

---

JULIO MOLINA

# Menéndez Pelayo y la estética de las Artes Plásticas

## DE LA HISTORIA CONSIDERADA COMO OBRA ARTISTICA

“TODO LO QUE CUENTAN A DIARIO LOS PERIÓDICOS, LA HISTORIA TODA DEL “PRESENTE MOMENTO HISTÓRICO”, NO ES SINO LA SUPERFICIE DEL MAR, UNA SUPERFICIE QUE SE HIELA Y CRISTALIZA EN LOS LIBROS Y REGISTROS, Y UNA VEZ CRISTALIZADA ASÍ, UNA CAPA DURA, NO MAYOR CON RESPECTO A LA VIDA INTRAHISTÓRICA QUE ESTA POBRE CORTEZA EN QUE VIVIMOS CON RELACIÓN AL INMENSO FOCO ARDIENTE QUE LLEVA DENTRO... ÉSA VIDA INTRAHISTÓRICA, SILENCIOSA Y CONTINUA COMO EL FONDO MISMO DEL MAR, ES LA SUBSTANCIA DEL PROGRESO, LA VERDADERA TRADICIÓN, LA TRADICIÓN ETERNA, NO LA TRADICIÓN MENTIRA QUE SE SUELE IR A BUSCAR AL PASADO ENTERRADO EN LIBROS Y PAPELES Y MONUMENTOS Y PIEDRAS”. UNAMUNO, *En torno al casticismo*.

EN el desarrollo de la Historia lo que importa dejar averiguado no es de si tendremos que registrar lo general o lo especial, lo universal o lo individual. Porque lo existente siempre se da en la Historia en concreciones individuales; pero resulta que esté individual cognoscible no siempre se da en formas plenas de hechos, sino en delgadas posibilidades, y es allí donde hay que arrimar la llama de la más cuidadosa reflexión. Hay una realidad espiritual superior, que es meta-histórica. Pero lo que va sucediendo en la Historia cotidiana, sea ella hasta la de las ideas filosóficas o estéticas, es algo que tiene un lenguaje, una configuración de signos, que deben ser leídos o explicados. Por ello mismo, como las artes, ella es antropomórfica y, más, es el eterno acto del “conócete a ti mismo”.

Radica aquí una segunda interrogante, y es la que sigue: ¿es identificable la idea de la Historia con la idea del Arte? Esto es lo que trató de responder Menéndez Pelayo en su afirmativa conferencia sobre *De la Historia considerada como obra artística*<sup>1</sup>. Si el arte de la danza o de los

jardines es admitido, tendrá que serlo con mayores legitimidades la Historia, pues “son tantos y tales los elementos estéticos que contiene y admite, que obligan, en mi entender, a ponerla en jerarquía superior a la misma oratoria encadenada casi siempre por un fin útil e inmediato, extraño a la finalidad del arte libre, que en la misma hermosura que engendra se termina y perfecciona, deleitándose con ella, como la madre amorosa con el hijo de sus entrañas”<sup>2</sup>. Reconoce don Marcelino que la historia carece del poder *psicológico*, guiador y conmovedor de las almas, según el decir de Platón, y que no impera sobre las emociones o afectos; pero, en cambio, tiene por suyo el campo de las realidades humanas, aunque las conduce al plano de lo objetivo. “Es además la vida tan grande, tan luminosa, tan poética e inexhausta, que puede decirse que ha agotado y agota todas las combinaciones posibles en el arte, y que, abriendo por cien partes sus entrañas, manifiesta y saca a luz cada día portentos no imaginados, ante los cuales parece futil y baladí todo antojo idealista”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *Estudios de crítica literaria* (Primera serie), Madrid, Edit. Hernando, 1927, pp. 79-135.

<sup>2</sup> *Estudios*, I, p. 89.

<sup>3</sup> *Estudios*, I, p. 93.

Como dice don Pedro Laín Entralgo, es un historiador "de figuras". Escribió la Historia a base de medallones, de objetos para la vista, "sus descripciones históricas, *imágenes* de sistemas intelectuales o estampas de libros cuidadosamente leídos y "vistos" <sup>4</sup>. Es dibujístico, constructivista, en sus planes de trabajo. Debe como tocar lo que pronto verá como obra en progreso. Su sed de verdad lo lleva a cubrir el pensamiento y el "campo objetivo" de los hechos, aunque los tales sean caminos de bibliografía. Sobre ellos opera su hermenéutica, su comprensión. Veamos las peculiaridades de su obra:

A. Uso de un método en que se combinan la erudición histórica; la conexión de las ciencias culturales y de la teología, y la captación estética y estilística de las ideas, hechos y personas.

B. Teoría sinóptica de la cultura y literatura hispánicas, como providentes conjunciones de hombres geniales, del humanismo latino, de la catolicidad y del maduro y precoz sentido monárquico y nacional, sumándose a la filosofía, las ciencias y las técnicas.

C. Desborde en totalidad y unanimidad de la cultura hispánica, en tiempo y espacio: estudio apasionado de la literatura hispano-latina, las letras semíticas de la Edad Media, la literatura española en todas sus fases, arrimando a ella las portuguesa e hispano-americanas.

