

RESUMEN
DE
TEORÍA GENERAL DEL ARTE

POR
JOSÉ JORDAN DE URRÍES Y AZARA

CATEDRÁTICO DE ESTÉTICA EN LA UNIVERSIDAD
DE MADRID

SEGUNDA PARTE. — I
LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA OBRA DE ARTE

PRIMERA EDICIÓN

MADRID
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ

48, Calle de Preciados, 48.

1935

R
23

118960

PA 7223

A. Risueño -

COLECCIÓN
DE
FILÓSOFOS ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

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

SEGUNDA PARTE.—I
LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA OBRA DE ARTE

RESUMEN
DE
TEORÍA GENERAL DEL ARTE

POR
JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA

CATEDRÁTICO DE ESTÉTICA EN LA UNIVERSIDAD
DE MADRID

SEGUNDA PARTE.—I
LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA OBRA DE ARTE

PRIMERA EDICIÓN

Fondo bibliográfico
Dionisio Ridruejo
Biblioteca Pública de Soria

7223

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

1935

ÍNDICE

SECCION PRIMERA

La Creación Artística.

CAPITULO PRIMERO

MÓVILES DE LA CREACIÓN

Páginas.

1. El problema teórico del origen del Arte.—
2. Etapas pre-artísticas: el arte de los niños;—3. el arte de los pueblos primitivos;—4. el arte prehistórico.—5. Opiniones sobre los móviles del Arte.—6. Sistematización de los mismos.—7. La Estética genética..... 5

CAPITULO II

PSICOLOGÍA DE LA CREACIÓN

1. Análisis de la fantasía artística.—2. Las convivencias del artista y la fantasía.—3. El pensamiento en la creación.—4. Lo consciente y lo inconsciente en ella.—5. El sentimiento en la creación artística... 71

ARTE. T. II.

1

CAPITULO III

PROCESO DE LA CREACIÓN

1. Carácter general de la creación.—2. Sus diversas etapas.—3. Posibilidad de explicación de la misma.—4. Las normas estéticas en la creación artística..... 113

CAPITULO IV

EL ARTISTA

1. Dotes y educación del artista.—2. Opiniones modernas sobre el genio artístico.—3. El problema de la relación del genio artístico con la psicosis: ideas diversas sobre el mismo; la escuela freudiana.—4. Recapitulación de esta materia..... 155

SECCION SEGUNDA**La Obra de Arte.**

CAPITULO PRIMERO

ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE

1. Materia, forma externa y forma interna.—2. Otras clasificaciones de las formas artísticas.—3. Fondo de la obra: asuntos del Arte.—4. El fondo estético de la obra artística..... 221

CAPITULO II

CUALIDADES DE LA OBRA ARTÍSTICA

1. La Teoría de las Artes.—2. Cualidades generales de la obra de arte.—3. Manifestaciones del orden en lo artístico.—4. La obra artística y los medios de expresión.—5. Concepto del estilo y clasificación de éste.—6. La división del estilo debida a Volkelt..... 269

SECCION PRIMERA

La Creación Artística.

CAPITULO PRIMERO

MÓVILES DE LA CREACIÓN

1. *El problema teórico del origen del Arte.*—2. *Etapas pre-artísticas: el arte de los niños;*—3. *el arte de los pueblos primitivos;*—4. *el arte prehistórico.*—5. *Opiniones sobre los móviles del Arte.*—6. *Sistematización de los mismos.*—7. *La Estética genética.*

1. Habiendo dado como concepto del Arte el de producción voluntaria de belleza por el hombre, claro es que el origen primero del mismo tengo que verlo en la propia *emoción estética*, y eso confirma que toda teoría del Arte, desde el punto de vista estético, presupone la Estética General y es una parte de la Estética toda. Nuestra observación interna nos dice con claridad

que la emoción estética, recibámosla de la Naturaleza o de las obras de arte, es fecunda, como explicaba el discípulo de Milá, Franquesa y Gomis (1); que la excitación que supone de nuestras facultades estéticas receptoras produce a su vez la excitación, mayor o menor, de las creadoras; es decir, que la contemplación de la belleza nos impele a crearla. Lo hemos visto en la Primera Parte al hablar de la contemplación de la Naturaleza, contemplación en la cual en cierto modo nos hacemos artistas, y no nos sería difícil observar que se da excitación idéntica ante las obras artísticas. Por otro lado, resulta inconcebible que pueda haber surgido el Arte sin haberse dado emoción estética en el hombre, porque si la finalidad de aquél es estética, si el artista pretende producir dicha emoción, no se comprende que lo pretendiera quien nada sabía de la misma por no haberla experimentado. De modo que, siendo apto todo hombre para recibir emociones estéticas, pudiendo ser todos contempladores, todos so-

(1) Franquesa y Gomis.—*Principios generales de Literatura*. Barcelona, 1899.

mos artistas en potencia. Lo que sucede es que esto no se puede exagerar, como hace Croce al identificar el gusto y el genio (1), porque, en primer lugar, suele mediar enorme diferencia entre las concepciones de un cualquiera y las de un verdadero artista, y además, quien no lo es no sabe realizar lo concebido, ni aun lo concibe para ser realizado y como realizable; no pasa de ser artista para sí, para su capote, como se dice, mas no para los otros, por no saber exteriorizar, ya que sin exteriorización no hay arte, a no ser el arte *nonnato* a que debe Croce referirse al menospreciar la exteriorización y excluirla de la Estética. Lo mismo que todos formamos conceptos y todos raciocinamos sin hacer por eso ciencia, todos imaginamos, todos concebimos sin llegar a producir arte.

Tratando Alfred Vierkandt, en el Segundo Congreso de Estética de Berlín, sobre *Cuestiones de principios en la investigación artístico-etnológica*, habló en primer término de la *delimitación del campo* a que esa investigación se refiere, sosteniendo que son

(1) B. Croce.—*Estética*, I, XVI.

dos los puntos de vista que se adoptan en semejante cuestión. Según unos, en los pueblos primitivos no existe completa separación entre los objetos de arte y los demás; prácticamente se toman como obras artísticas aquellas cosas suyas, como dibujos, cantos, danzas, etc., que después, en épocas de cultura, son arte; pero en esa primera etapa, los límites entre él y lo demás son imprecisos: el Arte, como todo, va surgiendo gracias a la evolución; en tiempos primitivos no cuenta sino con precedentes. Según otros, no se da eso; no hay *evolucionismo*, sino *apriorismo*: en el Arte de toda cultura, por ínfima que sea, vive el mismo germen, ofreciéndose entre lo primitivo y lo superior diferencia sólo de grado. A la primera opinión, extendida, no solamente entre los darwinistas y positivistas, sino entre los etnólogos en general, la favorece lo que semejante teoría simplifica la ciencia, reduciendo todo valor a uno solo, al biológico, común a todo animal, y negando cuanto sea valor específico estético o artístico; y se apoya en la teoría de la evolución entendida naturalísticamente, como evolución que se da en los animales todos de un modo

continuo, y asciende sólo en el hombre, también sucesivamente, al terreno de lo artístico, terreno a que, según los partidarios de la teoría, no han llegado los pueblos primitivos. Pero con esta doctrina no se explica el salto que en el hombre supone el pasar de la etapa puramente biológica a esa otra tan elevada. La opinión segunda, seguida por los estéticos y por los filósofos antipositivistas en general, fúndase a su vez en un argumento de lógica irrefutable referente a lo que presupone todo conocimiento de almas ajenas, conocimiento sólo posible partiendo de que esas almas sean semejantes a las nuestras en lo esencial; es decir, que esa semejanza en cuanto a lo esencial es presupuesto de orden primero, de certeza *apriorística*, mientras que las diferencias que dentro de dicha semejanza puedan existir son cosa secundaria y las debe mostrar la experiencia; de modo que debemos partir de aquello, y así, en el terreno de que tratamos, se impone reconocer verdadero arte con valor estético en las obras del hombre primitivo, sin que eso implique admitir progreso en línea recta, sino, al contrario, habiendo de confesar que el

ascenso en un campo supone descenso en otro, cual comprueba la historia de la danza (1).

Mi opinión en este punto es ecléctica: no soy evolucionista del modo explicado; pero tampoco pienso que lo que de ordinario llaman los autores arte primitivo, sea el de los pueblos que hoy se hallan en mayor atraso, sea el de los prehistóricos, sea, en fin, el mismo llamado arte de los niños, constituya verdadero arte. Que el alma humana sea y haya sido igual en lo esencial en todos los hombres lo veo desde luego, y habría, en efecto, que renunciar al estudio de cuestiones como ésta si no lo diéramos por supuesto; y así, en la esfera de que tratamos, opino y he dicho que todo hombre puede ser contemplador estético y aun artista en potencia; mas con eso no quiero decir de ninguna manera que todo ornato, que toda pintura, que todo trabajo de cualquiera índole de los que hoy llamamos artísti-

(1) Alfred Vierkandt.—*Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung*. Zweiter Kongress für Aesthetik, etc., 1924; *Zeitschrift für Aesthetik, etc.*, tom. XIX.

cos haya sido artístico siempre, es decir, siempre haya sido hecho por el hombre para producir en otros emoción estética. Para llegar a ello, no solamente ha sido necesario que el hombre haya gozado estéticamente, sino que haya experimentado ese goce con un objeto que algún semejante suyo produjera con fin bien distinto de causar semejante emoción. Lo he dicho en otro lugar: en mi sentir, sólo cuando el hombre supo por propia experiencia que *con una obra humana podía producirse una emoción análoga a la que la contemplación estética de la Naturaleza le había acaso proporcionado varias veces, fué cuando pudo pensar en hacer alguna obra con esa finalidad, para producir en otros aquello mismo*. De modo que antes de llegar al verdadero Arte, a la producción de objetos con finalidad estética, se da una *etapa pre-artística*, en que se hacen objetos exteriormente análogos a los artísticos, pero sin valor de tales por no tener el estético; objetos que no son arte, así por no poseer ese último valor, como por no ser hechos con aquella finalidad. No hay que indicar que los límites entre una etapa pre-artística y la artística que le sigue no pue-

den precisarse de antemano: cada objeto debe ser considerado como obra de arte cuando valga estéticamente y cuando su autor lo haya hecho con fin estético. Ahí se ve, v. gr., el error de Hirn al tomar el Arte como expresión. La expresión por sí sola no dió surgimiento al Arte, sino a obras como las que luego fueron de arte cuando fueron estéticas.

Por todo esto, el problema que tenemos que resolver es el de señalar *qué actividades humanas dieron origen a la posibilidad del Arte* (supuesta siempre la posibilidad estética a que me he referido), aunque se haya comenzado por etapas pre-artísticas; que instintos humanos han entrado en juego en ello. Este es el problema que los estéticos en general denominan el del origen del Arte, aunque sólo lo sea entendiendo esto del modo que se lleva dicho.

Planteado así, es problema, no de Estética, sino sólo de Teoría artística, y trataré, por consiguiente, de resolverlo (y huelga decir que de modo puramente teórico, sin entrar a ensayarme en el origen histórico del Arte); pero antes creo oportuno

tuno explicar lo que atañe a las etapas pre-artísticas susodichas.

2. Ya he indicado poco ha que reputo etapas pre-artísticas cuanto la mayor parte de los autores llaman arte de los niños, o arte de los pueblos actuales en estado más o menos primitivo, o, por fin, arte prehistórico, y aun hice ver con anterioridad que el incluir algunas de estas cosas en el concepto del Arte ha podido conducir a alguien a dar uno inadecuado. Aparte de esto, ya he explicado también cómo se puede prescindir de tener por arte todas estas manifestaciones sin incurrir en ver en el hombre sólo una evolución biológica común con los animales. Por todo ello, creo conveniente repetir ahora que la mayor parte, la inmensa mayoría de las obras de niños, de primitivos y prehistóricos, no son arte, sencillamente, porque carecen así de finalidad estética como de valor estético. Ahora bien, como Hirn apunta, pudo muy bien no ser arte lo que después lo ha sido; y como opino, según he expuesto, que el Arte verdadero brotó precisamente de haber impresionado estéticamente a alguien producciones

humanas, entiendo que el estudio de las mencionadas manifestaciones es utilísimo para esclarecer el problema del origen del Arte, porque constituyen los presupuestos de éste, ya que son lo que pudo y puede llegar a ser Arte cuando alcanzó o alcanza valor estético. Y no tengo sólo por útil, por conveniente, el estudio de esas etapas, sino su estudio comparado. Pero claro es que al comparar esas tres cosas no pueden perderse de vista ciertas consideraciones que se imponen al observar sus semejanzas y sus diferencias; pues por más relación que pueda tener el alma del niño con la del salvaje en cuanto a grado de desarrollo cultural, el medio en que vive el niño europeo es muy distinto del que rodea al hombre primitivo, y por otro lado, no todo pueblo considerado como prehistórico permaneció mientras producía lo que nos ha legado en el ínfimo grado de cultura que corresponde, por ejemplo, al actual pigmeo del centro de Africa. Dessoir, al tratar del origen del Arte, se detiene previamente en esas manifestaciones, y me parece oportuno seguirle en su explicación. Veamos, pues, cómo opina sobre el llamado arte de los niños.

En la primera edad de los niños, en que todo se confunde, el yo con el mundo exterior, se percibe en aquéllos ya algo artístico, cual es la preferencia por lo indeterminado, que promete, sobre lo determinado, que no nutre así su fantasía; y como en esa edad realidad y apariencia se entrecruzan, a los productos de la fantasía exigen los niños los mismos requisitos que a la realidad. El arte de los niños es una de las formas de su propia vida y de su propio placer. En el dibujo, materia bastante estudiada, muéstranse como pintores de ideas, no de imágenes, y en esto y en no relacionar las partes con el conjunto se asemejan sus obras a las de los pueblos primitivos; toman de los objetos lo que son, no su modo de ser; ofrecen en símbolos lineales su conocimiento de los objetos: todo eso explica las graciosas incongruencias de sus dibujos (1). Para el

(1) A pesar de lo que ahí dice Dessoir, algunos especialistas en arte infantil son hoy de opinión de que los niños no dibujan lo que *saben* de los objetos, teniendo esa idea por anticuada. (Véase, v. gr., Oskar Wulff.—*Kernfragen der Kinderkunst und des allgemeinen Kunstunterrichts der Schule*, Zeitschrift für Aesthetik, t. XXVI.

estético, dos cosas son aquí capitales: una, que los niños pintan de memoria, de modo que se comprueba con esto que no es la imitación, sino la fantasía y el instinto de componer, por lo que comienza el Arte, siendo excepcional lo contrario; otra, que el dibujo en esa etapa viene a ser una escritura con que se nos comunica algo, por donde se ve la relación de ambas cosas, arte y comunicación. El uso del color y el modelar principian en los niños después. En cuanto a la música, opina Dessoir, contra el común sentir, que su origen en los niños debe buscarse, no en momentos de exaltación, sino en los de tranquilidad (1).

3. Al tratar del llamado arte de los pueblos actuales en estado primitivo, la primera dificultad que yo he encontrado siempre es determinar a cuáles de los pueblos actuales debe llamarse verdaderamente primitivos, porque mientras Grosse, p. e., presenta como tales unos cinco o seis, se encuentra uno con que Wundt incluye algunos de

(1) Dessoir.—*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Parte II, II, 1.

ellos, como los australianos, entre los que han alcanzado ya el segundo grado de la cultura, entre los pueblos del totemismo. Por eso, antes de escribir estas páginas he tratado de documentarme en lo referente a este punto de etnología, recurriendo para ello a la extensa obra, aún en publicación, titulada *El hombre de todas las épocas: Naturaleza y cultura de los pueblos de la tierra*, en que, entre otros, colaboran el insigne Obermaier en la parte prehistórica y el sabio etnólogo Wilhelm Schmidt en su especialidad (1). Pues bien, según el P. Schmidt,

(1) *Der Mensch aller Zeiten, Natur und Kultur der Erde*, von Hugo Obermaier, Ferdinand Birkenner, Wilhelm Schmidt und Wilhelm Koppers.

En el tomo III, *Wölker und Kultur*, y en su parte primera: *Gesellschaft und Wirtschaft der Wölker*, von W. Schmidt und W. Koppers, divídense los círculos de la cultura en siete grados:

I.—Exógamo monógamo.

II.—Exógamo totemista.

III.—Exógamo, de derechos paternos iguales.

IV.—Exógamo, de derecho paterno.

V.—Exógamo, de derecho materno.

VI.—Libre, de derecho materno.

VII.—Libre, de derecho paterno.

Al primer grado, el más primitivo, en el cual

los pueblos más absolutamente primitivos carecen de arte, pues no sólo no poseen viviendas fijas, sino que no se pintan ni usan la decoración, la magia está entre los mismos muy poco desarrollada y desconocen por completo los instrumentos musicales.

Por su parte, Wundt, en su *Psicología de los pueblos*, y refiriéndose a los para él más primitivos, los anteriores al totemismo, es decir, a los que se hallan en el primero de los grados de cultura, se expresa así hablan-

se da monoteísmo, pertenecen los pigmeos del centro de Africa, los andamaneses, los semang de Malaca, los negritos de Filipinas y los pueblos pigmeoides asiáticos, especialmente los weddas de Ceilán, los senoi de Malaca, los kubus de Sumatra y los toola de las Celebes, siendo transición al segundo grado los bosquimanos de Africa.

Según parece, los grados exógamos corresponden al paleolítico y los libres ya al neolítico.

En cuanto a América, hay tres grupos de pueblos, y el ínfimo de ellos, que comprende los botocudos y los puricaroados del Brasil, los del Gran Chaco, los de las Pampas y los de la Tierra del Fuego, y aun los araucanos y otros, y por último, ciertos pueblos diseminados al este de los Andes, corresponde a los tres primeros grados de los pueblos en general.

do de su arte: El primitivo no ejercita en rigor sino una arte sola, la danza, cuyo efecto es doble, pues obra sobre el que danza y sobre los demás. Junto con el valor de concordancia de los movimientos, entra ya un nuevo motivo en esa danza: la imitación de ciertos animales. No se acompaña con música instrumental, como no sea puramente para marcar el compás, sino que su ordinario acompañamiento es la voz humana, originándose así la danza-canción. Semejante canción tiene letra puramente descriptiva o narrativa, sin relación con los motivos de la danza, y lo característico de la misma es el estribillo. Música propiamente instrumental falta en absoluto al hombre primitivo, aunque algunos pueblos emplean ciertos instrumentos de cuerdas. Cuanto se refiere a las artes del diseño procede en esta etapa de la hechicería. Los weddas y algunos otros conocen sólo las más elementales formas de la ornamentación lineal, en que domina bastante la forma triangular. Uno de sus adornos es el peine, y lo usan, según ellos mismos, como protección contra ciertas enfermedades; del propio modo, lo que parece ornamentación de sus arcos es amu-

letos para procurarse buena caza. Una serie de triángulos significa para ellos una serpiente; una de rectángulos, un enjambre de abejas. Ocurre, pues, preguntar si han querido con todo ello representar abejas y serpientes o asimilar simplemente a esas formas el recuerdo de tales seres: Wundt se inclina a esto último. En general, a la pregunta de por qué emplea ornamentación regular el primitivo, contesta el autor que, así como se recrea el hombre primitivo con los pasos regulares de la danza, recrease también con la ejecución rítmica de la decoración (1). Cuando por disfrutar de semejante placer se producen formas, de ellas surgen figuras que se asemejan a ciertos objetos. Entre esas figuras, las de los animales son las que ejercen en esos hombres ma-

(1) Me reservo entrar a juzgar en detalle esta opinión para cuando la cite como expuesta por otro autor en el sitio donde le corresponde, por referirse exclusivamente a un punto relativo a las artes del diseño, o sea en la última Parte de esta obra, al estudiar el *Sistema de las Artes*; pero más adelante, en este mismo capítulo, indicaré ya alguna objeción que desde luego puede hacerse a la misma.

yor atracción. Dos son, pues, los motivos que engendran la rudimentaria decoración de los primitivos: en cuanto a lo lineal, el placer de lo rítmico; en cuanto a lo demás, la hechicería; creen en el hechizo por el asombro y el placer que proporciona el objeto a quien lo contempla y por la excitación que produce en la fantasía. Cosa completamente distinta de todo esto es el arte pictórico de los bosquimanos, que pintan de memoria en cavernas; el objeto de sus representaciones son animales, algunos hechos infantilmente, pero otros de manera muy superior. No obstante, no se puede llamar a eso arte de imitación, aparte de que ya no es primitivo. Con el totemismo aparecen manifestaciones nuevas, como el tatuaje, la cerámica, danzas ceremoniales, instrumentos de percusión y viento, cánticos de culto y de trabajo y mitos (1).

En cuanto a Dessoir, habla así tratando del arte de los pueblos primitivos. No es sólo la utilidad y el sentimiento social lo que constituye el fondo de las obras lla-

(1) Wilhelm Wundt.—*Elemente der Völkerpsychologie*, cap. I, 8.

madras artísticas de los pueblos primitivos: también son éstas arte, el cual no es un mero conjunto de bellezas, sino una forma de la vida espiritual y social. Lo que sucede es ser difícil determinar el concepto de este arte primitivo. Principia Dessoir por lo que se refiere a las artes del diseño, y se fija primero en el ornato personal, donde no encuentra relación con la belleza del cuerpo, sino con otros fines, entre ellos cierta aspiración a expresar algo. Notando el hecho de aparecer idénticos motivos ornamentales en pueblos sumamente apartados, y sobre todo, el de presentarse por doquiera las formas geométricas, expone las tres teorías que en general se conocen referentes a ese curioso punto de la historia y de la teoría artísticas, o sea la de creer en el placer originario de la simetría y del ritmo, en un sentido primitivo connatural al hombre para las figuras geométricas, de las cuales se ha pasado a las demás; la de pensar, por el contrario, que las formas naturales han dado lugar a las geométricas al estilizarse, teoría a que opone reparos; y finalmente, la de la influencia de ciertas técnicas en la decoración. El autor rechaza desde luego la se-

gunda, y juzga más verosímil que ninguna la primera. En cuanto al dibujo representativo primitivo, hace notar el intelectualismo que significa. A la poesía épica primitiva la tiene por enlazada con la historia (tradicción) y con el conocimiento de la Naturaleza; pero con el conocimiento de ésta peculiar de los primitivos, fantástico, personal, enfermizo. Pasando a la lírica, tiene a la ordenación rítmica, más aún que a la simple repetición, como el elemento de que puede derivarse. Estudia, pues, el origen del ritmo, explicando la teoría que lo deriva de la facilitación del trabajo, con la cual no está conforme, porque no se aviene con el carácter de los primitivos, ni trabajadores en común ni ahorradores de fuerzas. Además, los primitivos cantan en el ocio sin otro fin que expresar sus sentimientos, y huyen de acordarse del trabajo cuando se divierten. Tampoco la danza la cree derivada del ritmo del trabajo, sino del deseo de imitación, del de expresión y del de hacer impresión en los demás. La poesía primitiva supone reuniones de los individuos de la raza; en ellas, de los proverbios y otras formas elementales nace el verso con la repetición de

sonidos, y luego la estrofa, etc. El drama primitivo está relacionado, no con el lenguaje, sino, por un lado, con la vida social, y por otro, con el ritmo de la música. Finalmente, de la música de los primitivos señala ante todo su carácter público, y el ser los primitivos concedores de la armonía y del acorde menor; pero confiesa que todavía se está en mantillas en cuanto al estudio de dicha música (1).

4. El conocimiento del arte prehistórico claro es que tiene que limitarse a la esfera de las artes del diseño, y por consiguiente, más que a la teoría general, pertenece a la particular de aquellas artes, por lo cual sólo al exponer en esta obra el *Sistema de las Artes* y hablar allí de la génesis de

(1) Dessoir.—Ob. cit., parte II, II, 2. En el último Congreso de Estética (el cuarto), celebrado en Hamburgo en Octubre de 1930, y cuyo tema ha sido "El espacio y el tiempo", Heinz Werner disertó sobre *El espacio y el tiempo en las formas primitivas del Arte*, explicando que para los primitivos, espacio y tiempo no son nada abstracto, sino que van unidos con las existencias concretas, y además, ambos estrechamente entrelazados.

éstas, habré de aprovechar todo aquello con que las investigaciones prehistóricas han contribuído a la teoría artística de las mismas. Aquí, en este lugar, me limitaré a resumir la opinión que sobre este arte prehistórico en general sustenta una autoridad indiscutible; pero antes debo hacer algunas consideraciones particulares sobre el modo de utilizar en general investigaciones de esa clase para la teoría artística.

Una es la referente a que, para ver en el arte prehistórico un arte primitivo, tiénnese que reducir notablemente los límites de aquél, así en tiempo como en espacio. Considerando como arte prehistórico toda manifestación artística anterior a la Historia, al documento histórico escrito, es evidente que entran en él, y sobre todo en algunos países, obras de arte hasta de muy subido valor, que distan *toto celo* de cuanto hoy producen esquimales, mincapies, etc.; de modo que deberemos reducir toda investigación que aprovechemos para fines teóricos de esta clase sólo a las formas más embrionarias, es decir, únicamente a lo que en una determinada clase de arte revele lo más claramente posible su carácter de pri-

mitividad. Es más; si nos limitamos a considerar las manifestaciones artísticas de la Prehistoria como análogas a las de los niños y a las de los primitivos actuales, habremos de excluir por lo común, no sólo las obras de la edad de los metales, sino hasta las de la neolítica, que en conjunto revisiten ya forma de obras de arte, poseen valor estético y pudieron ser hechas con finalidad estética, por lo menos entre otras. En tesis general, sólo podremos tener en cuenta la época arqueolítica; ahí únicamente es donde se ofrece el terreno del surgimiento del Arte, donde advertimos obras de valor estético junto a otras que carecen de él en absoluto; y como, a pesar de lo mucho que han adelantado a la hora presente las investigaciones prehistóricas, queda tantísimo por saber respecto de aquella edad, todo teórico del Arte deberá andarse con pies de plomo en cuanto sea sacar consecuencias teóricas de semejantes investigaciones. Por último, no quiero privarme de notar otra limitación con que tiene uno que utilizar la Prehistoria, así para hallar en ella la etapa primitiva artística, como también para estudiar todo lo artístico de la misma. Me re-

fiero al desmoche a que tendrá que sujetarse todo eso, como cuanto sea arqueología en general, para lograr semejantes fines; porque sabido es que los arqueólogos, como tales arqueólogos o historiadores generales de toda cultura antigua, y, por lo mismo, sin la atención exclusiva a lo artístico, que tanto el teórico como el historiador del Arte deben tener, dan cabida en sus trabajos a cuanto se refiere a dicha cultura, y no exclusivamente a la cultura artística o estética, y de todo lo que no sea una de éstas habrá de prescindirse para fines como el nuestro. Si aquello no es de censurar, sino de aplaudir, en los arqueólogos, de censurar es en los historiadores del Arte, quienes, no obstante, incurren en ello con frecuencia. Llama, en efecto, la atención de quien abre un libro de historia artística, extenso o reducido, la diferente clase de obras sobre que versa según las diversas épocas a que se refiere; pues mientras en varias de éstas no sólo se limitan los autores a las artísticas, sino que se ciñen a las de las grandes artes, olvidando hasta las manifestaciones de las artes menores, al tratar de la más remota antigüedad aparece en algunos todo lo pro

ducido por el hombre, cual si todo tuviese interés artístico (1). Tras estas advertencias voy a incluir aquí lo antes prometido.

Obermaier, en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, en que resume sus trabajos sobre *La vida de nuestros antepasados cuaternarios en Europa*, viene a hablar así al tratar del Arte: Lo más antiguo de él son representaciones plásticas realistas humanas. Consiste en figuras, generalmente desnudas, que debieron servir de ídolos eróticos o fetiches; en parte son estatuitas y en parte relieves sobre la roca. Las representaciones de animales, también esculpidas o grabadas en piedra, hueso, asta y marfil, ofrécese en el magdaleniense (2),

(1) La misma duplicidad de criterio, unas veces erudito o arqueológico y otras estético o artístico, manifiestan nuestros historiadores literarios. Cuando tratan de lo antiguo, dan cabida, no sólo a las obras de filosofía, sino a toda la restante literatura didáctica; en el Renacimiento ya no incluyen otros prosistas que los grandes historiadores, y, por último, al llegar a los tiempos modernos, no nos hablan sino de los poetas.

(2) El paleolítico inferior lo da por dividido en los períodos prechelense, chelense, achenlense

y representan renos, caballos, rinocerontes, el mamut, el oso y el león de las cavernas, toros salvajes y otros animales, incluso aves y peces. Son raros los dibujos de plantas. El autor dice que "quizá el puro goce estético pudiera explicar muchos de ellos"; pero se inclina a creer que se trata allí de amuletos para proporcionarse buena caza. Otro arte hermano de todo ese es el rupestre, en las paredes de las cavernas, y comprende pinturas y grabados cuyos asuntos son los de la plástica de animales. Rechaza Obermaier la idea de que esas obras fueran hechas con finalidad estética por el sitio donde están, opinando que se refieren a lo mismo que lo anterior. Faltan en esta manifestación figuras humanas, aunque las hay antropomorfas de las que piensa que representan duendes. Aparte de eso, véanse siluetas de manos, todas pertenecientes al auriñaciense; y pregúntase el autor si no podrían haber sido testimonios gráficos para confirmar tratados o consagraciones. Mientras estas representaciones pictóricas pertenecen al

y musteriense; y el superior en los auriñaciense, solutrense y magdaleniense.

Mediodía de Francia y Norte de España, en el Levante español existen otras consistentes en representaciones humanas naturalistas, que ofrecen gran interés en el tocado, adorno y armas. Su origen también debe ser mágico. En el período epipaleolítico, transición a la época neolítica, aparecen manifestaciones artísticas semejantes a las de los pueblos totemistas (1).

5. Una vez explicadas estas etapas preartísticas, es cuando estamos en el caso de pasar a estudiar el origen del Arte en el sentido que expresé antes, o sea en el de dilucidar *qué actividades y qué instintos humanos hicieron y hacen que esas etapas surjan*, qué móviles tienen, ya que sabemos que de ellas se ha llegado y se llega al Arte verdadero, al Arte con finalidad estética. Pasaré, pues, revista a las opiniones de varios estéticos y tratadistas del Arte actuales sobre la materia, para, después de expuestas, dar a conocer lo que pienso sobre ese problema.

(1) *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción de Don Hugo Obermaier el 2 de Mayo de 1926*, pág. 66.

Entre los que han tratado de resolverlo por el método etnológico comparado, recurriendo a los pueblos primitivos, así para explicarse la esencia como el origen del Arte, hállese el ya citado Grosse, quien, como resultado de todas sus investigaciones, nos afirma al final de *Los Comienzos del Arte* que sólo la utilidad práctica explica que naciera éste, ya que en los pueblos primitivos no alcanza interés exclusivamente estético; pero el mismo autor echa por tierra cuanto dice al añadir que ni en la música ni en el adorno aparece semejante utilidad práctica, es decir, que se da en eso Arte puro. No veo, pues, en Grosse ningún móvil general para el surgimiento del Arte (1).

No sucede lo propio con otro autor seguidor en parte del mismo método, con Hirn, en su famosa obra *Origen del Arte*, pues en su primera sección, donde comienza el problema desde el punto de vista psicológico y sociológico, tras de notar cómo el concepto histórico del Arte no se identifica con el estético y cómo en los grados

(1) Grosse.—*Los Comienzos del Arte*.

más ínfimos de cultura es más difícil que después separar el fin estético del útil, habiéndose de suponer, como adelanté hace poco, que lo que al principio tuvo otros fines luego se disfrutó como verdadero arte, presenta como explicación del nacimiento de éste el *deseo de expresar, de manifestar al exterior los sentimientos*. El impulso artístico, nos dice, no es el imitativo, que no explica todas las artes, ni el de juego, sino que la única razón de ser del Arte es la expresión de las emociones. Examina la relación entre los sentimientos y los movimientos expresivos, hallando que los placeres entre aquéllos nos inclinan a la acción por el placer que causa el ejercicio funcional, mientras que los tristes hacen lo propio por servirnos la acción de descarga; y de todo eso deduce que cuando un salvaje, v. gr., ha sabido *limitar* a la forma de una danza su impulso a expresar con movimientos su emoción, ya tenemos arte, el cual es por ende *expresión de la emoción*. A ello se suma la explicación social, pues comunicándose por imitación inconsciente y de individuo a individuo los estados anímicos expresados por el movimiento, el Arte apa-

rece como *deseo de trasladar a otros un estado anímico propio*. De ahí que las formas más primitivas del Arte sean las que están en más clara relación con la expresión y comunicación de sentimientos, las artes rítmicas, como la danza, por el innegable poder del ritmo para semejante comunicación o transmisión (a propósito de lo cual, el autor, aunque de tan lejanas tierras, relata el cuento de nuestro fandango ante el juez), y como la decoración geométrica y la música exclusivamente rítmica. Las manifestaciones dramático-mímicas concretan ya más esa expresión, así como después, el deseo de representar o describir cosas conduce a la imitación; mas el primitivo impulso artístico siempre es el expresivo. Cuando del arte espontáneo se pasa al verdadero Arte consciente, entra ya en funciones el entendimiento, y al concretarse en una forma la expresión de sentimientos por él dirigida, el propio sentimiento gana en comprensibilidad; la cual a su vez se completa con elementos artísticos, v. gr., la simetría, con los cuales el artista excita la atención de su público y la dirige a la forma, y con eso la influencia liberadora del Arte todavía crece.

Podemos suponer que las mismas causas que el primitivo han producido el Arte más elevado; todas sus formas tienden a expresar un estado anímico del modo más adecuado y completo; todos los elementos estéticos, como proporción, simetría, etc., no poseen valor artístico sino al robustecer la expresión.

La tentativa de definir de manera intelectualista la actividad artística, que se explica por el supuesto deseo de penetrar en el conocimiento de hechos y cosas, y que a su vez da razón de que se haya juzgado de las obras con arreglo al grado de exactitud con que representan aquéllas, es engaño rechazable. Por eso es extraño que no se haya orientado en general la ciencia estética hacia la psicología del sentimiento. Mientras es consecuencia de la doctrina intelectualista ver lo capital de un cuadro en el objeto o situación que representa, hay que reconocer que lo que el cuadro nos comunica sobre todo es un estado sentimental de su autor. No hay que decir, por ejemplo, que el Arte era para Fidias cuestión de forma y para Ticiano de color, sino que

para ambos lo era de sentimiento: en aquél, *por* la forma; en éste, *por* el color (1).

Después de estudiar Hirn el problema del origen del Arte de ese modo psicológico-social, entra a examinarlo histórica, o mejor, etnológicamente, pretendiendo dar con lo que denomina factores extraestéticos que han favorecido el desarrollo de las variadas formas del Arte. Porque, al paso que una danza o una sencilla poesía lírica pueden explicarse sólo por lo que se lleva dicho, es ya más dificultoso dar razón con sólo ello del drama, y más todavía de la pintura y la escultura. El autor cree que semejantes factores son: *la instrucción, la excitación al trabajo o a la guerra, la seducción del sexo contrario y la hechicería*, y va estudiando sucesivamente su respectiva influencia. En la antigüedad, la ciencia y la historia fueron unidas con la poesía. El drama literario supone cierta cultura elevada, pero, en forma de pantomima, es el drama el arte imitativo más antiguo, y ha servido a los primitivos de *instrucción* respec-

(1) Hirn.—*Der Ursprung der Kunst*, obra ya citada, I.

to de asuntos de guerra y caza, como también se ha aprovechado para el mismo fin el dibujo: mímica, pintura y literatura han contribuído siempre a la instrucción. No puede asegurarse con exactitud en qué grado de cultura surge el arte conmemorativo, el arte histórico; pero no es fácil encontrarlo entre los primitivos, sino en etapas de civilización ya superiores, donde aparece en artes así literarias como del diseño. En cuanto a *la atracción del sexo contrario* (teoría de que tan donosamente se burla Croce), no le concede Hirn gran importancia. En primer lugar, cuanto dice Darwin sobre estética animal, o sea lo que hacen los brutos para atraer al sexo contrario, se explica por la necesidad de vencer la instintiva timidez de la hembra y de excitar el sistema nervioso del macho. Por otro lado, el plumaje y el canto de los pájaros son naturaleza, por lo cual es improcedente hablar de arte de los animales. En el género humano, el tatuaje y determinados adornos tienden, más que nada, a llamar la atención sobre el que los usa; son señales con que se reconoce el tronco o pueblo a que el individuo pertenece; no sólo sirven para atracción de

los propios, sino para apartamiento de los extraños. Si se examina con detenimiento la cuestión, puede verse que apenas hay forma del vestido o del adorno de que se pueda decir con seguridad que manifiesta en el individuo anhelo de seducir al sexo contrario. El amor es ya tema de danzas y pantomimas primitivas, mas no es lícito afirmar que el Arte con ese asunto pretenda siempre seducir al sexo contrario: la selección sexual es una, pero nada más que una, de las fuentes del arte erótico. Este florece más o menos en los pueblos según el modo de vivir de los mismos, y así aparece menos en las guerreros que en los otros. Por lo que atañe a la relación del Arte con *el trabajo*, opina Hirn que mayor influencia que pantomimas en que éste se imita han tenido las actividades artísticas con que se acompaña, así para hacerlo atractivo como para regularlo: el canto, para sacudir la pereza y facilitar la labor; la danza, por lo que predispone al movimiento, que el espectador se representa y con eso se le facilita, y, en general, todo ritmo para cuanto sea marchar y trabajar en compañía (los remeros). Grande es también la *relación entre el Arte y*

la guerra, pues la música y la danza, así como las pantomimas referentes a casos bélicos, y aun la misma poesía, poseen notable poder para excitar a aquélla; y lo propio cabe decir de la pintura y del atavío del cuerpo, atavío que sirve así para animar a unos como para asustar a otros. Finalmente, en *la hechicería* o magia, la que refiere el influjo mágico a la semejanza ha ejercido grandísima influencia en las artes del diseño sobre todo, pues lo que en nosotros es, dice el autor, engaño consciente, entre los primitivos es verdadera ilusión. Una vez resumidas las influencias de los factores susodichos sobre el Arte, añade aún el autor que hasta el más elevado tiene relación con ellas, y así vuelve a su tema fundamental de ver en el natural impulso a expresar estados sentimentales el verdadero móvil artístico, añadiendo que lo que es por sí individual se torna social por los efectos que produce al comunicarse a otros el estado del autor. El artista dota a su expresión de una forma que sea lo más apta para lograrlo, y a ello contribuyen los otros factores que se llevan analizados. Es más, a estos factores es la obra de arte deu-

dora de cualidades como la claridad, el atractivo sensual, el vigor y la riqueza de fantasía que muestra (1).

Entre los estéticos, Max Schasler, a quien podemos llamar el más antiguo de los modernos o el más moderno de los antiguos, aunque no sea sino considerando su *Historia de la Estética* como el cierre de la que ya pertenece a la historia, en su *Estética* se expresa sobre nuestro problema así (2): Existen en nosotros dos instintos poderosos, el de imitación y el de juego; el primero es el fundamental, y cuando se refiere al mundo subjetivo se concreta en el segundo, en que ya se manifiesta la separación de las actividades y de sus objetos, pues el niño que juega lo hace por jugar simplemente, sin

(1) Hirn.—Ob. cit., II.

(2) Aquí y en otras ocasiones comienzo a hablar de los estéticos contemporáneos por Schasler porque es autor cuya *Estética* no fué estudiada por Menéndez Pelayo, quien sólo dió cuenta muy detallada de su *Historia de la Estética*, anterior a aquélla, y por dirigirme yo a españoles, a quienes supongo guiados en el conocimiento de los autores extranjeros por la famosa obra de mi insigne maestro.

moverse ni por lo verdadero ni por lo bueno, sino por la pura apariencia, es decir, por lo bello. Todas las artes se fundan en el juego, que versa sobre apariencias, y cuando no es apariencia, sino realidad de lo que se trata (como en la jardinería), el producto es de un arte inferior. El Arte consiste en apariencias, pero precisamente por esto es en él donde se completa el hombre: no es cosa de chanza, sino seria. La lucha y el amor son los dos temas favoritos del juego en cuanto son aparentes; dejan de serlo cuando se trata de luchas o amores reales. En los brutos, los instintos de juego y de imitación no van unidos; en el hombre sí. Es más, el instinto formativo se deriva y compone de los dos, del de imitación y del de juego, tomando de éste el fondo y de aquél la forma; y ese instinto formativo es la base del artístico. Digo base, pues no son ambos idénticos, ya que en el artístico entra además otro elevado, el instinto de trabajo, que es práctico y no pertenece al Arte como tal (1).

(1) Schasler.—*Aesthetik*, Parte segunda, sección primera, cap. I, 2.

Entre los autores contemporáneos, Erich Bernheimer, que en su *Teoría filosófica del Arte* a tantos detalles descende, al tratar en su segunda parte de la creación artística y en la sección dedicada a la dinámica de esa creación y en especial a su finalidad artística, enseña que los momentos determinantes de la creación se dividen en subjetivos y objetivos, subdividiéndose los primeros según se refieran al querer (a la voluntad) o al poder (a la capacidad). La creación artística es actividad voluntaria, y toda actividad así se divide en dos clases, según sea por sí misma o por su resultado, siendo de las primeras la creación artística en cuanto a tal creación, y de las segundas en cuanto se pretende que la obra cause placer estético. Como el sentimiento mueve la voluntad, móvil de la creación será cuanto placer pueda esta misma proporcionar al artista; y en esto hay dos clases de móviles, que son el placer funcional, sea del funcionamiento orgánico (manos, garganta, etc.), sea del funcionamiento psíquico; y luego los que reclaman las exigencias de la formación, donde el autor menciona los instintos e impulsos que para dicha formación

actúan, teniendo por el de más monta el de imitación y luego el de expresar, ya de expresar simplemente, ya de comunicar a otros. En cuanto al efecto de la creación, distingue Bernheimer entre el principal, el estético y los secundarios (como ganar dinero, etc.). Termina sosteniendo que la creación por la creación y la misma por su efecto son cosas que se avienen, aunque se ofrezcan casos sólo de lo uno o de lo otro, v. gr., quien trabaja únicamente el encargo, el cual nada más se mueve por el efecto (1).