Sobre lo primero, las *Ideas* hablan. Acerca de lo segundo, los *Heterodoxos* y la *Ciencia*. Respecto de lo tercero, tenemos la *Introducción al Programa*, en el que, tras analizar los capítulos de la Historia literaria, se contrae a manifestar que "el desarrollo de los estudios históricos ha hecho notar infinitas relaciones entre el arte y las demás actividades humanas, que mutuamente se complementan y explican. De aquí la necesidad del criterio histórico al lado del estético. Según el período que se estudie debe predominar el uno o el otro" <sup>5</sup>.

La historia de las ideas es algo plástica. Así, si ellas son de las ciencias, tenderán a ser "cumulativas"; pero si se trata de experiencias tales como las de ideas artísticas, literarias, religiosas o de algunos aspectos de la simple práctica, se moldearán de acuerdo con el sesgo "no cumulativo" de tales intelecciones. El ejemplo de las artes nos interesa y es muy instructivo, pues ya lo veremos con parcelada atención.

La Historia como re-creación del pasado, incorpora cosas e ideas. Estas últimas gravitan sobre las cosas en devenir, transformándolas. Lo notable del campo de estas complejidades es el de la posibilidad de cumplir con la "novedad" un salto en la marcha hacia el futuro. A ello pudiera asignársele, en cuanto teoría o "visión", la connotación de artística. Todo ello arranca de la posibilidad de que la historia de las ideas estéticas, tal como, frecuentemente, la del arte mismo, alcance el nivel de lo característico o de lo significativo. Este relato de ideas estéticas debe marchar correlativo al del arte, en toda su clarificada autonomía. Perfilase allí el dualismo de objeto artístico y sujeto gustador, viviendo cada uno para modificar la vida del otro, sin dejar por ello de ser predicados irreductibles. En cuanto a la captación de artista y del gustador, ellas tienen asiento en el contenido espiritual de cada uno de ellos y permiten ascender a una nueva instancia, la de la expresión, que ya debe contar en la historia ideológica como creación del pensar artístico-estético mismo. En penetrante interpretación el crítico chileno Armando Donoso decía, con ocasión del fallecimiento del Maestro, que el llegó "después de su larga excursión ideológica a través de todas las corrientes estéticas antiguas y modernas", al concepto de la "*Einfühlung*" (proyección sentimental) de la Estética alemana contemporánea suya. En el fondo de cada hecho estético, hay una idea estética <sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Pedro Laín Entralgo. *Menéndez Pelayo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1952, p. 185.

<sup>5</sup> Miguel Artigas. *La vida y la obra de Menéndez Pelayo*. Zaragoza, Edit. Heraldo de Aragón, 1939, p. 79.

<sup>6</sup> Armando Donoso. *Menéndez Pelayo y su obra*. Santiago, Ed. Universitaria, 1913, pp. 66-67. Otro autor chileno: Juan Agustín Barriga. *Discursos literarios y notas críticas*. Santiago, Lib. Federación de Obras Católicas, 1915, Discurso "Don Marcelino Menéndez y Pelayo" (1912), pp. 143-190.

Más allá de la metafísica, de la meta-historia y de la conjugación de las operaciones substantivas que se logran en la conexión de las ciencias del espíritu, es decir, de la ontología y los saberes de base culturoológica (Cosmos, Psique, etc.), queda flotando en el aire la necesaria develación, el rápido descubrimiento que significa la aprehensión estética, en la forma de una previa y funcional "concepción del mundo". Porque debemos constatar que no es por análisis cuantitativo y científico-naturalista como llegamos a la posesión del objeto de arte y de las ideas que con él se asocian, sino por medio de una integral "fisiognómica del proceso".

En forma empírica Menéndez Pelayo practicó diversas aproximaciones de la literatura—su tema capital— con las demás artes, especialmente las plásticas. Nos dice, con su característico estilo de amplias descripciones: "Tuvo también el siglo XVIII (y el nombre de David Hume me lo trae a la memoria) el mérito de haber intentado remediar en algún modo el segundo de los defectos, que antes reconoció en la forma oratoria, quiero decir, el olvido de todas las actividades humanas distintas de la política y de la guerra. Por primera vez comenzó a hablarse en las historias de comercio, de industria, de artes, de literatura y hasta de costumbres familiares y domésticas, y a entenderse que el hombre no vive sólo en la plaza pública, ni en el campo de batalla, ni ha de ser forzosamente rey

o tirano, o siquiera *condottiere* y capitán de bandidos armados, para que sus hechos parezcan dignos de inscribirse en las tablillas de Clio"<sup>7</sup>.