El autor moderno que con más abundancia ha tratado de esta cuestión (en armonía con su idea, a mi juicio en absoluto equivocada, de tomar la creación artística como punto de partida de la Estética, siendo así que la creación no puede entenderse sin un previo concepto del Arte, concepto que presupone una Estética General), ha sido Meumann, quien casi reduce todo su *Sistema de Estética* (2) al estu-

(1) Dr. Erich Bernheimer.—*Philosophische Kunstwissenschaft*. Parte segunda, I, 1.

(2) Hállase traducido al español y publicado

dio de la creación artística, y así, aun dada la brevedad del libro, es bastante el espacio que dedica a esta materia. Sus capítulos tercero y cuarto son importantísimos para nuestro tema y conviene resumirlos aquí. Versan sobre los motivos de ejercitar la actividad artística, primero de los tres puntos en que divide el análisis de dicha creación. Véamoslos.

Dos clases de motivos o móviles tiene la actividad artística, unos personales y otros impersonales; es decir, unos de que tiene conciencia el artista o dependen de su personalidad, otros de que ni tiene conciencia ni dependen de él. Subdivídense a su vez los primeros en *artísticos* y puramente personales, siendo en especial importantes los primeros. Estos son tres: la convivencia o experimentación estética previa, el impulso a expresar esa convivencia y el de dar forma de obra permanente a semejante expresión. La *convivencia* de que se trata posee por lo común carácter intuitivo, pero a

por la casa Calpe en la misma colección "Breviarios de Ciencias y Artes", en que apareció la otra obrita del mismo autor.

veces la reemplaza una viva forma fantástica, y así como generalmente hace referencia a la Naturaleza, puede también referirse al Arte. Mayor importancia que ese primer motivo revisten los otros dos. En cuanto al *impulso a expresar*, hay que notar que todo arte es expresión de algo experimentado o convivido internamente; que semejante experiencia de sentimientos, que en general cabe que sea voluntaria o involuntaria, corresponde en intensidad y en forma al grado de intensidad y multiplicidad de formas de las convivencias mismas, ofreciéndose aquí notables diferencias individuales. Siendo, pues, expresión el Arte, es, en cuanto a eso, una función general psíquica, no algo particular, cosa común a todos los hombres, por lo cual no es ser expresión la nota característica de la esencia del Arte, siendo por ello preciso que con esa nota se junte alguna otra que lo sea, algún motivo específicamente artístico, para dar con la esencia del Arte. A la simple expresión de sentimientos fáltanle tres cosas para tornarse Arte: ser actividad voluntaria, pues la expresión por sí es involuntaria muchas veces, como se ha dicho;

producir obra permanente, pues aquélla por lo general no hace eso, y tener forma, ya que la expresión por sí no se cuida tampoco de darla, y cuanto mayor es su fuerza, aún menos; de modo que, a pesar de la importancia del mencionado impulso a expresar, carece de lo que constituye lo esencial del Arte. La expresión de sentimientos es de monta para nosotros, por tres cosas: nos sirve de descarga y liberación; por el movimiento que supone, desarrolla y anima el sentimiento, lo cual sólo en apariencia contradice a lo anterior; y como resultado de todo ello (y aquí se ve cómo la supuesta contradicción no existe), se enriquece lo experimentado, adoptando forma más elevada. Además, con la expresión, la experimentación se objetiva, se comunica, sale de uno mismo; y por último, tiéndese con eso a que participen de ella los demás, lo cual, aplicado al Arte, explica su influencia social. Pasando al tercer motivo, al que llama motivo de *presentación*, al formativo, dice Meumann que conviene detenerse particularmente en él por haberlo menospreciado el arte actual, el cual olvida que el Arte empieza en rigor donde comienza la

presentación. Esta es la característica del Arte, la que debe entrar en su definición, el verdadero motivo netamente artístico, el que actúa en el artista y no en quienes no lo son. El Arte (recuérdese la idea del autor, expuesta y combatida en su lugar) es presentación, formación; presentación de obra permanente intuitiva sobre la base de una experimentación anímica, y como el artista quiere crear la obra, aparece como nuevo motivo el motivo formal. Este motivo formal se determina con decir que el artista quiere presentar, no cualquier cosa, sino una obra de arte. ¿Y en qué relación se halla este motivo de presentación con el otro antes mencionado, con el motivo de expresión? En cierto modo, son antagónicos, pues todo impulso a formar es impulso a limitar, a contener el impulso expresivo, y recíprocamente, cuanto sea impulso a expresar se rebela a someterse a una forma. De ahí que según predomine el uno o el otro, la obra recibirá diverso carácter. La primera limitación que se impone al hacer una obra es debida a los propios y peculiares medios de la misma; la segunda lo es a la forma especial que esa obra tiene que mos-

trar, y la tercera a tener también que significar ésta una categoría estética determinada. Al motivo expresivo compétele en el Arte doble importancia: es, por un lado, elemento destructor de formas consagradas, siempre anhelante de otras nuevas; mas a la vez es elemento positivo, creador, porque impele al artista a ampliar los medios expresivos del Arte, a crear esas nuevas formas, y sólo desde este punto de vista cabe entender el arte moderno. En la relación entre ambos motivos, expresivo y formativo, ofrécese tres posibilidades: el caso ideal, en que la forma más perfecta se une con la mayor fuerza de expresión, y eso constituye el arte clásico; el predominio de la forma sobre la expresión, lo cual da entrada a variadas direcciones, algunas censurables, como el manierismo y el hieratismo, y que, al representar tradición, son de gran importancia en las artes menores; y por fin, la superioridad de la expresión sobre la obra, el subjetivismo como oposición al objetivismo anterior. Mas en este tercer caso, al motivo expresivo le es posible mostrar dos tendencias, positiva y negativa (ésta en cuanto negación de forma), dando lugar a

modos de arte muy diferentes. Dos caminos se brindan aquí al artista para encontrar nuevos medios de expresión: uno, darse al objeto para que surjan a fuerza de profundizar en él; otro, prescindiendo del objeto y buscando el autor los medios en sí mismo: de lo primero es ejemplo el impresionismo, de lo segundo lo son la arquitectura y el arte industrial contemporáneo. Cuando no surgen nuevos medios expresivos, hácese valer la tendencia negativa del deseo de expresar, y eso se muestra hoy en el simbolismo, en la utilización de formas antiguas, en traspasar los límites de cada arte, o sea en el futurismo, y en la sustitución de la obra por elementos de la misma, como hace el expresionismo, siendo cada una de estas cosas más rechazable que la anterior. Todo esto lo detalla Meumann, enemigo acérrimo de todo arte moderno, bastante más de lo que yo podría hacerlo aquí (1).

En el capítulo siguiente se detiene en los otros motivos o móviles de la creación ar-

(1) Ernst Meumann.—*System der Aesthetik*, cap. III.

tística, comenzando por los *puramente individuales*. Hablando de las dotes de los artistas, discute si en la valía de su labor supone la personalidad del artista más o menos que sus dotes artísticas específicas, inclinándose a lo segundo. Pasa luego a ver la relación del artista con la realidad y la vida, diciéndonos que aquél puede ser optimista o pesimista, siendo de gran monta para el carácter de la creación que sea lo uno o lo otro. En el primer caso surge el realismo, en el segundo el romanticismo; en aquél, el Arte es el medio de que el artista se vale para gozar de la realidad y de la vida; en éste, el que halla para huir de esa vida y de esa realidad. Pero, en general, el Arte produce dos efectos opuestos: aleja al artista de la realidad, sustituyéndola por la obra de su fantasía, y al propio tiempo le hace experimentar aquella realidad y enseñorearse de ella: es oposición que al igual se presenta en la contemplación estética. Los motivos individuales de la creación se hacen valer más cuando se da fuerte particularidad en cuanto a las dotes artísticas, y eso se entrecruza con el motivo artístico ya explicado de buscar nuevos

medios de expresión; de ello puede resultar el descarriarse el artista en semejante busca por no atender al valor artístico. Como razones que explican la aparición de obras fruto de todo esto, las cuales parece que el público debería rechazar de consuno, cita, además de algo que va por delante, las siguientes: nuestro desmesurado respeto al individuo, la cruda competencia entre los artistas, el temor del público de parecer que desconoce el valor de las obras, la falta de conocimientos técnicos en el profano y la excesiva intromisión de la reflexión en la labor artística. Pasa, por fin, a los *motivos impersonales o externos* de la creación, determinados por la época, la cultura, el gusto, la moda, etc. Los más importantes son los que se basan en la cultura. Con el refinamiento de las formas de la vida, se enriquece ésta internamente, y con ello aumenta la receptividad artística de un pueblo y de una época, sus pretensiones en materia de arte, y por eso se exige más al artista. De que una cultura sea o no exigente, depende la influencia que ejercerá en el Arte. Nuestro tiempo se distingue por sus grandes exigencias en eso y por la ele-

vada medida con que medimos el Arte; mas no hay que creer que el aumento de semejantes exigencias sea siempre favorable, porque cuando ellas aumentan y no se domina el gusto, es cuando surge ese inmoderado afán de formas nuevas que caracteriza el arte actual. Además de la relación de nuestra cultura con otras del presente, hay que considerar la que tenemos con las pasadas por el conocimiento de la historia, y a eso se suma todavía hoy lo que la técnica ha mejorado en todas sus ramas, así como el influjo que en el Arte ejercen los cambios de la vida social. Todo esto, que viene a compendiarse en el mencionado enriquecimiento de nuestra vida interior, explica el ansia del arte del día por ampliar los medios expresivos (1).

Por su parte, Dessoir, explicadas las etapas del arte de niños y primitivos, se explica así sobre el origen del Arte. Entre las condiciones internas de la primitiva actividad artística, dice, se han mencionado hasta el día el instinto de juego, la imita-

(1) Ernst Meumann.—*System der Aesthetik*, cap. IV.

ción, el anhelo de expresar y de comunicarse, el sentido del orden, el deseo de atraer y su contrario el de asustar. Censura, en primer lugar, que lo artístico lo deriven sólo de lo útil, ya que en algunas ocasiones aparece el fin propio antes de la utilidad; y más aún la doctrina de los darwinistas aplicada al Arte, pues el pájaro, por ejemplo, no canta música, y media un abismo entre la llamada música de los animales y el más inferior grado de la humana; como encuentra también inadmisibles la teoría sexual, por no ser aplicable en varios casos. El valor biológico del Arte como idéntico al del juego, forma en que se manifiesta de igual modo el deseo de atraer y su contrario, no le convence, por lo mismo que ha rechazado la explicación biológica al hablar de las sensaciones. En cambio al instinto de juego, lo mismo que al placer de la imitación, los tiene por dotes generales humanas y por aptas para explicar el sentido artístico. También las creencias religiosas han contribuído mucho a desarrollar éste, y más aún la utilidad, que si no explica el Arte por sí sola, influye en él (la música en su relación con la guerra, etc.). En fin, así con-

cluye: *muchas son las raíces del Arte, no una sola* (1).

6. Pues bien, opino como Dessoir: son varios, no uno solo, los móviles del Arte, los que pueden o han podido intervenir en la producción de obras que al poseer valor estético constituyen arte; y lo que se impone aquí, tras de pasar revista a las opiniones actuales, es sistematizarlos, presentar lo que podríamos llamar el cuadro de los móviles artísticos. Eso voy a intentar.

A ejercitar la actividad artística puede ser impelido el hombre por sí mismo o por algo de fuera, es decir, los móviles del Arte son *internos o externos*; eso ya se ve, aunque confusamente, en los dos que admite Schasler. Además, tanto unos como otros subdivídense en *directos e indirectos*, según como influyan en la producción artística.

Paréceme indudable que el móvil interno directo es *el deseo de expresar*, que si no constituye de ninguna manera la esencia del Arte, como quedó expuesto, es aquello que, saliendo de nosotros mismos, nos empu-

(1) Dessoir.—Ob. cit., parte II, II, 3.

ja directamente a producir, ya que expresar quiere decir que algo anímico traspasa los límites de lo interno y se manifiesta con lo corporal. Sino que mencionar semejante móvil llamándolo expresión de sentimientos me parece restringirlo sobremanera; hay que entenderlo de modo más amplio, en el de manifestar al exterior, comunicar a otros cuanto el hombre siente, piensa y quiere. Que las ideas deban expresarse sentimentalmente, es ley artística, que se exigirá en cuanto sea ya verdadero arte, y así quedará excluída de éste, v. gr., toda didáctica literaria que no sea verdadera poesía por no llenar semejante condición; pero tomando la expresión como móvil de cuanto pueda llegar a ser arte al reunir las condiciones de éste, hay que entenderla del modo que sostengo. Así se explica que la expresión sea móvil de las artes del diseño en esas etapas pre-artísticas en que el niño o el primitivo nos ofrecen en sus dibujos su conocimiento del mundo, lo que de él saben, o nos comunican, v. gr., adónde van, como hacen los esquimales. Expresión, como móvil de cuanto pueda ser arte, es toda manifestación del alma por medio del cuer-

po, y entendida así aquella palabra, caben en el deseo de expresar otros móviles que algunos consideran como especiales, cual el de la atracción, incluso el de la atracción sexual, y el de repulsión, móviles que, en mi sentir, tan absurdo es tenerlos por lo decisivos que ciertos autores creen, como excluirlos en absoluto y aun burlarse de ellos. Porque, claro es que, interpretando el móvil de la atracción como expresión de un deseo, cabe derivar de él todo arte erótico, aun el más elevado y platónico, mientras que juzgarlo móvil especial de atracción sexual conduce derechamente a ese naturalismo de los darwinistas.

Siendo toda expresión manifestación de lo interno por lo externo, la íntima unión de nuestros dos componentes explica el valor artístico, mejor, el elemento artístico que llevan consigo nuestros movimientos expresivos, el embrión de arte que significan o representan. Mas esa verdad no es lícito exagerarla, como hacen algunos autores, particularmente al llegar a aplicarla a las artes del diseño; y aunque al tratar en especial de éstas en la última parte de mi trabajo, en el Sistema de las Artes, me será

forzoso insistir en esto, y se impondrá que examine cuantas doctrinas conozco sobre la génesis y evolución de dichas artes, aquí, al considerar de modo general el problema del origen del Arte, y en este lugar en que discurro sobre los móviles del mismo, no puedo prescindir de decir algo sobre ciertas peregrinas teorías. Creo que es aventurado atribuir, como hace Schmarsow, el origen de la decoración al deseo de eternizar y objetivar los movimientos expresivos, v. gr., que un collar signifique perpetuar un movimiento en que con las manos en el cuello se hace valer especialmente la cabeza; de la misma manera opino no ser suficiente explicación del campo que en ella tienen las formas geométricas el tomarlas como objetivación de fuerzas, cual viene a sustentar Lipps dentro de su doctrina de la *Einfühlung*, o el llamarlas representación simbólica de fuerza, como Scheltema; rechazo por completo la explicación dada por Wundt (y que en su lugar hemos de ver ampliada por Burgholds) de que la actividad motriz de las extremidades superiores descifre el enigma de semejante decoración regular, haciendo de las manos algo corres-

pondiente a lo que son los pies en la danza, aun dando entrada con aquello al ritmo, pues esta idea parece desconocer la diferencia que media entre las artes de ejecución y las otras, y no tiene en cuenta que la decoración es para la vista; y todavía, pienso no ser explicación suficiente de esas formas, sino, como mucho de lo anterior, deseo de singularizarse, el entender esa decoración regular como conjuro, cual hace Worringer (1).

Häberlin explica perfectamente cómo el gesto expresivo es algo que no pertenece por sí a la producción artística, sino a un grado superior de esteticidad, que es el que cuadra al contemplador. Si suponemos el *summum* de esteticidad, hay que reconocer que no lleva a acción ninguna. Lo que sucede es que en los individuos no se da, y se ofrece, al acercarse a ese *summum*, otra clase de acción, distinta de la producción artística, y esa es la acción expresiva; y como no hay límite entre lo más y lo menos de actitud estética, tampoco lo hay entre pro-

(1) Excuso las citas relativas a todo esto por haberlas de poner en su indicado lugar.

ducción artística y expresión, no habiendo gesto expresivo puro porque no hay pura actitud estética, y acercándose más a expresión y menos a arte lo que se hace cuanto más estética sea la actitud del sujeto. El *máximum* de esteticidad no lleva al Arte, sino a lo que el autor llama vida de fiesta, ajena a cuanto sea trabajo, a algo que es lo más opuesto a la cultura, a pesar de que el Arte linde con lo uno y con lo otro (1).

En todo movimiento expresivo hay, pues, sólo germen de Arte; únicamente se llega al Arte cuando se da forma. Por eso, para llegar a esto hay que recurrir a tomar en consideración los móviles indirectos, y ante todo el *móvil íntimo indirecto*, que ahora se impone mencionar, el cual es el *instinto formativo*. Créolo móvil indirecto porque la forma es algo *para* la expresión; pero reconozco que se completa con ésta, constituyendo ambos motivos unidad. El predominio del uno o del otro acarrea las opuestas direcciones de que nos habla Meumann; en general, da lugar al arte subjetivo, que es

(1) Paul Häberlin. — *Allgemeine Aesthetik*. 1929. IV, 1 y 2.

ante todo expresión, o al arte objetivo, que es preferentemente forma, y es hecho indudable que todas las manifestaciones artísticas son más lo uno o más lo otro, pues lo subjetivo y lo objetivo, cosas ambas que entran en todo arte, son los dos polos del mismo, dándose Arte en cualquiera de los paralelos. Y aun las propias artes son más aquello o más esto; pero dentro de lo que es cada una, cabe más lo primero o más lo segundo: la pintura es preferentemente objetiva, pero cupo en ella un subjetivista como Giorgione. Por todos se reconoce la prioridad de las artes más subjetivas, de las llamadas artes rítmicas, mientras que las más objetivas han surgido luego, y eso parece nueva prueba de que el móvil expresivo es el directo, siendo el formativo indirecto sólo, medio, complemento de aquél. Lo mismo cabe observar dentro de los elementos de una determinada arte: en la música, arte subjetiva por sí, surge el ritmo antes que la melodía, que ya es más forma; lo propio acontece en la danza, en que la gimnástica precede a la mímica.

Mas (lo vimos antes) expresión y forma no constituyen aún arte verdadero.

Producen, sí, se ha dado y se da con esas cosas lo pre-artístico, y por eso Meumann y cuantos escritores tienen el comienzo de eso como origen del Arte, hacen bien en pregonar que los móviles expresivo y formativo son los determinantes. Pero para pasar de lo pre-artístico a lo propiamente artístico, no basta con ambos. Una expresión interesada, una que carezca del desinterés estético no llega a Arte, de manera que el productor de éste tiene que unir, en cuanto a lo subjetivo, al deseo de expresar, la actuación del instinto de juego, que por eso se tiene por capital en el Arte. El juego, en efecto, es libre ejercicio de nuestra actividad, es actividad autotélica, en ella nos complacemos, porque nos causa placer funcional, tenido muy atinadamente en consideración por Bernheimer, y el Arte es también actividad de esa clase. El instinto de juego es móvil, pues, de toda creación verdaderamente artística, júntese a cuantas actividades entran en ella, y con la expresiva en particular, ya que gracias a ello pasa ésta de interesada a desinteresada. Es, por consiguiente, *el instinto de juego* móvil del Arte, y aunque sea algo que directamente sale de

nosotros, considérollo como indirecto en cuanto modifica del modo indicado el motivo directo expresivo.

Y así como para que se dé expresión artística, es decir, estética, desinteresada, para que subjetivamente se ofrezca verdadero Arte, ha de entrar en funciones el instinto de juego, del mismo modo, para que se dé forma artística, para la objetividad artística de la obra, requiérese que con el móvil formativo se maride otro móvil interno indirecto, que ha recibido diversas denominaciones cuando se ha tomado erradamente como fuente de lo estético en general, y que yo, de acuerdo con la formulación de mis normas, llamaré en conjunto *instinto de orden*, abarcando así y explicando el placer del ritmo, de la simetría, de la proporción, etcétera. También hemos visto que se le toma en cuenta. Sea eso instinto innato, sea exigencia nuestra como fruto de temprana experiencia, dérivese de nuestra naturaleza psíquica o de nuestra naturaleza corporal, y en este último caso tenga ello fundamento anatómico o fisiológico, como puede pensarse, v. gr., en el caso del ritmo, tengo por hecho clarísimo de experiencia que el orden

nos atrae, que lo buscamos, y que al par que ayuda a la aprehensión de las formas por lo que nos la facilita, nos complace ya por sí mismo; y por eso, cuando la forma lo revela, posee ésta ya valor artístico, y recíprocamente, toda forma con valor artístico muestra orden, como se vió al proclamar al orden norma artística, aunque no sea norma de lo bello en general. De eso resulta patente que toda explicación meramente subjetiva de la decoración regular es insuficiente: la regularidad que es orden, es algo objetivo, porque es algo formal: las emociones carecen en su curso de semejante regularidad. Es decir, en resumen: entiendo que el instinto de orden es móvil interno indirecto del Arte, ya que debe entenderse en su relación con el móvil formativo de modo análogo a como el instinto de juego en relación con el expresivo: es precedente y condición indispensable de todo arte verdadero.

Pasando ya a los *móviles externos*, se impone afirmar que el único *directo* lo constituyen los objetos de la exterioridad en cuanto excitan *el instinto de imitación*; pues aun reconociendo como evidente no ser ni

la imitación ni las etapas que veremos que conducen a ella móviles de *todo* Arte, es aquello indudable móvil artístico en todas las manifestaciones del arte imitativo. Y aquí se impone notar el error de identificar con lo imitativo todo lo objetivo, error análogo al de tomar por sólo subjetivo lo rítmico. Así como por más que el ritmo posea el mayor valor, no para la expresión en sí, pero sí para su comunicación, para la propagación de los efectos, y de ahí que las artes rítmicas sean las más primitivas y pueda atribuirse al ritmo cierto valor subjetivo, con todo, él de por sí, donde se da es elemento formal y por ende objetivo, así también existen elementos objetivos que nada tienen que ver con la imitación. Identificar artes objetivas con artes imitativas es equivocación no pequeña, pues aunque todas las segundas sean de las primeras, no se da aquí la recíproca. Milá lo vió esto perfectamente, aunque no lo hayan visto otros, y en el *Sistema de las Artes* me detendré en tan interesante cuestión.

Todas las otras cosas que se pueden llamar móviles *externos* y cuya lista ha aparecido en los autores resumidos antes, son

móviles *indirectos*. En su enumeración y explicación podría extenderme no poco, mas téngolo por superfluo. El clima, la época, la raza o pueblo, el medio en general ejercen indudable influencia en el Arte, pero siempre de segunda mano, siendo inadmisibile un determinismo de ellos a lo Taine. El estado de cultura en general y en especial en lo referente al Arte, v. gr., el de avance o retroceso en la técnica, sí que es más importante que todo lo otro. Por último, el estado social, la religión, ésta notablemente, por cuanto ha sido siempre parte del móvil expresivo, la expresión del sentimiento religioso, todo ello también debe aquí mencionarse, pero sin detenernos a más, por haber sido cosa explicada ya al tratar de las funciones moral y social del Arte o tener su adecuado lugar en otro sitio.

A todos esos móviles hay que añadir por fin la *utilidad*, que puede entenderse como móvil interno o como externo, según se considere. No puede negarse que la mayor parte de las producciones de los primitivos han surgido por utilidad. Recuérdese la cerámica, la indumentaria, la misma música, según el sentir de Stumpf. Por eso, si mien-

tras Grosse exagera al tenerla por único móvil, otros autores no la citan, es porque va implícito ese móvil en otros de los mencionados. Conviene, no obstante, hacer especial mención de él, porque hay producciones que lo revelan con mayor claridad que ningún otro.

Sentado cuanto va por delante, cumple añadir, con la historia del Arte en la mano y aun fundándose en consideraciones teóricas, que se debe afirmar que el Arte ha brotado antes por motivos internos que por los externos, ya que, no sólo todo arte subjetivo, sino aun el objetivo, surge por lo común de móvil interno, como el intento formativo, y dentro de los internos, antes por lo subjetivo que por lo objetivo. En el *Sistema de las Artes* tendré lugar de ampliar esta materia.

7. Ahora, en cambio, es ocasión oportuna de terminar este capítulo acabando de explicar el surgimiento del Arte, porque habiendo visto cuáles son los móviles que impulsan al hombre para producir obras que son arte cuando poseen valor estético, y notado ya que las de los comienzos de la cul-

tura no lo tienen ni son hechas con finalidad estética, sino sólo con fines como expresar, formar, etc., resta examinar cómo esas mismas obras pasan del valor extraestético al valor estético, llegan a ser verdaderas obras artísticas. Este punto fué expuesto admirablemente, en mi sentir, en el Primer Congreso de Estética, por medio del trabajo que, con el título de *Contribución a la Estética genética*, presentó Bullongh. Por eso me parece que un extracto del mencionado trabajo será la mejor manera de ilustrar al lector sobre la materia.

La Estética genética, que, al referirse a épocas primitivas, debe huir de emplear conceptos y definiciones que cuadran sólo a tiempos posteriores, de más avanzada cultura, así como de pretender deducir el concepto de arte del análisis de lo que viene a ser su precedente entre los primitivos, tiene por cometido principal la determinación de las diferencias que sucesivamente ofrece el valor estético en su desarrollo. Trátase en ella de la evolución del punto de vista estético, y por eso formula el autor la siguiente pregunta: ¿Cómo lo que ahora tenemos por valor estético ha llegado a serlo?

¿Cómo ha surgido y cómo ha evolucionado? La comparación entre el modo primitivo y el actual de ver el Arte, muestra dos diferencias características, que se refieren así al concepto del Arte como al del ejercicio artístico: primera, el tránsito de hecho social a hecho individual, y segunda, el tránsito también de ser algo exclusivamente práctico a ser desinteresado, libre de todo fin que no esté en él mismo, valor, en una palabra, para la contemplación. Fenómeno tan complejo como el Arte no ha podido brotar de una sola fuente; y el autor trata al llegar aquí de mostrar qué mezcla de intereses prácticos y sociales han dado ocasión al Arte desde los tiempos primitivos hasta la Edad Media, en lo cual podemos excusar el seguirle tras de todo lo expuesto en las páginas anteriores. Después es cuando señala los factores que han intervenido en el doble tránsito mencionado. Tres grupos de dichos factores encuentra. El primero lo componen así factores negativos como positivos; es decir, ante todo los que han contribuído a quitar a los objetos el valor útil personal directo, como ocurre con tantos, haciéndolos pasar a poseer utilidad pura-

mente nominal, que es ya un segundo paso, y llegando, y éste es el tercero, a que revisitan valor ceremonial tan sólo, de donde pasan, naturalmente, al valor estético. No hay sino fijarse en ciertas armas, en muchos objetos y vestiduras del culto, para percatarse con claridad de la intervención de semejantes factores negativos. Una espada tuvo en su origen un valor de utilidad, y después ha pasado a algo ceremonial tan sólo. A ellos se suman los positivos, representados por la aparición de ideales patrióticos, morales, etcétera, que por su parte exigen prescindir de ventajas prácticas, subordinándolas a ellos, con lo que se ayuda a diferenciar el valor práctico del artístico. Viene luego el segundo grupo de factores, todavía más interesante, fruto de la transición desde la solidaridad mecánica a la orgánica de la sociedad, o sea la división del trabajo y la diferenciación profesional. Semejante transición contribuye de variadas maneras a lo que venimos investigando. Psicológicamente, porque en ella se funda el reemplazo de la admiración personal de la habilidad del autor, por la admiración del objeto mismo; técnicamente, porque es el punto de partida

de todo progreso técnico, y de modo especialmente artístico, porque de ahí arranca también el desarrollo de la composición. Las tres cosas estas se compendian en el surgimiento del artista como profesional. Finalmente, el último grupo de factores, o, mejor, el último factor, es el por todos reconocido del intercambio cultural. Tal es, en substancia, el contenido del hermoso trabajo de Bullongh (1).

Con esto queda explicado el surgimiento del verdadero Arte. Los hombres, impulsados por los móviles expuestos, han producido objetos, han ejecutado actos de valor expresivo, útil, etc., dando lugar a una etapa pre-artística; los objetos o los actos susodichos han ido perdiendo semejantes valores, y, por otro lado, han llegado a adquirir el estético, a producir en alguien una emoción estética; y en el momento en que alguien, ya verdadero artista, se ha dado a la producción con el fin de causar en otros esa emoción con algún trabajo suyo, y el

(1) Edward Bullongh.—*Ein Beitrag zur genetischen Aesthetik*. Kongress für Aesthetik, etc., 1913, ya citado. 1.

objeto producido causa esa emoción en los contempladores, ha surgido una verdadera obra de arte, la cual poseerá valor estético, aunque pueda ostentar además otros valores cuando, en vez de ser contemplada estéticamente, se la considere desde algún punto de vista extraestético.

CAPITULO II

PSICOLOGÍA DE LA CREACIÓN

1. *Análisis de la fantasía artística.*—2. *Las convivencias del artista y la fantasía.*—3. *El pensamiento en la creación.*—4. *Lo consciente y lo inconsciente en ella.*—5. *El sentimiento en la creación artística.*

1. Con el título de *La Imaginación Creadora* publicó el filósofo francés Ribot un excelente libro, en que analiza los tres factores que en ella entran, o sea el *intelectual*, el *emocional* y el *inconsciente*, y en que, más adelante, distingue dos formas generales de la imaginación creadora, la consistente en imágenes *plásticas*, es decir, netas, claras, que tiene su campo en las artes del diseño y en la poesía, y la que consiste en imágenes *difluentes* o vagas, que halla uno de los suyos en la música (1). Es importante

(1) Th. Ribot.—*Essai sur l'Imagination Créatrice.*

esta última división, adoptada recientemente por Wulff (1), y lo es todo el libro en general; pero como al estudiar el factor inconsciente, la llamada inspiración, no se decide a dar del mismo explicación por completo satisfactoria, queda para nosotros su trabajo con menor interés del que tienen las explicaciones que de dicha materia nos ofrecen algunos estéticos psicológicos modernos, y por eso (y creyendo yo conveniente tomar un guía en este punto tan acentuadamente psicológico), voy a seguir en este capítulo, no a Ribot, sino a Volkelt.

Este analiza la fantasía artística en uno de los capítulos de su *Estética*, considerándola lo primero en general, y ante todo como *aumento de claridad de las representaciones*. La palabra fantasía se emplea de ordinario para denotar alguna preeminencia, determinada excelencia de la vida representativa, y, en efecto, ya indica una ese au-

(1) Oscar Wulff. — *Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung*. Zweiter Kongress für Aesthetik. Zeitschrift für Aesthetik, tomo XIX.

mento en cuanto a la claridad de las representaciones, con lo cual se viene a decir que éstas se acercan lo más posible en el artista a las percepciones sensibles. Principian ya los artistas por recordar con mayor exactitud que el común de los hombres colores y formas que han percibido, y lo mismo sonidos y sus combinaciones. Mientras la mayor parte de la gente poco es lo que recuerda de todo esto, y de modo muy impreciso, un Mozart pudo escribir el *Miserere* de Allegri en cuanto lo escuchó una vez. Todo eso da lugar a grandes diferencias, entre los que poseen semejante dote y los que carecen de ella, en cuanto al goce del Arte y aun al de la vida en general, pues sabido es cómo disfruta recordando música quien tiene fiel memoria musical y cómo se renuevan en buena parte los encantos de un viaje en quien lo recuerda bien. Mas no sólo en las representaciones de la memoria, sino en todas, hay la mencionada diferencia. Lee uno un poeta y ve sólo confusas imágenes, mientras que otro las siente surgir con la mayor claridad en el curso de la lectura. Todo esto es de suma importancia para el artista creador, porque

la creación artística requiere esta clase de fantasía, ya que la claridad en la misma es medio de la creación. Esa dote es la que se designa en general con el nombre de fantasía; dicese de quien la posee que tiene fantasía. Algunos arguyen contra ese requisito que no son escasos los poetas que muestran escasa claridad de representación; mas los tales lo son, *a pesar* de eso, por otras circunstancias: recuérdese que el efecto estético no depende únicamente de las representaciones, sino de la fusión de éstas con el sentimiento en la contemplación. Pero también se comprenderá por sí que cuanto más claras sean aquéllas, más fácil será sentir con las mismas al contemplar. Dicen otros que la claridad de las representaciones no debe ser medida de la fantasía artística, porque hasta los más empedernidos naturalistas suprimen algo, es decir, que nadie reproduce rasgo por rasgo ni personas ni cosas; mas a esto puédesse contestar que de lo que se trata es, no de que la fantasía brinde todos los detalles, sino que ofrezca con claridad los que brinda. En cuanto a la poesía lírica, conviénele por su carácter propio cierta indeterminación, de

modo que el requisito de que aquí se habla significa en ella sólo que, dentro de la imprecisión que compete al género, haya la determinación que cabe en él; que dentro de la naturaleza vaporosa de sus representaciones, se alcance el mayor grado posible de aquello, se nos proporcione algo del atractivo de la percepción sensible. No hay que decir que esa condición de claridad se refiere a lo que constituye el contenido fantástico de la obra, no a las representaciones auxiliares que tiene el artista durante su labor referentes al material y a la técnica. Por último, también huelga indicar que el precedente necesario de esa claridad representativa fantástica es la percepción clara, y, en efecto, mientras el hombre común percibe muy someramente, el artista se fija en colores, sonidos, etc., con todo detalle (1).

De un modo ya más preciso, entiéndese por fantasía la *facultad de transformar las representaciones*. Sabido de todos es que la actividad artística consiste, en suma, en transformación de lo adquirido por la ex-

(1) Volkelt.—*System der Aesthetik*, tomo III, parte I, cap. IV, II.

perencia, y por eso se comprende lo importante que dicha transformación es para el artista. Semejante transformación es cosa que se da en la vida toda; pero debe llamarse fantasía el don de hacerlo cuando se une aquella transformación con alto grado de claridad en lo fantaseado. También en el terreno del pensamiento se transforma, pero su transformación diríjese a lo general, es decir, lleva dirección en absoluto opuesta a la de la fantasía intuitiva; y aunque a veces el pensamiento requiera ésta, el enlace de los pensamientos es lo contrario de lo intuible. En las representaciones de la memoria ofrécese igualmente transformación; mas las sombras que se interponen en los recuerdos constituyen un defecto de la memoria, y por lo mismo nada tienen que ver con la transformación de la fantasía artística, que es, por el contrario, una excelencia. Ahora bien, la palabra fantasía, en amplio sentido, comprende así las imágenes de la memoria como la transformación de las representaciones en cuanto unos u otras alcanzan el grado elevado de claridad dicho, y por eso se puede hablar lo mismo de fantasía reproductiva como de fantasía

transformadora, mientras que sólo al unirse semejante claridad con la susodicha transformación es cuando se tiene fantasía en sentido estricto. Fantasía, entendida así, es, pues, la transformación de las representaciones con fuerte dosis de claridad. En tal caso, de unas representaciones surgen otras a que sirven de material, y como no es precisa la claridad en las primeras, sino sólo en las que son producto de las mismas, la fantasía, en ese estricto sentido, consiste en la transformación de un material representativo en nuevas representaciones claras. La creación no es sino transformación de esa clase, y de ahí la importancia que tiene esta transformación, que constituye lo peculiar de aquélla. Pero la fantasía transformadora de que se viene hablando puede ser de dos clases: imitativa y creadora. Imitativa (*nachbildende*) es cuando la fantasía sigue determinada pauta que se nos ofrece, v. gr., cuando al ver el *Moisés* de Miguel Angel, no solamente lo percibimos siguiendo los rasgos de la figura, sino que también acompañamos internamente la fantasía propia con la del artista. En un fantasear así no somos libres, y claro es que no es de

esa clase la fantasía peculiar del artista, la cual es creadora y por completo autónoma. Y aunque no toda fantasía creadora es fantasía artística (y bien se ve en quien hace castillos en el aire), la más valiosa de todas las que crean es la fantasía artística. En esta fantasía creadora artística hay también que distinguir dos clases. Una es la idealista, la fantasía de cosas fabulosas, de algo que se aleja de la realidad, cual la de los artistas que nos transportan a otro mundo con leyes y fuerzas bien distintas de las del nuestro; otra la realista, la de quienes nos ofrecen siempre imágenes en relación fiel con la realidad. La impresión estética es muy diversa en uno y otro caso, y más cuadra el nombre de fantasía al primero. De las dos excelencias que se han señalado a la fantasía dedúcese que hay tres clases diversas de artistas: unos que aúnan la mayor claridad de las imágenes con la mayor fuerza creadora idealista, como Shakespeare; otros, de claridad tan grande como la de esos, pero de menor potencia en cuanto a creación, como los naturalistas cual Zola; y otros, por fin, que son los inversos de los segundos, en cuanto que poseen gran

fuerza creadora, pero escasa claridad en sus imágenes; ese es el caso de Klopstock. Nueva significación entraña la fantasía creadora en cuanto se considera en la misma la dote de la originalidad. La creación fantástica tiene más o menos novedad; pero el tenerla, es decir, el ser original, es dote de gran monta para la creación artística, tanto que a la facultad de crear originalmente es sólo a lo que no pocas veces se llama fantasía, y fantasía así es la que el artista debe tener (1).

Completando esta doctrina de Volkelt, correspóndeme insertar aquí algo sobre este punto, debido a otro autor, a un tal Othmar Sterzinger, quien en un artículo de la Revista expone una idea psicológica de interés para la creación artística. Y es que en ésta se da el fenómeno psíquico llamado refuerzo de las imágenes, refuerzo que puede ser de tres clases, es decir, consistir en aumento de tamaño, de número o de fuerza de las mismas, al paso que el fenómeno de la sustitución, en que ciertos elementos reemplazan a otros análogos, no aparece en

(1) Volkelt.—Ob. y lug. cit.

ella. En el ensueño se da también el refuerzo susodicho, mas faltándole el elemento dinámico-emocional, el cual en la creación artística es también característico (1).

El penúltimo párrafo del capítulo en que expone lo resumido poco ha, lo emplea Volkelt en estudiar lo que él llama *anhelo formador de la fantasía*, comenzando por censurar a Schleiermacher, quien incurrió en el mismo error de Croce de separar del Arte cuanto es exteriorización, llamándolo técnico y mecánico y creyendo que nada tiene que ver con lo estético. Volkelt, muy al contrario, piensa que el pintor, por ejemplo, no se quiere mostrar sino como pintor, y el músico como músico; que todos anhelan dar a sus concepciones determinada perceptibilidad sensible, no siendo artistas sino en cuanto sienten semejante impulso. En toda transformación de representaciones se da ya una formación, pero es formación puramente imaginativa, interna, mientras que aquí se trata de dotar de forma externa, sensi-

(1) Othmar Sterzinger. — *Das Steigerungsphänomen beim künstlerischen Schaffen*. Zeitschrift für Aesthetik, etc., tomo XII.

ble, a lo imaginado. Mas en esto se impone una distinción previa: el deseo de dar forma exterior es cosa propia de la fantasía, pero los actos de esa formación externa no lo son, aunque la fantasía los dirija; es decir, los actos de la expresión no son cosa suya, pero el anhelo de ejecutar sí. Ahora bien, mientras todos conceden que en las artes del diseño la ejecución es laboreo de material sensible, y aun se asiente a lo mismo en lo que atañe a la danza y a la representación dramática, en el terreno de la música y de la poesía dúdase de ello. Volkelt resuelve esto sosteniendo ante todo que ni la música ni la poesía pueden llamarse acabadas, realizadas por completo, mientras no se ejecute aquélla o ésta se lea materialmente; es decir, mientras ambas no se escuchen, en lo cual no puedo convenir; porque a la poesía épica se la llama con razón arte para la imaginación y no para los sentidos, y puede causar honda impresión estética al músico el seguir internamente su partitura sin ejecutarla. Pero después da otra razón contra la dificultad propuesta, recordando que el deseo formador es por sí anhelo de comunicar, que el artista no crea

para sí solo, sino para otros, lo cual sucede en toda clase de arte, y eso supone formación externa. Verdad que esto no quiere decir que el artista abrigue deseos de comunicar a otros su propio interior, lo cual unas veces existe y otras no, sino que únicamente quiere expresar el anhelo que todo artista experimenta de crear un valor que sea de las otras personas conocido. Con ese fin dota de actualidad sensible a sus concepciones; para eso, v. gr., escribe el poeta sus versos. Lo que aquí sucede es que la ejecución reviste muy diversa importancia y significación en las distintas artes. Unas veces el material en que se ejecuta es algo permanente (mármol) y otras algo fugitivo (sonidos); pero en este último caso siente el artista deseo de fijar ese material de algún modo, y varias veces, al hacerlo, al escribir la música o la poesía, gana no poco la concepción imaginativa en precisión y relación de partes a conjunto. De manera que en la música y en la poesía, el ansia de que tratamos es doble: una, nada más que el de exteriorizar, y otra, de fijar esa exteriorización. Hemos dicho que la importancia de la ejecución es muy variada,

según las artes, y así sucede, en efecto. En las del diseño, es lo decisivo: no es buen pintor quien no pinta bien. En la poesía, por el contrario, lo principalmente importante es la concepción imaginativa. En cuanto a la música, ocupa en esto lugar intermedio. Conviene, pues, ver hasta qué punto hay que concebir a la fantasía artística como anhelo de formar. Claro que lo primero que se requiere es que el artista tenga intención de exteriorizar sus concepciones, pues donde sólo deja uno correr a su fantasía no se da eso; pero ¿qué relación guarda la transformación ya intencionada de las representaciones con el impulso a exteriorizar? La intención, por sí, no es impulso; para que haya éste se necesita resolución: mientras en la sola intención se representa uno el fin, en la decisión se quiere. Ahora bien, si la intención no incluye la tendencia o impulso, en cuanto la transformación de las representaciones es guiada por la intención, entra con ello cierta tendencia a transformar; con la intención se enlaza, como nuevo elemento, ese impulso, cual parte inseparable. Eso es lo que se llama ansia formadora de la fantasía; y como toda formación fantás-

tica, va acompañada, cual se vió, de cierta necesidad de exteriorizarse, únese con el deseo formador fantástico la tendencia a la formación externa, a la ejecución. Y como, finalmente, cuanto de sentimientos, estados del alma, impulsos e ideas aparece en la creación artística está en íntima relación con esa transformación de las representaciones que en ella se da, bien puede decirse, siendo esa transformación obra de la fantasía creadora, que la creación artística no es sino la actividad de la fantasía (1).

2. Y ¿hasta qué punto y en qué grado depende ese ejercicio de la fantasía artística de *las convivencias del artista*, y desde qué punto es libre creación? Este es el problema de que trata Volkelt en el capítulo siguiente. De las biografías de los artistas sácase la convicción de la abundancia con que ellos han aprovechado para el Arte sus convivencias. En tres grupos cabe describir éstas: uno, el de las que sólo han consistido en percepciones externas, que no pocas veces se pueden aprovechar para la

(1) Volkelt.—Obr. cit., tomo III, parte I, capítulo IV, V.

creación, v. gr., cuando un decorador utiliza formas de flores que ha visto; otro, el de las consistentes en conocimiento que un artista tiene de experimentaciones ajenas, ya porque ha sido testigo, ya por haberlo sabido de otro modo, como cuando una noticia determinada sirve de punto de partida para una poesía; y, finalmente, el de las más importantes, que son las que han constituido íntima convivencia del propio artista. Son, como se lleva dicho, las más importantes porque sólo quien es hombre profundo y rico en experiencia es apto para producir grandes obras. Esas convivencias pueden referirse a algo aislado, cual una aventura amorosa, o bien entrañan un fondo que penetre en toda nuestra vida o en todo el modo nuestro de ver el mundo, y estas convivencias más hondas son las que poseen importancia capital y de las que han surgido los más grandes poemas (1).

Sabido es que hasta la fantasía más original nunca crea nada nuevo por completo, sino que, por lo menos en cuanto a los elementos, labora con la experiencia interna o

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

externa del hombre ; pero, además, para que la obra revista para el contemplador carácter de posibilidad, es menester que hasta en el conjunto de esos elementos aparezcan en la creación las relaciones propias de personas y cosas. Exígesse en todo eso un *mínimum*, pero que varía según las artes, así como cada cual de éstas es más apta para beber en cada una de las tres fuentes antedichas. La arquitectura, v. gr., no presupone vida interna tan profunda y tan rica como la música y la poesía. En cuanto a las experimentaciones ajenas, al paso que en la lírica se puede prescindir de ellas, juegan gran papel en las otras clases de poesía ; en la pintura, mientras el paisaje no las requiere, conviéndenle al cuadro de género y al histórico. En fin, en lo tocante a la experiencia externa propia, conviene distinguir entre las artes de cosas (imitativas) y las que sólo son de elementos de percepción sensible, y toda la libertad que aquí se permite truécase allí en rigor en cuanto a la relación de lo que el artista ha visto con lo que representa : considérese la diferencia entre arquitectura y música por una parte, y por otra, pintura y escultura. De ahí que se den dos clases de

creaciones artísticas, unas libres y otras que no lo son tanto, así como dos grupos de artes, el primero formado por las artes figurativas del diseño y la poesía y el segundo por música, arquitectura y artes menores; y mientras el primer grupo guarda estrecha relación con las experimentaciones ajenas y con las externas propias, el segundo no. Sólo la experiencia interna propia es común a todas las artes (1).

Las artes de cosas han de revelar las propiedades y leyes del mundo exterior, y en ellas se distinguen dos tipos, según que al artista sean familiares esas propiedades y leyes, de modo que no tenga que cuidarse de revelarlas en su creación, sino que naturalmente lo haga, o que no lo sean y le sea necesario estudiarlas por lo menos en parte para su labor, cual en el caso de quien escribe una novela de mineros sin conocer la vida de las minas, o de guerras sin ser militar, etc.; y mientras que en el primer caso la fantasía aprovecha sin esfuerzo la experiencia, requiérense en el segundo actos especiales para que surjan las convenientes

(1) Volkelt.—Obr., tomo, parte y cap. cit., II.

imágenes. Precisa no olvidar, a pesar de cuanto se viene diciendo, que lo maravilloso cabe en el Arte, sin que lo impida esa dependencia de la experiencia que tiene la fantasía; mas ese maravilloso exige una condición: que el mundo que con él nos brinda el artista produzca impresión de posible. El carácter de apariencia del Arte comprende, pues, dos cosas: la posibilidad de apartarse de lo real y, a la vez, la limitación de semejante posibilidad por la ilusión de realidad. También en cuanto a esto ofrecen diferencia las artes: las artes gráficas soportan alejamiento de lo real, que no tolera la pintura; el relieve lo permite también más que la estatua; y en lo que toca a la poesía, la épica más que la dramática. Y no sólo resultan así ligadas las concepciones artísticas a las condiciones de las cosas de la Naturaleza, sino también a las de la vida anímica, dándose igualmente en esto último un *mínimum* que no se puede traspasar; y como todas las obras de arte se apoyan en la vida psíquica del artista, a todas alcanza esto, pero en especial a las artes que se basan en la experiencia ajena, y sobre todo a la poesía, la cual, todavía más que las

otras artes, ha de ofrecer conformidad, adecuación con cuanto constituye la vida del alma. Ahora bien, así como en cuanto a la propia vida interna no cabe engañarse, y no puede falsearse ella por eso, y como consecuencia ni a la arquitectura, ni a la música, ni a la lírica sobrevienen peligros por ese lado, la vida psíquica ajena cabe interpretarla erróneamente, y ese es el escollo que hay que evitar y esa es la dificultad que consigo llevan la épica y la dramática sobre todo. En lo que atañe al *mínimum* de adecuación con las propiedades y leyes psíquicas, también varía según las artes: el drama tiene psicología distinta que la novela; todo ocurre en él más aprisa; y aún más, mucho más, se separa de la novela la ópera, y todavía más la opereta; pero hasta en lo más grotesco de esto, hay que observar el *mínimum* susodicho (1).

El último párrafo del autor que más interesa ahora versa sobre el *empleo de determinadas e individuales convivencias en el Arte*. De dos maneras pueden emplearse: o de manera inmediata, es decir, presentándolas

(1) Volkelt.—Obr., tomo, parte y cap. cit., III.

directamente en la obra, aunque siempre hayan de sufrir alguna leve variación, o de un modo mediato, a saber, si aparece en la obra sólo algún rasgo de ellas, como cuando un poeta aprovecha un viaje a cierto punto para decir algo de la localidad o algo de lo ocurrido, pero sin narrar el viaje mismo. Es indudable que la primera manera es la particularmente importante, ya que la otra no es sino el modo general cómo el artista va conociendo el mundo y la vida aun sin trocar determinada convivencia en fuente de creación, y toda creación artística es a base de experimentaciones así. De la inmediata se ofrecen diferencias según las distintas artes. Hay algunas artes o ramas de las mismas en que la representación de un objeto causa la impresión de que corresponde a algo determinado de la realidad, es decir, despierta un reconocimiento, como la pintura y la escultura, y aun la poesía cuando se quiere, v. gr., retratar a un personaje histórico. Ese caso es muy diverso del que se da al emplear inmediatamente determinada experimentación, pero de modo libre, a saber: cuando no se trata de reproducir, de retratar. No se requiere emplear experien-

cias individuales determinadas en toda producción artística. Teniers no necesitó presenciarse un determinado baile para sus cuadros y cartones; como había visto muchos, hizo de esa experiencia empleo mediato. Y claro es que, según como se utiliza la experiencia, aun dentro de su empleo inmediato, la fantasía toma en la obra más o menos parte; así, v. gr., hay distancia entre quien se vale de apuntes del natural y quien no hace uso de ellos. Aunque el aprovechar inmediatamente la experiencia no sea preciso, es favorable al Arte el hacerlo; quien todo lo saca de sí, quien no bebe a menudo en la realidad, se amana. Mas también en esto hay diferencias según los asuntos, v. gr., según sean fabulosos o realistas, ya que los últimos lo requieren más, y aun también según las individualidades. La lectura puede proporcionar convivencias utilizables para el Arte, como yo creo que demostró bien nuestro Menéndez Pelayo en sus poesías. La psicología de la creación varía mucho según que se haga uso mediato o inmediato de las experimentaciones, porque mientras en todo lo que sea reproducir, la

fantasía labora poco, en cuanto se emplean las experimentaciones sólo de modo mediato, campea libremente. Estos dos son los casos extremos; el término medio consiste en emplear inmediatamente la experiencia, mas no para la reproducción, sino libremente. A menudo, en vez de aprovecharse una convivencia completa, utilizase sólo un rasgo, una forma, y al igual en este caso, el empleo puede ser mediato o inmediato: la utilización inmediata de un rasgo o de una forma es más común que la de una experimentación completa. Las artes que no son de cosas utilizan también experimentaciones individuales determinadas, pero que se refieren casi siempre a elementos así del espacio como de sensaciones de colores o de sonidos. En las artes figurativas del diseño entra el modelo, y el considerarlo da lugar a una porción de cuestiones, correspondientes ya a la teoría especial de esas artes; pero esta última circunstancia no ha de impedir aquí el afirmar que el modelo no es sino base experimental artificiosa, por lo cual los artistas deben proceder con él de manera que no se conozca en la obra el ha-

ber utilizado tal artificio, sino que en ella semeje él naturaleza (1).

3. En los actos de la creación artística hay que distinguir los que son verdaderos actos formativos de los que sólo son actos auxiliares; y aun prescindiendo de estos últimos por ahora, hemos de ver ante todo *cómo* en los primeros *se comporta el pensamiento*. Consisten, cual se ha dicho, en intuiciones fantásticas, y en ellas cabe distinguir entre cuando se relacionan por su contenido o asunto o cuando su relación no es sino por el simbolismo sentimental de las mismas. La diferencia que el enlace de las primeras tiene con el enlace lógico consiste en que sus contenidos o fondos se determinan únicamente por la representación significativa; en las artes de cosas alcanzan notable importancia, y así, v. gr., cuando Miguel Angel se ocupaba con la creación de Eva, su fantasía iba sin duda de una forma a otra y de una a otra actitud de cada una de ellas, según la representación significativa de las figuras de Jehová, de Adán y de la pro-

(1) Volkelt.—Obr., tomo, parte y cap. cit., IV.

pia Eva, y de las actitudes de todos. Las segundas son las que se dan en las otras artes.

Hemos dicho que ni aun en los actos formativos en que las intuiciones fantásticas se relacionan por su contenido ofrécese enlace lógico, y, en efecto, el relacionarse por sus representaciones significativas según la naturaleza de las cosas y de los caracteres, con arreglo a las leyes naturales y de la vida psíquica, es algo bien diverso de juzgar, demostrar y reflexionar: no hay en aquello la necesidad lógica que en todo esto. Contra esta opinión hácese algunas objeciones. Primero, que en las obras dramáticas, por ejemplo, aparecen con frecuencia personajes que racionan, semejando ese hecho que el poeta hace lo propio conforme va escribiendo su obra; a lo cual cabe decir, en primer lugar, que esos actos no los pone el autor como cosa propia, sino como de sus personajes, y eso les presta distinto carácter psicológico que si fuesen actos intelectuales peculiares del poeta; y segundo, no hay que olvidar que no los presenta con frialdad, con la frialdad característica de los actos intelectuales, sino con afecto, con pa-

sión. Otra objeción arguye que como la fábula exige verosimilitud, se da enlace causal en ella: los personajes ponen los medios conducentes a sus fines; y es más, el mismo artista emplea los que son a propósito para su fin estético; y todo eso, ¿no es proceder lógicamente? Hay que distinguir, se contesta, entre los actos intelectuales conscientes y *el efecto latente de actos intelectuales anteriores*. El poeta ha observado mil veces el lenguaje, la conducta, etc., de las personas, su vida anímica en general, el recíproco efecto entre ésta y el mundo exterior y el enlace en todo eso de causas y efectos, medios y fines. De todo ello, le ha quedado un sedimento en lo inconsciente; y así, cuando, como dramático, p. e., presenta personajes que obran y se conducen lógicamente, eso es debido sólo al efecto y colaboración de las disposiciones que alberga en lo inconsciente como fruto de sus innumerables actos lógicos anteriores; y por eso, sin reflexión ni raciocinio, sino como lo más natural y espontáneo, presenta todo con el enlace que debe tener. En una palabra, *el pensamiento latente* es lo que obra en ese caso colaborando de esa manera en los

actos formativos, aun sin ser estos actos de conocer o pensar (1).

Todavía hay más: junto con la colaboración así del pensamiento latente, como tal pensamiento, ofrécese en la creación artística la del *relacionar y comparar latente* también, cual lo que se da cuando un novelista, v. gr., quiere describir el salón de una dama, de la época rococó, caso en que parece a primera vista que el autor, sobre poseer conocimiento del arte de dicho tiempo, como es natural, compara, relaciona dentro de ese conocimiento cada una de las cosas que va concibiendo, siendo cierto que eso último no es preciso, pues aquel conocimiento del estilo hace ya por sí que las adecuadas disposiciones representativas de lo inconsciente afluyan a la formación fantástica sin necesidad de ninguna comparación y colaboren en ella de acuerdo con el fin del artista, produciendo la correspondencia apetecida. Ese comparar latente se ve en otros varios casos, v. gr., en la acomodación de los rasgos de un personaje para que re-

(1) Volkelt.—Obr., tomo y parte cit., cap. VII, III y IV.

presente un carácter determinado. Y no se reduce eso a la poesía, sino que en pintura y en escultura tiene también entrada ese relacionar latente en cuanto sea dotar de expresión a las figuras, aunque, naturalmente, aquí, cuando se trate de producir determinado parecido en un retrato o al utilizar el modelo, los actos de comparación son expresos (1).

Para acabar con cuanto se refiere a los actos formativos, resta ver la influencia de ese pensamiento latente aun en la relación de los mismos con el material y la técnica, de que dependen. Es indudable que la correspondencia entre dichos actos y esa doble clase de exigencias se obtiene muchísimas veces por actos intelectuales reflexivos; mas en ocasiones es fruto del pensamiento latente, lo cual es debido a que de las muchas veces en que con anterioridad ha podido el artista meditar sobre ese punto, hanle quedado disposiciones en lo inconsciente, y las tales entran como tendencias vivas colaboradoras en la formación artística, y obran como pensamiento latente. Por otro

(1) Volkelt.—Obr., tomo, parte y cap. cit., V.

lado, en ciertas artes, como la arquitectura, los actos formativos dependen del uso o empleo del objeto, y aquí sucede lo propio: unas veces la acomodación es resultado de trabajo intelectual directo, de actos auxiliares reflexivos, y otras, fruto de otros anteriores de la manera expuesta; sino que mientras en lo que sea correspondencia con material y técnica los actos formativos se rigen, o por la relación de su fondo, o por el conjunto intuitivo, la acomodación al fin práctico es solamente de esta última clase, ya que entra en las artes que no son de cosas. En cuanto a los actos auxiliares, hay que convenir en que son importantísimos incluso para los artistas más geniales. Cuando son reflexivos, su relación con el pensamiento científico es de varias clases, porque unas veces se refiere la reflexión sólo al caso particular que se tiene presente y otras reviste un carácter más general. Al paso que esos actos auxiliares pueden ser por completo intelectuales, el intelectualizar los actos formativos es expuesto, porque ¿cómo podrá la fantasía mostrar frescura en ese caso? En los actos auxiliares cabe que campee a sus anchas la reflexión; en los

formativos, sólo el pensamiento latente. Por esa razón, la poesía de pensamientos debe parecernos cual si el poeta se hubiese antes ejercitado en pensar y lo que luego le ha surgido durante su labor artística fuera sólo eco de aquella anterior labor intelectual: nos agradará más cuanto más haya perdido el rastro de su primitivo origen conceptual y mejor se nos presente cual convivencia intuitiva y sentimental: sólo en esa forma deben brindarnos los poetas su acervo intelectual (1).

4. En lo expuesto en el número anterior aparece ya el hecho de la *colaboración de lo consciente y lo inconsciente* en la producción artística, cuestión que explica especialmente Volkelt en otro capítulo, llevado de su idea de que en cuanto una psicología pretende hacer algo más que describir los hechos de conciencia, es decir, trata de explicarlos, de determinar su procedencia, le es forzoso penetrar en el terreno de lo inconsciente (2).

(1) Volkelt.—Obr., tomo, parte y cap. cit., VI.

(2) Volkelt.—Ob. cit., tomo III, parte I, capítulo VI, I.

En la creación artística, como en otras actividades humanas, junto con representaciones que podemos llamar regulares, cuya procedencia se explica dentro de lo consciente, hay otras caprichosas, repentinas, que se dicen producto de la inspiración. Un poeta está pensando en una escena culminante de su obra sin obtener resultado que le satisfaga, y cuando menos lo espera, sobreviéndole una idea que resuelve admirablemente el problema que le preocupaba. Es ese un caso que se observa con frecuencia, y por cierto que cuando P. de Valéry habla elegantemente de la intervención de la inspiración y nos dice que “los dioses a menudo regalan a los poetas un primer verso, pero que luego a ellos queda la tarea de componer el segundo, que debe consonar con aquél y no ser indigno de su hermano mayor sobrenatural” (1), se refiere al caso inverso, que no es tan común como el antes expuesto. Pues bien, semejante hecho indudable de sobrevenir repentinamente inspiraciones que no están en relación clara con

(1) Paúl de Valéry, citado por H. Delacroix en su mencionada *Psychologie de l'Art.*, pág. 169.

las anteriores representaciones, es decir, de haber inspiraciones junto con representaciones regulares, indica esa colaboración de lo inconsciente con lo consciente en la creación artística. Como ese hecho no se puede explicar dentro de lo consciente, hay que recurrir a lo inconsciente para su explicación. Ahora bien, esa inspiración no es un azar, no es nada casual, pues de serlo no se comprendería cómo hay perfecta avenencia entre ella y el propósito del artista; a éste sobreviene lo que desea, lo que busca, por lo que se afana; en una palabra, lo que le resuelve su problema. Y es que lo inconsciente labora al compás y en compañía de lo consciente. Junto con la actividad de lo consciente entra en movimiento y funciones el fondo inconsciente del artista. En lo inconsciente se dan en éste disposiciones representativas correspondientes al contenido de las representaciones, probabilidades de representación, con tendencia a actuar, y no de modo confuso, sino ordenado, con orden igual al de las representaciones en la conciencia. Semejantes actividades representativas en potencia se excitan con la actividad creadora, y de ese modo se efectúa en lo in-

consciente una transformación de las susodichas disposiciones en relación con los fines conscientes del artista, y surgen en la conciencia esas transformaciones como cosa hecha. Así se realiza la colaboración teleológica de lo inconsciente con lo consciente. La actividad consciente dirigida a un determinado fin, arrastra hacia el mismo a lo inconsciente, de modo que éste no labora sino en la misma dirección. Lo consciente somete a lo inconsciente a sus fines: los fines de lo consciente son los que persigue también lo inconsciente bajo el dominio de lo consciente. Aun fuera de esas inspiraciones repentinas, ya en el enlace regular de las representaciones interviene lo inconsciente, aunque en este caso sin efectuar transformación alguna; también la colaboración teleológica de lo consciente y lo inconsciente es valedera para este caso, porque también en él surge la representación conveniente en aquellas circunstancias, y eso no se puede explicar sino por esa labor combinada de ambas cosas para un mismo fin. Las reglas de asociación no pueden explicar, en efecto, que se ofrezca en cada momento de la producción lo que le cuadra,

porque dichas reglas ofrecen multitud de posibilidades y no garantizan que se presente al artista en cada ocasión lo que corresponde a su designio. No resta, pues, para hecho tan patente, otra explicación sino que lo consciente del artista hace colaborar a su servicio a lo inconsciente. Es más, esa sola explicación satisface a cuanto sea unión de representaciones dirigidas a un fin; el único modo de entender eso es admitir que lo consciente domina y dirige hacia un fin la masa de disposiciones de lo inconsciente. Es decir, así ocurre en el enlace de pensamientos, de palabras, etc. (1).

5. Pasemos ahora a ver la participación del *sentimiento en la creación artística*. Ya Volkelt, al exponer su doctrina sobre la relación de las convivencias del artista con la creación, nota que toda experimentación que pueda ser base de una obra ha de revestir carácter sentimental; sólo las experimentaciones y convivencias que han ido acompañadas por lo menos de estados del alma, si

(1) Volkelt.—Ob. cit., tomo III, parte I, capítulo VI.

no de afectos, son las que excitan la fantasía: una simple noticia de un diario causará ya este efecto si primero lo produce de aquella clase, mientras que la más estu-
penda novedad será infecunda en caso contrario (1).

Con anterioridad a esto, al examinar la fantasía, trata del *sentimiento de libertad* que se da en el ejercicio de ésta. La modificación de las representaciones va acompañada siempre de un sentimiento de libertad, de una certeza de poseer ésta, de poder obrar de otro modo, al contrario de lo que acontece en las sensaciones. Semejante sentimiento de libertad es algo intermedio entre lo que se da en el pensamiento y en la contemplación de lo cómico, porque en el enlace de pensamientos no se manifiesta la libertad en certeza ninguna de poder jugar con las representaciones, sino sólo en el hecho de que las normas según las cuales se tiene que pensar provienen de la propia inteligencia, y en la creación artística ese conocimiento del dominio ejercido por dichas normas no existe de ningún modo, por lo

(1) Volkelt.—Ob., tomo y parte cit., cap. V, V.

que es mucho mayor en ella el sentimiento de libertad; mientras que, por otra parte, en la contemplación de lo cómico, semejante sentimiento es todavía mayor porque va acompañado del de superioridad. En el terreno de la moral poseemos también aquel sentimiento de libertad, tenemos certeza de poder obrar de otra manera, es indudable; mas esa certeza va acompañada de saber que el hacerlo sería malo, por lo que en dicho terreno es menor el sentimiento de libertad del que se tiene en la creación artística, donde no existen remordimientos. Con todo, aun en la creación no es completa la libertad: el sentimiento de libertad en el artista va en compañía de cierto sentimiento de necesidad; parécenle sus creaciones como brotando orgánicamente por necesidad íntima, cual si no pudieran ser de otra suerte. A diferencia de la transformación involuntaria que sufren los recuerdos, la transformación de las representaciones en la creación puede ser debida a intención de modificarlas; mas esto no es preciso: las modificaciones susodichas son voluntarias unas veces y otras involuntarias, y mientras aquello es lo más frecuente en la fase de

la ejecución definitiva, esto lo es más en los comienzos de la actividad artística. Y no raramente ofrécese un término medio: existe una intención vaga; pero aun en los casos en que ésta falta en absoluto, no falta el sentimiento de libertad: jamás es esclavo el artista de lo que le acude a la imaginación. Volkelt termina este punto indicando que en el sentimiento de libertad de que ha tratado hállase representada la parte irracional de la creación, es decir, presenta la creación artística como irracional en parte (1); mas con ello no pretende sino distanciarse de la escuela de Marburgo, y yo no creo de ningún modo que el *sentimiento* de libertad en la creación sea óbice ninguno para que la creación *en sí*, fruto de la vida humana artística, sea tan racional como llevo indicado y como en el capítulo siguiente explanaré.

Pero es en el capítulo VII donde habla Volkelt en especial de la intervención del sentimiento en la creación artística. La cuestión es que lo comienza estudiando

(1) Volkelt.—Ob., tomo y parte cit., capítulo IV, IV.

la *Einführung* o proyección sentimental en la misma, y como este punto, en el que discrepo del autor, lo reservo para cuando en el capítulo siguiente trate de las normas estéticas en dicha creación, voy a pasar a resumir en éste sólo lo demás que sobre el sentimiento se lee allí.

Y lo primero es lo que nuestro guía nos expone sobre el *sentimiento artístico primitivo u originario*. Pregúntase el autor: en el enlace de los actos formativos ¿no juega papel el sentimiento? ¿Es sólo el pensamiento quien los dirige? Recuerda que no son escasos los intelectualistas modernos que contestan negativamente a la primera de esas dos preguntas y afirmativamente a la segunda; pero él no está con ellos. El pensamiento latente de que se ha hablado viene a la conciencia del artista en forma de certeza sentimental. Y no hay sólo eso, pues en ese caso sería el sentimiento mero reflejo subjetivo de los actos del pensamiento trocados en disposiciones, sino que todo eso brota de un sentimiento originario artístico, que es lo que caracteriza al artista. Afirmarlo no es decir nada nuevo, pues sabido es que se dan dotes artísticas de nacimien-

to, y admitido esto, hay que admitir que esas dotes se manifiestan en dicho sentimiento artístico también, porque el sentimiento es lo que hace al artista aceptar o rechazar lo que la fantasía le ofrece, lo que le dicta cómo debe obrar, y con arreglo a las exigencias de cada caso es cómo la masa de sus disposiciones representativas inconscientes se mueve de uno o de otro modo: es el sentimiento lo que hace que surja a la conciencia lo apropiado. Las dotes artísticas son el conjunto de tendencias anímicas que toman parte en esa labor mancomunada de lo consciente y lo inconsciente, y el sentimiento artístico no es sino la manera cómo se revelan a la conciencia semejantes dotes. Eso aparece claro cuando se trata de acomodar los actos formativos al material y a la técnica, paso en que guía el sentimiento por lo común; mas hasta allí donde los actos de formación se regulan por el asunto, sucede lo propio. La impresión de verosimilitud, en efecto, no depende de la correspondencia entre el conjunto del asunto con la realidad, sino de cómo produce aquel efecto del modo que el asunto está representado, es decir, de cómo, a pesar de la

diferencia que tiene que mostrar, ofrece verosimilitud gracias al modo en que aparece, y sobre esto no puede decidir sino el sentimiento originario. Todavía se nota más la importancia de este sentimiento cuando se enlazan las representaciones por su simbolismo de estados del alma, aun prescindiendo del caso ya expuesto referente a material, técnica y empleo; porque claro es que la relación que entonces han de mostrar las cosas o formas será de semejanza, de diferencia o de oposición, y con una relación intuitiva de cada cual de estas clases únese otra idéntica de sentimientos, y como las leyes de asociación por semejanza no bastan para explicar eso porque no precisan, no determinan qué forma o cosa ha de surgir, hay que recurrir para explicarlo al sentimiento originario artístico. Por último, en éste se manifiesta el artista como apto para el cumplimiento de las normas estéticas, sépalo él mismo o no lo sepa, es decir, sea artista reflexivo o séalo espontáneo (1).

Concluye Volkelt la materia hablando

(1) Volkelt.—Ob., tomo y parte cit., capítulo VII, VII.

del *sentimiento de ejercicio* en la creación artística. Cuando uno se ejercita a menudo, en el Arte como en todo, nota facilidad, de modo que la creación suele ir acompañada también de dicho sentimiento de ejercicio. La cuestión es que este sentimiento está en oposición con el que se acaba de explicar. Así sucede que, cuanta mayor novedad hay para el artista en su creación, más obra en él el sentimiento originario y menos el de ejercicio, pero cuanto más haya en aquello de repetición, sucederá lo contrario. La repetición, pues, entraña peligros, porque conduce a la rutina; y así, el artista habrá de procurar tener bien despierto el sentimiento artístico originario, lo mismo que beber siempre en la fuente de sus convivencias internas (1).

Al final apunta el autor que en la psicología de la creación artística, de todos los actos de que consta, corresponde el primer lugar a los de la fantasía, los cuales están en relación con las dotes naturales de cada cual. Los de ejecución se aprenden y el ejercicio los mejora, aunque también requie-

(1) Volkelt.—Ob., tomo, parte y cap. cit., VIII.

ran dotes; y, por otra parte, se realizan siempre siguiendo la pauta de la fantasía, que obra a la par en la labor mancomunada interna y externa, de que tendré ocasión de hablar en el capítulo siguiente (1).

Mas antes de concluir éste, pretendo dilucidar una cuestión que sobre la psicología de la creación artística propone Lat en una nota publicada en la Revista con el título de *Artista y Dilettante*. Porque este escritor sostiene en ella que la diferencia entre estas dos clases de cultivadores del Arte a que dedica el título del trabajo, radica en la intensidad del curso sentimental que en uno y en otro acompaña a las representaciones de la fantasía, pues lo que en el artista es verdadero afecto, en el *dilettante* es sentimiento simple, y por eso, mientras el primero vence las resistencias que dificultan la ejecución, el segundo se estrella contra las mismas, ya que ni en profundidad, ni en amplitud, ni en prontitud de fantasía se diferencian el uno del otro (2). Paréceme

(1) Volkelt.—Ob., tomo, parte y cap. cit., IX.

(2) Emil Lat.—*Künstler und Dilettant. Zeitschrift für Aesthetik*, tomo V.

todo eso aventurado, y en cuanto a la última afirmación, inexacto. Aparte de ser muy otras las concepciones del artista y las del mero aficionado, el fracaso de este último débese a no poseer el dominio de la técnica y a no darse en él la compenetración de lo externo y lo interno. Que siempre sea el sentimiento más intenso en el artista que en quien se ejercita en arte sin serlo, créolo difícil de probar. Es más: hallo errónea la idea de Lat, porque, cual con mucha razón expuso Dessoir ante nuestra Facultad, el artista no puede dar forma artística en el momento de estar agitado: "la mano que pretenda crear una obra maestra no debe temblar" (1). Y, en efecto, remitiéndonos a un caso particular, ¿cómo podría un actor presentarse a escena con el dominio sobre sí que el hacerlo requiere si fuera entonces presa de un afecto vehemente? La opinión de Lat está en pugna con una de las pocas verdades que en cuanto a la teoría artística se tienen en general por incontrovertibles.

(1) Dessoir.—*Estado actual de la Estética en Alemania*, conferencia leída en la Facultad de Filosofía de la Universidad Central en 26 de Junio de 1925.

CAPITULO III

PROCESO DE LA CREACIÓN

1. Carácter general de la creación.—2. Sus diversas etapas.—3. Posibilidad de explicación de la misma.—4. Las normas estéticas en la creación artística.

1. El segundo libro de la *Psicología del Arte* de Müller-Freinfels versa sobre la creación artística, y algunas de las ideas que allí aparecen bien merecen ser expuestas aquí, como complemento del capítulo anterior y materia del presente. Lo verdaderamente estético de la creación es la dirección que lleva la misma, dirección determinada por los dos momentos de la concepción y el efecto de la obra ya terminada; pero ni en el efecto, por ser éste subjetivo y no tener fundamento en el objeto (así dice el autor), ni, por otro lado, en el proceso mismo, ofrece el Arte diferencia con la producción de una obra manual cualquiera; de suerte que sólo la dirección que se-

ñala, el fin a que tiende la concepción, el querer artístico que la obra muestra es lo característico de la misma. De ahí que sea verdad sólo a medias decir que el artista trabaja meramente por trabajar, y que prescinde del público: siempre anhela causar efecto, sea en sí mismo, sea en otros, y si no labora para un público real, hácelo para uno ideal. Es el artista un hombre con las mismas facultades que los otros, sin poseer ninguna que no tengan los demás, pero con desarrollo muy superior de ellas; no señala diferencia esencial con el resto de los hombres, pero sí diferencia de grado; es uno cuya vida toda está dominada por la voluntad artística. Las dos características de la inspiración son la fuerte excitación sentimental y la repentina e impersonal presentación de las ideas. Particularmente extendida está la creencia de que los afectos, v. gr., el amor, favorecen la excitación creadora; mas eso hay que entenderlo en el sentido de que semejantes afectos los trueca el artista en temple creador, y, por otro lado, sírvenle, más que de excitación, de material, de asunto, pues al artista, y en especial al poeta, no sólo las representaciones,

sino los sentimientos, sirven de tema de las obras. Además, los sentimientos excitan la actividad artística al excitar la vida anímica toda. La labor de la fantasía artística hállase en íntima relación con la ejecución; no se trata ahí de que primero se vea algo internamente, y luego, cual cosa separada, se exteriorice; sino que justamente la unión íntima de ambas cosas es la nota que separa a los artistas de quienes no lo son: en los primeros, la ejecución aguijonea la fantasía. Dos cosas se juntan en una concepción artística: un material que ha de recibir forma y un estado creador, que puede llamarse estado de embriaguez. Lo inconsciente juega en la creación artística más papel que en otras cosas, lo cual no significa sino que intervienen en ella más elementos de la *psique* que en el pensar ordinario. Pero para que todo pueda cristalizar en una obra es preciso elegir, y hacerlo requiere juicio, porque exige organización, y eso es lo que separa la fantasía creadora del ensueño y de otras visiones (1).

(1) Richard Müller-Freinfels.—*Psychologie der Kunst*, tomo I, libro II, 5.

El carácter general de la creación artística que en varios autores resulta bien expuesto y siempre con escasas variantes respecto de lo que hemos visto en Müller-Freinfels, aparece con alguna mayor novedad tratado en cuanto a ciertas ideas al ser explicado por Utitz, así en su libro citado en el capítulo dedicado al artista, como en un artículo de la *Revista de Estética*.

Tras de censurar la dirección de quienes, indebidamente, como Meumann, principian el estudio del Arte por la creación, notando que lo indispensablemente primero es un concepto del Arte mismo, y después de desechar también la teoría del juego y la de la imitación, y sentar una vez más su particular idea de que el Arte es formación para convivencia sentimental, explica con ejemplos cómo en las modificaciones afectivas de los recuerdos tenemos ya algo que aclara subjetivamente un momento importante de la creación artística y objetivamente el problema de la forma de la obra de arte. A continuación de todo eso es cuando expone su idea fundamental sobre la creación, hablando así: Lo que en lo humano se aproxima más al Arte es el *chisme*, pues

el chismoso no cuenta los sucesos sólo para comunicar algo, para narrar, sino que cuenta porque tiene que hacerlo, porque de otra suerte reventaría, y, por otro lado, no sólo narra, sino que subraya determinadas cosas para producir mayor efecto. Pues bien, si no se motiva la producción artística por razones externas, como el ganar dinero o adquirir fama, preciso es encontrar su razón de ser en esa necesidad de especial comunicación como la que tiene el chismoso, en quien los dos motivos expresivo y formativo ya se unen. Lo cual es bien cierto que no supone identificación de dos cosas tan dispares como Arte y chisme. Aunque el chismoso subraya y cambia, todo ello no ha de resultar formación artística para el que escucha, sino desnuda verdad. De suerte que cuanto la obra de arte se acerque más al chisme, más se aproximará a los límites extremos del Arte. El chismoso no objetiva sino que subjetiva más lo ocurrido, al contrario del artista, que lo objetiva; aquél se descarga sólo en el hecho de contar el chisme, y el artista se descarga en la obra. El objetivar y el formar van unidos en el Arte: lo primero es posible por lo segundo, y reci-

procamente. Caracteriza al verdadero artista la objetivación de lo subjetivo; sólo el *dilettante* cree que una íntima convivencia hace ya al artista, siendo así que a quien no posee dotes, las convivencias no le sirven para nada, mientras que el que tiene aquéllas no requiere necesariamente éstas. La relación de la creación artística con la técnica es bien clara, porque ¿cómo ha de llevar a cabo el artista la formación sino con los medios técnicos? No hay que despreciar, no, lo manual en el Arte: un pintor que no pinte bien no es buen artista, pues la obra de éste la constituye la feliz exteriorización. Al mentar la inspiración, que el artista requiere más que todo otro productor, admite lo repentino y lo impresional como características de la misma; mas no la excitación sentimental, pues cree ver dos clases en aquélla: una cálida y otra fría, y explica los secretos de la primera, siguiendo a Dessoir (cuya doctrina ya expondré) y a Volkelt, como resultado de la vida artística. Además, junto a la inspiración entra la labor del entendimiento, que no hay que menospreciar en el Arte, y cuya participación mayor o menor diferencia a artistas y es-

cuelas. La misión del Arte no es ni reproducir lo real ni ofrecer un puro juego de la fantasía, sino conquistar el mundo intuitivo, interno y externo, proporcionando una clase de conocimiento del mismo que la ciencia no puede brindar (idea, como se ve, tomada de Fiedler). Ni el ansia de vida ni el deseo de eternizarse son notas esenciales del artista. Lo que constituye la esencia de lo artístico es la formación objetiva de valor sentimental, y con ello su relación con forma, técnica, material, etc.; la actitud del artista frente a la vida, la inspiración y la participación de factores intelectuales (1).

2. Ya he notado que Utitz sigue a Dessoir en buena parte de su exposición de la creación artística, y es que Dessoir es uno de los estéticos actuales que, sin duda por estar provisto de conocimientos artísticos de que carecen otros (porque se ha ejercitado en varias manifestaciones del Arte),

(1) Emil Utitz.—*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*.

Idem.—*Vom Schaffen des Künstlers*. Zeitschrift für Aesthetik, etc., tomo X.

explican mejor ese punto. Varias de sus ideas sobre el mismo las ofreceré a los lectores en el capítulo dedicado al estudio del artista, que en cierto modo tiene que ser complemento del presente; pero aquí voy a adelantar ya cuanto expone sobre las etapas que en dicha creación se distinguen, etapas que, como todo el mundo sabe, no se siguen con orden riguroso, sino que se entrecruzan, y sobre la descripción de las mismas. Pasaré a extractarlo.

La creación artística comprende diferentes fases que podemos separar por abstracción. La primera es la *disposición productiva*, sobre la que poco acierta a desentrañar el análisis en orden a la multitud de los sentimientos que en esa disposición embargan al artista; mas no se debe comparar ese estado con un obrar instintivo, no sólo porque con eso no se aclara nada, sino porque el instinto obra más uniformemente que el artista en esa situación, llena de ansias, de idas y venidas, que hasta en el organismo físico repercuten, y a la que sigue otra, a que poco a poco se pasa y que liberta al alma del peso de la anterior y la serena. Semejante liberación se da igualmente

en toda clase de trabajo espiritual: sólo el resultado diferencia en esto lo artístico de lo que no lo es. Llamamos *concepción* al momento en que el hecho artístico se concreta en una forma. No es cosa forzada ni repentina, sino debida a repetidos ensayos. La creación se ofrece al principio sin plan o inconscientemente, y el trabajo es lo que proporciona las ocasiones de que se unifique lo que se presenta disperso. No sale la obra de la nada, y sólo el último impulso es lo que brota como por encanto, provocado a veces por una simple visión o un recuerdo. Mas aun entonces no puede decir el artista qué será su obra: otras concepciones que se entrelazan hacen imposible que la obra salga de una vez concebida por el artista como ha de ser a la postre. A la concepción sigue el *boceto*, cuando no brota aquélla de este mismo, ya que no pocas veces el boceto no es sólo exteriorización de la concepción, sino poderoso medio de que la concepción nazca: en rigor, ambas fases se entrecruzan. En obras de poca monta puede el boceto significar ya algo completo, pero en las grandes sigue a él la verdadera *ejecución*, etapa que no debe desconsiderar-

se, como quieren algunos, ya que en la misma se revela mejor que en otra cualquiera el valor del artista: sin ella no hay verdadera obra de arte. Error es creer lo contrario, que nace de la antigua idea de que la obra artística era producto sólo de la llamada inspiración; pero la fantasía por sí sola no produce obras de arte sin la ayuda del entendimiento. Ciertamente que hay algo desconocido en la creación artística, pero la ordenación, la elección y la unificación de los elementos no lo son, y no pueden darse al olvido: suprimiendo esas cosas, se dan, no obras acabadas, sino fragmentos de obras.

Habiendo recorrido así las fases de la creación artística, pasa Dessoir a explicar el carácter general de la misma. Ante todo, hace alto en la relación con la realidad. La observación de los artistas se distingue por ser, a diferencia de las observaciones científicas, intuitiva, no atenta; no son las observaciones de los artistas fruto de trabajo, sino de ocio. En cuanto comienza la producción, adquiere importancia el conjunto. No es el trabajo artístico mera combinación o sólo cálculo, ni es pura metáfora hablar del nacimiento de una obra artística: se aseme-

ja al hecho de hablar en que, al principiar, sabemos lo que vamos a decir, pero no las palabras con que vamos a hacerlo, que brotan por improvisación unas de otras. La representación artística de caracteres, sucesos y estados anímicos es un desarrollo sucesivo de una intuición total, un proceso interior cuyos miembros y cuyas leyes de unidad son independientes de lo externo. Los modelos son sólo medios para la expresión anímica (1).