Fuera de las conexiones de las artes y la literatura y de sus respectivos campos de ideas estéticas, queda, más allá, disponible en el ámbito de las ciencias del espíritu o culturales, las que pudieran establecerse entre literatura y artes y el campo amplio de las ideas, sea las que se manifiestan en la sociedad o que se entreen en las acciones y palabras de los artistas y literatos mismos<sup>8</sup>. Todo esto toca a la conformación personal del historiador, sus ideas, su sensibilidad y sus quererres en el complejo mundo que presentamos. Súmese a todo la posición ante la fe, que por implicar una vivencia del creer y una filosofía religiosa determinada, refúgiase en lo más comunicable de la persona y de su destino, revelando sus profundidades a través de las irrepetibles apariencias en que se escribe, se graba o se pinta, por así decirlo, la "biografía de su estilo".

Trataremos de ver cómo, en Menéndez Pelayo, tal decisión se cumple en la cultura artística española, vista desde su pre-historia hasta su acompañada madurez europea del pleno siglo XIX.

<sup>7</sup> *Estudios*, I, pp. 127-128.

<sup>8</sup> René Wellek y Austin Warren. *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1949, caps. X "Literature and Ideas" y XI "Literature and the Other Arts".

## MENÉNDEZ PELAYO Y LA ARQUEOLOGIA ARTISTICA ESPAÑOLA

"AL HOMBRE, CON RAZÓN SE LE HA LLAMADO UN MUNDO PEQUEÑO, POR COMPRENDER EN SÍ LAS FACULTADES Y NATURALEZA DE TODAS LAS COSAS. MAS NO DEBE DESCONOCERSE QUE LAS VIDAS INFERIORES NO SON PRINCIPIO Y ORIGEN DE ACTUAR DE SUERTE QUE NAZCAN DE ELLAS LAS SUPERIORES... CADA VIDA, EN EFECTO, TIENE EN SÍ PROPIA SU ORIGEN Y EL TÉRMINO EN QUE SE DETIENE". LUIS VIVES, *De anima et vita*.

**D**IFÍCIL aparece el empeño de acotar cronológicamente la existencia de Menéndez Pelayo, para de tal precisión extraer mayores posibilidades de comprensión de sus preocupaciones estéticas. Todo en esta vida aparece de tal modo referido a manifestaciones antecedentes

o consecuentes, que lo único claro en la de este "humanista antiguo" pudiera ser su más querido sueño: manifestarse como un integral y redivivo hombre del Renacimiento español del siglo XVI.

En un libro extraordinario, dedicado al grande "polígrafo", don Pedro Laín

Entralgo adelgaza su perfil a base de negaciones. "No fué su más personal camino la creación literaria, nos dice, ni lo fueron el pensamiento filosófico o la acción política. El cultivo de todos estos temas no pasó de ser en su vida ocupación viajera y peregrina, diversión de esos años en que uno cree poder serlo todo. Pronto cercenó de su vocación todo brote adventicio y siguió con monogámica fidelidad la que había de ser su verdadera senda: la historia de las letras y de la estética" <sup>1</sup>.

Don Marcelino "intelectual católico, español e historiador" creía que la España católica del siglo dorado había absorbido la cultura del Renacimiento. En su extrema madurez, hacia el año 1908, ya próxima su muerte, pero siempre desubicado huésped en la querrela de las dos Españas, duro de encasillar en uno de los hemisferios de la contienda, ora como "censorio" ya como "apologista", según rezan las categorías de Guillermo de Torre, manteniéndose fiel a aquello de no ser ni krausista ni escolástico, verá relucir como un lema de futurición su universal y trasmigrante anhelo de una concepción vivista pre-kantiana.

Todavía hay más. En sus años de polémicas y viajes, que se pueden situar entre los de 1874 y 1882, se inició con brío dando paso a las primeras en Barcelona, contra la enseñanza krausista, de primera intención herido por un incidente escolar, provocado por la reprobación colectiva que de su curso hiciera el profesor Salmerón, como también, según apunta su biógrafo Artigas, por la repulsión esteticista que tal sistema de metafísica había producido en su ya maduro sentido de apreciación de la recta y peculiar locución castiza. Lo veremos salir luego de esta reducida área de combate, proyectándose hacia más amplios propósitos. Siempre fué así de imprevisible su descomulgada capacidad de erudito y de universal explicador de la cultura hispana. Muy luego campeará por los aledaños de la Ciencia, de la Antropología, de la Historia y de la Teología, para, enseguida, posesionarse de esos vastos territorios del espíritu, como si en verdad, él

hubiera sido su primer teorizante e historiador. Veremos cómo de allí —tras rodeos de caza penosos, pero fructíferos— habremos de llegar a nuestro término legítimo en los asuntos del Arte.

¿Cómo entender, antes de seguir, la enciclopedia que lo solicitaba? ¿Estaría ya su interés de historiador de *La Ciencia Española*, señalado en su infantil escrito de "La Tierra considerada como cuerpo celeste", presentado en el Instituto santanderino? ¿Tendría que ver con lo prometido por el elocuente tratado del Obispo de Quito, don Federico González Suárez, sobre *Hermosura de la Naturaleza y sentimiento estético de ella*, cuya edición prologará a fines de su existencia? No es de olvidar que su buen padre fué un profesor de Matemáticas, que su apoderado en Barcelona y Madrid, el señor Luanco, era maestro de Ciencias, y que, fuera de su primer profesor de Filosofía en Santander, don Agustín Gutiérrez, tuvo en Barcelona guías eminentes, señalados por el conocimiento del pensamiento europeo, especialmente de la escuela escocesa, en los catedráticos Llorens y Milá. En su breve paso por la Universidad vallisoletana, un honesto claustral, don Gumersindo Laverde Ruíz, "varón de dulce memoria y modesta fama", fué su mentor providente, señalador certero de los temas que habrían de ocuparle hasta la producción de la *Historia de las ideas estéticas en España* <sup>2</sup>.