También Volkelt se detiene en dividir la creación artística en sus diversas etapas y en indicar lo que supone cada una en la totalidad. Después de notar el sentido en que se puede hablar de ellas, que no es sino el de mostrar un esquema de la creación, y tras de apuntar también la influencia que el estado de la cultura, la individualidad del artista y aun los asuntos tienen con las mismas, explica como primera etapa la del *temple creator*, suma de estados del alma, impulsos y hasta sensaciones internas, todo lo cual resulta unas veces placentero y otras doloroso para el artista, quien en ese estado

(1) Max Dessoir.—Ob. cit., parte II, I, 1.

parece embebecido, ajeno a cuanto le rodea, siendo a unos favorable entonces el recogimiento, al paso que a otros lo es el comercio con las gentes, según se desprende de lo que se sabe de diversos artistas. Se mejante estado de temple creador puede uno en ocasiones proporcionárselo intencionadamente, como nos dicen los artistas mismos, y depende en parte de condiciones climatológicas y hasta de excitaciones sexuales, y hay que decir que en último resultado radica en lo inconsciente. Sigue luego, como segunda etapa, *la concepción*, nombre adecuadísimo a lo que es ella, y que no consiste por lo común en una simple inspiración, sino en una serie de ellas, algo informe en cotejo con la obra, y a la cual, no obstante su carácter repentino, opónense no pocas veces estorbos que la dificultan. Viene después la etapa del *boceto*, donde se ofrece un ensayo de exteriorización, ensayo que puede mostrar al artista los defectos de sus imaginaciones, y que tanto atractivo suele poseer por su frescura, a pesar de su limitación. Entra en seguida *la etapa en que van mano a mano la elaboración interna y la ejecución externa*, de in-

fluencia recíproca. En ella cabe distinguir tres casos: primero, cuando la elaboración interna está completa antes de comenzar la externa, y entonces es cuando durante las pausas de esta última, la fantasía presenta al artista lo que ha de traducir a continuación, precediendo así sólo cada parte de lo interno a lo externo correspondiente; segundo, cuando ambas cosas comienzan a la par y marchan paralelas, de modo que mientras se va ejecutando algo, vase fantaseando lo que ha de ser luego ejecutado, y tercero, que es el término medio, el caso en que se juntan las otras dos, yendo el curso un rato de un modo y otro de otro. Lo más comúnmente es este tercer caso el que se da: por lo general, hay algo de elaboración puramente interna como punto de partida antes de exteriorizar, y luego ambas cosas van a la par. Ya se ha dicho que la influencia de ambas es recíproca: no sólo, como es natural, lo interno influye y guía a lo externo, sino que esto ejerce influencia en aquello: no es Volkelt, de ningún modo, despreciador de la ejecución, como Croce. *Improvisación* se da cuando falta elabora-

ción interna o es lo más breve posible. Se llega por fin a la etapa de la *ejecución*, etapa de gran importancia. Lo que constituye la obra ya ejecutada no es meramente una traslación a la esfera de lo sensible de la representación de la fantasía, sino algo más que eso, pues incluye cuanto fluye de la capacidad técnica, que aumenta el efecto de la producción, y eso es debido a que, al hacer el artista los movimientos necesarios para ejecutar, coopera de modo latente la experiencia del aprendizaje de los mismos. La maestría, en efecto, consiste en dominar con la técnica los materiales, en vencer las dificultades y salvar los escollos (1).

A propósito de la *Improvisación*, quiero indicar aquí que con ese título publicó un artículo R. M. Meyer, en el cual la define como aquel proceso de producción en que no se opone la menor traba a cuantas formas y modos de expresión proporciona la memoria, añadiendo con razón que una gran obra jamás podrá ser debida a ella,

(1) Volkelt.—Ob. cit, tomo III, parte I, capítulo VIII.

y que el emplearla, más que privilegio del genio, es cosa propia del *dilettante* (1).

También José C. Kreibig ha aportado su concurso a la delimitación de las etapas de la creación con un estudio de la Revista, titulado *Contribución a la psicología de la creación artística*. En él distingue tres de aquéllas, que denomina sucesivamente *concepción*, *composición* y *coadaptación*. La primera, en que inconscientemente y de modo espontáneo en apariencia, ofrécese al artista cierto número de representaciones relacionadas por su contenido y acompañadas de un estado de alma estético; la claridad de las mismas varía desde la mayor imprecisión a la más grande apariencia de realidad, hasta acercarse esas imágenes a poseer la frescura de las intuiciones sensibles. La segunda etapa, la composición, es obra de la fantasía consciente y consiste en relacionar imágenes y darles forma para que resulte un todo que cause el apetecido efecto. Lo que la fanta-

(1) Richard M. Meyer.—*Improvisation*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo IV.

sía brinda en esa etapa no son nuevos elementos estéticos, sino cualidades formales, y los sentimientos que de ello brotan, o sean los sentimientos formales, contribuyen mucho a aumentar el valor artístico, mientras que el estético en general es debido a los sentimientos de fondo. Es más, lo que caracteriza la fantasía del artista como tal es que a ella se deban las cualidades formales de la obra. Por último, la etapa de la coadaptación no es, como las otras, obra de la fantasía, sino del entendimiento, y consiste en adaptar y afinar los productos de la fantasía. Divídese, a su vez, en interna y externa; aquí, v. gr., acomodando la obra a convencionalismos de género, etc.; allí, a lo que se llama gusto, es decir, viendo, por ejemplo, qué rasgos se han de acentuar, cuáles se deben suprimir, etc. Como esta tercera etapa no ofrece ninguna particularidad exclusivamente artística, quedan las otras dos, obra de la fantasía, como las capitales en la creación; y, en resumen, se puede afirmar que la esencia de la creación artística la constituye la extraordinaria potenciación de la labor de la fantasía, con-

sistente en producir cualidades formales con valor artístico (1).

Finalmente, Lat, en el mismo trabajo suyo, citado y censurado en el capítulo anterior, sostiene que las etapas de la creación artística pueden reducirse a dos: *una interna*, anterior al primer paso para objetivar; y *otra, en que obran paralela y recíprocamente lo interno y lo externo*, y que comienza al principiarse a exteriorizar (2).

Y yo, por mi parte, después de meditar sobre todas las opiniones que van por delante, creo que Lat acierta en esta ocasión; que en realidad, las etapas cardinales que deben señalarse en la creación artística no son más que dos: *una interna y otra interno-externa*, ya que es evidente que no cabe una que sea externa sólo. Todavía más: pienso que esa clasificación viene a coincidir con las dos etapas primeras de Kreibig, según él las más importantes y aun las únicas propias de la creación, pues la tercera

(1) Josef Klemens Kreibig.—*Beiträge zur Psychologie der Kunstschaffens*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo IV.

(2) Emil Lat.—Ob. cit.

revela una actitud crítica. En efecto, prescindiendo de que las dos etapas primeras se refieren a los dos cometidos de la fantasía en su lugar estudiados, creo que mientras el simple surgir de representaciones cabe que se dé sin ejecución ninguna, a que las mismas se transformen y adquieran el valor formal de que habla el autor, tiene que ayudar no poco la exteriorización, por lo que de la recíproca influencia de lo uno en lo otro se lleva dicho. Por otro lado, es indudable que si de las dos divisiones de Volkelt y Dessoir se suprime la primera etapa, que ambos confiesan ser sólo preparatoria, viéndose en el boceto el principio de la exteriorización, quedan las etapas señaladas por uno y otro reducidas a las dos de referencia.

Meumann, después de hablar rápidamente de las etapas de la creación señaladas por Dessoir, se fija en particular en algo de lo que este autor apunta, diciendo: "Contra la extendida opinión de que el artista ha de observar de modo particularmente acertado, asigna Dessoir mayor valor a que toda la vida de aquél es una visión y un recordar instintivo, un experimentar sin fin determinado, pues la observación sistemática

nos proporciona particularidades diseminadas, y el artista necesita, por el contrario, la intuición de una totalidad. En la fantasía del artista está el todo, en cierto modo, antes que las partes; precisamente porque tiene representaciones de conjunto de las cosas es por lo que puede transformarlas en su fantasía y emplear para su fin ya esta ya aquella parte constitutiva de la representación total. Patentemente vemos en esto una oposición fundamental de opiniones: en Wundt y Dessoir se hace resaltar más el hecho de partir de la totalidad de la obra; en Hirth, el principiar por las particularidades artísticas. Así, Hirth se afana en mostrar con ejemplos que puede originarse muy bien una obra de arte al modo de mosaico por medio del pensamiento consciente." Y atinadísimamente juzga luego, expresándose así: "En la mencionada oposición la verdad ha de buscarse aunando ambas opiniones: danse, por una parte, diferencias individuales de dotes artísticas que, como en el terreno científico, han de dividirse en principalmente sintéticas (de unificación) y analíticas (de separación), y además, según el cometido especial del ar-

tista y según la etapa de la creación, se requiere para el artista, ya más el combinar particularidades al modo de mosaico, ya el avivar ideas generales." Además, poco antes, al indicar simplemente que la mayor parte de los estéticos modernos se han ensayado en señalar las susodichas etapas, ha incluido Meumann este párrafo: "Wundt ha notado singularmente la importancia de la inspiración artística, que ilumina de repente al artista cuando da éste con la idea de su obra. Toda creación artística radica, según Wundt, en una actividad fantástica, que no forma la totalidad de la obra por medio de retazos, como si fuera mosaico, sino que trae a la conciencia, en primer lugar, la idea de la totalidad. Ante todo, no se debe creer, al decir de Wundt, que la idea primitiva de la obra se logre por medio de actos de pensamiento lógico; el verdadero artista jamás podrá dar cuenta del fin que se propone con una determinada creación. En oposición a Wundt, Jorge Hirth ha manifestado que el penoso trabajo del artista para distinguir con claridad los límites de la realización de su idea, el calcular y pesar los medios técnicos, la lucha con el

material y su transformación, son cosas de la mayor monta para entender la labor artística. Debido a una limitación impuesta por los medios de una arte, requiere precisamente el artista un adoctrinamiento crítico de su fantasía, con el cual ha de desterrar de la idea de su obra todo lo superfluo, irrealizable e inútil, mientras que justamente el que no es artista no acostumbra poner freno ninguno a su fantasía. Del mismo modo pretende Hirth que el artista se propone un fin claro con su labor interna." Y también con el mayor acierto ha añadido luego Meumann: "Hemos de dar a Hirth la razón en este punto, pues toda la historia artística nos enseña que numerosas obras de arte han brotado de la anhelada resolución de determinados problemas artísticos. Particularmente instructivas para probarlo son las muchas investigaciones aisladas de nuestros historiadores del Arte sobre la evolución de algunas obras artísticas, en las cuales se vuelve a presentar el mismo problema artístico, que los artistas ven con claridad y para cuya resolución se ha trabajado a veces durante varias generaciones. Así, v. gr., Studnicka muestra en su

estudio sobre el cambio continuado de la forma de la diosa griega de la Victoria, que se trataba allí del difícil problema de presentar en mármol una figura que semejase descender sostenida en el aire; ese problema se ofreció de modo bien determinado, y durante siglos, a los escultores griegos, y hubo de resolverse más bien por la reflexión consciente que por inspiración repentina" (1).

3. Así como la acertada solución que Meumann da a la discrepancia entre Dessoir y Hirth completa el estudio de las etapas de la creación, la que existe entre Wundt y Hirth nos conduce por la mano a la explicación de la llamada inspiración, o sea a la de toda la creación artística, ya que la parte consciente de la labor interna de la misma no la requiere, y en cuanto a la externa, a la teoría particular de las distintas artes corresponde, puesto que cada cual de éstas usa medios materiales diversos, y no

(1) E. Meumann.—*Introducción a la Estética actual*, traducción publicada por la Casa Calpe en los Breviarios de Ciencias y Artes, capítulo VI.

puede ser semejante estudio objeto de la *Teoría General del Arte*. Y la explicación de eso que para tantos es inexplicable y con cuya simple mención al hablar de la inspiración artística escamotean el verdadero meollo de la creación del Arte, resulta bien sencilla después de lo expuesto, siguiendo a Volkelt, en el capítulo anterior, y tras lo extractado de Dessoir en éste, así directamente como a través de Meumann.

En efecto, de toda esa doctrina se deduce que la experiencia del artista, cuya relación con sus funciones imaginativas quedó expuesta, actúa también de modo mediato hasta en los casos que a primera vista parecen menos explicables, ya que las disposiciones representativas de lo inconsciente no son sino el residuo de la vida anterior del artista. El pintor resuelve de pronto, en ocasiones, un problema de color; el poeta dramático soluciona también repentinamente el conflicto planteado por el modo como ha supuesto que obran sus personajes; de ambos se dice que han estado inspirados en aquel momento, que la inspiración del artista, inexplicable según Wundt, ha logrado lo que de otra suerte no se podía lograr.

Pero es curioso considerar desde luego que a cuantos no somos pintores la Musa no nos inspira nada de color, ni a quienes no somos poetas nada que resuelva conflictos dramáticos, mientras que a los pintores sobreviene aquello como a los poetas esto. Y es que, así pintores como poetas, tratan de resolver problemas artísticos, cada cual en su terreno, como acertadamente indica Hirth, y a diferencia de nosotros, simples aficionados al Arte, los primeros han hecho vida de pintores, observando por todas partes formas, colores y luz, y los segundos vida de poetas, penetrando en la vida humana y traduciendo siempre en palabras sus intuiciones; y por eso, cuando los unos y los otros se ocupan en resolver sus respectivos problemas, acúdeles algo de lo que en ellos ha quedado como resultado de su observación, de su vida entera dedicada a una arte, y nos sorprenden, y se sorprenden ellos mismos, con lo que producen en el momento feliz en que cosechan el fruto de sus dotes puestas al servicio de una arte, el fruto de lo sembrado por ellos mismos, del modo más natural que puede darse. Así queda perfectamente explicada la creación

artística sin presentarla como algo irracional, producto de una misteriosa intervención de las Musas. Hemos visto que *lo que parece fruto de esa clase de la inspiración procede en último término de la experiencia*, porque así como el artista puede emplear conscientemente sus convivencias para sus obras, inconscientemente las emplea también en esos casos en que parece inspirado. *Todo estriba, por consiguiente, en que el artista ha vivido, y ha vivido como tal artista y aun como artista de un arte determinado*, y por eso posee en lo inconsciente un tesoro de experimentaciones artísticas inmensamente superior a lo que tenemos de ello los demás, por lo cual es naturalísimo que a su conciencia acuda ese tesoro cuando lo requiere, mientras que en la nuestra no aparece jamás porque no lo poseemos. Un pintor, repetiré un ejemplo, ha percibido infinitas veces y ha representado no pocas efectos de luz, combinaciones de colores, formas, etc., en muchísimo mayor número que nosotros, y hasta le han impresionado muchísimo más; y esa es la razón de que al darse a crear, todo eso se le presente, aparezca él como inspirado, sencii-

llamente como efecto de su vida artística. Y no sólo se ve esto con la doctrina expuesta, sino algo más. *El artista, que como hombre ha vivido racionalmente*, no sólo procede racionalmente en la creación en todos aquellos actos auxiliares en que cree conveniente reflexionar, sino que en los otros, y lo mismo en todos los formativos, en que parece que la fantasía procede sin traba ninguna del entendimiento, actúa éste en forma de pensamiento latente, y por eso *su proceder es racional y su obra muestra la racionalidad* y adecuación con los objetos y acciones que a los mismos compete. Es decir, que, como anticipé en la Primera Parte, *la racionalidad es norma de la creación artística*. Por eso mismo, esta creación es explicable, es decir, porque no es irracional como la presentan quienes no la explican y la atribuyen a la misteriosa inspiración. El artista, mientras obra como tal artista, cierto es que no se la explica; pero bien podrá explicársela cuando reflexione en cada caso y piense cómo le ha sobrevenido aquello que le resuelve la dificultad precisamente cuando esta dificultad surgía. Pero llegue o no llegue el artista a explicarse todo esto, el

teórico ha de reconocer que se explica muy bien, que la creación artística es un hecho perfectamente natural supuestas las dotes artísticas y la vida de artista, y que no sólo puede ofrecerse en una *Teoría del Arte* esta explicación en general, sino que hasta en casos particulares cabe alguna vez a la crítica artística, provista de suficientes datos, señalar el camino por donde un artista, en determinada obra, ha podido llegar al término de su jornada.

4. Resta que considere la relación de la creación artística con las normas, y en cuanto a las especiales del Arte, poco tengo que añadir aquí, pues ya expuse las privativas de la creación, y además, bien demostrada ha quedado la *racionalidad* en lo que acabo de apuntar, así como la *libertad* bien la proclama el sentimiento de ella que tiene el artista, y, finalmente, sobre lo dicho acerca de la *sinceridad*, habré de volver al estudiar las dotes del artista. Pero sí he de examinar si las normas de la Estética general, que, siguiendo a Volkelt, aun permitiéndome modificar su doctrina, expliqué en la Primera Parte, las cuales tenían la

doble forma referente, respectivamente, a la contemplación y al objeto, se llenan, o no, en la creación artística también.

Volkelt opina que hay una, la que yo he llamado norma general estética, que en este terreno no cuadra, diciendo acertadísimamente que en la creación no se puede cumplir, pues el artista, en cuanto creador, no puede ser lo desinteresado que esa norma reclama, sino que, por el contrario, tiene que interesarse por su trabajo, en que precisamente pone toda su voluntad. Opina que esa norma no se cumple sino en las pausas del trabajo, cuando el artista contempla lo que acaba de hacer. En cambio, cree que se dan las otras tres, las que yo he llamado normas de lo bello. En especial trata largamente de la que yo he denominado de relación de fondo y forma, de la norma de la *Einfühlung* o proyección sentimental, dedicando a este tema buena parte del capítulo en que habla del sentimiento en la creación artística. Principiaré, pues, por resumir lo que dice sobre la materia.

Toda transformación de representaciones lo es también de sentimientos. Lo mismo que en aquel terreno, también en éste las

disposiciones sentimentales de lo inconsciente están al servicio de la fantasía artística. Mientras en la contemplación es raro experimentar realmente los sentimientos que expresa el objeto (así opinaba ya el autor sobre la *Einfühlung* cuando escribía su *Sistema*), en la creación artística sucede lo contrario; ya se dijo, en efecto, que la fuente imprescindible para la creación era la experimentación interna. Si no hace sino recordar el haber experimentado sentimientos, la obra le resultará fría, no tendrá vida, calor su producción; pero (dice el autor en 1914, y la fecha de su obra *La Conciencia Estética* es de 1920), puede darse en él simplemente reproducción de tales sentimientos, v. gr., en la escena de un drama o novela donde intervengan muchos personajes con muy diversas almas, y desde luego hay que admitir eso allá donde se trate de sentimientos muy ajenos al modo de ser del artista o en ocasiones en que sintiendo muy de veras el conjunto del carácter de un personaje, la gran movilidad anímica que éste muestra impide al artista seguirle con sentimiento real. Pero, de todas suertes, la reproducción del sentimiento en

la creación es mero reemplazo del sentimiento real. Y éste, que es el que se da de ordinario, aparece desde luego en todos aquellos casos en que la convivencia inmediata presta materia a la obra, ya sea convivencia actual, como ocurre en la lírica, ya convivencia anterior, máxime si es profunda. Y aun aparte de esos casos, es lo regular, por lo general, en la creación que las excitaciones sentimentales lleguen a producir sentimiento real, porque las que acompañan a toda creación, los sentimientos que parece expresar el objeto, tórnanse verdaderos sentimientos en el autor. Y otra característica de la *Einfühlung* en la creación, que la separa de la misma en la contemplación estética, es que con mucha mayor frecuencia sobreviene *poco a poco*, se completa con el tiempo, pasando de imperfecta a perfecta, es decir, la *Einfühlung* es aquí *progresiva*, y es natural que así suceda en la creación, donde a veces va buscando el artista una forma adecuada, cual acontece, v. gr., en la lírica al afanarse por encontrar forma apta para la expresión de un sentimiento, y aun en la dramática al ir a caza de determinado tipo que sólo se presiente

sin poderse dar con él. En semejantes casos, el artista no procede reflexivamente, sino esperando que la fijeza de su atención en el problema que trata de resolver haga surgir del tesoro de lo inconsciente lo que le hace falta (1).

He expuesto la doctrina del maestro con cuanta exactitud me ha sido posible, no sólo procediendo como siempre, sino todavía aquí con mayor celo en lograr esa cualidad para mi exposición, por lo mismo que tengo que declarar que discrepo en este punto de la opinión de aquél. Creo ciertamente, como cree Volkelt, que la norma general estética de la contemplación no se da en la creación artística, sino en las pausas de la misma, en las cuales el artista durante breves momentos se torna contemplador para volver a dejar de serlo; opino también que se puede dar en la creación el cumplimiento de las dos normas del fondo y de la forma; mas no puedo convenir en que la norma de la *Einfühlung* pueda satisfacerse

(1) Volkelt.—Obr. cit., tomo II, parte I, capítulo VII, II.

en este caso, ya que en él no se satisface tampoco la norma general estética.

No es que piense que, como en la contemplación, sea en la creación esa norma general estética condición *sine qua non* de todas las otras, pues, como he dicho, opino que se pueden llenar, y se llenan, sin ella la norma del fondo y la de la forma. La del fondo encuentro perfectamente que se puede cumplir, y que en cuanto sea creación de arte elevado se cumple, porque en la producción artística, como en toda labor superior humana, aun con completo sentimiento del yo y de la realidad exterior, es muy natural que se eleve el artista, y se eleva y se crece, como digo, así representativa como sentimentalmente. Y en cuanto a la de la forma, también creo que cuadra en la creación aun no cabiendo la general estética, aun no debilitándose en el artista el sentimiento de realidad, sencillamente porque se refiere a la forma, a lo que técnicamente constituye el Arte; de modo que dándose a ésta el artista, es evidente que tiene que aumentarse su actividad relacionadora y ordenadora, como acontece también en el arte no estético, y tiene que tender a ver el objeto con

unidad. El que el *orden* sea norma objetiva especial del Arte, sobre lo que tanto hablé en la Primera Parte y he de hablar luego, no quiere decir sino eso. Pero no es éste el caso de la norma de la *Einfühlung*: ésta, aquí como en la contemplación, requiere previamente el cumplimiento de la norma general estética; no puede darse sin ella; y como la norma general estética es imposible en quien crea en tanto que crea, tampoco se puede dar aquélla en la creación.

He huído en la Primera Parte de entrar en la exposición de la teoría de la *Einfühlung* por considerarla tema de Estética General; pero tengo que confesar ahora que me pesa, porque con la explicación de ese hecho por delante sería más fácil que entendiera cualquiera lo que tengo que comunicar aquí. Y aún más, voy pensando que en la sección tercera de esta Segunda Parte de mi trabajo, que versará sobre la *Contemplación del Arte*, no podré resistir a resumir previamente la doctrina susodicha, porque se impondrá que, como preparación a la contemplación especial del Arte, explique sumariamente la contemplación estética en general. De todos modos, aun prescindiendo

de la ventaja que el lector encontrará con eso para entender mejor mi pensamiento sobre la contemplación artística, recibirá él nueva prueba de lo que al principio he sostenido, o sea de que toda teoría del Arte tiene como presupuesto una Estética General, ya que para la exposición de aquélla se tiene uno que encontrar con ideas que se refieren a ésta.

Mas saltando en la ocasión presente por todas esas consideraciones, me parece que puedo limitarme por el momento a anticipar que ese hecho de la *Einfühlung*, explicación de buena parte del placer estético, esencia de la norma explicada de relación de fondo y forma, o sea de que la contemplación es sentimental, y de que en el objeto fondo y forma aparecen fundidos, haciéndose forma todo fondo y apareciendo toda forma como repleta de fondo, es decir, como forma expresiva, ese hecho que, siguiendo a algunos, traduzco por *proyección sentimental*, quiere expresar el de que el contemplador debe sentirse en el objeto; y prescindiendo de cómo Lipps explica ese fenómeno psicológico-estético, y ciñéndome al modo que lo entiende el propio Volkelt, a mi juicio mu-

cho más aceptable, y todavía fijándome sólo en la última opinión de este autor sobre la materia, expuesta en su postrera obra *La Conciencia Estética*, diré que el placer estético que proporciona la *Einfühlung* consiste en que al percibir el objeto sensible, copercibimos en el mismo expresión humana, expresión de algo que es propio del sujeto contemplador (1). Sin más, pues, que esta buenísima exposición del sentir de Volkelt sobre la materia, ruego al lector que vea si es posible que se dé el hecho en cuestión allá donde lo que se percibe se tiene por verdadera realidad, allá donde el escultor, por ejemplo, ve el barro en que modela como barro y el pintor ve como pigmentos lo que traslada al lienzo desde la paleta. Me parece que nadie se puede sentir en el barro como barro ni en los pigmentos como tales; es más, no comprendo, lo declaro, cómo alguien lo pueda decir.

Pero obsérvese cómo el propio Volkelt no ha podido resistir a la evidencia. Recuérdese, y para eso he subrayado las palabras co-

(1) Johannes Volkelt.—*Das Aesthetische Bewusstsein*, secciones II, III, IV y VI.

rrespondientes, que afirma que la *Einführung* de la creación artística es *progresiva*, que se da *poco a poco*. Naturalmente. Es progresiva, va dándose poco a poco, porque el artista progresivamente, poco a poco, va haciendo su obra; cada vez la va teniendo más acabada, hasta que la termina del todo; a cada momento, aquel medio de que se sirve va perdiendo su materialidad y va acercándose más a lo que el artista lleva en su fantasía. Sucede, pues, que no sólo en la etapa puramente interna, en que lo que acepta o lo que rechaza de lo que le ofrece su fantasía, lo rechaza y lo acepta en cuanto lo contempla internamente, sino ya durante la etapa interno-externa, sólo en las pausas de su labor, *que son aquellos momentos en que se cumple la norma general estética*, cada vez va viendo, v. gr., menos el barro como barro y más el mismo como representando a Apolo o a Venus, es decir, *cada vez va siendo más contemplador estético, hasta que se hace únicamente contemplador* en cuanto cesa de crear por haber terminado su obra. Y por eso, va sintiéndose por momentos más en su obra, pero es porque por momentos va debilitándose más en él el sen-

timiento de realidad; a cada paso se cumple mejor en él la norma de la *Einfühlung*, pero es porque a cada paso también se cumple mejor la norma general estética; en una palabra, porque cada vez va siendo menos creador y más contemplador. *No es, pues, la Einfühlung norma de la creación, sino de la contemplación estética.*

La falta de una previa explicación de la contemplación estética, para entrar en la de la creación artística, de que me he lamentado antes y que hacía valer como patente demostración de que la teoría artística se tiene que basar en la Estética General, ha de notarse aún más en lo que tengo que decir como terminación de este capítulo y complemento de su último punto para ver cómo se conduce el sentimiento en la creación. Porque si he notado que en cuanto se refiere a los sentimientos en que consiste la *Einfühlung*, en lo concerniente a los sentimientos que expresa el objeto, contemplación y creación son opuestas, pues allí aparecen esos sentimientos como expresión del objeto y aquí no, podemos sospechar si habrá oposición también en cuanto a los sentimientos que no son expresión del ob-

jeto, sino que realmente los experimenta el sujeto frente a aquél, sea el sujeto contemplador o creador. Porque hay que partir de que la verdadera división de los sentimientos en lo artístico es esa, precisamente la que hace Volkelt: la de sentimientos que se experimentan, o sea sentimientos personales, y sentimientos que aparecen como expresión de los objetos; sentimientos reales de estado del sujeto (pues de otra clase de sentimientos personales, los de participación, no tengo para nada que hablar aquí), y sentimientos objetivados. *En la contemplación estética la precedencia la tienen los sentimientos objetivados*; esos son los primeros, precisamente porque son la causa de que se provoquen los otros: el objeto ha de ser expresivo para que sintamos en la contemplación, sea que sintamos lo mismo que el objeto expresa, sea que sintamos otra cosa (en todo esto no hay ahora que entrar, y me reservo la explicación de mi pensamiento sobre esa materia para su lugar oportuno); si el objeto no es expresivo, nuestra contemplación no es estética, porque no es sentimental. Y si el principio está señalado por los sentimientos objetivados, luego van pre-

dominando los reales, pues precisamente su experimentación mientras se contempla, la contemplación sentimental es, como norma de la contemplación, una de las fuentes del placer estético. Pues bien, en la creación artística sucede *lo inverso*: las opiniones de los estéticos expuestas por delante lo dicen bien claro. En la primera etapa de la creación, en la etapa preparatoria, la experimentación real de sentimientos, sentimientos por consiguiente personales, de estado, es absolutamente necesaria; con verdadera frialdad no es fácil comenzar a producir algo valioso estéticamente. Y en cambio, en cuanto se principia el trabajo, esos sentimientos tienen que irse debilitando hasta dejar al artista con el suficiente dominio sobre sí mismo que exige su labor, especialmente en la última de sus etapas. Y lo inverso en absoluto ocurre en cuanto a los sentimientos objetivados, completamente imposibles en cuanto el barro se mire como barro, pero que poco a poco van apareciendo como expresión de lo que el barro va representando, hasta el momento en que, tornado puramente contemplador el poco antes artista, esos sentimientos adquieren la supremacía.

La doctrina de Häberlin a que me referí en un capítulo anterior está de acuerdo con cuanto voy diciendo. El *máximum* de esteticidad, que es la mayor experimentación de sentimientos, es tan incompatible con la producción como propia de la contemplación estética; de manera que si se da en la etapa preparatoria de la labor artística, en cuanto ésta comienza, tiene que ir desapareciendo, es preciso que se modifique el estado del artista, dejando de ser sólo contemplador para comenzar a ser productor, cesando de experimentar los sentimientos personales producidos por la expresión de lo que contemplara, precisamente para comenzar a tener como expresivo lo que produce él, y otros han de contemplar, para experimentar a su vez, como resultado, sentimientos personales. De modo que *las dos clases de sentimientos que se dan en lo estético ofrécense en la creación de modo inverso a como en la contemplación*: en ésta, primero son los objetivados y luego los personales, sentimos realmente cuando nos impresiona el objeto expresivo; en aquélla, primero sentimos hondamente, hasta el extremo de que ese sentimiento nos impele a crear, y poco a

poco vamos, y cada vez con mayor y más necesaria tranquilidad por nuestra parte, produciendo un objeto expresivo, y que va pareciéndonos más expresivo cuando más acabado está y más por completo hemos pasado de creadores a contempladores del mismo.

Lo que sucede es que esos mismos sentimientos objetivados pueden impresionar a algún otro contemplador y hacerle sentir realmente de tal modo que la obra artística en cuestión sirva de punto de partida para una nueva suya, como habría, si no, servido algo natural visto como expresivo. Así me explico yo *el tránsito de productor a contemplador y de contemplador a productor. El aumento y la disminución de unos y otros sentimientos marcan esos dos caminos, determinan esos dos estados de artista productor y de contemplador estético.*

CAPITULO IV

EL ARTISTA

1. Dotes y educación del artista.—2. Opiniones modernas sobre el genio artístico.—3. El problema de la relación del genio artístico con la psicosis: ideas diversas sobre el mismo; la escuela freudiana.—4. Recapitulación de esta materia.

1. Tras lo expuesto al tratar de la creación artística, fácil es enumerar las cualidades que un artista debe poseer y la educación que ha de procurarse. Su dote por esencia es la *fantasía*, pues ésta es la verdadera creadora de la obra de arte, y aunque según la clase a que pertenezcan las obras que cultive cada cual, habrá de ser de un modo o de otro su imaginación, porque va en esto no poco entre un idealista y un realista, siempre tendrá que poseer su fantasía las cualidades que la constituyen como creadora y que en su lugar mencioné. Ha pasado mucho tiempo desde que Zola escri-

bió su obra *La novela experimental*, y aparece hoy claro a todos lo que entonces vieron pocos: lo absurdo de semejante tesis y la manera cómo en la práctica la desmintió su propio autor. Pero como al artista para serlo, para producir arte, no le basta fantasear, sino que, precisamente a diferencia de quienes sólo fantasean, requiere fantasear para realizar, para exteriorizar, todo el que no tenga del Arte la equivocada idea de Croce, habrá de reconocer que, junto con la fantasía, ha de poseer el artista lo que se llama *talento de ejecución*, es decir, facilidad para la técnica de su arte, dominio verdadero de ésta. Ciertamente en ese punto, como en casi todos los de la teoría artística, las diversas artes muestran diferencias grandes, y que mientras es tolerable un poeta que sea mediano versificador, no lo es tanto un pintor desdichado colorista, porque la técnica y la ejecución revisten más importancia en las artes del diseño que en la poesía; mas aun en esta arte, como en cualquiera otra, la facilidad en lo externo suele ser indicio de poseer el que la tiene dotes para el arte: recuérdese qué poca dificultad tenía Lope para versificar. Por lo general,

el abuso de *dilettantismo* en una arte es debido a ofrecer su técnica escasas dificultades, y por eso hay mayor número de malos poetas que de malos músicos; pero también por lo común, quien encuentra resistencia en el dominio de su material y de su técnica, es que no se halla bien dotado para su arte. Es más, si no sabe ejecutar bien, tendrá con eso menos estímulo para fantasear, por la innegable influencia recíproca, ya mencionada, entre lo interno y lo externo. Con lo dicho queda consignado lo que debe poseer un artista para hacer su obra; pero resta ver lo que necesita para hallarse en condiciones de emprenderla, en disposición de ejercitarse en el Arte. Porque ya se ha expuesto que es sólo el sentimiento quien guía la mano y mueve adecuadamente la fantasía, de suerte que nadie podrá negar cuán absolutamente necesario es a todo artista una exquisita sensibilidad: ha de ser hombre sensible, aunque sabiendo dominar sus sentimientos en ocasiones para que un exceso de intensidad de los mismos no entorpezca la composición. ¿Cómo hará sentir a otros, y hacer sentir es cometido del Arte, quien es frío, quien no se impresio-

na? Por último, como aun siendo movida por el sentimiento y efectuada por la fantasía, la obra artística es obra humana, obra racional, aunque no al modo de la ciencia, también son indispensables al artista reflexión y juicio, que si no serán suficientes por sí para granjearle méritos, le evitarán por lo menos caer en no pocos defectos.

Cuanto vengo diciendo es cosa sabida de todos, y que en cualquier manual de *Estética* puede leerse, incluso en los que cuentan años de fecha, como el excelente en su tiempo de Milá. Mas creo que conviene añadir aquí dos observaciones que no son tan comunes y que me parecen de la mayor monta. Una es decir que entre las dotes precisas en el artista cuéntase la *sinceridad*, que, como expresé, es norma de la creación, pues es a la que se debe que en la obra aparezca una determinada personalidad. En lugar adecuado rechacé el concepto del Arte como expresión; pero noté con claridad que rechazaba ese concepto por insuficiente, no por erróneo, porque expresión es el Arte; y siendo expresión, tiene que ser sincero el artista, pues lo contrario sería engaño, sería mentira. Y ¡qué bien se conoce la sinceridad

donde la hay y la falta de ella donde existe, y donde esteriliza toda labor artística! Es todo eso tan patente que juzgo inútil insistir sobre la materia. Por eso paso a decir que, aunque el artista, como tal, produce, es bien sabido que a cada paso interrumpe su trabajo, y cambia su papel de productor por el de contemplador durante breves instantes, y como entonces es cuando aprueba o censura, cuando admite o suprime, *hácele falta a todo artista ser un excelente contemplador*, y no solamente contemplador técnico, sino *contemplador estético*. Y aun añadiré o recordaré que si le es preciso ser buen contemplador estético durante el proceso de su labor, ésta tiene su punto de partida precisamente en una contemplación anterior, porque sólo quien estéticamente contempla la naturaleza o la vida humana, o en su reemplazo, a veces, el Arte, es el que encuentra en una o en otra cosa tema para su producción.

Las dotes del artista en su más alto grado llevan, como es notorio, el nombre de *genio*, por lo cual resulta que el genio estará constituido por la más poderosa fantasía y la máxima facilidad de ejecución, una y

otra cosa unidas, aunque, siendo difícil el punto de equilibrio entre ambas dotes, se manifiesten en él más la primera o la segunda; pero siempre sin defecto excesivo por ningún lado, pues el verdadero genio es equilibrado en todo, a diferencia de tantos genios malogrados que en eso, como en lo demás, revelan desequilibrio. Cuando las dotes no son tan elevadas ni tan sorprendentes, recibe el artista el nombre de *talento* artístico, en que la reflexión domina sobre la inspiración. El genio se distingue por cierta especie de *originalidad*, que no es, cual la de los genios malogrados o aparentes, pura extravagancia, sino algo que impone sello propio a sus producciones, o mejor, a las producciones de su madurez, cuando ya el artista está formado, todo lo cual no se ha opuesto en ocasiones a repetir asuntos y aun formas de otros: bien conocido es el dicho aquel, relativo a la poesía, pero que puede extenderse a todo arte, de que en ese terreno se permite el robo si va seguido de asesinato. A diferencia de lo que acontece a los genios malogrados, a los verdaderos genios les siguen muchos, que forman *escuela*, y la historia del Arte hace ver cómo se

perpetúan en las escuelas asuntos y formas que estuvieron en auge. Mas con seguir a un maestro sin beber en la Naturaleza sobreviene el amaneramiento, la rutina, que es precisamente lo más opuesto a lo genial.

Esto me lleva en derechura a decir algo sobre la educación artística. La educación del artista consiste en primer término en el *cultivo de sus dotes naturales*, por lo que su educación viene a ser el propio ejercicio artístico, y *en vivir como artista, y como artista de su arte determinado*, porque ya se vió que la labor artística es fruto consciente o inconsciente de la vida del autor. Observar la naturaleza física y la naturaleza moral, contemplar estéticamente una u otra; he ahí la primera fuente en que debe beber. Mientras que a un poeta lírico y a un músico conviéndenles apartamiento en su gabinete y concentración en sí, vida interna rica, como la de un Beethoven, por ejemplo, el pintor reclama vida al aire libre, donde se sature de luz y de color, y en cuanto al poeta dramático y al novelista, la vida social se les impone, ya que sólo en ella encontrarán lo que anhelan presentar en sus producciones, que es esa misma vida y los

conflictos en que abunda y los caracteres a que da ocasión de mostrarse. La variada y constante sociedad en que se movió un Lope de Vega explica la verdad de las escenas que retrata y de las figuras que hizo surgir, como novelas y dramas de *pensadores*, obras llamadas de *tesis*, suelen revelar la incompatibilidad entre el pensamiento abstracto y la exposición concreta y viva en que deben consistir esas obras y que exige el público a que se ofrecen, mayormente cuando está congregado en el teatro.

Pero existe otra fuente, a que también debe el artista llegarse: la constituída por el Arte. Ciertamente hay quien piensa que sería conveniente para los artistas que ardiesen los museos; mas éste es error manifiesto. Podrán los museos ser perjudiciales a los artistas que no conozcan suficientemente la Naturaleza; pero quienes la conozcan, encontrarán en ellos el complemento de su educación; en los mismos aprenderán cómo han procedido con aquélla los grandes maestros, cómo la han interpretado, y completarán su conocimiento de la técnica, de la técnica que tan necesaria les es. Todo lo enumerado podrá ya constituir

un verdadero artista; pero, ¿le estorbará acaso a alguno ampliar todavía su educación? ¿No le convendrá tal vez cuanta ilustración (ilustración digo, no precisamente ciencia) le sea dable atesorar? Pienso que puede serle beneficiosa y, por lo menos, estoy seguro de que le será conveniente en la parte que se relaciona con su ejercicio; la historia, la teoría artística y la Estética creo que podrán serle útiles en más de una ocasión. Considérese, por otra parte, que si el artista debe manifestarse como hombre de su tiempo, parece incompatible con los modernos esa casi absoluta falta de cultura general que muestran algunos, tan exclusivamente ceñidos a la imprescindible de su profesión que llegan a carecer de los conocimientos más rudimentarios: esos músicos que no leen más que solfa y esos pintores que no leen nada.

2. Aunque en lo expuesto va lo más capital que puede decirse, en mi sentir, sobre las cualidades del artista y en especial sobre el genio artístico, como en esta obra me propongo, en armonía con su título, ofrecer a los lectores españoles un resu-

men de lo más substancioso que los estéticos contemporáneos dicen sobre los diferentes puntos de teoría artística, voy a extractar a continuación lo principal que se lee en varios de ellos que han tratado esta materia que ahora nos ocupa de manera más acertada o más en especial. Principiaré por Dessoir, que sobresale mucho en esta cuestión, y que nos dice lo que sigue sobre *las dotes y el genio del artista*.

El genio domina una octava más que quien no lo es, y se caracteriza principalmente por su originalidad, por su contacto con la realidad sin intermedio de nadie, por su facilidad para enseñorearse sin tardanza del punto principal de un asunto y para formar con sus impresiones y sin ninguna fatiga algo grande. Esto en cuanto al genio creador; al llamado reproductor, bástanle gusto y virtuosidad. La nota personal de la obra se refiere a la personalidad artística (no a la de otra índole) del autor; Brunellesco y Ghiberti, en su concurso para las puertas del Baptisterio de Florencia, revelaron cada cual la propia suya, y la del segundo era la escultórica. ¿Y en qué relación se halla la originali-

dad artística con la tradición en cuanto a los asuntos? En ello difieren las diversas artes; pero, en general, el artista es en dicho punto más libre que el sabio; el padre artístico de un tema no es quien primero lo ha tratado, sino quien más partido ha sabido sacar de él. No sencillamente los buenos momentos, sino la capacidad de sintetizar, de elaborar el todo, es lo que marca a los grandes artistas. Mas en éstos hay dos clases: en unos, su arte sale todo de su propia personalidad, es su particular expresión, sus tipos tienen aire de familia; otros, más inagotables, muestran en esto mayor variedad, porque son las cosas, y no su propio ser, lo que elaboran. Por otro lado, cada artista está dotado especialmente para su arte. El poeta y el pintor, cuando tratan un mismo asunto, revelan esa diferencia: aquél tiende a expresarlo con palabras; éste, por doquiera ve en él formas y colores. La memoria del artista no es sólo asociativa, sino disociativa; no solamente recuerda lo que le conviene, sino que olvida lo que le resulta inoportuno; estudia la Naturaleza sin esclavizarse a ella; así es como procede el pintor con

su modelo. El talento musical también se revela en que su poseedor lo expresa todo con sonidos y formas musicales, y esto aun con más fuerza que en los otros campos, ya que la música es la más pegadiza y obstinada de las artes. Con las dotes musicales no se avienen las representaciones concretas. Finalmente, en la poesía, lo específico de las dotes radica en la riqueza de los medios de expresión, en el extraordinario desarrollo de la memoria de palabras, lo que puede hacerla tender más hacia el lado del pintor o hacia el del músico. Pero, además de todo lo dicho, el artista, y más el poeta, debe conocer a los hombres, pues las alegrías y cuidados de éstos es lo que ha de ofrecer en imágenes y palabras (1).

Bajo título que puede traducirse *Conocimiento de alma que debe tener el artista*, explana, pues, luego interesantes cuestiones, que por referirse casi exclusivamente a los poetas, seré muy breve en resumir. Lo que a los poetas caracteriza es la fácil memoria de lo que a ellos mismos ha acontecido, caudal que luego la imaginación

(1) Max Dessoir.—*Aesthetik*, etc., parte II, I, 2.

aumenta. Difícil es conocer el tránsito del soñar despiertos de los niños al verdadero Arte. Las creaciones fantásticas antirrealistas son el punto de partida para el conocimiento de los hombres por el artista; por eso pinta mejor al héroe y al enamorado quien no ha experimentado en la realidad los sentimientos de éstos que quien naturalmente los experimenta. Las imágenes fantásticas se concretan más con los años del poeta, se hacen más conformes con la realidad. Lo que primitivamente no fué sino pensar su propia personalidad, se torna en un sentirse en diversas individualidades; mas éstas deben permanecer siempre como objetos y ofrecer cierta contradicción con el propio espíritu para que aparezcan así. El poeta continúa de ese modo separado de lo exterior; no se pierde, no se anonda en ello; la simpatía es como bautismo que le hace emprender nueva vida, pero sin que se niegue a sí mismo. En su metamorfosis conserva el poeta conocimiento de sí, y por eso puede contraponerse a un carácter ajeno como a un objeto (1).

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

Por su parte, el maestro Volkelt explica bien esta materia, como todas, y le voy a resumir, aun sin seguirle con el detalle de otras veces. La esencia de las dotes artísticas radica en la relación entre las representaciones y los sentimientos, pues en el artista se da la más íntima fusión de ambas cosas. El genio produce particular impresión. No revela ninguna nueva función anímica ni ninguna relación nueva de funciones, de modo que, psicológicamente, sólo en grado se diferencia el genio del talento; pero, a pesar de eso, la diferencia es cualitativa, pues es muy otro del común el sentimiento de vida del genio. Sabida es, por lo expuesto, la fuerza y riqueza de la vida inconsciente en el artista genial. Distinguen a éste la originalidad, así como la facilidad y ausencia de fatiga en los actos formativos. Mientras en el talento el pensamiento latente se acerca más a la reflexión consciente, en el genio actúa más en forma de hábito y certeza sentimental. Por otro lado, es extraordinario en éste el desarrollo del sentimiento artístico, así como característico suyo lo poco que requiere los actos auxiliares. Mas a pesar de ser el

genio tan gran manifestación de lo inconsciente, también es extraordinaria en él la inteligencia; es unidad de lo consciente y lo inconsciente, todo potenciado; y en cuanto a la necesidad en él de la reflexión, hay que decir que si no es ésta tan precisa como la actividad inconsciente, la Historia del Arte muestra los fracasos de quienes, poseyendo cualidades geniales, han producido obras confusas y desacertadas, por carencia de reflexión. Hay *genios completos* y *genios parciales*; los primeros son los *armónicos*, y son por eso los verdaderos (1).

Entre los estudios monográficos modernos dedicados a este tema, puedo citar, ante todo, el trabajo presentado al Primer Congreso de Estética por Th. Elsenhans con el título de *El genio artístico y la Estética*. Cita como características del genio, en oposición al talento, la extraordinaria intensidad de las convivencias y la originalidad, pero originalidad modelo. Mas el punto en que se detiene en especial es el de considerar si son o no favorables al artista los co-

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

nocimientos teóricos sobre su arte. Señala los peligros de esto, como el academicismo; pero nota que varios artistas han unido ambas cosas, y hasta a veces les ha sido inevitable hacer uso de conocimientos. Aunque el genio obre inconscientemente, lo hace bajo la vigilancia del entendimiento. Tanto en la Ciencia como en el Arte intervienen las dos facultades, el entendimiento y la fantasía, sino que aquél domina en la primera y ésta en el segundo. ¿Va de eso mucho, pregunta el autor, a decir que la Estética se limita a traer a la conciencia del genio las leyes que él mismo sigue inconscientemente? Al contemplador estético, los conocimientos teóricos le abren nuevas perspectivas, y bien puede ser que ese mismo conocimiento haya llamado la atención del artista sobre determinados efectos. Aparte de esos modos mediatos de influir la teoría en la contemplación y en la producción, hay que considerar que la teoría puede influir directamente en el sentimiento hasta por el mismo tono sentimental de ciertos conceptos y principios estéticos (1).

(1) Theodor Elsenhans.—*Das künstlerische Ge-*

Tanto en el mencionado Congreso como en el tomo IX de la Revista ha tratado Th. A. Meyer de un tema que él relaciona con lo que venimos estudiando, aunque también con lo que se ha tocado en otro lugar, de *la personalidad del artista en la obra de arte y su importancia estética*, anticipando en ambas ocasiones conceptos que luego han aparecido en su *Estética*. Su tesis, como dije ya, consiste en que la contienda entre la Estética del fondo y la de la forma se resuelve reconociendo que el fondo de la obra no es sólo su asunto, lo que representa, sino a la vez la personalidad del artista, el cual nos habla en aquélla; que esta personalidad no puede apreciarse sino estéticamente, y que una obra es tanto más bella cuanto más lo es, cuanto más valiosa resulta, la personalidad que transparenta. Deduce de ello que el arte de asunto es superior al sólo de artista (*Artistenkunst*), porque en aquél aparece el artista en todo su ser, contemplando, pensando y sintiendo en relación con la realidad, mientras que

nie und die Aesthetik. Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlín, 1913.

en éste lo humano suyo en general queda absorbido por lo sólo artístico (1).

Sobre este último punto, que tanto se relaciona con la sinceridad como norma de la creación artística, es decir, acerca de si tienen razón los partidarios del carácter humano o los del carácter puramente artístico del artista en cuanto a su manifestación en la obra, versa el trabajo de Utitz en el Segundo Congreso de Estética, trabajo que se titula *El carácter del artista*. Utitz rechaza en él con brío la doctrina de que el valor artístico esté en relación con la manifestación de lo puramente artístico del autor; sostiene que el exceso de esta manifestación por parte del artista empobrece el Arte, y que el culto de dicho carácter artístico no conduce ni a conocimiento del Arte ni a conocimiento del artista, afirmando, por el contrario, que en la obra debe

(1) Theodor A. Meyer.—*Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwert und ihre aesthetische Bedeutung*. Kongress, etc.

Idem íd. — *Zeitschrift für Aesthetik*, etc., tomo IX.

Idem.—*Aesthetik*, 1923.

mostrar el autor su personalidad entera. Mas junto con estas afirmaciones señala tres distintos casos que se ofrecen de relación entre la obra de arte y el artista, en cada uno de los cuales la personalidad de éste tiene campo de diversa extensión donde manifestarse, y los tres casos son éstos: 1.º, cuando se elige un asunto por lo fructuoso que es artísticamente, caso en que la personalidad completa puede manifestarse lo menos posible, pues campea la artística; 2.º, cuando el artista, como personalidad, se manifiesta ya *en* la obra, pues la siente; el asunto le ha impresionado como hombre, no por lo artístico que pueda tener; pero, al fin y al cabo, manifiéstase sólo de la manera que cabe *en* él, al modo de un actor que se manifiesta en un papel determinado; y 3.º, cuando el artista revela su personalidad *por medio* de la obra, caso máximo de manifestación de personalidad completa (1).

Como se ve, los dos estéticos últimamen-

(1) Emil Utitz.—*Der Charakter des Künstlers*. Zweite Kongress für Aesthetik. Berlín, 1924. *Zeitschrift für Aesthetik*, etc., tomo XIX.

te mencionados se oponen a la tendencia esteticista sobre el punto que nos ocupa, y tienen razón, porque tras de sentar que la personalidad se ha de manifestar en la obra, no por otra vía, es evidente que cuanto mayor sea la personalidad, mayor será la obra, y gran personalidad habrá de ser la de quien llamamos genio, que produce obras geniales, admiradas por los siglos y seguidas por las escuelas. Las producciones que han trascendido, que han perdurado, son obra de grandes hombres, no solamente de grandes técnicos, aunque hombres grandes que se han manifestado como tales en las obras artísticas que se les deben, no en otras esferas. Sobre esto habré de volver en la última parte de mi trabajo.

Recientemente se ha renovado un tema sobradamente conocido de antiguo, el del distinto carácter de las diversas fases de la vida en el genio artístico. Es ahora A. E. Brinckmann quien distingue en él tres edades: juventud, madurez y ancianidad, y dejando aparte la primera, que tiene por la edad revolucionaria, encuentra que en la segunda es donde se ofrece claridad en las relaciones formales, mientras que en

la última las formas se confunden o mezclan entre sí, siendo así relación y confusión las dos categorías que respectivamente constituyen ambas edades. Lo que da el tono es la edad de la madurez, que ordinariamente es el período de mayor importancia de los maestros (aunque en esto ya vimos las diferencias que se ofrecen) y marca el estilo de su época (1).

3. Terminaré el estudio del artista con la consideración extensa de un tema que se ha hecho interesante: el de si es o no cierta la relación que algunos han querido ver entre el genio y la locura; y principio por adelantar que la inmensa mayoría de los estéticos se oponen a reconocer la pretendida semejanza entre las dos cosas, que Lombroso, por no citar sino el nombre aquí más conocido, hasta hace poco, entre los partidarios de esa tesis, ha creído encontrar.

Desde luego figura entre esos estéticos Volkelt, quien, aun dedicando poco espacio

(1) Puede verse W. Passarge.—*Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, 1930, capítulo VI.

al examen de esa cuestión, la resuelve en el sentido susodicho. Hay que distinguir, dice, entre semejanza externa y relación interna de esas dos cosas, genio y enfermo. Ciertamente que el genio parece loco algunas veces; pero eso es superficialmente considerado; detrás de esa apariencia, hay entre ambos diferencia grandísima espiritual. *El genio vale muchísimo; el enfermo mental, bien poco.* Volkelt se refiere a continuación a la opinión de Dessoir, que luego daré a conocer, creyendo que éste exagera los peligros de enfermar que lleva consigo el ejercicio artístico, aunque reconociendo que algo de eso hay (1).

También Müller-Freienfels combate a Lombroso y a sus partidarios, censurando que supongan un hombre normal que en realidad no existe y añadiendo que el proceso creador presupone intacta constitución y buen funcionamiento en la *psique*, incompatibles en absoluto con la enfermedad. Por eso *la creación artística en nada se parece a los hechos de la locura*, aunque puedan

(1) Volkelt.—*System, etc.*, tomo III, parte I, capítulo IX, VI.

entrar a veces, como material psíquico de aquélla, alucinaciones, ensueños, etc. (1).

Dessoir se expresa así sobre la materia que expongo, en el párrafo de su *Estética* que titula *Constitución anímica del artista*: Según unos, el artista, el genio, es un hombre superior; según otros, y con arreglo a opinión más reciente, es un desequilibrado. Superficialmente considerado, el genio parece hermano de la locura, mas media entre ambas cosas una diferencia: *aquél marcha hacia adelante; el enfermo, hacia atrás*, y como debe llamarse normal, no a lo común, sino a lo que se remonta, el genio, a pesar de sus apariencias enfermizas, es algo verdaderamente normal. Hay hombres que parecen nacidos sólo para la vida fisiológica; otros, para mayores empresas, y aquéllos se oponen a éstos como lo negro a lo blanco, aunque haya entre los primeros y los segundos transiciones correspondientes al gris. Los primeros ansían ante todo mucha salud; los segundos se contentan en este punto con la necesaria.

(1) Müller-Freienfels.—Ob. cit., tomo I, libro II, 1.

La producción artística, cual la natural, se lleva a cabo sólo a costa de perturbaciones de la normalidad, perturbaciones del temperamento y del sistema nervioso, que no cesan hasta que la obra está terminada; mas quien por eso renuncia a producir semeja a un niño que por miedo no se deja arrancar una muela. El tránsito de la vida de conservación a la superior se realiza por medio de las mayores impresiones en el sistema nervioso; pero el sufrimiento ha sido elogiado por los más grandes hombres. El interno que experimentan los más insignes de nuestro tiempo consiste en no quedar satisfechas sus ansias y sus aspiraciones. A diferencia del hombre vulgar, el elevado busca la lucha interna, sin la que no puede desenvolverse. Semejantes padecimientos son cosa buena, porque empujan adelante, y de ahí *el error de poner al artista al nivel de los enfermos*.

Y entrando en otros terrenos, añade (y lo extracto aquí por redondear la idea del autor): Igual error es tenerlo por inferior en sentido moral, por su generalmente escasa actividad social. El verdadero artista es un solitario; el valor de su existencia

está en sus obras; como tal artista, no pertenece al mundo corriente; ve pasar ante sí las cosas sin afanarse por ellas. Pero es que hay una moralidad que consiste en unir el conocimiento de las propias facultades con el sano propósito de emplearlas en lo que uno tiene a su alcance, y tal es la moralidad del artista, quien siente remordimientos cuando se entrega a lo que no atañe al cometido de su vida. Hasta ahora (sigue diciendo) se ha tratado aquí del alma del artista, aisladamente considerada; pero hay que ver a éste también en relación con lo que le rodea, que por fuerza ha de influir en él. En cuanto al ambiente artístico, entre la dirección conservadora y la progresiva, a ésta se acoge el artista, y ésta le lleva a la victoria si es un elegido. Mucho pesa en el porvenir de un artista el que haya nacido en época de adelanto. Unos artistas, de los que llegan a grandes y a poseer estilo propio, principiaron separándose poco de sus maestros; otros han sido innovadores desde sus comienzos. El determinar influencia de raza y país es cosa que escapa a la teoría. En lo tocante a lo que pueden determinar los rumbos del artista,

otras cosas, como los azares de la vida, las amistades, etc., se impone asegurar que todo esto exterior influye del modo más vario; no hay en ello regla fija. Termina Dessoir hablando del éxito del artista, lamentando que a veces dependa de industriales del arte, y pinta, para acabar, el tipo del afortunado que, gracias a su estrella y al bombo de la Prensa, atrae la atención del público, triunfa, y da ocasión hasta a lo que podría denominarse manifestaciones patológicas de la vida social (1).

Como se habrá visto, no hay en las palabras de Dessoir que poco antes he dado a conocer la exageración que Volkelt supone en cuanto a los peligros que para la salud entraña el ejercicio artístico. Pero, sobre todo, bien claramente se define el autor entre los adversarios de la idea del genio como degeneración. Por su parte, Meumann, al tratar de esa materia, se expresa con acierto así: "Si se pregunta en favor de cuál de las teorías arriba expuestas hablan las declaraciones de los artistas,

(1) Max Dessoir.—*Aesthetik*, etc., parte II, I, 4.

habrá que dar por seguro que no pueden inclinarse del lado del concepto patológico de las dotes artísticas, y aunque, naturalmente, hombres que ponen todo el trabajo de su vida al servicio de un cometido artístico, muestran a veces parcialidad en sus dotes, cierto olvido de todas las otras actividades, menosprecio por el cuidado de la vida cotidiana y, como consecuencia del exceso de trabajo espiritual, ciertos rasgos neurasténicos y patológicos, es, con todo, *una verdadera confusión de la causa con el efecto* el querer tomar en eso lo enfermizo como causa de la exacerbación de las dotes, siendo así que lo contrario es lo cierto. En términos generales, los fenómenos de aumento de actividad parcial científica o artística y el de la enfermedad son *recíprocos*, puesto que la actividad reforzada trae consigo un aumento de excitabilidad del sistema nervioso, y éste, a su vez, produce un aumento de actividad espiritual; pero sería situar la actividad del genio a la altura de la pedantería si, como Möbius, se considerara como prueba del origen patológico de las dotes geniales todo rasgo de sensibilidad supernormal que se se-

parase de la vida espiritual del vulgo" (1).

A su vez, Utitz, en su obra extensa citada, habla en estos términos: Al afirmar que la producción artística es patológica, no se tiene en cuenta que lo opuesto a lo normal no es lo patológico, sino lo anormal; lo opuesto a lo patológico es lo sano, y *el artista nada tiene de patológico*. Y luego, para completar el estudio del artista que él va haciendo en esas páginas y yo en este capítulo, añade que desde el punto de vista moral, ciertas máculas que se achacan a los artistas se explican por la índole de su profesión, la cual tiene carácter sentimental e influye en la moral, por consiguiente. Y concluye con una idea de que conviene tomar nota, porque se refiere a un punto expuesto con anterioridad y que volveré aún a tocar: a la diferencia entre genio y talento, diferencia que el autor, en oposición a la mayoría de ellos, que la creen sólo de grado, la tiene por mucho más considerable. *Genio y talento* son, según él, tan opuestos que *se excluyen recíprocamente* y que sólo se avienen cuando no son puros

(1) E. Meumann.—*Introducción*, etc., pág. 98.

ni el uno ni el otro. En el primero domina lo inconsciente; en el segundo, lo consciente; aquél brilla por su imaginación y por su facilidad; éste por su ojo crítico. Después diré mi sentir sobre esta cuestión (1).

Pero para hacerlo me conviene citar ahora a Hirth, el cual, además de rechazar, como vimos, que el Arte sea sólo fruto de la inspiración, pues a ésta, y precisamente para que sobrevenga, tiene que preceder el proceso lógico, se opone también, en su obra *Temas de fisiología del Arte*, a todo eso de tomar al artista por desequilibrado; y llegado a tratar del genio y del talento, emite la idea de que talento, hombre genial (o sea el que tiene sólo rasgos geniales), y genio, son como positivo, comparativo y superlativo (2). El símil será más o menos acertado, pero la enumeración esa y en ese orden encierra una gran verdad, a mi entender, si se interpreta rectamente, a saber, que *el genio comprende lo de quienes*

(1) Emil Utitz.—*Grundlegung*, etc., tomo II, capítulo II, 11, 12 y 13.

(2) Georg Hirth.—*Aufgaben der Kunstphysiologie*, parte II, pág. 531.

manifiestan sólo rasgos geniales, sin poder unificarlos, y lo de quien, como el talento, produce armónicamente, aunque sin originalidad. El talento y lo genial tan sólo, lo cual puede, sí, ser fruto patológico, son las cosas incompatibles de que habla Utitz; el talento y el verdadero genio no, porque éste abarca lo de uno y otro, lo del talento y lo del simplemente genial. Las obras de Arte se dividen en tres clases: las correctas, pero sin nada excepcional, y esas son las producciones del talento; las diametralmente opuestas a éstas, porque no son nada correctas, y tienen algo, poco o mucho, de excepcional y extraordinario, y esas son las debidas a artistas geniales, que no llegan, con todo, a verdaderos genios, genios malogrados o genios en embrión, y, por fin, las obras de los verdaderos genios, que son equilibrados y que unen a lo extraordinario lo perfecto, a lo que tienen los de las segundas lo que poseen los de las primeras. Tal es mi opinión sobre la materia, y la vamos a ver confirmada con las ideas de los especialistas.

Entre los estudios monográficos modernos sobre el punto que ventilamos, debidos

a especialistas, voy a dar a conocer aquí la obra de H. Stadelmann titulada *La Psicopatología y el Arte*, cuyo resumen es el siguiente: La psicopatología es un medio de investigación científico-artística, porque el Arte es producto espiritual distinto cualitativamente de los normales o comunes. El artista concibe el mundo objetivo en grado más elevado que los demás hombres, y se forma, con ayuda de su sentimiento, uno subjetivo para su obra, porque la fuerza de sus convivencias a ello le impele. El cometido de la psicopatología en cuanto a eso será, pues, investigar cómo, con iguales estímulos, se da diferencia de reacción. El cerebro del genio se caracteriza por mayor excitabilidad que los de los otros. Pues bien; cuando el cerebro empieza a cansarse, es más excitable; de modo que, aunque semeje paradoja, *el cerebro del genio es como el de quien se encuentra cansado*, y la disposición genial y la de la psicosis se asemejan en eso. Pero, ¿deben tenerse por iguales genio y enfermedad? Todo lo contrario: *mientras en el genio la separación de los elementos psíquicos es sólo preparación para nueva síntesis de los mismos, en*

la psicosis la disociación perdura. En la posibilidad de unir de nuevo los elementos disociados está, pues, la verdadera diferencia. Mas, a menudo, se hace lo primero y no restan fuerzas para lo segundo, y entonces estalla, agotado, el artista; y cuando a la etapa del aumento de excitabilidad sigue la de disminución, pierde el genio la intensidad del sentimiento, que unifica las representaciones, y corre peligro de perecer espiritualmente. El autor, llegado aquí, va presentando ejemplos explicativos de su doctrina, v. gr., del efecto que produce la debilitación de excitabilidad; pero no puedo seguirle en todo eso. Los límites entre el genio y la psicosis son en cierta manera indeterminados, imprecisos; márcanlos la vacilación entre asociación y disociación, entre armonía y discordia, entre afirmación o negación en cuanto a valores. Los artistas que acuden al alcohol, etc., para reponer sus energías cuando ven que les faltan, son el extremo de lo que cabe ser al artista, y a veces dan entrada en sus producciones a elementos patológicos. Concluye el autor por definir cuatro tipos, así en cuanto a dotes artísticas como en cuanto

a síntomas psicósicos, ya que la diferencia entre lo uno y lo otro no existe sino desde el punto de vista de cómo artistas y enfermos reaccionan, tipos que denomina: el histérico, que fácilmente retorna a la normalidad y es, por consiguiente, algo teatral; el paranoético, caracterizado por su loca fantasía, que llega al misticismo y espiritismo; el catatónico, que se revela por el sentimiento de íntima unión con la Naturaleza, y, por último, el epiléptico, con abundancia de sensaciones internas. Todos cuatro poseen fuerte inclinación a la disolución de los elementos psíquicos y, cuando son genios, a la nueva unificación de los mismos (1).

(1) Dr. H. Sadelmann.—*Psychopatologie und Kunst*.

Aunque como nota, debido a su carácter particular, quiero extractar aquí como ilustración de lo que va en el texto el artículo publicado por G. Hermann en el tomo XVIII de la Revista, con el título de *Pérdida y recuperación de la capacidad de expresión artística con el color durante una enfermedad mental aguda*.

Un pintor de valía permaneció enfermo cuatro meses en una clínica, y al paso que, hallándose bueno, pintaba paisajes con colorido cálidos.

Sobre este interesante punto de la relación del genio con la psicosis puedo presentar al lector las últimas opiniones, pues fué discutido en el Segundo Congreso de Estética bajo el título de *La formación artística desde el punto de vista de la psiquiatría*. La ponencia era debida a Hans Prinzhorn, quien, tras de innumerables razones que

do, durante su enfermedad los produjo sólo fríos.

En uno de sus peores días pintó uno azul-verde, a pesar de pretender representar lo que veía desde su habitación a las nueve de la mañana. En otro de cuando comenzaba a curar, aunque acertado en las líneas, el color semejaba puesto por un niño que no atina a darlo bien.

En un tercero, empleó ya rojo, pero no amarillo. Finalmente, en el último reprodujo el colorido ya normalmente.

Durante sus peores días tenían sus producciones otros defectos; mas no se puede determinar si eran debidos a la enfermedad, como los del color. La expresión por el color, continúa diciendo el autor, es lo último que se adquiere, y explícate que sea también lo primero que se pierde por enfermedad. Es curioso que mientras estuvo enfermo puso fechas en sus trabajos, cual si notara hacerlo mal y pensase corregirlo luego. Al ver las obras de su peor período, creeríase que denotan depresión, y justamente era

los psiquiatras han podido tener para investigar sobre la creación artística y hablar de ella, entre las cuales se cuentan la necesidad de completar sistemáticamente sus observaciones al estudiar las producciones de los enfermos, y el atractivo que por sí mismas tienen éstas, pasa a ventilar el asunto más bien que de otro

excitación lo que padecía. Cuando se sanó, contempló los cuadros pintados durante su enfermedad, dijo que debía haber puesto más rojo y amarillo en los mismos. Como se ve, la dolencia no aminoró su productividad; pero perjudicó su expresión, y su expresión por el medio más delicado, por el color. Recordando que las tintas frías son las que se perciben con menos luz, podriase decir que el enfermo padeció como una noche en su espíritu; mas decir eso es hablar figuradamente, pues el ver los colores es cosa de la periferia, y la expresión asunto de los centros, los cuales estaban bien, ya que nombraba con acierto los colores. Hay que admitir, pues, que lo enfermo era determinado mecanismo central superior, tratar de lo cual es ya entrar en el terreno psíquico.

Gustav Herrmann.—*Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbensdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung*. Zeitschrift für Aesthetik, etc., tomo XVIII.

modo, históricamente. Después de recordar las conocidas ideas que sobre esa relación entre artista y enfermo emitieron en la antigüedad Platón y algunos otros, señala como el primer psiquiatra moderno al francés J. Moreau, quien relacionó ciertamente ambas cosas, genio y neuropatía, mas sin ver entre las dos nexos causal, lo cual le eleva sobre algunos de sus imprudentes sucesores. Pone como dignas a Lombroso, así por su falta de orden en el aprovechamiento de sus materiales como por los prejuicios tendenciosos de su conocido libro, indicando que el pensamiento capital de éste consiste en que el genio es un epiléptico y la creación producto de epilepsia, fundándose en que el genio tiene rasgos patológicos en mayor grado que el hombre normal y en que las enfermedades del espíritu se adelantan en ocasiones con el ejercicio artístico. Pasa luego a hablar de Möbius, a quien sitúa en el mismo plano que a Moreau en cuanto al problema. A continuación se detiene en la doctrina, ahora en boga, de Freud, siguiendo la exposición de la misma hecha por Rank, en su

obra *El Artista*, y voy a traducir lo que nos dice:

“Lo fundamental de esta teoría es fácil de exponer con las propias palabras del autor; su punto de partida son los sueños diurnos, las fantasías de deseos que tiene el hombre. Hay que aceptar que el placer de semejantes fantasías es idéntico al que experimenta el contemplador artístico, y todavía también que la producción artística se origina de esa satisfacción fantástica y de la traslación a la obra de los deseos inconscientes del artista. El Arte es, pues, un modo sublimado de proporcionar placer bajo la máscara de afectos representados. De esa máscara necesita el creador, quien en todas sus formas presenta algo inconsciente reprimido, y no menos el contemplador, que se libera en aquéllas de lo mismo. La doctrina de la psicoanálisis muestra la relación directa de esos hechos creadores con la sexualidad; y en ese sentido, la formación artística se convierte en una traslación de los afectos pertenecientes al instinto sexual a una esfera sublimada. La fantasía contribuye a eso en cuanto como consecuencia de no alcanzarse en la realidad esa

fuente de placer, crea en lo interior un seguro refugio, donde se pueden satisfacer impunemente esos deseos. En ello se muestra clara semejanza con lo que hacen los neuróticos, quienes también se apartan de la realidad y resultan inútiles para la vida práctica. El artista halla en su creación, por decirlo así, la curación que necesita, puede libertarse de lo que le agobia, mientras que el neurótico quiere y no puede y el soñador lo deja seguir su curso. En el proceso de la evolución cultural adquiere ese hecho de la creación artística cada vez más consciente carácter, y se cambiará, por fin, en ciencia. Cuando esto llegue por completo, el hombre artístico quedará superado; cuando se alcance ese cambio de valoración de lo psíquico y se torne consciente lo inconsciente reprimido, el superhombre inartístico se hallará como un dios en medio de la vida, dirigiendo y dominando con mano firme sus instintos."

Terminada esa exposición de Freud-Rank, pregunta el disertante: ¿Adónde va todo esa investigación? En general, nótase en ella cierta tendencia esotérica, pero el final es bien claro: quiere decir que se tra-

ta de trasladar los valores a la esfera de lo consciente, racionalizarlos, limitarlos a factores útiles. Prescindiendo de eso, la parte positiva de la teoría permite penetrar a fondo en la personalidad del artista. Con notar lo pseudo-neurótico de la creación se avanza en el conocimiento de ésta; pero cabe preguntar si con eso se da con la esencia de la formación o con las circunstancias concomitantes. *Una teoría que conduce al anonadamiento de su objeto, es que jamás se dirige a él, sino que es tendenciosa.* Lo que en ella se toma como medida del valor no se refiere a la obra y a su cualidad, pues en las obras de menor valor se puede mostrar en absoluto eso que se considera en semejante teoría. Con ésta, al prescindir del valor artístico de las producciones, quedan las obras expuestas a que se busque qué parte de su contenido puede trasladarse a la ciencia; y lo cierto es que cuanto más vale una obra como pura formación, menos se puede entender de semejante modo. *La teoría de la creación artística de Freud-Rank es la teoría psicopatológica más consecuente que tenemos; pero se limita a una parte de la formación y exagera su impor-*

tancia: le falta la relación positiva con la obra de arte.

Me he detenido en la exposición de Freud, por lo conocido que es este nombre en España, ya que las obras de dicho profesor se han traducido. Por la misma razón me permitirá el lector que suspenda el extracto del trabajo de Prinzhorn e insista más sobre la teoría freudiana. Por lo mucho que yo mismo he leído del autor en cuestión, sé que el punto de partida de todas sus obras, y a que en todas se refiere muchísimas veces, constituye su *leit-motiv*, es la por él supuesta sexualidad infantil, descubrimiento de que, con tantos otros, tengo que dudar, ya que por lo menos no creo que cuadre semejante nombre a nada del niño, como al hecho de chuparse el dedo. Esos deseos (1), por completo animales, entre los cuales hace figurar el autor siempre lo que llama el complejo de Edipo y

(1) Como se ve, esta doctrina de Freud nada tiene que ver con la expuesta por Volkelt y por mí aceptada de la colaboración de lo inconsciente con lo consciente en la producción artística, en Freud se trata de *deseos* inconscientes.

que, según él, todos tenemos, se nos han hecho inconscientes por la represión, la cual impide que entren en la conciencia y logran satisfacerse en la vida normal durante el sueño, que es así satisfacción de dichos deseos inconscientes, lo mismo que producen la neurosis cuando la lucha con los mismos, que pretenden entrar en la conciencia, conduce a la enfermedad. Pues bien; la creación artística es como un soñar despierto; el artista realiza también esos deseos inconscientes reprimidos, sublimándolos y trasladándolos a su creación, y el contemplador satisface los suyos igualmente al contemplar la obra. Así, en rigor, el Arte viene a reducirse a sexualidad, y en último término a sexualidad infantil, tesis que, en mi sentir, por sí misma revela su inadmisibilidad. El mismo chiste, a que dedica el autor un largo estudio es, según él, algo en que también se satisfacen los deseos inconscientes, diciéndose en él en forma velada, admisible, lo que de otro modo no se podría decir. El ejemplo que puso de ellos en cierta conferencia dada por él en los Estados Unidos, y que repite en un libro especial es el de que, queriendo dos grandísimos bribo-

nes, que se habían enriquecido ilícitamente, entrar en contacto con la buena sociedad, mandáronse retratar por un pintor célebre y dieron una fiesta para mostrar los retratos, en la cual habiéndose preguntado la opinión sobre dichos retratos a un afamado crítico, éste miró uno y otro y se quedó luego contemplando el espacio entre los dos, exclamando al cabo de un rato. "Pero, ¿dónde está Nuestro Señor?"

El ejemplo, como tal ejemplo, es oportunísimo; trátase ahí de un verdadero chiste; pero yo suplico a quien me lea que me diga si ese es verdadero lenguaje "indirecto", simple "alusión" a una injuria, algo, en fin, sobre lo cual se puede hacer el siguiente comentario del propio autor: "¿Por qué no dice el crítico directamente a los dos bribones lo que desea decirles? Pues porque junto a su antojo de decírselo con toda claridad en su propia cara actúan en él muy diversos motivos contrarios. No deja de tener sus peligros el ofender a personas cuyo huésped se es y que disponen de los forzudos puños de una numerosa servidumbre." Por lo visto, los dos bribones en cuestión debieron quedar agradecidos al críti-

co; pero no somos pocos los que creemos que ha de molestar más ese chiste que oírse llamar ladrón; y desde luego hay que convenir en que con tener al chiste como expresión de ese modo "indirecta", no se da con su esencia estética, como tampoco con la esencia del Arte en general se da con tomarlo como satisfacción de esos supuestos deseos inconscientes, que representan en Freud una verdadera obsesión. En mi sentir, aunque ese punto sea el capital de todo lo suyo, no sólo no explica el Arte, sino que rebaja el mérito de otras cosas del autor, como su análisis de los sueños en cuanto a su mecanismo, análisis que, por lo demás, me parece magistral. El resumen libre de prejuicios que puede sacar cualquiera de Freud y su escuela es que constituye una aportación importante para la teoría artística, mas no para el tronco o raíz de la misma, sino sólo para las ramas. Razón asiste a Prinzhorn para ver lo fundamental de Freud en cuanto a teoría artística en la predicción del término del Arte y del valor estético. La susodicha predicción no es aquél el primero que la hace; ya vino a hacérsola Hegel, y tiene que su-

ceder ahora lo que sucedió entonces, o sea que se dé escasa importancia a una predicción a tan largo plazo. Cuando tanto hay por investigar en la teoría artística, no parece lo más urgente anunciar la desaparición del Arte en los futuros días del superhombre. Pero es que semejante predicción se enlaza con la de la racionalización de los valores, o sea con la verdadera desaparición del valor estético, por no citar aquí el religioso, que en todas esas teorías entra y aun va por delante. Tampoco eso es nuevo: en el siglo XVIII ya se indicó lo mismo, al conceder al valor científico predominio sobre los demás, por creerse próximo el descubrimiento del arcano del mundo. En cuanto a mí, el haber visto cómo los grandes valores lógico, ético y estético se complementan psicológicamente y cómo, por ende, tiene que darse federación en los mismos que huya del predominio de uno solo, me hace considerar todas esas ideas como incompatibles con las modalidades de nuestra ciencia, y no puedo adherirme a las mismas (1).

(1) S. Freud:

Una teoría sexual;

No voy, pues, a hablar más por mi cuenta sobre un autor como Freud, a quien, por otro lado, cualquiera puede por sí conocer y juzgar en España; pero como es muy cierto que, cual dice Herzberg, "la psicoanálisis, por unos propagada fanáticamente y llevada a las más absurdas consecuencias, y por otros ignorada, acerbamente criticada o denigrada con los más odiosos insultos (1), ha influído en las ciencias de

Psicoanálisis (estas son las conferencias a que me refiero en el texto);

Los sueños;

Más allá del principio del placer;

Introducción a la psicoanálisis: los actos fallidos y los sueños;

El chiste y su relación con lo inconsciente;

El delirio y los sueños en la "Gradina" de W. Jensen.

(1) Volkelt es decididamente de los últimos. He aquí cómo se expresa en una nota del tercer tomo de su *System der Aesthetik* (pág. 287):

"Repúgname entrar en las crapulosas orgías a que se dedica la escuela del por desgracia sobradamente conocido Sigmundo Freud en su búsqueda de testimonios sobre la importancia de lo sexual en la creación poética. En mi corto trabajo *Arte y educación popular* he manifestado suficientemente mi aversión al modo como esta

la vida física, psíquica y cultural humana de modo sólo comparable al de la filosofía hegeliana o al de la doctrina de la evolución”, he de seguir refiriéndome a Freud al exponer otras opiniones en pro y en contra suya que conozco igualmente, aunque sólo eligiendo las que de modo directo se refieren al Arte. En la *Revista de Estética* se ha tratado, como era natural, del asunto, y ya hace nueve o diez años publicó en ella una nota sobre el mismo, titulada *Psicoanálisis y filosofía del Arte*, el escritor O. E. Hesse. Refiérese a dos libros poco antes publicados: uno, el mencionado de Rank, y otro de Stekel, con el título de *Poesía y neurosis*. Ambos dicen que la psi-

escuela se esfuerza en la “sexualización” de la Estética. Mas todo lo anterior sube de punto con el estudio de Otto Rank, *El motivo del incesto en la poesía y en el mito (Elementos de psicología de la creación práctica)*. No se podría creer lo que aquí, mezclando agudeza con desconocimiento monstruoso y desenfrenada manía de perseguir secretos, se pretende mostrar como ciencia. Es preciso servirse de las expresiones más fuertes para dar a conocer los excesos de esa escuela.”

que tiene tres caminos para proceder con los deseos reprimidos: la neurosis, en que sucumbe a esos deseos reprimidos; el Arte, con que los sublima y así los vence, y el ensueño, único camino normal, en que los satisface del modo sabido; según Rank, "el neurótico pretende digerir lo penoso, el artista lo escupe y el soñador lo suda". Mientras Rank insiste en la contribución de lo sexual al Arte, Stekel cree que lo que a eso lleva es el deseo de exhibirse, de descubrirse. En opinión de este autor, la creación artística es descarga de energía superflua; poetizar es proceso curativo por medio de autoanálisis. Y también es descarga la contemplación, pues el contemplador se imagina autor, y prefiere siempre cuanto se refiere a lo que desea. Por eso no trabaja al contemplar, y en esos afectos sin trabajo está la fuente del placer artístico, que es así psicoterapia, por lo que el Arte resulta función higiénica de la cultura. Los poetas no son degenerados, pero sí neuróticos, pues la neurosis es consecuencia de vida superior. El superhombre antiartístico estará fuerte, como un dios, en medio de la vida, dominando sus impulsos. El

autor del trabajo piensa que la psicoanálisis no puede explicar por qué el hombre llega a artista; *a los que no lo son, lo que les falta es el don de expresar lo que les pasa; ese es el enigma*. El artista se puede descargar de lo penoso, a diferencia del neurótico, que no puede, y del soñador, que lo deja pasar; así dicen, de modo que el artista se distingue de los otros por una especial fuerza de voluntad. El autor piensa que *lo que caracteriza al artista es el poder trocar en obras su energía sobrante*, aunque eso tampoco explica las dotes artísticas. Termina el artículo presentando dos tipos de poetas, el estático y el dinámico, relacionados con las direcciones realista e idealista, impresionista y expresionista, objetivista y activista, o sea con las dos funciones conservadora y progresiva del Arte (1).

Recientemente se ha vuelto a tratar en el mencionado lugar del mismo problema, y voy a extractar aquí lo más substancial.

(1) Otto Ernst Hesse.—*Psychoanalyse und Kunstphilosophie*. Zeitschrift für Aesthetik, etc., tomo XV.

Sydow, en la obra *Ciencia del Arte y Psicoanálisis*, dice que esta última, al llamar la atención sobre la importancia del simbolismo en la vida anímica, ha enriquecido y hecho más profunda la doctrina del símbolo artístico; presenta la obra de arte como expresión de deseos reprimidos del artista, y éstos como humanos en general; explica la resonancia que despiertan en el contemplador, y con ello la inteligencia de la relación entre el artista y el público; además, ha aclarado ciertas convivencias como recuerdo de complejos infantiles reprimidos o intuiciones animísticas superadas, y ha mostrado cómo en el chiste se da el mismo mecanismo de traslación, condensación y contrasentido que en el sueño y en toda la vida anímica inconsciente. El propio Sydow ha investigado la importancia del simbolismo sexual en el arte primitivo, y encuentra que el método de que tratamos se fija en la repercusión en el Arte de los instintos reprimidos. Pero se arguye en contra de él que no explica por qué los deseos reprimidos se subliman en obras artísticas y de qué depende el valor de éstas. En cuanto a la dependencia, tan ponderada, de la

producción artística de lo sexual, Sydow no la admite sino con limitación; hay un arte primitivo erótico y otro de alta cultura, que se sobrepone a esto (1).

John M. Thorburn, en *El Arte y lo inconsciente*, comenta mucho toda la doctrina de Freud. Con éste y sus sucesores, dice, se ha abierto verdadero paso al estudio del Arte. Las divinas fantasías de éste se entenderán, por fin, por su relación con lo inconsciente. Pero *el empleo de la psicología de lo inconsciente en el Arte puede tener sentido sólo en relación con el problema del valor de éste*. Ciertamente que el Arte (desde luego ciertas poesías) tiene gran parecido con los sueños; pero esto debe ser sólo punto de partida, no resolución del problema, pues mientras los sueños son más fenómenos naturales que productos de una individualidad, el Arte es expresión de ésta; *lo esencial del Arte queda con aquello sin*

(1) Tomo todo esto de la nota bibliográfica debida a Alexander Herzberg sobre la obra de Hans Prinzhorn y Kuno Mittenzwey *Krisis der Psychoanalyse*. Zeitschrift für Aesthetik, etc., tomo XXIV (Abril 1930).

tocar. En el sueño es uno pasivo, y en los sueños diurnos activo. Más que en la poesía, que parece no poco intelectual, se ve lo inconsciente en la música; y aunque el expresionismo es la dirección que mejor ha rechazado la importancia de las ideas en todo Arte, ha dejado de tocar el punto más importante de éste, o sea su relación con la vida, y como sus teóricos no saben decir cómo de la vida brota el Arte, tampoco pueden explicar el efecto de éste sobre la vida. La diferencia entre Arte y sueño la encuentra en el *medio* artístico, de modo que el problema del medio es el problema del Arte. ¿Cómo es que el artista sueña despierto los sueños de su obra? Porque maneja mármol, palabras, etc.