La chispa inicial de su *Ciencia* la encendió Laverde, al apuntar a la serie de artículos que don Gumersindo de Azcárate estaba publicando en 1876, sobre *El Self-Government y la monarquía doctrinaria* <sup>3</sup> y en los que, al aludir a las condiciones de la política que su título indica, denuncia incidentalmente el ahogo tres veces secular de la ciencia española. No necesitó más el animoso joven para emprender su contestación polémica. La epístola que su ex profesor y amigo le

<sup>2</sup> Más sobre los estudios de don Marcelino, en A. Rubió y Lluch. "Algunas indicaciones sobre los educadores intelectuales y las ideas filosóficas de Menéndez y Pelayo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, año XVI, julio-agosto 1912, N.os 7 y 8, p. 25 y ss.

<sup>3</sup> Cf. Gumersindo de Azcárate. *El Self-Government y la monarquía doctrinaria*. Madrid, Librería de A. de San Martín, 1877.

<sup>1</sup> Pedro Laín Entralgo. *Menéndez Pelayo*, p. 131.

enviara no dejaba de ser también acicateadora en su exultativa enumeración de cultores afectos a la ciencia hispana, desde filósofos y teólogos hasta matemáticos y naturalistas, sin olvidar al auto-preguntarse por “¿De Historia y Ciencias arqueológicas y filológicas?”, los nombres de Mariana, El Brocense, Zurita, N. Antonio, Mondéjar, Antonio Agustín, Ferreras, Flórez, etc.

La expresión unamuniana del Menéndez Pelayo de los alegatos “catalógicos”, especie de fichador de toda una “leyenda blanca” de España, o el de la levantina observación de Eugenio D’Ors, que lo ve amar la radicalidad y perfección en su género de los mismísimos *Heterodoxos* españoles, más o menos como un médico se detiene extasiado ante una “bella” enfermedad, de súbito no pueden distraernos en nuestro propósito. Queremos agregar en propio abono de ruta, que su *Ciencia* no está ajena a los materiales recogidos por la historia de la historiografía, en cuanto que la etnología y la historia del Nuevo Mundo son productos muy tempranos de la modernidad europea a través de los mismos españoles que lo descubrieron, conquistaron y colonizaron, sin que desde los Colón, Cortés y Valdivia, hasta los escritores a la manera de Las Casas, Oviedo o Herrera, tal dirección presentadora de personas, cosas y hechos de América se haya interrumpido hasta ahora. Fuera de ellos, la mayor especialización prevista para la historiografía del arte, sea por propia fuerza motorizante sea por la abundancia de material apto para encender las motivaciones del método analógico (aplicado a las civilizaciones de ultramar y a la comparación de los pueblos pre-históricos y primitivos), y que Menéndez Pelayo ve en la Historia la formación cultural de la humanidad cuya forma y función “demuestra que en *todas* las épocas se plantean todos los problemas y se resuelven bien o mal *todas* las cuestiones”<sup>4</sup>.

Así, la consideración de los pueblos primitivos pudiera alentar su genio eminentemente artístico, impresionable ante las figuras culturales, por lo que ellas dicen en totalidad a los sentidos y a la intuición. No quedará mudo este vivifica-

dor del pasado, por amor de regeneracionista de toda una tradición racial, cuando se le coloque frente al mundo táctil del no civilizado, ya que será capaz de recorrer, en abundosa jornada, las “estaciones” que marcan el camino de la arqueología pre-histórica de la Península. El espanto, el miedo cósmico del hombre primieval, generadores de sus creencias y ritos, de su técnica mágica de trato con la realidad, le darán la clave, que antes de la Historia ya asimilaba la función al instinto y al seno inicial, originario, para de allí traslucir los monumentos inequívocos del Arte. La línea, el colorido, la masa arquitectural véñese en los frescos cavernarios, en la alfarería, en las artes del adorno, en los megalitos. El estudio tecnológico de estos últimos nos señala que ellos contienen en germen los desarrollos posteriores de la Arquitectura. Al principio se operará la madera o la piedra con instrumentos de sílex. Más adelante, con la ayuda de los metales, será capaz el hombre pre-histórico de hacer grandes esfuerzos mecánicos: han nacido los primeros monumentos arquitectónicos propiamente tales. La Arqueología y Etnología pre-históricas nos muestran estas obras, juntamente con las colosales pinturas y los objetos ornamentales, como un producto cultural anónimo, social. Tal observación determina, para las historias del arte y de las ideas estéticas, la contrastación con los objetos y las ideas artístico-estéticas de la antigua Grecia y del mundo llamado civilizado de la actualidad, productos de artistas aislados, claramente individualizables. Sin embargo, tales comparaciones no invalidan el hecho asimismo objetivo de las semejanzas de primitivos y pre-históricos. Por ejemplo, el parecido notable de los asuntos de cacería tratados en los murales bosquimanos del Africa austral de hoy en día y las pinturas, de igual tema, ejecutadas por los hombres del Paleolítico en las paredes de la “Cueva de la Vieja” en Alpera (Albacete, España).