Sigue ocupándose el autor con la doctrina freudiana al estudiar la *Naturaleza y origen de la fantasía*. Las formaciones fantásticas provienen de lo pasado, y ese pasado es lo mismo el del individuo que el de la raza. La actitud de Freud y de su escuela frente al contenido fantástico del Arte no está de acuerdo con el profundo sentimiento que la humanidad tiene del valor de aquél, y no es verosímil que la

humanidad entera se haya equivocado. Semejante cortedad de vista en esa escuela se revela en limitarse al individuo; porque ocurre preguntar: ¿Dónde principia la vida anímica individual? Si se comienza con el nacimiento, ¿por qué no con el embrión? Y aun entonces surge la dificultad de explicar la herencia psíquica.

El concepto de Arte se evapora refiriendo éste a los deseos de los niños. En esto aparece Jung—sigue diciendo el autor—con su *Psicología de lo inconsciente*, en que la opinión de Freud sobre los deseos del niño se reconoce como hecho general de la *psique* infantil; esos deseos, que primero se cambian en fantasías individuales, se corporeizan luego en el Arte de un pueblo, y esto nos proporciona cosas de imperecedera belleza. Es decir, aquí aparece un *valor*, no sólo una purificación de poderes malignos. El individuo hereda las aptitudes de su raza; pero, ¿qué testimonio psicológico podemos presentar de semejante herencia? Jung, no sólo ha asegurado, como se ha visto, el valor de la belleza, sino que ha ampliado el problema de que tratamos con la formulación de lo que llama “imágenes

arquetípicas". Lo mismo que el instinto es una actitud heredada, las imágenes arquetípicas son formas heredadas de la aprehensión psíquica de los objetos; *inconsciente colectivo* es el nombre que Jung da a la totalidad de esas imágenes arquetípicas. No hay que decir cómo todo esto entra en el Arte; pero junto con ello entra la experiencia personal (1).

El último libro de la escuela freudiana que he leído, posterior a todos los trabajos mencionados, la *Psychanalyse de l'Art*, debido a Charles Baudouin, me confirma en la opinión de que no penetra esa escuela en lo propiamente artístico del Arte, sino que se refiere sólo al fondo extraestético de las obras. Hasta manifiesta ese autor que, según los partidarios de aquélla, no parece sino que todas las obras se reducen a la misma cosa, al *Edipo* (pág. 73), y del mismo libro suyo no sacará el lector ninguna

(1) También hago este extracto sobre la extensa nota bibliográfica formada por A. Schmar-sow sobre la obra de John M. Thorburn *Art and the Unconscious*, aparecida en el mismo tomo de la Revista antes mencionado.

idea de importancia sobre lo propiamente artístico. Esto es evidente en sus dos primeras partes, *La creación* y *La contemplación*; más aun la tercera, *Las funciones del Arte*, lo hace patente. Véase su contenido. El Arte es, ante todo, instigador de ensueños, como es también purificador (la catharsis); pero es más: es expresión. Ahora bien, de las tres regiones superpuestas llamadas lo inconsciente colectivo, lo subconsciente (complejos personales) y lo consciente, aunque lo segundo tiene gran importancia en la creación y en la contemplación, sólo lo primero y lo tercero es lo que el Arte transmite. El Arte manifiesta dos tendencias opuestas, mas no contradictorias: la tendencia a expresar lo subconsciente, lo personal, y la tendencia a disfrazarlo, y eso lleva a la objetivación de la obra, con la que, si el artista renuncia a expresar lo suyo, es para mejor expresar lo humano en general. El Arte ofrece símbolos, los cuales representan complejos en vía de transformación, complejos que tratan de asimilarse elementos nuevos; pero símbolos que, a diferencia de los de los sueños, que sólo ponen en juego las regio-

nes impulsivas, instintivas y primitivas, se refieren a todas las regiones del espíritu, incluso las más elevadas, que son síntesis, construcciones del espíritu, una armonía del mismo, armonía que explica la plenitud del goce estético. Al Arte corresponde lugar intermedio entre el sueño y el juego, así en cuanto a la relación entre el mundo interior y el exterior, como en cuanto al desplazamiento que supone del potencial afectivo, pues en él el desplazamiento lúdico, que ni es completamente fugitivo ni completamente fijo, se da menos que en el juego, pero más que en los sueños. Esa función de juego se injerta en el estado estético. Una condensación complicada de desplazamientos es un símbolo; así que tenemos que partir del símbolo estético. Como el juego, revela éste libertad y manifiesta, sobre todo, especiales facultades de desplazamiento, y cuando el potencial fijado antes en los elementos inferiores llega a fijarse en los superiores, se ha llegado a una sublimación y el injerto ha tenido éxito: así es como se explica que no todas las obras sean Edipos. Interpretar una obra es, pues, principalmente, ver en qué sentido su símbolo se

refiere a las regiones superiores del espíritu, qué injertos psicológicos representa. Belleza es la cualidad atribuída a un objeto en presencia del cual nos ponemos en actitud estética, desinteresada; lo bello es lo deseable en cuanto cesa de ser deseado para ser contemplado, concepto subjetivo con que no cree el autor en contradicción otro objetivo, biológico o sociológico. El Arte es una sublimación, y aunque parece entrar en conflictos con la moral, por el origen sospechoso de lo que sublima, es precisamente sublimar eso malo su verdadera perspectiva, y no quedar superado por el psicoanalista, médico de almas, como dicen los de dicha escuela: si el Arte alguna vez queda superado, lo será por algo más alto a él, y eso no puede serlo un neurólogo (1).

Pasaré ya a proseguir el interrumpido extracto de uno de los trabajos más interesantes del Segundo Congreso de Estética, de Berlín. A continuación de la tesis de Freud citó Prinzhorn a Kretschmer, quien parece borrar los límites entre sano y en-

(1) Charles Baudouin.—*Psychanalyse de l'Art*. París, Alcan, 1929.

fermo, encontrando sólo diferencias cuantitativas entre todos; a Birnbaum, que ha ensayado una psicopatología de la cultura; a Jasper, adversario del modernismo, quien ve en el primitivismo un enemigo de la cultura y en todos los teósofos y primitivistas esterilidad y falta de vida, juzgando peligroso seguirlos, y a Pfeifer, el cual es de opinión de que cuanto de bueno notamos en los dibujos de los enfermos, es producto de lo que en éstos se conserva sano.

Terminada esta exposición histórico-crítica, habló el autor de sus propios trabajos sobre la plástica de los enfermos psíquicos, a cuyo material le encuentra las ventajas de ser independiente de escuelas, tradición, etc., y semejante al de los niños y primitivos; de mostrar al descubierto las tendencias e impulsos formativos y permitir así observar el meollo del hecho de una formación libre por completo, ajena a toda clase de consideraciones extrañas. Con resumirlo, cree haber dado el primer paso para explicar la evolución desde lo más elemental en cuanto a formación, desde el cero de ésta a lo más complicado de las artes del diseño. Concluyó sentando que la contri-

bución de los psiquiatras a nuestro problema es hasta ahora sólo negativa, y opinando que con eso *jamás* (él subraya esta palabra) *se llegará a conocer el sentido y valor de la creación artística.*

De los tres congresistas que, además del ponente, enviaron comunicaciones sobre dicho tema, Hans Sachs volvió sobre la teoría de la psico-análisis. No es ésta tan enemiga del Arte como se cree, dijo. Dáse en éste una paradoja: que nos gusta en el mismo lo que nos repele en la realidad, y no se explica por ilusión, porque los efectos en el Arte son reales. Cita unos versos de Goethe que concluyen diciendo que en las personas, junto con los nombres, hay algo anónimo, y dice que eso es lo inconsciente, lo cual compara con la "voluntad" de Schopenhauer en lo filosófico y con el plasma germinativo en lo biológico. Lo inconsciente contiene el sedimento de la historia de la Humanidad, y se puede de ese modo sentir placer con cosas que a nuestra conciencia personal se han hecho ingratas. El gran cometido del artista es dar con esa nuestra herencia psíquica y proporcionar satisfacción a lo inconsciente, sin dejarlo

penetrar en la conciencia. Pero, por otro lado, el artista busca lo nuevo, y sólo en eso está su diferencia con quien se le parece sin serlo. Con esto se ve que lo más nuevo es a la par lo más viejo. Con ayuda de lo nuevo que el artista nos muestra podemos gozar de la herencia que en nosotros llevamos.

Los otros dos disertantes nos interesan aquí más. Uno fué Gerhard Gesemann, quien, como historiador literario, creyó deber dividir la cuestión en dos partes: primera, si para desentrañar el secreto de la producción artística podían ser útiles los estudios de los psiquiatras; segunda, si esas investigaciones psiquiátricas pueden trocarse en otras propiamente artísticas, es decir, peculiares a la teoría del Arte. A la primera contesta afirmativamente, asegurando que el estudio de ciertos escritores rusos, como Gogol y Dostojevski, le han proporcionado esa convicción. Mas, llegado a la segunda parte de la cuestión, pregúntase el autor: *¿Era, acaso, Gogol, por ejemplo, artista por ser enfermo?* Y afirma a continuación: *Por medio de la psiquiatría no podremos nunca determinar las dotes de lo*

especifico artistico. Cuantos paralelismos establezcamos no nos servirán de nada para el problema fundamental de la producción del Arte.

Como se ve, el autor de esta comunicación coincidió en ideas con el expositor de la tesis o tema; mas no aconteció así con otro, con Arthur Kronfeld, quien vino a sostener lo contrario de uno y otro. El trabajo de Prinzhorn, díjonos, nada prueba en favor ni en contra de las relaciones entre la vida de los enfermos y la producción artística. Para tratar de esta cuestión, *hemos de prescindir de cuanto sea valor*, es decir, proceder en ella de modo escuetamente psicológico-descriptivo, haciendo aquí la misma división que hay en la Estética entre la parte normativa y la psicológica.

Llevada la cuestión a ese terreno, podemos ya observar las semejanzas y diferencias que se dan entre las dos cosas, entre la producción artística y el curso de la psicosis, y el autor cree encontrar semejanzas entre ambas en estos tres aspectos: primero, entre la vida psíquica del artista y la del enfermo productor; segundo, entre la situación de ambos al producir, y ter-

ceros, entre el modo mismo cómo producen, cómo forman. Concluye afirmando que todo esto no es rebajar al artista, pues el enfermo no es un hombre inferior, sino, por el contrario, el tipo de hombre más rico psíquicamente, del hombre sin compromisos sociales y, además, tampoco es eso suponer que la Estética tenga que mendigar de la Psicopatología, sino que también la cosa es a la inversa: los psiquiatras son quienes deben estudiar la Estética de la creación, para entender a sus enfermos (1).

4. Permítaseme cerrar ahora la discusión exponiendo mi sentir sobre este tema, y para ello fijémonos en el modo como el autor resumido en último lugar, único que sostiene resueltamente la semejanza entre genio y degeneración, plantea el asunto. Bien claro pregona que hay que prescindir en él de cuanto signifique valor y tratar

(1) Hans Prinzhorn.—*Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung*. Mitberichte: Gerhard Gesemann, Arthur Kronfeld: *Zweiter Kongress für Aesthetik*, etc., *Zeitschrift für Aesthetik*, etc., tomo XIX.

sólo de lo psicológico, del proceso de la producción en uno y en otro, en el enfermo y el genio. Sentado esto, yo pregunto: Para dilucidar la cuestión que nos ocupa de si el genio es o no manifestación de locura, de si hay relación de semejanza entre las dos cosas, *¿se puede prescindir de la idea de valor? Es evidente que no.* La Estética completa, al dividirse en psicológica y normativa (que es lo que aduce Kronfeld), no hace sino señalar partes de una ciencia; pero desde luego sienta que estético, estético positivo, es tan sólo aquello psíquico o psicológico *que tiene valor*, no lo que carezca de él, lo mismo, completamente al igual que pasa en los terrenos lógico y ético. ¿Cree nadie que todo acto psíquico de juzgar entraña una unidad? Pues bien; lo que caracteriza al genio es producir obras, no sólo de valor artístico, sino de subidísimo valor; obras geniales que causan gran impresión estética; de ningún modo es genio todo el que pinta ni todo el que hace versos, como no es obra de Arte toda pintura ni todo montón de ripios. Y, sin embargo, *el proceso psicológico de la producción del más despreciable mamarra-*

cho en materia artística es igual o semejante (usaré la misma palabra de Kronfeld) *al de la producción de una maravilla artística.* De manera que decir que el proceso de la producción de un loco es igual al de la propia de un artista grande, no es decir nada que nos interese: es sólo afirmar algo de interés general psicológico, porque es decir a la par que es igual al de la producción de una nonada. *Para que el genio fuese locura, el producto de ésta (no el proceso) tendría que ser igual al de aquél,* y me parece que eso no lo dirá nadie.

Y, sin embargo, *aquí, en el terreno del valor* es donde, a mi juicio, pueden verse leves—¡sólo leves!—*semejanzas entre genio y desequilibrio mental.* Haciéndome eco de la triple división en cuanto a dotes artísticas atinadamente expuesta por Hirth, aunque acaso desdichadamente parangoneada por él con los tres grados del adjetivo, señalaba poco ha tres clases de obras artísticas correspondientes, respectivamente, al talento, al dotado de rasgos geniales y al verdadero genio artístico, y notaba la oposición entre los dos primeros de éstos y la reunión de sus respectivas cualidades

en la obra del genio, a que, con tantos autores, creo verdaderamente equilibrado. Pues bien; algunos enfermos muestran gran parecido con la segunda de estas clases de artistas, pero jamás con la tercera; en el terreno del *valor* es, pues, donde vemos aquella semejanza, la que existe entre los genios malogrados y algunos dementes, unos y otros diametralmente distantes de los meros talentos artísticos, así por la carencia de equilibrio en su producción como por la existencia de algo sorprendente en ella, de algo de que el talento sólo no es capaz. Mas lo mismo que, aun mostrando el talento igual equilibrio que el genio, dista de él cuanto va de lo que agrada a lo que entusiasma, sorprende a veces la obra de un loco por los rasgos geniales que contiene, pero la reputamos por bien distinta de la del genio. Un Mengs en el terreno de la pintura, un Moratín en la poesía dramática, un d'Indy en la composición musical son talentos artísticos a cuya producción es difícil poner tacha, pero más difícil es aún que nos arrebaten. Momentos geniales en unas y en otras artes mostraron no pocos autores de segundo y tercer orden de la

época de la poesía romántica, que de eso precisamente se jactaba; pero, por lo común, en unión de vulgaridades e incorrecciones que las distancian de las grandes obras y que las asemejan a las incoherencias de los enfermos. Los grandes artistas, en todas las Artes y en todos los tiempos, han reunido lo de los unos y lo de los otros. Homero, Fidias, Velázquez y Beethoven, agradan y entusiasman a la par, revelan talento en su equilibrio, genio en sus asombrosas inspiraciones. ¿Cómo se han de comparar *La Ilíada*, el *Partenón*, *Las Lanzas* y la *Quinta sinfonía*, todas obras perfectas, con lo que los desgraciados enfermos producen en ocasiones? Las producciones de algunos desequilibrados ofrecen a veces algunos rasgos geniales, es decir, algo que no muestran nunca las obras de los meros talentos que no llegan a genios, aunque distando extraordinariamente de poseer ni el más mínimo valor en su conjunto, valor que, a la inversa, no falta jamás a la obra del artista de talento, ni mucho menos a la del verdadero genio equilibrado. Para profundizar en ese problema, enfocado desde ese punto de vista, acaso sean de alguna

utilidad las investigaciones de los psiquiatras y su cotejo con la teoría artística; pero llevadas por el camino a que acude Kronfeld me parecen, desde luego, para la Estética de la más absoluta inutilidad. Los hechos aducidos por los que ven semejanzas entre el genio y la locura no significan sino que *algunos locos habrían podido producir obras geniales, ser ellos genios, precisamente si no hubieran estado locos.*

SECCION SEGUNDA

La O b r a d e A r t e .

CAPITULO PRIMERO

ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE

1. *Materia, forma externa y forma interna.—*
2. *Otras clasificaciones de las formas artísticas.—*
3. *Fondo de la obra: asuntos del Arte.—*
4. *El fondo estético de la obra artística.*

1. Para estudiar la obra artística en general, lo primero que se impone es analizarla, ver los elementos de que consta y que aparecen en toda clase de ellas, aun sin perder de vista que la obra de arte, como objeto bello, es un todo con completa unidad. Y al emprender esa labor, lo primero que también salta a la vista es que en toda obra de esa clase hay algo material, existe alguna materia, ya que el Arte es,

como vimos, una especial transformación de la materia con un fin determinado, con el fin estético. Que en la obra de arte hay materia es cosa que no hace falta demostrar, por su evidencia, allí donde ofrece directamente un objeto material, como en las artes del diseño; pero a primera vista puede semejar que eso no sucede ni en la música ni en la poesía, si se da por bueno, por lo menos, el aserto de Goethe de que la música es forma pura. Mas si la cuestión se examina rigurosamente, se ve que eso no es cierto. El sonido, tanto el sonido musical como el elemento físico acústico de la palabra, aunque no sea cuerpo material como la piedra, es un hecho material, algo que se produce en y con la materia, porque las vibraciones de los cuerpos son un fenómeno físico; sin ese hecho material no hay sonido, de modo que en la música y en el lenguaje interviene la materia. Lo que tendría más apariencia de verdad sería sostener que la materia, o la parte material de las obras de arte, no reviste importancia estética; mas tampoco por semejante afirmación se puede pasar. En primer lugar, hay artes en que la materia aparece como

tal materia, y claro es que ofreciéndose como tal materia a la intuición, su importancia estética es clarísima. Tal es el caso de la arquitectura y de las artes menores, y nadie dudará, recordando lo que son edificios o lo que son, por ejemplo, obras de orfebrería o de joyería, de que las condiciones estéticas del material empleado en las mismas son de grandísima monta, por la belleza de que dotan a la obra o por el carácter que en la misma imprimen; no hay que pararse a probar verdad tan patente. Pero es que aun en las restantes artes el material posee también importancia estética desde otros puntos de vista. Fijémosnos, v. gr., en la escultura, y aunque nadie sostendrá que la belleza del mármol o del bronce contribuye del mismo modo que en la joyería a la belleza de la producción, todos reconocerán, en cambio, que el empleo del uno o del otro ejercerá influencia decisiva en la forma de la estatua que se haga con ellos, permitiendo en un caso lo que veda en otro y poseyendo, por tanto, ese empleo importancia estética. Y todavía más: aun prescindiendo de todo eso, de esa influencia del material en la técnica, en la

forma y en la esfera misma correspondientes a cada uno de ellos, el material por sí mismo produce particular efecto estético en cada caso, diferente impresión sentimental, sencillamente porque el material en cierto modo es, al fin y al cabo, forma. Ya veremos lo que en cuanto a eso ocurre a la música.

Esto me lleva a tratar de la forma en la obra de arte y a dividirla, para exponer su concepto, en forma externa y forma interna, según que sea algo que se percibe con los sentidos o algo sólo que se presenta a la imaginación. Y aquí, como en tantos otros puntos, se impone notar el error de Croce y de cuantos como él niegan valor estético a lo externo, y afirmar, en cambio, que así la forma externa como la interna deben en las obras ofrecer valor. Sólo refiriéndonos a un Arte *en potencia* puede sostenerse la aludida idea de Croce; únicamente quien crea que el Arte es algo puramente interno cabe que asienta a ella, y que eso no es así síguese con claridad de cuanto expuse en su lugar, al tratar de la creación artística, sobre la recíproca influencia de lo externo y lo interno. Cuando yo

cursaba Estética aún se proponía en España una ridícula cuestión, que prueba el estado de desconocimiento en que nos hallábamos sobre algunos problemas de dicha ciencia, como resultado de ideas que habían imperado en la escuela idealista. Admirados algunos del valor de las concepciones pictóricas de Rafael, entonces más en boga que luego, preguntábase si no se podría decir que el pintor de Urbino habría sido artista colosal aunque le hubieran faltado las manos; proposición a que en buenos principios de Estética hay que contestar poco más o menos así: "No sé; ignoro si Rafael, sin manos, habría sido o no genial artista, por la sencilla razón de que cuanto de sus dotes artísticas sé es gracias a que pintó cuadros y frescos en que semejantes dotes se revelan; a que realizó concepciones pictóricas, como lo son todas las suyas." La forma externa es, pues, importantísima estéticamente; no es obra de Arte un cuadro mal pintado.

Lo que sucede es que no hay una sola clase de forma externa, sino varias, divididas, desde luego, en ópticas y acústicas, porque sólo por la vista y el oído entran

en el contemplador esas formas externas, por ser esos los dos únicos sentidos verdaderamente estéticos y, por otra parte, subdividense unas y otras según las diferentes artes; su estudio no corresponde, por dicha razón, a la teoría general del Arte, sino a la teoría particular de las Artes; la disciplina precisamente negada por Croce con desconocimiento igual del Arte y de la Psicología (1).

Al rechazar ese error de Croce y de Schleiermacher, he de rechazar también una moderna división de la forma debida a Theodor Poppe, aunque aplicada por él sólo a la poesía. Poppe, pensando que la división de la forma en externa e interna no satisface por su indeterminación (cuando tan fácil es distinguirlas del modo expuesto), pretende sustituir esa división por la de forma técnica y forma estética. Si con eso se pretendiese sólo llamar la atención sobre el hecho de haber en algunas obras de arte formas técnicas sin valor estético, habría que convenir en ello sin más que recordar, por ejemplo, algunas formas me-

(1) Croce.—Ob. cit., I, XV.

ramente constructivas de la arquitectura; pero dividir simplemente la forma en esas dos clases es incurrir en lo mismo que censura en Croce, pues Poppe define la forma estética como la que se convive fantásticamente, es decir, como la interna, y la forma técnica como la material, o sea como la externa, de suerte que, sin ofrecer en rigor división nueva, viene a negar el valor estético de lo externo, que para él es meramente lo técnico (1). No hay semejante incompatibilidad entre lo técnico y lo estético: la misma forma que desde un punto de vista es técnica, desde otro es estética; en el Arte, es decir, en lo verdaderamente artístico de él, pues no todas las partes de una obra de arte tienen que ser artísticas, como hemos dicho de la arquitectura, lo técnico está, desde luego, al servicio de lo estético y, por otro lado, es estético de por sí, porque contribuye al efecto estético. La rima, v. gr., es algo técnico, quién lo duda, pero es algo estético a la par por la be-

(1) Theodor Poppe.—*Von Form und Formung in der Dichtkunst*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo I.

lleza que proporciona a la versificación. Es inconcebible dentro de buena teoría artística suponer otra cosa, pensar que puede haber en lo artístico de la obra de arte algo técnico puramente, que haya alguna forma artística sólo técnica, es decir, no estética. Si así fuera, ese valor técnico de la obra argüiría en el autor, no condiciones de creador estético, sino de técnico, de hombre de conocimientos y de habilidad, y no tendría por finalidad causar emoción estética, sino sólo admiración por el sabio o habilitado autor. Un arte así sería sólo arte para un público de profesionales, que son quienes pueden conocer esos secretos técnicos si no producen efecto estético por sí; obras de esa naturaleza, que no causan efecto sentimental, se dirigen al entendimiento, que desentraña ese tecnicismo; no son Arte, y ese es uno de los defectos del arte actual, que por eso tiene tan escasos devotos entre la generalidad del público ingenuo.

Mayor importancia que rebatir aquí opiniones tan insostenibles, tiene sentar las características de la forma externa en las distintas artes y su relación con el material. En unas artes, como sucede en la arquitec-

tura, la forma externa reviste carácter más intelectual; en otras, cual la música, más sensible, mientras que alguna, la escultura, parece ocupar en cuanto a eso un término medio. Y es que mientras en la arquitectura y las artes relacionadas con ella (arte monumental y artes menores) podemos distinguir fácilmente entre el efecto del material como material y el efecto de la forma externa que el material ha recibido, en la música y en las que con ella se relacionan (la lírica y en parte la decoración), el efecto de la forma es el mismo del material, porque si el material es diverso, la forma es diversa; en arquitectura, con un mismo material se pueden producir efectos muy varios, dándole distinta forma; en música, el efecto de ambas cosas es en realidad uno, pues la variación de lo uno es variación en lo otro: dos acordes distintos son a la vez material y forma externa diferentes.

Entendiendo por forma externa la que recibe el material, claro es que teniendo material todas las artes, todas tienen forma externa; pero si, como he hecho, llamamos forma externa sólo a la que se per-

cibe con los sentidos, y se percibe como algo constitutivo de la contemplación, como algo que se da en la conciencia de quien contempla, ya no podremos decir lo mismo; habremos de reconocer que en buena parte de la poesía esa forma externa no existe o posee la mínima importancia, pues la forma que recibe el material no es sino la condición para que ante nosotros se presente directamente la forma interna; así sucede en la poesía, a pesar de ser arte acústica, en cuanto la consideramos para la lectura, para la imaginación. Al exponer el Sistema de las Artes como última parte de este *Resumen* que voy ofreciendo al público, explicaré con detención la idea que hace tiempo vengo sosteniendo en lecciones y escritos de no considerar a la poesía como una arte, sino como un conjunto de tres artes diversas: la lírica, la épica y la dramática, a las cuales no debe darse el nombre de géneros, ya que las diferencias que tienen entre sí son de alcance bien distinto de las que muestran, v. gr., los géneros pictóricos al hablar de cuadro de historia, cuadro de género, etc. Precisamente pretendo con eso, no sólo fijar los conceptos de esas

tres artes poéticas como tales artes, sino resolver así un curioso problema de teoría de la poesía, sin ello imposible de resolver, o sea la famosa contienda entablada sobre el valor del lenguaje poético entre los partidarios de la doctrina antigua, tradicional, expuesta tan admirablemente por Hegel, de la poesía-imagen, y la novísima dirección representada por Meyer, que se opone a la otra. Prescindiendo del particular modo de ser de la poesía dramática, que es poesía para la representación ante los sentidos y, por consiguiente, algo bien claramente distinto de toda la restante poesía, la división de esta última en lírica y épica, como artes respectivamente de la palabra por sí y de la palabra para la imaginación, es lo único que puede resolver el problema antes expuesto, haciendo ver cómo los partidarios de lo uno y los de lo otro llevan razón en lo que se refiere a cada cual de los campos y carecen de ella en el opuesto. La poesía épica es poesía para la imaginación, en que las imágenes deben surgir ante los lectores de la misma; pero la lírica no es así; más que valor imaginativo compétele valor musical, por lo que tanto

pierde puesta en prosa y tanto varía si se le traduce, en oposición a la épica, que pierde o varía mucho menos y actúa más que sobre la imaginación sobre el sentimiento, por la influencia que justamente ejerce para esto su valor musical. Mientras el valor del lenguaje poético de aquélla es imaginativo, el de ésta es imaginativo-verbal. Por eso, al paso que en la lírica podemos y debemos hablar de forma externa, de algo para el sentido del oído o para la reproducción de lo que afecta al mismo, porque claro es que no requiere escucharse, en la épica hemos de convenir en que falta en rigor semejante forma externa, y en realidad, lo que hay de ella es de poca monta en cotejo con la lírica; que no es para producir sensaciones auditivas ni para representárselas, sino algo puramente para la imaginación intuitiva, para ver con ella sucesos y personajes, pues las únicas sensaciones que requiere para llegar a la imaginación son las sensaciones visuales de la lectura, que corresponden a los signos de la escritura, no a nada que se refiera a formas de la propia poesía, y a la lectura es a lo que se dedican poemas y novelas.

En tiempos antiguos, y hoy en pueblos primitivos, la cosa no ha sido ni es exactamente así; pero aun en esos casos, el valor de la poesía narrativa ha sido y es siempre más imaginativo-intuitivo que verbal, más ha pretendido ofrecernos el valor de imágenes que el valor musical de palabras, al contrario de la lírica. Alguien podrá decir que algo análogo, aunque sólo hasta cierto punto, ocurre al que lee música, en oposición al que la escucha realmente; pero además de que el caso del lector de música es mucho menos general que el de lector de novelas o poemas, no se pueden identificar uno y otro. El que lee palabras en el segundo de los casos, ve en su imaginación personas y cosas, mientras que el que lee sonidos en el primero, sonidos también se representa. Con lo que tiene semejanza la lectura de música es con la lectura de poesía lírica, pues aquí también lo mismo que se lee es lo que se ve internamente.

Resta examinar el campo de la forma interna, de la que se dirige a la imaginación. Ya se explicó que toda producción artística brota de la fantasía del artista, que toda arranca de la concepción del asunto

o fondo de la misma con arreglo a un plan especial. Este plan ha sido la forma interna del productor, la forma en que él ha visto el asunto y en que externamente lo realiza. Pero aquí no tratamos de la creación artística, sino de la obra tal cual se ofrece al contemplador, y por eso reputamos por forma interna la que ante la imaginación de éste aparece, lo que ve internamente, ya que toda obra de arte se dirige siempre a nuestra fantasía como se dirige siempre a nuestro sentimiento, aunque unas más a lo primero y otras más a lo segundo, según también se lleva indicado. Al describir Volkelt la contemplación estética en general (y habré de hacerlo notar en su respectivo sitio), se detiene a probar la importancia que la fantasía del contemplador tiene para la misma, nota cómo no es buen contemplador estético el que carece de fantasía, y hasta cómo cierta clase de obras no producen efecto alguno a quien sufre semejante desgracia (1). Precisamente, se puede decir que el ideal de la

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

contemplación es que ante la imaginación del contemplador aparezca lo mismo que ha dado nacimiento a la obra que se contempla, es decir, lo que el artista vió en la suya. Un autor moderno dinamarqués, Víctor Kuhr, pretende probar que lo capital de una convivencia estético-artística es dar con el estado de ánimo que produjo la obra, estado que es el fondo de la obra y que se expresa en ella, y que el principio de la unidad en la variedad es lo que hace eso posible, por ser esa unidad la que conduce a aquél (1). Por consiguiente, como el estado anímico del autor se ha simultaneado en él con la concepción imaginativa de su obra, parece que al dar el contemplador con el fondo estético, o sea con ese estado, debe serle relativamente fácil imaginar lo mismo que el autor.

Yo creo, con todo, que semejante caso ideal (aun descartando del mismo lo que se refiere a los estados de ánimo, y ciñéndonos a identidad de las dos imágenes, la

(1) Víctor Kuhr.—*Aesthetischer Erleben und künstlerisches Schaffen*, traducción alemana del original.

del productor y la del contemplador), la identidad entre lo que aparece ante la fantasía del contemplador y lo que apareció ante la del artista, dista mucho de realizarse en las obras que no entran por la vista, en las artes que, en cuanto a lo visual, se dirigen a la imaginación. Buena prueba de ello nos ofrecen las ilustraciones gráficas de poemas y narraciones, que cuando son de diversos autores tanto discrepan entre sí, por lo que puede deducirse cuánto distará de lo que imaginó el autor lo que han imaginado al leerlo los ilustradores. No se puede decir sino que el contemplador ve algo en su fantasía, y algo que tiene semejanza, sólo semejanza, con lo que vió el artista. —

Además, si todas las artes, si todas las obras artísticas obran sobre la fantasía, media entre las mismas gran diferencia en cuanto a la importancia en ellas de esa forma interna de las obras. Ya se ha indicado hace un momento que el gran campo de esa forma interna es la poesía épica o narrativa, la que por sus condiciones especiales es sugeridora de imágenes, y no hay que repetirlo nuevamente. Lo que conviene

añadir es que el polo opuesto a ella está representado por la música, donde la forma externa, fundida con el material, obra directamente sobre el oído y el sentimiento: es, de todas las artes, la más sensual, la que más se dirige al sentido y menos a la imaginación, hasta tal extremo que la doctrina sensualista, que coincide con la opinión vulgar, cifra el valor de esa arte en el deleite sensible que produce; y, por otra parte, la música jamás ofrece imágenes plásticas, sino de la clase que Ribot llama difluentes, o imprecisas, vagas. En la música programática parece que se pretende dotar a la obra de valor imaginativo-intuitivo, pero en rigor no se hace más que encauzar en determinada dirección el sentimiento, en la dirección que expresa todo el poema, pues las imágenes que éste suscita no son debidas a la música: ésta, por sí, tiene escaso valor de aquella clase. Cerca de la música se encuentran en cuanto a esto la arquitectura, con sus relacionadas, y la poesía lírica; mas ni una ni otra las tengo por tan alejadas en eso de la poesía narrativa como la música. Por lo que respecta a las artes imitativas del diseño, ocupan, a mi enten-

der, el término medio, pues son fructuosas para la fantasía, pero guiada ésta por la forma externa que se percibe: vemos a Apolo o a Espínola como el escultor y el pintor nos los ofrecen.

Para acabar de esclarecer este punto sin que aparezca en contradicción con algo que expuse en otro libro, me conviene insistir en la diferencia que apunté antes entre la lírica y la épica en lo que afecta a la forma interna y a la externa, según se trate de la producción poética, de la creación, o bien de la obra ya hecha, tal como se ofrece al contemplador. Desde el punto de vista del productor, del poeta, como la poesía épica es narración de una fábula por medio de palabras, y la fábula la ha de imaginar el poeta con cierto plan u orden para su exposición, es indudable que esta clase de poesía tiene forma interna y forma externa, mientras que en la poesía lírica, como no hay en ella fábula y lo que nos comunica el poeta con sus palabras son puramente sus sentimientos y afectos, tal como le embargan, no se requiere plan o, por lo menos, no lo muestra claramente, por lo que se ha hablado siempre del bello desorden que

en la misma campea, de lo cual resulta que no tiene forma interna, sino sólo externa. Es decir, consideradas ambas clases de poesía en cuanto a su producción, la épica tiene las dos especies de formas, la lírica sólo la externa. Mas si épica y lírica las estudiamos en cuanto se ofrecen al contemplador, nos encontraremos que es sólo la lírica la que tiene ambas clases de formas, al paso que la épica posee sólo la interna, pues mientras el lector de poemas o novelas pasa por alto las palabras y desde sus signos salta a las cosas que las palabras sugieren a su imaginación, las palabras de la lírica valen como forma externa, de que no puede prescindirse y revisten también valor imaginativo, aunque no intuitivo, como las de la épica, sino imaginativo-verbal.

Resumiendo la relación en que material, forma externa y forma interna aparecen en las manifestaciones artísticas, tras de indicar que en todas hay material y forma interna, y en todas menos en la poesía para sólo la imaginación dáse además forma externa, podemos sentar que en las artes del diseño se pueden distinguir perfectamente

esos tres elementos. En la pintura, por ejemplo, una cosa es el material, los pigmentos que el pintor pone en el lienzo, otra las formas que con la vista percibimos, los colores que nos impresionan, y otra, finalmente, las figuras o las escenas que al percibir esas formas aparecen ante nuestra imaginación: la Virgen con el Niño, Apolo, tal o cual batalla, este o el otro paisaje. Lo mismo acontece en la representación dramática, como fácilmente se puede comprender. En cuanto a la poesía narrativa, o sea para la imaginación, la palabra es en realidad sólo materia, y lo que la misma nos sugiere la forma interna. Por fin, en la música, y de modo bastante análogo en la poesía lírica, además de la forma interna, aunque con escaso valor, dáse materia y forma externa, pero no fácilmente separables como en las artes del diseño y en la poesía dramática, sino ambas cosas fundidas; la materia en ellas es la misma forma externa. Mientras iguales colores del pintor pueden representar formas diversas, es decir, cabe que cambie la forma sin cambiar la materia, un sonido o un acorde son a la vez determinada materia y determina-

da forma, como antes dije, de manera que, al cambiar, cambian lo uno y lo otro, materia y forma resultan en ese caso algo diverso de lo que eran.

2. La forma artística puede además dividirse en otras distintas clases de formas, según los puntos de vista desde los cuales se considere. Müller-Freienfels, por ejemplo, encuentra cuatro clases. Como toda obra de arte, dice, pretende causar un efecto, el efecto estético, gran parte de sus formas no tiene otra razón de ser: son formas de efecto o para el efecto; mas junto a ellas hay otras que son manifestación del artista, notas personales suyas, y estas segundas, naturalmente, se combinan con las primeras y se confunden, por más que el análisis alcance a separar unas y otras. Si las formas de efecto dominan de tal modo que la personalidad del artista desaparece, surge el academicismo; en cambio, si desaparecen las otras y la personalidad del autor es sólo lo que se ofrece, se da (dice el autor) un manierismo. Ambas clases de formas son subjetivas, tienen en el sujeto su origen; pero al lado de ellas existen en

las producciones artísticas otras dos clases de formas de naturaleza objetiva: primero, las que brotan del material, y luego, las debidas a la especie de los objetos mismos, o sea lo que los idealistas llaman la idea y los impresionistas han despreciado por completo, con no leve error. Según el autor, del predominio de cada una de las cuatro clases de formas surgen otras tantas variedades de estilo, dos subjetivas y dos objetivas. Formalismo, añade, es tomar la forma como fin, siendo, como es, medio. El efecto de las formas artísticas, continúa diciendo (y lo reproduzco aquí para completar su doctrina de las formas) es el aumento del sentimiento de vida, y principalmente de los sentimientos placenteros. Podría, pues, explicarse el Arte por la teoría dinámica del sentimiento, la cual debería llamarse biológica, diciendo que las impresiones placenteras excitan armónicamente los órganos correspondientes, por lo que formas valiosas serán aquellas que logren ese efecto; pero ofrece reparos el explicar las formas de esa manera, siendo preferible hacerlo partiendo del principio biológico de la economía, que cabe formular

aquí así: el alma prefiere, entre las experimentaciones que se le brindan, aquellas que proporcionan un *máximum* de convivencia sentimental con un *mínimum* de gasto de fuerzas. Lógrase esto, mejor que con nada, con determinada relación entre novedad y hábito. Concluye diciendo que, junto con las condiciones formales, están las que dependen del fondo, del contenido. El placer estético no es ni por completo formal ni en absoluto por el fondo: el Arte es unidad de fondo y forma (1).

Pasemos ahora a la clasificación de las formas según su relación con aquello a que se refieren. Es clasificación siempre admitida, y que ya Milá expuso muy bien al dividir las formas, según eso, en naturales, simbólicas y significativas. Las primeras son aquellas en que la mencionada relación está dada por la misma Naturaleza, como la figura humana; las simbólicas se dan allí donde entre forma y concepto hay cierta afinidad, pero que no bastaría por sí sola para que la primera determinase al segundo sin cierta autoridad o convenio, aunque

(1) R. Müller-Freienfels.—Ob. cit., tomo II, libro III, I y II.

tácito. La correspondencia puede ser en este caso por semejanza, como un león por el poder de un pueblo; por coexistencia, como la parte por el todo, lo particular por lo general, lo abstracto por lo concreto, y viceversa; y por sucesión, cual causa por efecto, antecedente por consiguiente, y los casos inversos. Cuando la relación es poco perceptible, los símbolos se aproximan a formas significativas, en las cuales no existe relación ninguna entre ellas y lo significado, sino que son fruto de convenio (1). Al hacer esta clasificación, forzoso es notar otro error de Croce, a que le lleva su afán demoleedor. Según él, no hay formas naturales, todas son convencionales, y para demostrarlo pone el ejemplo del salvaje que atribuye una sola pierna al jinete que ve de costado. Eso no proviene sino de no querer entender Croce qué significa forma natural, lo cual no indica de ningún modo nada que sea apriorismo, algo que tenga que adivinarse, sino sólo lo que se reconoce inmediatamente cuando se posee la ne-

(1) Milá y Fontanals.—*Estética*, parte tercera, II, I.

cesaria experiencia. La figura del hombre es forma natural porque se encuentra en la Naturaleza, mientras que la palabra española "hombre" es forma artificial, porque ninguna relación hay entre el hombre y los sonidos de aquélla; pero claro es que allí como aquí la experiencia es la base de que encontremos naturalidad o artificio.

Las tres clases de formas caben en el Arte cuando son claras y valen estéticamente, mas no todas tres son aptas por igual para las diversas artes. Las que no son naturales ofrecen, en cotejo con las que lo son, cierta inferioridad, pues no hay claridad igual a la de las formas naturales, y por eso, donde éstas pueden entrar, como en las artes figurativas, llevan gran ventaja a las otras, cual todo el mundo confesará recordando el escaso valor pictórico y escultórico que tienen los símbolos y aun más las formas escuetamente significativas, como los letreros de ciertos cuadros primitivos. Aun las simbólicas aventajan a estas últimas, de modo que se da en cuanto a las tres clases cierta gradación, y no deben usarse las menos valiosas sino donde sean necesarias.

Especial importancia reviste en la teoría artística la consideración de las formas simbólicas, ya que en algunas manifestaciones del Arte, en que no caben las naturales, la tienen grandísima, y también por haber sido el simbolismo más de una vez bandera de corriente artística general; y, además de todo esto, teniendo en cuenta lo importante que es cuanto sea simbólico para la contemplación estética en general como enseña la Estética. El malogrado Bonilla y San Martín, en un trabajo juvenil suyo dedicado al símbolo en el Arte, lo define como representación de una idea por relación indirecta o mediata, pero natural, calificando todo símbolo de alegórico, aun no siendo toda alegoría símbolo por poder ser ficción, y le atribuye las características de ser equívoco y requerir interpretación, así como la de resultar en cierto modo misterioso y consistir acaso su encanto en no poderse penetrar en él por completo (1). Lo indudable, de todos modos, es que el empleo deliberado del símbolo exige no poca cau-

(1) Adolfo Bonilla y San Martín.—*El Arte simbólico*, I, B, a, α.

tela y que las condiciones de claridad y de valor estético no deben olvidarse en él; pero la claridad debe entenderse aquí como claridad del símbolo, dado el medio artístico en que se emplea, así como el valor estético se refiere al símbolo mismo, no a lo simbolizado. En general, en ciertas artes y en determinadas manifestaciones de las mismas, no debe quedar en olvido al crear símbolos y ficciones el huir de la frialdad que muchas veces llevan consigo, y a la que no debe temer quien bebe en las formas de la Naturaleza y se penetra bien de ellas. Ciertas personificaciones alegóricas de toda suerte de poesía, determinados simbolismos en producciones tan realistas como las dramáticas, son escollos contra los cuales debe uno precaverse.