Don Marcelino publicó su *Historia de los heterodoxos españoles*, en tres tomos, entre los años 1880 y 1882. Solicitado por la Librería General de Victoriano Suárez, de Madrid, accedió a emprender una nueva edición revisada. De los seis to-

<sup>4</sup> Citado por Laín, *ob. cit.*, p. 44.

mos que llegó a contar, solamente apareció el primero antes de la muerte del Maestro. Antepuso al "Discurso preliminar" unas "Advertencias" en esta segunda edición. Lo más interesante para nosotros radica en la ampliación de la media docena de páginas del "Prolegómenos" original a más de cuatrocientas en la edición que nos ocupa. El gran erudito, envejecido y fatalmente enfermo, fué no obstante capaz de habérselas con una total renovación y multiplicación del material que sobre la España antiquísima podía disponerse, lo que le permitió dar en su "Prolegómenos" un cuadro general de la vida religiosa en la Península antes de la predicación del Cristianismo. El panorama de la antropología física y cultural pre-histórica hispánica es imponente. Las pinturas de Altamira, "Capilla Sixtina del Arte Paleolítico", le merecen la calificación de símbolos de *totemismo* y magia y no de meras pictografías de la naturaleza animal o vegetal. Vemos aquí al ilustre historiador adscribiendo a una teoría reconocida por la ciencia etnológica contemporánea. Tales ideas religiosas no pueden ser negadas. En este terreno Menéndez Pelayo rechaza, por absurda, la hipótesis de Mortillet, quien no podía soportar aquella afirmación, cambiándola por la de que estos hombres pre-históricos hubieran creado su arte simplemente por un "*dilettantismo* del arte por el arte" <sup>5</sup>. Cita, con la abundancia de su polifacética información, los apoyos de S. Reinach, Cartailhac, Breuil y Déchelette.

Más adelante nos refiere la vida en los *palafitos* y el arte de los constructores de *dólmenes*, de *menhires*, de *alineamientos*, de *cromlechs*. Estos megalitos testifican, nos informa, la idea de la muerte y la devoción de los manes de los antepasados. "Todos los monumentos religiosos de la época neolítica son cámaras sepulcrales" <sup>6</sup>.

Prosigue su excursión arqueológica por la Península, citando al primer tratadista de las antigüedades pre-históricas de Andalucía, el profesor granadino don Ma-

nuel de Góngora y Martínez (Peña escrita de Torralba). Fija su atención en los palafitos: "Numerosas y antiguas son también en Galicia las tradiciones de ciudades lacustres análogas a los palafitos suizos, que coincidentemente pertenecen a la edad neolítica, aunque algunos de ellos continuaron siendo habitados en la edad de bronce y aun en las históricas" <sup>7</sup>. Y en el país vasco: "Lo más notable que hasta ahora ofrece la pre-historia vascongada son los dólmenes de Alava, especialmente los de Eguílaz y Arrizala, en el llano de Salvatierra" <sup>8</sup>. Con circunspección educada deja a la consideración de los historiadores del arte "los vasos ornamentales de Cienpozuelos, que nos la muestran en su apogeo y con todos los caracteres de un estilo formado" <sup>9</sup>. Débesse al arquitecto don Rafael Mitjana la descripción de la Cueva de Menga. Una tumba (la del Romeral), cercana a aquella pertenece a las llamadas *tumbas de cúpula*, cuyo ejemplar más perfecto sería el "Tesoro de Atreo", en Micenas. Este arte arquitectónico floreció en la proto-historia, en la Edad Homérica.

Las pinturas de Cogull, en la provincia de Lérida, descubiertas por don Ceferino Rocafort, señalan un contra-polo a las pinturas rupestres de Cantabria.

"El último período neolítico se caracteriza por la invasión de una muchedumbre de ídolos y amuletos muy variados en sus formas y en su materia", groseras estatuillas de piedra y otros materiales, al parecer venidos a través de las rutas del comercio oriental <sup>10</sup>. El arqueólogo francés Siret muestra la aparición tanto en Creta como en España del hacha bipenne, símbolo femenino y marítimo.

La curiosidad del informador transpone los mares, llegando hasta los sitios arqueológicos de las Baleares y de las Canarias.

La etapa proto-histórica es transpuesta, en demanda de completar el cuadro, en su parte II. Juicios hay que merecen la recordación. "El arte indígena de Iberia, cuyas primeras manifestaciones son tan rudas e informes en las regiones centra-

<sup>5</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de los heterodoxos españoles*. Buenos Aires, Emecé, 1945, t. I, 129, nota.

<sup>6</sup> *Heterodoxos*, p. 138.

<sup>7</sup> *Heterodoxos*, p. 163.

<sup>8</sup> *Heterodoxos*, p. 177.

<sup>9</sup> *Heterodoxos*, p. 180.

<sup>10</sup> *Heterodoxos*, p. 241.

les y occidentales de la Península, tuvo espléndido desarrollo en la costa de Levante, bajo la doble influencia del arte oriental y del arte helénico, incluyendo en este último el arte primitivo de Micenas, el griego arcaico, y las primeras manifestaciones del griego clásico. De todo ello dan razón los portentosos descubrimientos del Cerro de los Santos, de Elche, y de otras localidades comprendidas en los antiguos reinos de Murcia y Valencia”<sup>11</sup>. . . “El hallazgo del maravilloso busto de Elche, obra capital de la plástica ibérica, ha acabado de fijar las ideas en este punto, dando a nuestra primitiva escultura, iluminada alguna vez por los resplandores del genio, la representación que debe tener en la Historia de Arte; representación análoga a la del arte etrusco y del arte chipriota, que nacieron, como el ibérico, de una combinación de elementos griegos, asiáticos e indígenas”<sup>12</sup>. La hoy llamada “Dama de Elche”, restituida a su patria y conservada en el Museo del Prado, de Madrid, es una escultura en piedra del siglo V A,

C. de estilo arcaico griego, esculpida por un artista del país, teniendo por modelo a una mujer indígena. El gran arqueólogo español que la describiera, don José Ramón Mélida, autor de numerosas monografías y de un tratado sobre su especialidad, tuvo ocasión oportuna de referirse a don Marcelino en un homenaje póstumo. Arguye el señor Mélida de que “por lo mismo que nuestro autor no era del oficio, pudo, sin los prejuicios de los que lo somos, examinar serenamente el cuadro, pesar y medir los hechos y las hipótesis, juzgar de unos y otros con justa medida y formar ordenadamente el conjunto que nos admira. Por ello le debemos eterna gratitud los arqueólogos españoles”<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Heterodoxos*, p. 446.

<sup>12</sup> *Heterodoxos*, p. 453.

<sup>13</sup> José Ramón Mélida. “*La Arqueología Hispana en la Historia de los heterodoxos españoles de don Marcelino Menéndez y Pelayo*”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, año XVI, julio-agosto 1912, N.os 7 y 8, p. 215.

## EN TORNO A LAS IDEAS ESTÉTICAS DE PLATÓN, NEO-PLATONICOS Y CRISTIANOS

“EL AMOR, YENDO ALLÁ DE LA BÚSQUEDA DEL NACER Y MORIR, LEGA EL HOMBRE AL MUNDO Y LO HACE INMORTAL, CON EL MUNDO INMORTAL, EN EL CUAL LA OBRA DE LA PERSONA, CUALQUIERA QUE SEA, GRANDE O PEQUEÑA, NO PERECE. ¿QUÉ INMORTALIDAD SOÑADA EN EL DELIRIO DE LOS SENTIDOS O PROMETIDA POR MITOLÓGICAS CREENCIAS VALE LO QUE AQUÉLLA, Y NO DESCUBRE, EN LA COMPARACIÓN, SU VILEZA O SU VACIEDAD?”. B. CROCE, *Storiografía e idealità morale*.

**M**ENÉNDEZ Pelayo fué, no empeece la singularidad genial, un hijo de su siglo. Presiente el drama de España, cuyo desenlace acompaña el ocaso de la centuria dícimonónica. Es en función de esa voluntad de ser que él vuela hacia el pasado. La Historia es pasión y creencia, pero no por ello debe declinar su opción a mantenerse reflexiva. Este carácter significa continuidad en el tiempo, pensamiento de primer grado sobre los objetos y los hechos de la cultura. Esto lo lleva hacia una adhesión positiva de los métodos, objetos y propósitos de la antropología y de la historiografía. Se manifiesta hegeliano además, pues anhela una óptica universal del campo que le in-

teresa. Lo hemos visto recorrer el ámbito geográfico de su Patria. Mas también ve, requerido por el llamado de la coherencia, que las admirables obras reveladas por la arqueología, y de cuyo estilo nacional no es posible prescindir, son la expresión lograda de un grupo humano, de una raza, de una estirpe. La idea romántica y vital del “espíritu del pueblo” es conseguida por él con limpia espontaneidad. Menéndez Pelayo opera una catolizada y española versión del *Volkgeist*.

Seguro es que la mentalidad mítica vivió una forma de razonamiento, frente a sus valiosos testimonios, que trascendió la mera razón en cuanto a lo que su voluntad pedía: “una forma de acción, de

conducta ritual que no encontró su total cumplimiento en el acto, sino que hubo de elaborar y proclamar una verdad expresándola en forma poética" <sup>1</sup>. Allí, en armónica integración con la naturaleza, más allá de impersonales causalidades y categorías, los hombres de Altamira, de Cogull, y de todo ese universo cultural plétórico de símbolos, ascenderían hasta Séneca, el cultivado gentil de principios de nuestra Era, raíz inicial de una tradición que ya es Historia española.