En los días en que dominaba la Estética de Hegel, habida cuenta de que éste veía no sólo una etapa simbólica en la evolución artística, sino una arte simbólica, la arquitectura, no fueron pocos los que, exagerando esa doctrina, extendían el simbolismo a todas y cada una de las partes de la obra arquitectónica y nos presentaban el templo cristiano como un verdadero jero-

glífico de la más difícil (y convencional) inteligencia. También cierta dirección moderna exagera el valor simbólico del Arte. Para sentar en esto lo que tengo por doctrina, conviene advertir que, aunque cabe en el Arte el simbolismo intelectual de que hasta ahora hemos hablado, si bien sólo con las reservas que van por delante, el verdadero simbolismo artístico, como todo simbolismo estético, no es ordinariamente de esa especie, sino de otra bien diversa. Es el simbolismo que Vischer llamaba "de la vida del alma", es el modo como simbólicamente vemos expresión humana en el objeto contemplado, hasta cuando éste es algo subhumano, a pesar de tener del mismo representación directa, no simbólica; es el hecho de la *Einfühlung* o proyección sentimental, que viene a ser, en el caso de referencia, verdadero simbolismo, pero de otra especie muy diversa y de mucho mayor valor estético que el otro antes explicado. Al hablar de la contemplación del Arte lo veremos, y aun antes, al final de este capítulo, apuntaré algo a propósito.

3. En las obras de arte, además de lo

que puede llamarse forma porque es perceptible o se ofrece a la fantasía, hay algo que debe llamarse *fondo*, por ser más interno que todo eso, y del fondo voy ahora a tratar. Y lo primero que en cuanto a este punto llama la atención es la heterogeneidad de cuanto merece llamarse fondo de una obra de arte. En primer lugar, porque mientras algo de ese fondo posee desde luego carácter estético, no poco del mismo puede no tenerlo; luego, porque, a diferencia de la forma, que es o pretende ser obra del artista, cierta clase de fondo suele ser tomado de fuera por éste y trasladado a la obra con una forma propia suya, y finalmente, por la misma heterogeneidad de las diferentes cosas que cabe que constituyan cada una de las clases de ese fondo.

Principiaré por aquella clase de fondo que se llama *asunto* de la obra. Decía Milá en su tiempo que la obra de arte nace de un sentimiento o de un hecho determinado, y que en uno o en otro caso, en el sentimiento o en el hecho hay envuelta una idea (1).

(1) Milá.—Ob. cit., íd., I, 1.

Prescindamos por ahora de esto último, de lo cual después hablaré, y tras de notar que el surgimiento de una producción artística siempre es debido al sentimiento, explicándose lo que sobre eso dice Milá porque así como unas veces el móvil es puramente interno, otras es externo, como vimos, hay que reconocer que tanto el sentimiento determinado que puede pretender expresar la obra como el hecho que el artista siente y que por eso se ve impelido a comunicar, constituyen lo que se llama asunto de la obra, y así tenemos que una clase de fondo artístico es el asunto a que la obra se refiere; el amor es el asunto del *Intermezzo* de Heine; la rendición de Breda es el asunto del *Cuadro de las Lanzas*.

Asunto del Arte puede serlo todo: lo divino y lo humano, lo material y lo espiritual. Por eso se ha dicho que los asuntos del Arte podían reducirse a tres: Dios, el hombre y la naturaleza física; y, en efecto, todos los asuntos artísticos son o religiosos, o humanos, o infrahumanos. Pero de todos ellos, el más adecuado al Arte, que tan humano es, como lo es lo estético, y como ya dijo mi antepasado Azara en el

siglo XVIII, adelantándose a cuanto hoy nos dicen sobre eso los estéticos (1) es, sin disputa, el hombre y cuanto al hombre se refiere; hasta tal punto, que cuando el Arte se refiere a Dios o a lo infrahumano, tanto Dios como lo infrahumano se humanizan o se presentan en su relación con el hombre. Así, en los asuntos religiosos, mientras en la pintura y en la escultura Dios se humaniza, ya en el antropomorfismo griego, ya en las representaciones cristianas de la vida, pasión y muerte del Hombre-Dios, dada la imposibilidad de representar sensiblemente a la divinidad, en la arquitectura religiosa se atiende al culto de Dios por el hombre, y en la música y lírica religiosas se expresan los afectos del hombre hacia Dios. Y lo análogo ocurre en los asuntos infrahumanos, donde no pocas veces se presenta la Naturaleza como escenario del hombre o teniendo en él un punto de referencia, y en último resultado, aquello se humaniza en la contemplación. Aparte de todo eso, el

(1) Puede verse sobre esto mi ya citada contribución al "Homenaje a Bonilla San Martín", *Un juicio de Menéndez Pelayo*.

hombre es directamente, como se ha dicho, el tema principal y el más abundante y adecuado del Arte; y aunque mostrarlo en medio de la civilización es encuadrarlo dentro de su propia obra, no ha dejado de haber artistas, y aun direcciones artísticas y modalidades del Arte que han preferido ofrecerlo en épocas y situaciones en que, por hallarse el hombre libre de preocupaciones sociales, de influencias de la cultura y de cuanto es obra de la colectividad, se presenta más individualmente, de modo más elemental y más exclusivo humano, sin la mutilación que en el hombre pueden haber llevado a cabo agentes exteriores a él (1).

Es evidente que cuando el asunto de una producción artística es un hecho divino o humano o un objeto de la Naturaleza, semejante asunto no es obra del artista, quien lo toma de ésta, o de la vida, o de la Historia; y natural es también que ese asunto sea por sí extraartístico, de tal modo que sólo por el sentimiento del artista puede tornarse asunto de una obra de arte. Con todo, no hay que pensar que el asunto no influya

(1) Milá.—Ob. cit., íd., I, 2.

en el efecto de la obra. El contemplador contempla toda ésta, por lo que todo en ella puede contribuir al efecto que produce, y al considerar el fondo estético veremos dentro de poco la relación que con el efecto tiene el asunto y cómo contribuye al placer o desplacer, así como al estudiar la contemplación artística se expondrán los medios de desligar lo extraartístico de la misma de la verdadera contemplación de la obra como tal obra de arte. Conviene en este punto no confundir ni el efecto artístico con el estético general, ni lo que es la obra de arte con lo que es la obra del artista. El asunto no es labor de éste, pero es algo de lo que constituye la obra de arte; no es cosa que sirva de mérito al artista, quien halla su cometido y su mérito sólo en exponerlo artísticamente; mas es cosa que llega al contemplador, y aunque su efecto no es efecto artístico, sino en cuanto lo produce ya formado y presentado, puede causar por sí efecto estético, como se lo ha causado al artista, e influir, por consiguiente, en el efecto total. Como digo, poco después habré de apuntar algo más sobre esto. Por ahora me limito a indicar que

quien quiera ver perfectamente explicada la influencia que el asunto tiene en el efecto de la obra, lea en la *Estética* de Häberlin el capítulo 3.º, de la parte III, y aun mejor, toda ésta. Allí verá cómo nuestra vida estética, por darse como pausa, por presentarse como oasis dentro de nuestra vida ordinaria o moral, está en absoluto influenciada por ésta, no sólo cuantitativa, sino cualitativamente, de modo que nuestro gusto estético corresponde a nuestro carácter moral, porque no podemos convivir la forma sin el contenido. Muchas veces hemos observado todos el paralelismo entre las aficiones estéticas y el carácter espiritual o sensual de las diversas personas, y no es poco lo que sobre eso había yo leído; pero debo declarar que una explicación filosófica de ese hecho tan completa como la de Häberlin no la había encontrado antes de conocer, hace poco, su libro, ni había dado yo con ella (1).

(1) Paul Häberlin.—Obr. cit., III.

Muy recientemente he leído una interesante obrita de Zarl Schultze-Jahde, titulada *La obra expresiva y el concepto de estilo* (*Ausdruckswerk*

Con la doctrina que voy exponiendo apártome de la posición adoptada por los idealistas a lo Hegel al dar como valor artístico el del fondo. Cuando Milá encontraba una idea tras de todo sentimiento y todo hecho, parece que a eso hacía referencia, aunque jamás incurriera en el error de valorar las obras por las ideas que yacen en su fondo. Aquí hay que afirmar que no sólo no condiciona el valor artístico el de las ideas que llevan consigo sus asuntos, sino que esas ideas carecen por sí de valor artístico, aunque puedan influir en el efecto estético, lo mismo que el asunto como tal, cuando lo producen en el sentimiento, cuando las ideas se truecan en sentimientos como dice Müller-Freienfels en pasaje citado en esta obra; y, sobre todo, que no sólo no son necesarias esas ideas como fondo del Arte, sino que el asunto mismo no es pre-

und Stilbegriff, Berlín, 1930), y en ella he visto contenida la misma irrefutable tesis. Es corriente, dice, referir sólo al *cómo*, no al *qué*, el efecto estético; pero aun siendo falso el criterio ético-artístico, lo ético no deja de influir estéticamente, pues la contemplación estética lo es de la totalidad. (Obr. cit., 3, pág. 83.)

ciso; hay obras de arte, hay modalidades de alguna arte que no tienen asunto, como la música pura (porque en su lugar veremos cómo no se puede decir que trate de expresar un sentimiento). El asunto es algo que puede entrar, y que entra muchísimas veces en el Arte, pero que no es necesario. Lo que sucede es que las obras que no sólo tienen asunto, sino que en lo más recóndito del mismo encierran grandes ideas, pueden ser obras más trascendentales que las otras, valer en terrenos que a otras les son vedados, como se vió en la Primera Parte. No es esto pregonar que solamente ellas puedan causar efecto profundo, es decir, no es limitar a las mismas la categoría importante de las dos que Moritz Geiger viene a establecer en libro reciente (que en otro lugar habré de examinar y aprovechar), según el efecto diverso que producen, efecto profundo o efecto superficial, sino decir que son más propicias a aquello (1).

En el Arte, en las obras artísticas, se da

(1) Moritz Geiger.—*Zugänge zur Aesthetik Oberflächen-und Tiefenwirkung der Kunst.*

en cuanto a eso la mayor variedad, la más completa escala, desde las obras más profundas a las más superficiales, desde las que pretenden encerrar idea completa del mundo y de la vida hasta las que lindan con los meros pasatiempos. La característica del Arte es mostrar valor estético; pero, además, puede mostrar otras clases de ellos, y se empobrecería el Arte si alguno se le prohibiese, de modo que en cuanto a asunto y a ideas en éste cabe desde lo más hasta lo menos.

El asunto, es decir, el fondo extraestético, en resumen, puede faltar, no es algo en absoluto preciso en la obra de arte; cuando lo hay, no es obra del artista, sino que éste lo toma de fuera, y lo que hace es concebirlo en una forma que es obra suya y que debe valer artísticamente; y dicho asunto extraartístico, cuando existe, puede ser algo importantísimo, referirse a los más grandes valores humanos, o ser insignificante; y mientras que de su valor extraartístico decidirá esa profundidad o esa superficialidad, el valor artístico lo condicionará ya el modo con que aquél está concebido por el artista, que será la forma en

que aparecerá a nuestros sentidos o a nuestra imaginación, ya el fondo estético que encierre en sí esa concepción, el fondo estético, que es de lo que tengo finalmente que tratar aquí, después del material, de las formas externa e interna y del asunto o fondo extraestético.

4. Con anterioridad indiqué cómo A. Meyer, creyendo huir de la estética del fondo al modo de los idealistas, de ver el valor de las obras en el fondo extraartístico estudiado, y sin caer en la doctrina de los formalistas de atender a la forma puramente, presenta como fondo de la obra de arte la personalidad del artista que en ella debe aparecer, y sostiene que ella debe considerarse como el fondo estético de la producción. Por mi parte, ya he sostenido que esa personalidad del artista yace, debe yacer en el fondo de la obra, y precisamente ha sido tesis mía que el ver la obra como producto de una personalidad es el único modo de verla adecuadamente, a diferencia de lo que acontece en la contemplación de un objeto natural. Pero lo que no creo es que admitir semejante personalidad sea en lo más mí-

nimo necesario para que, aun rechazando la teoría idealista, la del valor del fondo extra-artístico, se pregone la existencia del fondo estético de toda producción de arte; este fondo estético existe, tiene que existir en cualquiera de ellas, sencillamente porque la obra de arte es un objeto estético, y todo objeto estético tiene ese fondo, porque su valor no puede ser meramente formal; y precisamente debe afirmarse en buena Estética que, tratándose de objetos naturales bellos, sólo se puede sostener la existencia de ese fondo, ya que no pueden ofrecerse notas formales determinadas en los mismos. Y claro es que aquí, en la obra de arte, hay que decir que ésta refleja la personalidad de quien la hace, pues, por lo menos indirectamente, se manifiesta en ella. Sobre lo que constituye ese fondo estético de toda obra, oigamos lo que nos dicen algunos autores modernos, principiando por Broder Christiansen, que nos habla como voy a indicar en el capítulo de su *Filosofía del Arte* que titula *El Objeto estético*.

Divide el autor la materia en tres partes: el análisis de los elementos de la obra, la forma de coordinación de los mismos y

las categorías estéticas que así se manifiestan. Sobre el primer punto se expresa así: Lo primero que hay que considerar son las cualidades sensibles, lo que percibimos por la vista y el oído, aunque no debamos tomarlo desde luego como los elementos que buscamos, ya que pueden tener valor transitorio. Se fija, ante todo, en el material, elemento que directa o indirectamente entra en la síntesis del objeto estético, y luego, tras detenida exposición de las doctrinas del fondo y de la forma, declara que una y otra cosa, independientemente entre sí, contribuyen también al objeto estético, aunque teniendo por indispensable sólo la segunda. Estos tres elementos, material, forma, asunto, deben estar unidos, armonizados y diferenciados a la vez en el objeto estético; el carácter de los tres debe aunarse, mas el punto de unión de esos tres factores en el objeto estético no lo proporciona, no puede darlo la intuición sensible (no todo el que tiene ojos ve la forma estética), y debe, por tanto, hallarse en otra cosa. Ahora bien; las sensaciones nos causan impresiones secundarias que el autor llama *impresiones de estados del alma* (*Stimmungs-*

impressionen), las cuales influyen, v. gr., en el efecto de los colores, haciéndonos, p. e., alegre el amarillo, frío el azul, y que no llegan a ser propiamente estados del alma, aunque se les asemejan. No sólo los datos de los sentidos, sino sus combinaciones, producen particulares impresiones, dándose entre ellos relación dinámica, como la que hay entre el anhelo y la satisfacción; todo esto lo explica el autor con ejemplos de efectos manifiestos de impresiones de las líneas, del ritmo y de la rima, y curiosa explicación de las formas de la simetría, que no puedo detallar aquí. Las impresiones de estados de alma son, pues, *algo no visible que está tras lo visible, algo que no se oye y se oculta tras lo que se oye*; diferentes cualidades sensibles pueden proporcionar impresiones análogas, y cualidades sensibles semejantes impresiones muy diversas. Y lo mismo que los colores, que las formas, etc., todo objeto real y, por consiguiente, todo fondo artístico, produce sus propias y características impresiones de estados del alma. Trata de probar el autor que en la representación de un asunto por medio del Arte, no es lo principal la imagen sensible

del objeto, sino la impresión ajena a imagen. Comienza para ello por la poesía, valiéndose de ejemplos alemanes, y sigue luego extendiendo la consideración a las artes del diseño, en las cuales, aunque el vulgo puede creer que el fin es la representación de lo sensible, esto no es en rigor sino medio; lo que prueba fijándose en el efecto de los grabados de Rembrandt, quien nos da en ellos lo esencial, no en el sentido de lo esencial para la visión y para encargar a la fantasía que lo complete, sino de lo esencial para la impresión. Así, esa impresión sin forma es el fin de la representación del asunto, y éste entra en el objeto artístico sólo de ese modo; y como la forma entra sólo también así, ambas cosas se coordinan, dándose entre asunto y forma una relación de igualdad en la impresión; en el Arte son cosas de naturaleza relacionada el fondo y la forma, y aquél no debe juntarse con ésta sino en vista de la consideración del carácter de sus respectivas impresiones. La diferencia que media entre las impresiones de la forma y las del asunto es que éstas son dobles: unas propias, es decir, motivadas por su peculiar cualidad, y otras prestadas

o debidas a determinadas relaciones; en unas obras dominan unas y en otras otras, v. gr., las primeras en la lírica, y en la épica y dramática las segundas. Con lo dicho queda probado que forma y asunto están en el objeto artístico como impresiones, y como el otro elemento, el material, es forma (el bronce tiene distinto claroscuro que el mármol), las tres cosas entran sólo como impresiones, y así los tres elementos de forma, asunto y material son los componentes propios del objeto estético. El haber mostrado que el sensualismo artístico es rechazable, es decir, que el objeto artístico no está ni en lo que se ve ni en lo que se oye, sino que lo sensible es mero vehículo de lo no sensible, no ha de empujarnos al extremo opuesto, que supone el Arte como algo abstracto: *el objeto artístico es cosa concreta, ni sensible ni conceptual; es cosa intuible, pero extrasensiblemente*, etc. (1).

Con facilidad podrá calcular el lector el efecto que me produjo el que, años después de serme conocida la doctrina de Bro-

(1) Broder Christiansen. — *Philosophie der Kunst*, cap. II.

der Christiansen, encontrara en la Revista un estudio debido a Alfredo Werner, con el extraño título de *Fundamentos de una Estética animista*, que muestra no escasa semejanza con aquélla. De las dos partes de que consta, nos interesa sólo la primera (pues la segunda es exclusivamente crítica), y voy a extractarla, para que se vea la coincidencia de opiniones en los dos autores, en cuanto al punto de que trato, y en mi exposición pasará por alto lo que se podría sacar del trabajo para la especial doctrina de la *Einfühlung*.

Siguiendo a Rehmke (*Philosophie als Grundwissenschaft*), la palabra sentimiento (*Gefühl*) tiene para el autor tres sentidos y expresa tres cosas: primero, un estado (placer o displacer); segundo, un conjunto formado por un estado y algo objetivo concomitante; tercero, un conjunto mayor de estado, algo objetivo concomitante y algo objetivo regulador. En el tercer sentido se fija él. En la contemplación estética se da un estado de placer o displacer, algo objetivo regulador, que son percepciones y representaciones y, por fin, algo concomitante, que son sensaciones internas. En

cuanto a lo primero, el autor dilucida ante todo si el estado es placer o displacer o algo mixto de uno y otro, decidiéndose porque sólo se da placer o displacer, aunque en diversos grados; y piensa que mientras la palabra sentimiento (*Gefühl*) debe emplearse cuando el estado va acompañado del elemento objetivo regulador, merece llamarse estado del alma (*Stimmung*) cuando se trate del estado solo. En la conciencia estética, de quien goza en la contemplación de lo bello, se da como estado sólo placer; como objetivo regulador, representación de algo anímico extraño al sujeto, es decir, sentimientos o estados del alma representados; por último, como concomitante, sensaciones corpóreas propias. Como lo objetivo concomitante, de tanta importancia en cosas como los deportes, carece aquí de la misma, el meollo de la cuestión está en el examen de lo objetivo regulador, de eso ajeno que el contemplador se representa y que es *el alma* de la obra. El autor pregunta: ¿Dónde radica lo común en todo goce estético? Cada objeto tiene su forma, su cuerpo; pero lo que lo hace estético es su alma. Los cuerpos de

los objetos son diversos; pero todas las almas estéticas poseen algo de común: todas nos brindan sentimientos y estados del alma, y siendo eso lo común, eso es lo estético; *el goce estético es goce en algo anímico*. De ahí el título, al parecer extraño, del estudio de Werner; pues así como vulgarmente se entiende que el alma tiene su asiento en el cuerpo, así el objeto estético tiene su alma en el suyo. Lo fundamental, aquello por que lo bello es bello, es el alma del objeto; todo cuerpo estético se hace objeto estético cuando se da con esa alma; todo el mundo oye melodías y ve cuadros, pero sólo a quienes penetran en su alma les aparecen como objetos bellos (1).

Eso es lo capital para nosotros de cuanto dice Werner. *El valor estético lo da, según él, no la forma, el cuerpo, sino el fondo estético, el alma*. El hablar el autor así de alma y de cuerpo me recordó cuando lo leía el pasaje de Jáuregui, en la *Introducción* a sus *Rimas*, en que nos dice que “toda

(1) Alfred Werner.—*Zur Begründung einer animistischen Aesthetik*. Zeitschrift für Aesthetik, tomo IX.

obra poética, por pequeña que sea, se compone de tres partes: alma, cuerpo y adorno"; y aunque el concepto de alma de la poesía que expuso el poeta español no coincide con lo que ahora nos dice el estético alemán, no pudo menos de satisfacerme ver que en el siglo xvii se esbozaba en España un punto de Estética que es de actualidad en el xx. Prescindiendo de esto, en cuanto a las ideas de Broder Christiansen y de Werner que van expuestas, hay que convenir en que, a pesar de su diferencia, que se apreciará al estudiar otra sección de mi trabajo, uno y otro autor convienen en una cosa, en la existencia de fondo estético en todo objeto bello, pues el *alma* de que habla el segundo puede equipararse a *lo no sensible que está tras lo sensible* del primero. Es decir, que los objetos bellos se diferencian de los feos en que poseen ese fondo, y esa es su nota característica, en eso consiste el *valor expresivo* de los objetos estéticamente valiosos. No he de pasar adelante en esto, lo cual significaría entrar en un tema de Estética General; no he de detenerme en dilucidar de qué modo se *experimenta*, llega a nosotros esa

expresión, porque eso sería penetrar en la teoría de la *Einfühlung*, que reservo para otra sección, para la dedicada a la contemplación del Arte, que seguirá a la presente; y, así, me limito a consignar la existencia de fondo estético en toda buena obra de arte, lo mismo que existe y se debe dar en todo objeto estético natural, pues el objeto estético no es sólo forma, sino forma expresiva, es decir, forma y fondo estético, aparte de poder tener la obra artística el fondo extraartístico que antes vimos. Añadiré además, para terminar este punto, que mientras en el objeto natural sólo dicho fondo estético determina su belleza, pues la forma estética general no puede determinarse, aquí, en el Arte, donde el artista forma, y forma precisamente para producir la emoción estética, y en esa forma es donde estampa su personalidad, tornándola fondo a que aquélla corresponde, además del valor estético del fondo se da el valor estético de la forma, y no sólo se impone hablar de la forma de la obra artística, sino que sobre esta forma versa toda teoría del Arte y por ella existe, como ya dije en otro lugar.

CAPITULO II

CUALIDADES DE LA OBRA ARTÍSTICA

1. La Teoría de las Artes.—2. Cualidades generales de la obra de arte.—3. Manifestaciones del orden en lo artístico.—4. La obra artística y los medios de expresión.—5. Concepto del estilo y clasificación de éste.—6. La división del estilo debida a Volkelt.

1. A primera vista puede parecer a algunos que en una Teoría General del Arte, el estudio de la obra artística, y en especial el de sus cualidades, debe ser la parte más extensa de todas y, sin embargo, es, y tiene que ser, la más reducida; porque como se dan varias artes, y cada cual tiene sus medios propios y debe, por lo tanto, poseer cualidades especiales, el estudio de la obra artística tiene que dividirse en tantos como las artes son y, por consiguiente, más que tema de la Teoría General del Arte, lo es de la teoría particular de las distintas artes, al contrario de lo que acon-

tece con la creación artística y con la contemplación del Arte, que son cuestiones que no suelen exponerse al tratar de las distintas artes, sino que se consideran por todos como propias de la teoría general.

La Teoría de las Artes, que es la reunión de las teorías de las diversas artes, comprende, en efecto, además del concepto de cada cual, que también debe figurar y figura en la Teoría General del Arte, y en este Resumen de la misma se verá en la sección última, dedicada al Sistema de las Artes, comprende, digo, el estudio de los principios, medios, elementos artísticos, procedimientos, esfera, géneros y estilos de las distintas artes; de ese modo he creído deber definir yo con anterioridad esa disciplina, negada por Croce, y a cuya enseñanza he dedicado cerca de veinte años de mi vida académica (1). Así, en la teoría de la arquitectura se estudian las cualidades especiales de la obra arquitectónica, los elementos geométricos y estáticos que apreciamos

(1) Puede verse mi obra *Apuntes de Teoría de la Literatura y de las Artes*. 2.^a edición. Barcelona, 1919. Editorial Barcelonesa.

en la obra, los materiales que usa y su disposición; las formas arquitectónicas, así las de la arquitectura adintelada como las de la arquitectura en arco; la obra arquitectónica en su conjunto, y luego, por fin, los géneros y los más capitales estilos. En la pintura y escultura, cuyo estudio debe hacerse en parte simultáneo para apreciar las semejanzas y las diferencias entre esas dos artes hermanas, después de estudiar sus problemas comunes, se atiende, en la segunda, a la actitud y a la expresión de la estatua, sus dos problemas particulares, además del examen de los materiales y procedimientos escultóricos y la consideración especial del relieve y de la policromía; y luego, en la pintura, se trata sucesivamente de la representación del espacio, de la luz y del color (punto éste fundamental); después, de la figura, de la composición y de los géneros, terminando con pasar revista a los estilos fundamentales de cada cual de las dos artes. En la exposición particular de las artes menores, además de sus leyes especiales y del concepto general de decoración, se van recorriendo todas ellas,

fijándose en cada una en su material, su técnica y sus leyes estéticas.

De igual modo que en las artes del diseño, en la teoría de las demás v^áanse estudiando sus peculiares condiciones y cualidades. Además de la mímica, cuya doctrina tiene que ser bien poca cosa, las teorías de la música y de la poesía pueden y deben desarrollarse con amplitud. En la primera hay que detenerse en el sonido musical, en el fenómeno de la consonancia, base de la música, lo mismo en los intervalos que en los acordes, en las escalas, en las tonalidades; luego en el ritmo, en la melodía y en la armonía; a continuación en los procedimientos musicales, y tras del estudio de voces e instrumentos, se termina con detenido análisis de los géneros musicales. En la teoría de la poesía hay que comenzar por el análisis de la palabra, y sobre todo del lenguaje poético, que es el punto más importante y más general, tras de lo cual se impone pasar al estudio de lo que se llaman impropia^{mente} géneros poéticos y yo pretendo denominar artes de la poesía: la lírica, la épica y la dramática, considerándolas en particular.

2. Como se ve, todo el estudio objetivo de la obra de arte está contenido en la teoría particular de las artes. En la Teoría General no cumple apuntar sino lo común a todas ellas, o lo que como tal se considera. Pasaré a indicarlo.

Y voy a comenzar por valerme de la autoridad de Croce, aun habiéndole censurado tantas veces, porque cuanto dice brevemente sobre las cualidades de toda obra artística me parece acertadísimo, aunque haya que completarlo. Como, según él, el Arte es sólo actividad espiritual, teórica, intuitiva, conviéndole a la obra artística unidad dentro de la variedad, simplicidad y originalidad por lo primero, verdad y exactitud por lo segundo, y vida, animación, individualidad y carácter por lo tercero (1). Todo ello me parece muy cierto. La cuestión es que como el estético italiano tiene del Arte ese concepto de pura actividad espiritual de la clase indicada, como sostiene que la exteriorización es ajena al Arte, cuantos no estamos conformes con eso tendremos que señalar además alguna

(1) Croce.—Obr. cit., I, IX.

cualidad que deba poseer esa exteriorización. Y por eso, por no prescindir de ese punto, encuentro más completa la doctrina que expuso Milá sobre las cualidades de la obra de arte, y aun estando al alcance de cualquier español, voy a resumirla en pocas palabras.

Partiendo de que a la obra contribuyen así la inspiración como la reflexión, lo mismo lo inconsciente que lo consciente, como se expuso, y que lo primero impele mientras lo segundo modera, señala las cualidades de la producción artística que provienen de lo uno y de lo otro. Fruto de la inspiración son la *unidad intrínseca*, tan alejada de todo trabajoso rebuscamiento, como si la obra fuese vaciada de una sola vez; *el carácter*, sello del genio productor; *la vida*, que anima toda la obra; *la facilidad*, demostración de lo espontáneo del proceder del genio, cualidad que no se opone al natural esfuerzo que toda producción exige, y que no consiste en abundancia vulgar ni en falta de esmero, y, por fin, *la gradación del interés*, cualidad referente sobre todo a las artes del tiempo, y a la cual la reflexión puede también contribuir. A

ésta débense en especial la *unidad extrínseca*, manifestación de la otra, que delimita y ordena la concepción; la *regularidad*, comprensiva de todos los elementos formales, como el orden; la *simplicidad*, ya por el poco número de elementos, ya, sobre todo, por ausencia de cuanto sea postizo, y, por fin, la *claridad*, aunque teniéndose en cuenta que esta última cualidad es muy relativa y que no se opone a algo recóndito y misterioso que sólo el sentimiento puede descubrir. Pero Milá, tras explicar con alguna extensión todo esto que llevo resumido, procediendo de modo diverso que Croce, señala luego como cualidad de la obra la *bella ejecución*, pregona la belleza de ésta como cualidad de la obra, pues, como dice él, la obra artística es concepción realizada. Lo que hace a continuación es reconocer en el desenvolvimiento del Arte tres épocas diversas, en cada una de las cuales la relación entre la concepción y la ejecución es diversa, viendo en el arte primitivo predominio en valor de la primera; en el clasicismo, equilibrio entre el de las dos, y en la decadencia, superioridad de la segunda. Y aun añade a esto interesantes con-

sideraciones sobre lo que contribuye a la mejora de dicha ejecución, que consiste, según él, en dos cosas: el estudio de la Naturaleza y el dominio de los medios técnicos. Nota la conocida diferencia de importancia de la parte técnica en las diversas artes; censura todo alarde de salvar dificultades por mero capricho, y apunta que hasta en el uso de los procedimientos técnicos entra, interviene la inspiración o lo inconsciente. Ya vimos que Volkelt opina también así (1).

3. Las cualidades de la obra artística están en íntima relación con las normas de la misma, y ya se ha visto esto en Milá; de modo que habiendo señalado y explicado cómo una de las normas generales de la obra artística es *el orden*, conviene que completemos aquí la exposición de la misma, enumerando los modos generales de manifestarse ese orden en las obras artísticas. Digo los modos generales, por no haber de descender aquí a los detalles de esas ma-

(1) Milá y Fontanals.—Obr. cit., parte tercera, 4.

nifestaciones en las diversas artes que cuadran a sus respectivas teorías. Al resumir aquí esa doctrina, no voy a hacer sino dar cabida en la Teoría General del Arte a algo que varios estéticos, como Dessoir, incluyen en la Estética General, y alguno, como Volkelt, encuentra superfluo en ambos sitios: a los principios formales del Arte. En cuanto a mí, he tratado de probar que esa doctrina cabe en la Estética, pero no en la parte general, sino en la teoría artística, y de acuerdo con esta opinión mía la voy a desenvolver aquí.

Orden, ante todo, indica *regularidad*; quiere decir que el objeto sigue en sus partes una ley, y así se entiende que líneas regulares son las que siguen una ley, que se presiente, aunque no se conozca, al contemplarlas; un rústico, v. gr., ignorando la definición de circunferencia, distingue ésta de una curva irregular. Que los objetos naturales no ofrecen regularidad es patente; que el Arte la manifiesta, lo revela toda su historia, desde los comienzos de la ornamentación en la época neolítica, en que ya la regularidad impera, debido probablemente, más que a ser resultado de estilización

de formas naturales o consecuencia de la tectónica de algunas artes, al placer que esa regularidad nos produce naturalmente, lo cual nos impele a mostrarla en nuestras obras. Líneas y superficies regulares nos ofrece la arquitectura por doquiera; regularidad entrañan el sonido, y la consonancia, y los acordes, y la frase melódica, y las formas musicales; regularidad muestran el verso, y la estrofa, y las formas de las composiciones poéticas.

Proporción significa cierta grata relación de dimensiones de las partes, y en estricto sentido, de las partes superpuestas. Es otra manifestación del orden, manifestación cuantitativa. En la Naturaleza aparece en cuanto a eso la mayor variedad, y sólo en los seres superiores se dan relaciones que ni son excesivamente grandes ni excesivamente pequeñas. En el Arte, esa proporción media, en sus variedades, incluso la de la *aurea proportio*, se muestra, por el contrario, habitualmente, y cuanto más grata es la proporción, Arte más perfecto manifiesta. El gran ejemplo está en los órdenes griegos, con la absoluta objetividad de sus proporciones, que tan superior hace

a la arquitectura helénica sobre la egipcia, y no he de pararme a demostrar aquí cómo la arquitectura gótica es eminentemente proporcionada, aunque lo sea, no de modo sólo objetivo, cual la griega, sino también subjetivo, y sobre todo dando preferencia a una dimensión, a la de la altura, y sacrificando la anchura para lograr un efecto de sublime en armonía con su expresión espiritual.

La *simetría* se refiere a la correspondencia de las partes con relación a un eje vertical, y cuando se trata, no de simetría bilateral, que es como ordinariamente se entiende este concepto, sino de la radiante, la correspondencia con un punto central. Simétricos son en la Naturaleza sólo los seres del reino animal y los cristales, no los demás, aunque tanto pueden agradarnos, y aun en aquéllos, la simetría no entraña belleza, pues la poseen los seres más feos y aun más repugnantes. En el Arte, la simetría aparece también en los productos de las artes-arte, y los dota de elemento estético: simétricas son las plantas de los templos, las alas del edificio, la forma de los vasos cerámicos producidos por el torno. Lo que

sucede es que puede y debe huirse del exceso de simetría, y así, v. gr., donde la forma de un vaso es simétrica, huelga introducir simetría en la decoración: esa es una de las ventajas de la cerámica oriental sobre la francesa. En la arquitectura especialmente, y en las artes menores que a ella se refieren, la simetría se impone, sin que sean excepción en ello sino aquellas obras que no pretenden ser un todo, que no se revelan sino como parte de un conjunto, cual las villas o casas de campo. Fuera de esos casos, siempre que la obra haya de gozar de verdadera substantividad, la simetría arquitectónica es de rigor, como debe serlo en todas las artes-arte de la vista, porque simétricos son nuestros ojos y simétricas nuestras manos, medios de orientarnos en ellas. Toda la historia artística lo comprueba. En las artes imitativas, puede entrar la simetría más o menos rigurosa en la composición, según se lleva dicho.

También se manifiesta el orden en la *división simple* en partes iguales; y esto, que en los objetos naturales no aparece, brilla constantemente en los artísticos. Sea ejem-

plo la música, con la división binaria o ternaria de sus compases.

Pero, además, la *repetición*, prescindiendo de serlo de partes simples; la sencilla repetición de lo igual, que de modo riguroso no suele darse en la Naturaleza, no sólo se nota en el Arte, sino que constituye uno de los medios más usados en todo desarrollo de un motivo artístico. Dáse repetición de temas en la música; pero mucho más repetición de motivos en la decoración, hasta el punto que casi la constituye. El motivo más insignificante, p. e., un denticulo, puede producir, repetido, efecto admirable; de tal manera mueve la repetición las fibras de nuestro sentimiento. Es acertada la comparación conocida entre un motivo y la decoración consistente en su repetición, con un ligero alfilerazo y el horrible martirio de matar a fuerza de alfilerazos seguidos (1).

Particular especie de repetición es la *consonancia*, como lo es la *rima*, elemento artístico plenamente, que resplandece así en

(1) Ch. Blanc.—*Grammaire des Arts Décoratifs*.

la versificación como en la música, no en el fenómeno de la consonancia ya citado, sino en la rima de las cadencias.

La *progresión* es otro modo de manifestarse el orden. Difícilmente nos aparece en los objetos naturales, pero en el Arte eso se ofrece en abundancia. Las líneas de un frontón y la decoración del mismo; la forma de un obelisco, de una pirámide, son ejemplos de ella; y en cuanto a otras artes, la progresión reina en absoluto: en la música, progresión de los movimientos de los distintos tiempos, en los *crescendos* y *diminuendos* de sus intensidades; en la obra dramática y en toda fábula en general, la progresión en interés, que aumenta hacia el final. Y esa progresión suele ser progresión *graduada*; graduado, en efecto, es el interés dramático, y lo es la intensidad musical, y lo son las líneas o rellenos de ciertas superficies.

Lo que cuantitativamente es la proporción, eso es cualitativamente la *armonía*, manifestación excelente del orden; es la unidad en la variedad, así por coordinación, que es como se suele entender, como por subordinación, o lo que, creyendo señalar

nuevo principio, llama Lipps subordinación monárquica (1). Es esa dote artística que da nombre al elemento capital de la música, al que sirve de fundamento a nuestro sistema musical y que representa el enorme progreso de la música desde que, saliendo de la antigua monodia, entra en la variedad que entraña la polifonía, y del acuerdo vertical que en ésta se busca con el contrapunto, brota la armonía al descubrirse el nexo que une entre sí y con el acorde de la tónica los diversos acordes que se suceden. Y no sólo en la música: la arquitectura es arte eminentemente armónico, y aun en la pintura, la armonía de los colores es de lo que más encarece la producción artística, desde luego en toda pintura meramente decorativa, pero además, en la obra pictórica en general. Pues bien; recordemos la opinión de Schultz, expuesta en la Primera Parte, y con él veremos que la armonía brilla por su ausencia en no pocos espectáculos naturales, y aun en algunos que nos embelesan, y es que, por ser

(1) Lipps.—*Aesthetik* (Estética grande), tom. I, Parte I, cap. IV.

la armonía manifestación del orden, dáse siempre en el Arte, pero no siempre, ni mucho menos, en lo natural.

La *alternativa* de dos formas, de dos colores, de dos tonos, etc., se luce en el arte decorativo constantemente; es un medio de manifestar orden en la composición, que entraña variedad y que produce gran efecto al verlo combinado con la constante repetición de las cosas que alternan entre sí. En la música, la alternativa de los temas es uno de los recursos ordinarios de la composición, particularmente en algunas formas como el *rondó* y como en la *fuga*, al alternar el tema con el contratema. En la arquitectura, la alternativa de triglifos y metopas es clásica en todos sentidos.

La alternativa tórnase *contraste* cuando las formas o elementos que alternan contrastan entre sí, v. gr., una forma curva con otra diagonal o dos colores complementarios, debiéndose advertir que para que el contraste se aprecie con mayor facilidad conviene que los elementos sólo discrepen en aquello en que contrastan, siendo iguales en lo demás. Es advertencia que hace

Krapf muy cuerdamente (1). Dos formas iguales contrastan con mayor facilidad en cuanto a su color que otras dos que discrepen en cuanto a color y forma. En el campo de las formas musicales donde la alternativa se da, como he dicho, dáse también el contraste, y si de aquello es ejemplo el *rondó*, de esto lo es, y todavía más acabado, el *minueto*, ya que en él lo característico es el contraste del *trío* con el tiempo principal.

Lo mismo cuantitativa que cualitativamente, ofrécese la más alta manifestación del orden en el *ritmo*, uno de los elementos artísticos de mayor valor. El ritmo es diferenciación, es alternativa, pero con repetición de proporción. En la serie de sonidos, de tal manera es exigencia nuestra, que creamos ritmo donde objetivamente no se da, no pudiéndola oír con completa igualdad de duraciones e intensidad. El ritmo objetivo es el más irreductible elemento de la obra musical, dándose sus manifestaciones tan embrionarias que no llegan en rea-

(1) A. Krapf.—*Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst.*

lidad a música, como en el acompañar danzas con instrumentos de percusión. Lo que sucede es que el distinto origen de las formas musicales hace que junto con el rigor en el ritmo de las que se derivan de la danza existan otras que carecen de ese rigor, en las cuales se ofrece un ritmo libre, y todo eso aparte de que de los dos elementos del ritmo musical, intensidad y duración, mientras la música tiene notación rigurosa para lo último, carece de ella para lo primero; diferencia igual a la que muestran entre sí la métrica clásica y la de las lenguas modernas, aquélla rigurosa, por fundarse en la cantidad, y ésta no tanto, por fundarse en el acento. El ritmo se da también en las artes del espacio, aun refiriéndose siempre al tiempo, al movimiento, pues lo mismo que Riemann recuerda la opinión de Aristoxeno de que, para percartarnos de la arquitectura musical, hemos de atender en la música, no sólo a lo presente, al *γυγνόμενον*, sino a lo pasado al *γεγονός* (1),

(1) Hugo Riemann.—*Γυγνόμενον und Γεγονός beim Musikhören*. Kongress für Aesthetik, etc., 1913.

en la arquitectura, p. e., apreciamos el ritmo con el movimiento, no con lo que contemplamos como simultáneo, sino lo que vemos como sucesivo. Mas hay que considerar que como el ritmo arquitectónico se percibe en la sucesión, pero se da él objetivamente en la simultaneidad, debe ser siempre riguroso, pues la falta de rigor se aprecia fácilmente, v. gr., cuando una arcada es distinta de otras de la serie.