Pero es que con ello nos incorporamos a una posibilidad más: la de historiar las ideas. Ya lo hemos entrevisto, para las formas de la religiosidad, en los *Heterodoxos*, en cuyo pórtico espigamos materiales para nuestro tema. Toda la obra de Historia de la Literatura del gran erudito se inspira en una dirección ideologista, mientras que su *Historia de las ideas estéticas en España* contiene ya captaciones de segundo grado, pensamientos sobre pensamientos.

Hasta qué punto pudo acentuarse en él, casi treinta años más tarde, el positivismo científico-histórico, quizás si lo transparente el comentario hecho en sus *Advertencias preliminares*, a la reedición de los *Heterodoxos*, elogio a la erudición española del siglo XVIII, esmerada, consciente, impersonal en su continuidad de equipos, imparcial y *objetiva*, con resultados firmes y diversificados, en contraste "con el individualismo anárquico en que hemos caído después". El siglo suyo le parece confuso y desordenado, aunque su pesimismo se recobra al hablar de sus dominios, las ciencias históricas, en algunas de las cuales "no ha habido decadencia, sino renovación y progreso. La Historia literaria, especialmente la de los tiempos medios, la Arqueología artística y la Historia del arte, la Historia de la legislación y de las instituciones, la Geografía antigua de España, la Epigrafía romana, la Numismática ibérica, el cultivo de la lengua árabe, la Historia política de algunos reinados, la particular de algunos pueblos y comarcas, la Bibliografía y la Paleografía, han contado y cuentan representantes ilustres, en quie-

nes la calidad aventaja al número. En las monografías que se les deben está lo más granado de nuestra erudición moderna, más bien que en las historias generales de España que con vario éxito se han emprendido" <sup>2</sup>.

Fiel a ese espíritu de modestia eficaz en la investigación, preconizador del renunciamiento personal y del brillo equívoco, tan caro éste a ciertos escritores y publicistas, Menéndez Pelayo mismo nos ha quedado como un modelo de titánica capacidad de ordenador, anotador y editor de magnas colecciones para el estudio de la Historia intelectual española y aún hispano-americana. Permanece, imbatible y generoso, como una fuente inagotable para los estudios de hoy en nuestra gran Literatura. Este monarca poligloto, filólogo, historiológico, hiper-crítico y mágico orador de la cátedra, pudiendo haberlo hecho sin pena, no nos dejó una Historia de la Literatura Española. Acentuando nuestra observación, vemos que tampoco quiso producir una Historia de la Cultura Española, para cuyos complejos problemas y variadísimos encabezamientos estaba preparado como nadie. Sus traducciones, su *Ciencia*, sus *Heterodoxos*, y, en forma más segmentada, sus *Estudios de crítica literaria* y *Ensayos de crítica filosófica*, testifican la imagen de una Minerva polifacética. Quédanos decir fué, tras su aprovechada estada barcelonesa, en cuya Universidad recibió entre otras, las prestigiosas lecciones del Dr. Manuel Milá y Fontanals, un aguzado filósofo del arte. Aunque acallados sus capítulos sin haber entrado en trato con los estetas coetáneos, su extensa *Historia de las ideas estéticas* cierra el ciclo de las obras circunvalantes a su vocación de estudioso de la literatura, ancilares a sus preocupaciones de por vida, prólogos de esencialidades, como lo fueran su *Programa* de muchacho portentoso y las motivadoras epistolares a Laverde.

Las *Ideas* fueron coronadas cuando don Marcelino tenía treinta y cinco años, con la aparición del noveno volumen, el año 1891. El primero había sido editado en 1883. Sin embargo hemos de considerar que esta obra es la más bella que produ-

<sup>1</sup> H. Frankfort y otros. *The Intellectual Adventure of Ancient Man*. Chicago, University of Chicago Press, 1946, p. 8.

<sup>2</sup> *Heterodoxos*, p. 50.

jera. Los tratadistas internacionales de tan vasta materia no eran ni han seguido siendo después muy numerosos, pudiendo el libro figurar sin desmedro, junto con su tema peculiar sobre los autores españoles, como una historia general de la estética.

Estéticas nacionales o de escuelas, de períodos o de sectores singularizados de la cultura, existen en forma abundante. Ellas son características de nuestra actual situación de especialismo, ya sea enderezadas hacia la historia, como hacia las llamadas ciencias culturales, incluso en ellas la psicología y afines, como también al perímetro fluctuante de las tituladas genéricamente ciencias del arte.

La historiografía de la historia de las ideas estéticas, según nos instruye Croce<sup>3</sup> es, en efecto, breve en los tratados generales. En 1779, poco más de un cuarto de siglo de la aparición de la *Estética* de Baumgarten —la primera así expresamente llamada— se hace presente la Historia de J. Koller, igualmente señera. Claro está que su contenido denuncia ya una bibliografía abundante del tema, bajo otras denominaciones. Menéndez conoció las Historias de la Estética de R. Zimmermann (1858), de tendencias herbartianas y la posterior, hegeliana, de M. Schasler (1872). Siguen Ludwig Carriere (1886), B. Bosanquet (1892), W. Knight (1895), Croce (1907). Posteriores suyas: E. of Listowell (1933), Gilbert y Kuhn (1939) y, salvando su contenido alusivo a la Historia de la crítica de arte, el notable libro de L. Venturi (1936). Para las relaciones con la bella literatura, asunto que preocupa a Menéndez Pelayo en sus *Ideas*, el examen indica, fuera de la obra de G. Saintsbury (1902), ya clásica, la consulta de los capítulos que a la estética, crítica y ciencia literarias reservan las Historias más importantes de las literaturas.