Ritmo es cosa bien distinta de simetría, aunque en un ritmo, tomando como eje un elemento, pueden aparecer a un lado y otro dos partes simétricas, v. gr., dos arcadas con relación a una columna, o viceversa: ya dijo Semper que simetría es una parte de un ritmo. Tampoco hay que creer que sólo el ritmo sea movimiento y simetría completa quietud. En la percepción de la simetría se mueve la vista; ahora que se mueve en ambos sentidos con relación al eje, mientras que en la percepción del ritmo el movimiento es continuado. Mucho se pregona que el ritmo tiene su fundamento natural en las pulsaciones cardíacas, como la simetría lo tiene en nuestra configuración, en especial en la de nuestros ojos y extremida-

des, es decir, se pretende que aquél tiene un fundamento fisiológico y ésta uno anatómico. Pero obsérvese que lo que ofrecen nuestras pulsaciones es sólo una medida natural del movimiento, por lo que llamamos lento lo que va más despacio que las normales de ellas, y vivo lo que va más aprisa; mas las pulsaciones en sí, objetivamente, no son rítmicas, porque no muestran diferencias. Ritmo riguroso en la Naturaleza no se presenta, y menos en los objetos del espacio que son el campo de lo estético natural.

Con el valor del ritmo viene el de las oposiciones rítmicas; el contratiempo o la síncopa en la música, la introducción de contrastes u oposiciones en las artes del diseño. El valor estético de semejante recurso estriba en el efecto que produce en nosotros el oponerse objetivamente algo a lo que seguimos y esperamos.

Lo opuesto al orden (ya lo he dado a conocer) es la *confusión*, que de ordinario significa desorden; pero cuando la confusión es intencionada, cuando es producto de la racionalidad humana, puede ser una manifestación más del orden, bien ca-

racterística de algunas clases de producciones artísticas, y sobre todo cuando se torna *complicación*, v. gr., en el arabesco y en otras decoraciones excitadoras de la fantasía. Lo que exige, con todo, es cierta cautela, que se limite su empleo a determinadas manifestaciones artísticas, ya que otras rechazan esto en absoluto por su naturaleza, como, desde luego, todas las artes de lo pequeño, pues a un objeto pequeño no corresponde que no se le pueda aprehender con prontitud, que no se abarque con facilidad. En cambio, a otras manifestaciones, les cuadra perfectamente; tal es el caso de una tapicería, donde como lo representado no se puede ver en conjunto si al tapiz se le da su propio empleo, encuentra en la confusión hábil recurso; un autor menciona el gran efecto de una tapicería hecha con retazos que producían confusión, pero proporcionando placer cromático a los ojos e intrigando la imaginación (1).

Los elementos o principios formales a que he pasado revista no son estudiados por los estéticos y teóricos del Arte sólo del

(1) Ch. Blanc.—Obr. cit.

modo objetivo con que aquí los hemos considerado y los presenta Dessoir (1), sino también por muchos desde el punto de vista subjetivo. No hay que recordar sino cómo expone Lipps las formas en que se manifiestan, valiéndose de su fórmula única, de su modo de entender la *Einfühlung*; así, cuando en el primero de sus dos volúmenes estudia la Mecánica Estética, como cuando, en el segundo, al hablar de la Estética del espacio, va analizando las formas fundamentales arquitectónicas, cerámicas y tectónicas, hasta encontrar nada menos que ¡1.620 posibilidades diversas! (2). Los estéticos y teóricos, que conceden gran importancia a los fenómenos fisiológicos de la aprehensión y agrado de las formas, también se fijan en los efectos de esa clase, principalmente en las sensaciones de respiración y de equilibrio, que son producidas por la apreciación de los susodichos principios formales. A ese grupo de escritores pertenecen, p. e., Carlos Groos y

(1) Max Dessoir.—*Aesthetik*, etc., parte I, III.

(2) Theodor Lipps.—Obr. cit., tomo II, sección III, cap. XV.

C. Anstruther-Thomson. Este, v. gr., hace notar la diferencia de aprehensión de un objeto irregular y otro regular, ordenado, estético, como un jarrón. La simetría que éste muestra nos hace apoyarnos igualmente sobre las dos piernas y respirar a dos pulmones, inspirando o espirando según que vayamos siguiendo con la vista las curvas convexas o las cóncavas. Igualmente hacemos el arco con nuestro cuerpo cuando contemplamos uno regular, v. gr., semicircular (1). Mi opinión sobre la importancia de esa resonancia física en lo estético es que no hay que desconsiderarla, como hacen algunos, pues es indudable que se da muchas veces, y en especial en determinados tipos psíquicos de contempladores, y que ayuda, refuerza el efecto estético, aunque no explique sólo por sí el placer; pero, por otro lado, tampoco hay que exagerarla ni extenderla a todo, como muestra la última idea apuntada de C. Anstruther-Thomson, porque si para percatarnos de lo que es el arco y experimentarlo así, hemos

(1) Vernon Lee and C. Anstruther-Thomson.—*Beauty and Ugliness*, pág. 175.

de hacerlo nosotros con nuestro cuerpo, ¿qué posición habremos de adoptar para percatarnos, v. gr., del arbotante?

De los teóricos del Arte actuales, quien más veces se detiene en el estudio de los principios formales, especialmente en algunos de ellos, y dando gran importancia a lo psicológico y aun fisiológico que a los mismos se refiere, es Augusto Schmarsow. Basté decir que su concepto de la arquitectura, que en su lugar expondré, viene a estar fundado en eso. Especialmente insiste en todos o casi todos sus libros y artículos en lo referente a la distinción entre proporción, simetría y ritmo, refiriéndolos respectivamente a la primera, segunda y tercera dimensión, y encontrando su fundamento en el cuerpo humano. En éste, nuestra disposición vertical nos da la primera dimensión, la altura, en que reina la proporción porque por ese hecho la exigimos; la disposición simétrica no sólo de nuestros ojos, sino de nuestros brazos, es la base de lo que exigimos en cuanto a la segunda dimensión, a la anchura, que es la simetría, y, por fin, cuando marchamos o recorremos con la vista el campo de marcha, experimentamos

la tercera dimensión, en que se da el ritmo de nuestro movimiento. No hay sino que el autor se expresa, a mi juicio, indebidamente diciendo que al marchar hacia adelante o hacia los lados, la tercera dimensión es algo en que se han trocado la primera o la segunda. Como se comprende, eso es rechazable precisamente por la diferencia que hay entre ritmo por una parte y proporción por otra. Es punto ese sobre el cual se han hecho al autor objeciones a que, en mi sentir, no ha contestado convenientemente (1). La primera dimensión sigue siendo la de nuestra altura, aunque marchemos, y prueba de ello es que continuamos proyectándola en lo que tenemos delante, y esa es la razón de que en esto es en lo que exigimos proporción, no en lo

(1) Puede verse: Augusto Schmarsow. — *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*;

Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung, Kongress für Aesthetik, 1913;

Rhythmus in menschlichen Raumgebilden. Zeitschrift für Aesthetik, t. XIV;

Zur Bedeutung des Tiefenerlebnisses im Raumgebilde, ídem, t. XV;

Zur Lehre von Rhythmus, ídem, t. XVI.

En este último escrito define el ritmo de este

que recorreremos, que es la tercera dimensión y en que requerimos ritmo, en correspondencia con nuestro paso.

4. Al estudiar la obra de arte se impone considerar su relación con los medios de representación en general, y en este punto hay que dejar la palabra a Lipps, que lo desarrolla admirablemente. He aquí un extracto de su doctrina sobre el mismo, sacado de su *Estética* chica.

Hallándose la obra de arte en un mundo especial, en él y por sí misma debe ser perfectamente comprensible, y de ahí que su primera condición es que lo sea, de lo que en las artes del diseño, p. e., se deduce la necesidad de observar los cánones de Hildebrand relativos a la forma. Mas eso no es sino condición para el placer estético,

modo: Es la forma particular de orden en que se intercala regularmente en un sistema un elemento que se distingue, alternando con otros que no se distinguen, o que se distinguen por otros elementos. Entre orden y ritmo hay, pues, la diferencia que entre una fracción decimal común y otra periódica. Es un orden superior.

no su fundamento. Con esa condición relativa a lo externo de la obra se enlaza otra relativa a lo interno, o sea la comprensibilidad de su fondo, de su asunto, que igualmente debe ofrecer la obra por sí, sin que sea preciso recurrir para ello a nada que no sea la misma producción. Todo, absolutamente todo lo de la obra debe ser comprendido sin salir de lo ideal, en cuya atmósfera flota.

Más importancia reviste aún lo siguiente. El Arte no toma de la realidad un asunto artístico completo, v. gr., una vida humana, para transportarlo a ese mundo ideal, sino que de lo que se le ofrece como real acepta sólo ciertos rasgos, prescindiendo de otros que en lo mismo están con aquéllos íntimamente unidos. Esto constituye *la negación estética*. Pero esa *negación* viene a ser *afirmación*: el artista, en vez de dar así menos que brinda la realidad, da más, por la concentración a lo no negado que viene a exigir al contemplador y la elevación en intensidad del goce estético que eso produce. En ocasiones, la negación puede ser de tal especie que en sí lleve ya un positivo aditamento y una forma particular es-

tética; tal sucede en el hecho de usar el verso para exponer hechos y acaecimientos humanos. La negación estética tiene sus grados. Así, p. e., en el terreno pictórico se puede negar el color, es decir, prescindir de él, dejando sólo el claroscuro; después cabe negar el modelado, respetando sólo los contornos; esos son grados de negación, como es otro también el renunciar al tamaño natural, eligiendo otro menor. Todas las negaciones implican renunciar a algo; pero, a la vez, con ellas se llama más la atención sobre lo no negado. Así, el renunciar al color lleva consigo no expresar la vida que el color manifiesta; mas con ello gana la forma y cuanto ésta nos dice, y puesto que los colores dividen o separan en cierto modo los objetos que representan, sin los colores abraza mejor la vista el conjunto de las cosas. Renunciando al modelado, lo mucho que se pierde se compensa con la mayor importancia que adquieren los contornos, las líneas, y por ello cuanto este elemento expresa; reduciendo el tamaño, se simplifica la representación y se hace más asequible su unidad, etc.

Cada medio de representación requiere

diferentes condiciones para ésta; preceptúa, por decirlo así, una determinada regla, es decir, en su propia naturaleza radica que cada cual esté predestinado para la reproducción de ciertos rasgos y para la negación de otros. De ahí la importancia del material en la obra de arte. Mas todo eso no supone desventaja, sino que se torna en manos del artista en medio de realizar su cometido. Ninguna obra de arte es posible sin renunciar a algo: todas son un compromiso entre lo representable y los medios de representación. El verdadero artista cuida de salvar ese compromiso del modo más hábil. Quien fuerza el material, quien con él y con la técnica pretende hacer lo que naturalmente no puede hacerse, no produce obras acabadas. Entre el objeto de representación por un lado y el material y la técnica por otro, ha de haber relación natural. En aquél, no todo es esencial, hay bastante que dista mucho de serlo, y a esto hay que atender para elegir los medios de representación. Inversamente, si éstos se prescriben, en armonía con dicha prescripción debe buscarse el objeto representable. Con esto no se excluye el que objetos que

llevan el mismo nombre puedan representarse con materiales distintos; pero, en tal caso, esos objetos de igual nombre vendrán a ser fondo, asunto de dos diferentes obras de arte; así, es fondo diverso el representar a la misma persona una vez con color y otra sin él. En una palabra, en esos casos, el fondo, el asunto real será el mismo, pero serán diversos los fondos artísticos. De ahí se desprende que no se deba en rigor hablar, v. gr., de reproducir un cuadro en un grabado; el grabado será entonces nueva obra de arte. Finalmente, el compromiso de que se viene hablando debe aparecer claro al contemplador de la obra, y eso no será posible si no es uno mismo en toda ella. De lo cual se deduce que no deben permitirse obras en que entren materiales y técnicas diversas. Aquí Lipps, que inicia este párrafo relativo al material artístico citando un texto de Max Klinger, lo concluye con la idea últimamente transcrita, con que tan mal parado queda el autor del Beethoven del museo de Leipzig. Y al censurar al artista, lo hace fundado en las mismas palabras de aquél: Max Klinger ha dicho, en efecto, que cada material posee

su propio espíritu y su propia poesía; Lipps añade que *una* obra no puede tener sino *una* poesía y *un* espíritu, y que donde hay más, la obra no es obra, sino conjunto de obras; es como si en una poesía parte estuviese en un idioma y parte en otro, y con ello, aquello según el genio del primero y esto según el del segundo (1).

5. Voy a concluir esta materia relativa a la obra de arte tratando del estilo, punto de la mayor monta y el único que algunos estéticos consideran al estudiar así objetivamente el Arte en general.

“Estilo, dice Volkelt, significa para todo el mundo sello de unidad, de unidad de formación, aparte de ser también concepto de valor, o sea expresión de algo importante, acepción en que se opone a “manera” como en aquella otra se opone a lo caprichoso y desordenado. Tomando la palabra “estilo” en un sentido todavía más estrecho, envuelve la obra de cierta originalidad; de modo que, reuniendo todas sus notas, pue-

(1) Lipps.—*Aesthetik* (Estética chica), VI. Systematische Philosophie, 1908.

de decirse que *el estilo es el sello de unidad formal de los productos artísticos*, que éstos muestran en medio de sus diferencias entre sí, y que revela a la vez importancia y originalidad. Casi coincide, pues, el concepto de estilo con el de forma artística, pues no añade a éste sino la idea de algo permanente dentro de otro algo que varía, lo cual es nota característica de "estilo" (1). Paréceme acertadísimo este concepto del estilo, porque resume cuantas notas se le señalan: *la de unidad, la de importancia o valor, la de originalidad y la de permanencia o fijeza*. Milá se limitó a decir que el modo particular de cada escuela y el individual de cada artista en la disposición del asunto y en la ejecución externa, constituyen los estilos (2). Entre los autores modernos, Broder Christiansen es uno de los que mejor se expresan hablando del estilo, y por eso creo oportuno dar a continuación un extracto de lo que indica sobre ese tema.

(1) Volkelt.—*System, etc.*, tom. III, Parte II, cap. X, 1.

(2) Milá.—*Obr. cit.*, Parte II, 2.

No cree él que tener estilo propio de la época sea condición necesaria para apreciar una obra, ya que juzgamos admirablemente las antiguas. ¿Y es ese estilo de época necesario para el productor? ¿Lleva sello de autonomía o de heteronomía? El estilo de época entraña cierta uniformidad y, además, cierta variedad; mas eso no basta para definirlo, siendo la nueva nota que para ello hay que añadir, y la decisiva, que el estilo lo determina el modo de ser de la época. Mas, ¿debe ser espejo de la época, o algo complementario y en armonía con ella? Aun con esto no quedaría analizado semejante concepto, pues faltaría saber, ante todo, qué es estilo, ya que se habla de estilo individual, etc. Que la obra posea estilo es indispensable para que valga, pero el tenerlo no asegura su valor. Estilo significa el conjunto de los diferentes factores de la obra, de modo que ninguno estorbe, sino que todos se realcen mutuamente, siendo, pues, doble su fin: quitar estorbos y aumentar el efecto de ese conjunto. Defínese como *cierta regularidad en las formas sensibles*. Del sentimiento de estilo háblase en sentido activo y pasivo; en aquél, en cuanto capaci-

dad del artista para lograr aquella unidad; en éste, en cuanto sensibilidad del contemplador para percibir disonancias. Tomándolo en el último sentido, hemos de decir que modernamente estamos mejor dotados para él, y por eso somos más exigentes, en lo que se refiere a la música que en lo que atañe a las artes del diseño; y prueba de ello es que nos satisfacen las fotografías de cuadros y demás reproducciones de los mismos en pequeño, a pesar de que eso no cambia menos el efecto de las obras que el apresuramiento del movimiento en la música, con que no transigimos, y aparte de que dichas reproducciones sólo pueden servir en rigor para *conocer*, pero no para *sentir* las obras. La unidad de estilo lleva consigo que el artista cuente sólo con los medios propiamente artísticos y no abandone el efecto al azar, y que el contemplador prescinda de todas las asociaciones que ese azar puede procurarle. De ahí que no deba contarse con el efecto del título de un cuadro sino dentro de ciertos límites, y que haya de cuidarse de que la ejecución musical o dramática se acomode al carácter de cada obra. También el material es de im-

portancia para la unidad del estilo, y habrá que acomodarlo al conjunto, o éste a aquél si está prescrito de antemano, y de igual modo que el material, la técnica, la cual, o ha de avenirse con lo demás, o es preciso que los otros factores se avengan con ella. Así, a unas obras, a las que realizan la categoría de lo bello armónico, les conviene claridad de contornos, y a otras lo contrario.

De ese modo, todos los elementos artísticos, como eslabones de una cadena, tienen que relacionarse para la unidad del estilo. De ellos, el más movedido es el elemento formal, donde cabe mayor número de matices, y por eso semejante elemento formal no puede servir fácilmente de punto de partida para que a él se acomoden los otros. Sólo lo específico, no lo individual de las formas, puede en ocasiones servir para ello, v. gr., cuando se completa un edificio. Y aun cuando el asunto sea lo prescrito, como acontece de ordinario, también es sólo lo específico, no lo individual, lo que se prescribe y lo que sirve de punto de partida: el artista es quien tiene que inventar lo individual, en que se manifieste lo espe-

cífico con fuerza, cambiar el tema general en uno estético, típico, ya que el tipo es lo individual que de tal modo produce la impresión de lo específico, que hace olvidar lo individual del mismo. El asunto que se le prescribió a Leonardo fué simplemente *La Cena*; lo que él hizo fué presentar típicamente ese asunto, es decir, equilibrar lo individual con lo específico.

Junto con lo que las generaciones artísticas, no por reglas transmitidas, sino con las mismas obras con que han ido allanando dificultades, contribuyen a la obtención de un estilo, cada artista aporta a ello su contribución personal, y eso le da la nota propia. Exagéranse hoy día ciertas diferencias subjetivas de los artistas, suponiéndolas mayores de lo que son en lo referente a la percepción sensible y diciendo, p. e., que "el Arte es la Naturaleza vista a través de un temperamento", aparte de que todos, artistas y no artistas, vemos y sentimos de distinto modo. Originalidad significa que el artista ha logrado un estilo propio, es decir, que ha armonizado con sus particularidades subjetivas los demás factores. No estriba sólo en separarse de los demás, sino

en armonizar todo de la manera expresada, tanto que sólo al propio artista debe interesar la originalidad, no al público, que, contra lo que se cree, debe buscar en la obra únicamente estilo; ante una obra clásica, olvidamos al artista. Suele creerse que el estilo de una época es el de un artista sobresaliente a quien se imita; pero eso es declarar decisivo un factor heterónimo, y pensar que el estilo de época puede sobrevivir después que ésta ha pasado, siendo así que entonces su estilo está muerto, y ese es el error de la época llamada histórica. No; el estilo de una época fórmanlo en cierto modo todos los artistas de la misma, pues proviene de las naturales semejanzas que todos tienen, como rodeados que están del mismo ambiente. Lo que de común hay en los estilos individuales eso es el estilo de una época, entendiendo esta palabra de modo autónomo.

Las artes útiles son las que más reclaman estilo de época, porque son las que más se relacionan con el hombre, y por eso han de ser las que mejor se avengan con el hombre de cada tiempo. Mas ese estilo de época en dichas artes ha de reunir condi-

ciones que lo hagan apto a ser propagado, y por esa razón debe ser de fácil imitación y comprensión; de donde resulta que en él tiene que haber algo heterónomo, aunque lo autónomo predomine. Por último, esa relación de una época con un estilo en las artes útiles, ¿se ha de entender como acomodación o como complemento y oposición armónica? ¿Ha de ser como rojo con rojo o como rojo con verde? El autor inclínase más a esto último, deseando que el estilo moderno nos ofrezca reposo en medio de nuestro actual movimiento constante, pero confiesa que es difícil de decidir semejante cuestión. Y, finalmente, en las grandes artes, ¿cómo debe resolverse ese dilema? Broder Christiansen opina que en los artistas se da una y otra cosa: la mayor parte se acomodan a lo corriente de la época (y de ello fué prueba el impresionismo); no obstante, una minoría sigue caminos más personales (1).

Para quien haya leído la Primera Parte de este *Resumen de Teoría General del Arte*, no habrá resultado novedad el con-

(1) Broder Christiansen.—Obr. cit., 4.

cepto de estilo aquí expuesto, pues ese sello característico que se ha dicho que lo constituye es algo que en la obra ha estampado su autor, algo que es *norma* artística de la obra, precisamente como resultado de ser ésta producto de una personalidad, reconocible como tal por el contemplador, y secuela de la sinceridad con que aquél ha debido proceder. Lo mismo el orden, cuyas manifestaciones hemos considerado, y el progreso, que consideraremos al estudiar la evolución artística, pues no se manifiesta en cada obra, sino en el conjunto de todas, el estilo es norma objetiva como resultado de dos subjetivas relacionadas con ella, que son, en este caso, el reconocimiento de una personalidad por el contemplador y la sinceridad del artista. Ya dije en la Primera Parte de mi trabajo, en el capítulo referente a las normas especiales del Arte, que ese capítulo era el índice de lo que en las secciones de la Parte Segunda había de desarrollar. Por esa razón, el concepto de estilo lo refiero ante todo al estilo personal, al producto de la sinceridad con que el artista se retrata en la obra, y Broder Christiansen es de la misma opinión.

Pero sucede que el individuo pertenece a determinado pueblo y vive en particular época; los individuos forman aquéllos y llenan éstas, y por eso se explica que además de hablarse de estilos personales, individuales, se hable también de estilos nacionales y de estilos que se suceden en el tiempo, todos los cuales están constituidos por lo común a un pueblo o a una época. En particular en las artes en que menos originalidad puede pretender un artista, en las que están, desde ese punto de vista, más influenciadas por las circunstancias históricas, como sucede a la arquitectura, y donde menos cabe que se manifieste la individualidad, la palabra estilo se entiende casi sólo en ese último sentido de estilo de época, y por ser la arquitectura la superior de las artes del diseño en cierta manera, ya que las otras pueden colaborar con ella y se le someten cuando tienen carácter decorativo, la nomenclatura de los estilos históricos arquitectónicos ha pasado a todas las artes del diseño por lo común, y sólo el individualismo del Renacimiento hizo posible lo inverso, al dar a una modalidad arquitectónica el nombre de estilo plateresco, como

si se sometiera el arte grande a otro menor. Por otra parte, por representar cada una de las artes coetaneidad frente a la variedad que significa el conjunto de todas, así en elementos como en esfera y en posibilidades, sucede que cada arte posee su estilo más propio, y así hay estilo pictórico en oposición a estilo plástico o escultórico, etc., y en cuanto a mí, más acertado me parece hablar así que llamar, como hace Hamann, a lo musical, a lo pictórico y a lo poético categorías estéticas (1). No me he de detener aquí a exponer conceptos de cada una de las artes, que será materia de la última parte de mi trabajo; pero sin diferenciar científicamente la pintura de la escultura, p. e., todo el mundo algo conocedor del Arte sabe que las pinturas de Miguel Angel, escultor ante todo, revelan estilo escultórico, en cuanto predominan en ellas los medios de expresión que la pintura tiene de común con la escultura (2), y no los exclusivos pictóricos.

(1) R. Hamann.—*Aesthetik*, V.

(2) En el tomo XIV de la *Zeitschrift für Aesthetik*, etc., publicó Curt Habicht un curioso

Junto, pues, con el concepto de estilo personal, que es el fundamental a mi entender, entran los de estilo de época, de pueblo y de arte, y de los tres, el más importante es, indudablemente, el de época, ya que la sucesión de los estilos que las épocas marcan es lo que señala la evolución artística y, por consiguiente, aquello en que esta norma objetiva del arte se refiere a otra de la misma clase, a la del progreso. Y aun hay más: refiérese también a la norma del orden, antes terminada de explicar, por la relación que el estilo tiene con la forma y la forma con el orden. Acaso esa relación con las otras dos normas objetivas sea la razón de que la mayor parte de los estéticos no se detienen a considerar sino esta del estilo.

Pero al lado de esas cuatro clases de estilo, puede distinguir otras varias el técnico del Arte. No tenemos que hacer sino re-

estudio sobre los escultores-pintores y los pintores-escultores, y criterios para la atribución de obras a un artista: *Ueber Malerbildhauer und Bildhauermaler; Kriterien zur Bestimmung von Werken aus einer Hand.*

cordar, porque lo mencioné antes a propósito de otro punto que ventilábamos, cómo Müller-Freienfels distingue cuatro estilos, dos subjetivos y otros dos objetivos; los primeros, que podríamos denominar respectivamente general y particular, aunque él los denomine de otra manera, y lo digo fundándome en que considera como desviaciones respectivas de los mismos el academicismo y el manierismo; y los segundos, bien llamados por él estilo de material y estilo de asunto (1). Ahora bien; de cuantas clasificaciones del estilo se apartan de los cuatro puntos de vista antes señalados, no conozco otra tan importante ni tan original como la del maestro Volkelt, a quien en este punto, como en casi todos, hay que recurrir si se quiere ofrecer la última palabra sobre los diversos puntos de teoría artística y aun de toda la Estética en general.

6. Opina Volkelt que además de todas las consabidas divisiones, cabe hacer otra nueva del estilo, atendiendo a la tendencia

(1) R. Müller-Freienfels.—Obr. cit., tom. II, I.

que domina en la formación artística según los diversos puntos de vista desde que se la considere, ya que, dentro de lo admisible, puede el artista inclinarse a uno de los dos opuestos lados de que se puede hablar en ello, y pretende así encontrar cinco pares de oposiciones correspondientes a otros tantos pares de aquellas tendencias. Atendiendo a ello, divide el estilo en elemental y racional, natural y sentimental, objetivo y subjetivo, llano y elevado, y, por último, individual y típico.

La primera oposición, la de *elemental y racional*, manifiéstase ya en una doble dirección que cabe en el sentimiento, pues o se desarrolla la obra bajo la ordenación del entendimiento, o sólo por propio impulso; ya en una doble clase de actividad del pensamiento latente, que colabora con la fantasía consciente o inconscientemente; ya en una también doble actitud de la conciencia, según contemple el artista sus actos formativos como objeto o no, y, por último, en un doble modo de darse los actos auxiliares, según sean frecuentes o no lo sean. Ejemplos de oposición de los estilos elemental y racional ofrecen, p. e., Mozart y

Brahms, Giotto y Botticelli; pero todo eso es relativo, y así, al paso que Wagner es racional con respecto al elemental Schubert, es elemental comparado con Max Reger. El elemental puede degenerar en desordenado, y el racional en pedante.

Acepta Volkelt para el segundo par la conocida división de la poesía, debida a Schiller, en *natural* y *sentimental*. Su diferencia básica es que mientras en aquélla se siente, en ésta se anhela sentir. La sentimentalidad tiende a la espiritualización, a huir de los sentidos; aspira a lo infinito, renunciando al mundo. Constituye el sentimentalismo un tope necesario del sentimiento. Mas puede degenerar, cuando se pierden fuerza y frescura, llegando a blandura excesiva y coquetería. Dáse en la sentimentalidad más conocimiento, pero menos espontaneidad. Cada uno de estos dos estilos se manifiesta en la forma y halla cabida en todas las artes, y así, mientras Velázquez ofrece el primero, Murillo brinda el segundo; si Homero y Esquilo representan aquél, Byron y Calderón son ejemplos de éste, y de igual modo, al paso que el Renacimiento es natural, es sentimental el rococó. Este

par no se identifica con el primero: Rabelais es a la vez elemental y natural, pero *Los Bandidos* de Schiller son ejemplo a la par de lo elemental y lo sentimental. Lo que no cabe aquí es término medio.

Volkelt refiere la tercera oposición de estilos, la de *objetivo* y *subjetivo*, a una diferencia parecida a la que en el primer volumen de su *Estética* encontraba entre dos clases de *Einfühlung* (diferencia que luego suprimió en su última obra, y por eso no me detengo a exponer); pero aquí explica dicha oposición notando que unos artistas dejan a un lado su alma, por decirlo así, de tal modo que los contempladores ven sus obras como desligadas de sus autores, mientras otros de tal modo transparentan en sus formaciones artísticas sus almas, que los contempladores tienen a la obra de los mismos como algo añadido a sus autores respectivos. En el primer caso, el estilo es objetivo; en el segundo, subjetivo. En aquél, lo propio del artista va fundido en la forma, no reconoce la personalidad del artista sino el muy avisado; en éste, ocurre lo contrario, y el encanto a que da ocasión es el calor de semejante subjetividad. Las dis-

tintas artes son desigualmente aptas para estos estilos, y así, mientras la música y la lírica son eminentemente subjetivas, tanto que en ellas sólo hasta cierto grado se puede dar estilo objetivo, otras artes, como la arquitectura, no se prestan a manifestar más ni lo uno ni lo otro, y, por el contrario, la pintura y la escultura ofrecen bien ambas cosas, ya que si Donatello es objetivo, Miguel Angel es subjetivo, y si es lo primero Velázquez, es lo segundo Rubens; y aun se ofrecen mejor las dos posibilidades en la poesía dramática y en la épica, como se observa respectivamente en Shakespeare y Byron. No coincide lo subjetivo con lo sentimental, ni lo natural con lo objetivo; Wagner es sentimental y objetivo y Sófocles es subjetivo y natural. Aquí, en esta oposición, es valioso el término medio, como acontece en la primera y no en la segunda.

La oposición entre estilo *llano* y estilo *elevado* depende de que mientras unas obras nos muestran en figuras, caracteres, etc., algo superior a lo común, otras no salen de pintarnos esto que de ordinario nos rodea. El idealismo puede remontarse hasta los

más altos valores, o religioso, como los salmos, o moral, como hace Ibsen, o el de la verdad, como pretende *Fausto*; también puede elevarse, al retratar pasiones humanas, cual vemos en *Tristán e Iseo*, y de ser lícito, por fin, ascender igualmente al ofrecer lo característico de una personalidad como *Hamlet*. Ese estilo elevado puede campar en lo infrahumano, pues todo el mundo advierte la diferencia que media entre los palacios florentinos y las viviendas burguesas de Hildesheim. El fundamento de que pueda darse oposición semejante es el haber dos maneras de cumplir la norma de la importancia humana del fondo: o suprimiendo cuanto es posible todo lo que se le oponga, o brindando lo elevado en medio de las impurezas. Ambos estilos tienen sus límites, pudiendo el elevado degenerar en falso y el llano en trivial.

Por fin, al explicar la quinta y última oposición posible, la que ofrecen lo *típico* y lo *individual*, confiesa Volkelt que a la anterior no ha querido llamarla realista-idealista, por la indeterminación de estos dos nombres, pues la oposición entre lo realista y lo idealista comprende tres cosas:

primera, la antes mencionada entre lo elevado y lo llano; segunda, la de bello armónico y característico, que no coincide con la anterior, pues *Los Bandidos*, p. e., es obra de estilo elevado, pero realista, en sentido de realizar lo característico, y tercera, la de típico e individual, que aquí menciona; y al paso que lo segundo es diferencia de categoría estética, pues oposición entre armónico y característico se da lo mismo en la Naturaleza que en el Arte, lo tercero se puede tener sólo por oposición de estilos, pues por lo común únicamente en el Arte se puede notar, ya que la Naturaleza siempre ofrece individuos. Con todo, Volkelt se remite aquí a su doctrina sobre las categorías estéticas en general en el segundo volumen de su *Estética*, donde también lo típico y lo individual figuran como oposición. Como se ve, en el último volumen modifica o intenta modificar Volkelt una de sus ideas del anterior, y mi opinión es que le asiste razón al hacerlo (1), y que esa sinceridad del maestro modificando una

(1) Volkelt.—System, tomo III, parte I, capítulo X, II-VII.

idea suya anterior, cosa que hace tantas veces, le honra y le acredita bastante más que el modo como se han aferrado otros estéticos contemporáneos a doctrinas suyas, aun evidentemente erróneas y combatidas por todo el mundo, como ha hecho Lange. Lo mismo en la Naturaleza que en el Arte se da lo armónico, como una amena floresta y el arte griego, y se da lo característico, cual el árbol que en el paseo de Recoletos había hasta hace poco tras el monumento a Rosales, y el personaje del rey Lear; pero de lo típico y lo individual no se puede decir lo mismo. En el Arte cabe lo uno y lo otro, entran así el Doríforo como la Gioconda; pero en la Naturaleza no se puede hablar de nada típico; lo típico es creación nuestra. Por eso, mientras la oposición de armónico y característico es oposición de categorías, la de típico e individual lo es de estilos. Por lo demás, fácil es de comprender en qué radica la oposición y qué son cada cual de esos dos estilos. Volkelt, en el lugar mencionado, lo explica así:

La diferencia entre lo típico y lo individual es que mientras el artista nos da en lo primero lo general, algo que se extiende a

más o menos individuos, en lo segundo nos ofrece lo particular. Esta oposición no coincide con la anterior (que es la de armónico y característico (1)), pues aunque de ordinario el arte armónico es típico, como individual el característico, hay ejemplos de entrecruzarse ambas oposiciones; el retrato de la *Gioconda* de Leonardo, que es eminentemente armónico, es en el mismo grado individual; Schiller, que en sus *Bandidos* no pudo mostrar lo individual por su inexperiencia, nos brindó en ese drama una obra característica. En esta oposición se da relatividad, pero háse de ver predominio de lo uno o de lo otro para que surja valor es-

(1) Debo notar que Volkelt llama bello a lo que yo denomino armónico, o sea a lo opuesto a característico, como llama estético a lo que yo denomino bello. Para mí, estético es cuanto se contempla estéticamente, y bello es todo lo estético valioso, dentro de lo cual están las diversas categorías. Me permito también en eso modificar la doctrina de Volkelt, por creerlo más conveniente para la inteligencia de esos conceptos; la palabra bello, entre nosotros, no expresa sólo una categoría, y la de armónico es la que expresa la categoría opuesta a lo característico.

tético. En la representación de caracteres humanos por medio de la poesía, campo donde tanto se puede mostrar lo primero o lo segundo, hay diversas vías para conseguirlo. El primero es valerse de amontonar pequeños rasgos, que acentúan el carácter individual del personaje, o dejarlos en corto número y con escasa importancia, para que lo general sea lo que se manifieste. Lo típico no significa lo genérico como oposición a lo individual, sino más bien es la idea corporeizada de esto último; no es suma de notas de especies, sino la esencia de la individualidad, aunque con frescura, como ésta. Tanto en lo típico como en lo individual aparece el hombre en su individual idea, sino que allí como idea individual pura, aquí con múltiples rasgos contingentes; esa es la diferencia entre los personajes de los trágicos griegos y los de Shakespeare. Otro camino para lograr lo uno o lo otro es el modo de presentar los rasgos fundamentales, pues mientras el artista individualizador los hace notar de varios modos, el que anhela presentar lo típico es también en eso más parco, y al paso que el segundo expresa con ellos lo general hu-

mano, el primero particulariza con los mismos. Aun hay otro tercer camino, que consiste en hacer que los rasgos nos retraten al personaje en sus líneas generales o en detalle. En las artes del diseño figurativas, como falta la palabra, la individualidad no es fácil que aparezca tan marcada; pero siempre hay gran diferencia, p. e., entre el mencionado retrato de la *Gioconda* y las figuras de Miguel Angel en la Sixtina. En la música ocurre algo de aquello; más distancia se da también entre lo típico de la *Misa Solemnis* y lo individual de la *Sonata patética*. En la arquitectura y artes menores, aún queda a la individualización menos espacio, aunque desde el Renacimiento *el modo de producir* sea mucho más individual que antes. La representación de lo infrahumano cabe, en cambio, que sea más o menos típica o individual, y por lo que se refiere a la Naturaleza (concluye aquí el autor: ya hemos visto que luego lo niega), también aparece con más sello de esto o de aquello.

El efecto de lo típico es de mayor unidad y claridad; los sentimientos que a lo individual se refieren son más varios. Mien-

tras lo típico puede degenerar en abstracción, lo individual está expuesto a llegar a bajo y salir de lo valioso estéticamente. El derecho a lo individual, negado en el neoclasicismo, ha sido reconocido modernamente, y sin confundirlo con lo característico. Como cada una de esas categorías (es decir, aquí, estilos) es un valor estético particular en que se acentúa algo determinado de lo que al valor estético general corresponde, en cada cual de ellas se realiza mejor una norma estética o se realiza un elemento estético. Así, en lo típico, la norma relativa al fondo, o sea la importancia humana, realizase mejor que en lo individual, al paso que la ilusión de realidad que a lo estético compete campea más en lo individual que en lo típico (1).

Con esta explicación del estilo y de sus variedades hay que cerrar aquí el estudio de la obra de arte, la sección objetiva de esta Segunda Parte de la presente Teoría. En la Parte Tercera y última, al fijar el concepto de cada una de las artes, será ocasión de apuntar algo que complementa

(1) Volkelt.—*System*, etc., tomo II, cap. IV.

lo dicho, así como también habrá de referirse a lo que va por delante en esta sección no poco de lo que se dirá en la relativa a la evolución artística.

DEL AUTOR

- Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca.* (Discurso, con un prólogo de don Salvador Morales.)—Zaragoza, tip. de E. Casañal y C.^a, 1889.
- Los Poetas Aragoneses en tiempo de Alfonso V.* (Discurso.)—Zaragoza, C. Gasca, 1890.
- Teorías sobre la belleza y el arte en las obras filosóficas de Cicerón y Séneca.* Tesis doctoral.—Zaragoza, tip. La Derecha, 1894.
- Biografía y Estudio crítico de Jáuregui.* Obra publicada a expensas de la Real Academia Española, que la premió en público certamen.—Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1899.
- Una Hipótesis sobre el Origen de la Rima,* en “XXV Conferencias donadas a la Associació Wagneriana (1902-1906)”, pp. 449-467.—Barcelona, Associació Wagneriana, 1908.
- El Arte según las Escuelas actuales y los Escritores contemporáneos,* en “Universidad de Barcelona, 1907 a 1908”, pp. 109-154.—Barcelona, tip. La Académica, 1908.
- La Virgen Dorada de Amiens,* en “Anales del Pilar”.—Zaragoza, 1909.
- Algunas opiniones sobre el Arte según la Esté-*

tica alemana de la primera década del siglo XX, en "Universidad de Barcelona, 1909 a 1910", pp. 139-227.—Barcelona, tip. La Académica, 1910.

Pedrell como Conferenciante: Recuerdos, en "Al Maestro Pedrell. Escritos Heortásticos", páginas 207-215.—Tortosa, Orfeo Tortosi, 1911.

Rubio y Ors como Poeta castellano. (Discurso leído en la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública del autor; contestación de D. Antonio Rubio y Lluch.)—Barcelona, imprenta de la C. Prv. de Caridad, 1912.

Apuntes de Teoría de la Literatura y de las Artes, dos volúmenes.—Barcelona, Tipo-Lito-Autografía de Ant.^a Cleries, 1912.

Un Pensamiento sobre Estética, en "El Cruzado". Barcelona, 1914.

Discurso sobre Estética de la Pintura (leído en la Academia Prov. de Bellas Letras de Barcelona).—Barcelona, Impr. Barcelonesa, 1919.

Apuntes de Teoría de la Literatura y de las Artes, 2.^a edición.—Barcelona, Ed. Barcelonesa, 1919.

El P. Suárez y la Estética metafísica. (Conferencia dada en la Univ. de Barcelona, en el IV Centenario, 1918.)—Barcelona, Subirana, 1921.

Ueber das System der Künste, en "Zeitschrift für Aesthetik", XV. Band., 4. Heft. Stuttgart, Enke, 1921.

Aesthetische Sondernormen der Kunst, en "Zeitschrift für Aesthetik", XVI. Band., 4. Heft. Stuttgart, Enke, 1922.

- Meumann: Introducción a la Estética actual.* (Trad. del alemán.)—Madrid, Calpe, 1923.
- Austen: Orgullo y Prejuicio.* Novela. (Trad. del inglés.)—Madrid, Calpe, 1924.
- Un juicio de Menéndez Pelayo*, en "Estudios críticos In Memoriam de A. Bonilla y San Martín", I.—Madrid, 1927.
- Comentarios de Estéticos alemanes a la Doctrina artística de Wölfflin.* Conferencia dada en el C. de Intercambio Intelectual Germano-Español.—Madrid, 1928.
- Umschaffen und Nachschaffen in der Kunsttheorie*, en "Zeitschrift für Aesthetik", XXIV. Band., Stuttgart, Enke, 1930.
- Resumen de Teoría General del Arte.* Primera Parte: "El Arte y sus Normas".—Madrid, Suárez, 1930.
- Resumen de Teoría General del Arte.* Segunda Parte.—I: "La Creación artística y la Obra de Arte".—Madrid, Suárez, 1933.

EN PUBLICACIÓN

- Resumen de Teoría General del Arte.* Segunda Parte.—II: "La Contemplación del Arte y la Evolución artística".
- Resumen de Teoría General del Arte.* Tercera Parte.—"El Sistema de las Artes", dos volúmenes.

B.P. de Soria



61180960
DR 7223

COLECCIÓN DE FILÓSOFOS ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

TOMOS PUBLICADOS

- I.—EL CUZARY.—Diálogo filosófico, por Yehudá Ha-Levi (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 Villagrana 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 Urrés y Azara, Catedrático de Estética en la Universidad de Madrid.—Primera parte: *El Arte y sus Normas*.



COLECCIÓN
DE
FILÓSOFOS

ESPAÑOLES
Y EXTRANJEROS

XIII

TEORÍA GENERAL
DEL ARTE

J. Jordán de Uries

SEGUNDA PARTE.

La creación artística
y la obra de arte

PRECIO:

6 pesetas

DR

7223