Volviendo al texto del historiador español, tras su edición original y la refundición de 1890 (I, 1, 1890; I, 2, 1891; II, 1894; III, 1896; IV, 1901), la Edición nacional de sus Obras completas, dirigida por Miguel Artigas, revisada y com-

pulsada por Enrique Sánchez Reyes, se somete al siguiente esquema periodológico, en lo que respecta a las *Ideas* (1946-1947):

- I. Hasta fines del siglo XV.
- II. Siglos XVI y XVII.
- III. Siglo XVIII, y
- IV. Siglo XIX.

La Península prehistórica está ya conocida. La de la remota civilización de Tartessos, prosigue su línea cronológica a través del enriquecimiento cultural del área por medio de sus contactos con la Antigüedad fenicia y griega, cartaginesa y romana. Ya, juntamente con la maravilla de Elche, tenemos la coexistencia, seguramente incomunicada, con la primera forma de la ciencia y del filosofar: la Jonia. Muy luego aparecerán los eleatos del Sur de Italia y los atenienses, con su vasto periplo de influencias espirituales. Señalemos aquí la presencia de las personalidades de Platón, Aristóteles y sus dilectos círculos de estudios.

España termina la Era antigua en proceso de romanización. Marquemos aquí la cercanía de tratadistas latinos, como Cicerón y el insurgimiento de los escritores hispano-romanos, desde Séneca el Retórico adelante. Mientras el Imperio romano decae, aparecen en distintos ámbitos del Mediterráneo diversos filósofos, como Plotino y los Padres de la Iglesia, muy especialmente San Agustín; Tertuliano, Clemente Alejandrino, Orígenes y el Pseudo-Areopagita.

Los Padres de la Iglesia Española, culminan en San Isidoro de Sevilla. La España cristianizada continúa a través de la dominación visigótica: producida la ruptura con Roma y el fin del Imperio de Occidente, se inicia el breve período del Estado hispano-visigodo, con una marcada impronta romana. Aparecen los árabes el 711 D. C., y, con ellos, la que algunos cronistas bautizaron como la "pérdida de España". La tradición isidoriana se mantiene entre los mozárabes de Córdoba y en ese trozo de vida histórica que Menéndez Pidal ha llamado "la idea imperial leonesa". Las ideas estéticas neoplatónicas y peripatéticas fructifican entre los árabes y judíos de España. La España musulmana llega a su apogeo (Califato de Córdoba). La unificación cristiana debilitada, tiene tardío rebrote en

<sup>3</sup> B. Croce. *Estética...* (Teoría e Historia de la Estética). Trad. esp. Madrid, Lib. Fco. Beltrán, 1912, 559 ss.

reyes como Alfonso X. Los reinos cristianos (Portugal, Aragón) se vigorizan. Estamos en el siglo XIII, tan importante para la Escolástica (Santo Tomás de Aquino) y para el Arte en Italia y Francia. En Castilla, con Fernando III la Reconquista va consumándose para beneficio del Reino leonés-castellano. Cataluña, en cuyo círculo idiomático se había desarrollado Ramón Lull, presencia florentinismos propios del arte arquitectónica, con el conocido gótico-catalán.

Los Reinos de Castilla y Corona de Aragón adquieren relieve especial en la vida política, militar y en los distintos sectores culturales. Su unificación se sella con la *diarchia* de 1474; ya podemos hablar del matrimonio de Fernando de Aragón con Isabel de Castilla. Entre 1492 y 1516, respectivamente: Descubrimiento de América y muerte del viudo rey Fernando, se afianza en forma inigualada el poder real. La Edad Media ha recién terminado; pero en los campos del Arte y de la Estética la Modernidad ya había estado presagiándose.

Volvamos a nuestro esquema de ideas estéticas impuesto, no sin luchas previas, en el mundo griego del siglo IV A. C. De los *Diálogos* platónicos fluye que: 1. La belleza es una *Idea* que, no sólo en el mundo lógico, sino en el mundo real, es y existe independiente de las cosas bellas, que sólo pueden llamarse así en cuanto participan de la *Idea*; 2. La *remniscencia*, rastro de la *Idea* eterna, nos permite calificar y amar los bellos objetos; 3. Al domeñar la parte menos noble de nuestra naturaleza, llegaremos a la idea pura y en sí, y a la divina serenidad y beatitud; 4. De estas *ideas* desciende al poeta el divino furor y entusiasmo, que inspira la poesía y el arte; 5. Hay perfecta correlación entre la idea de bello, la de lo verdadero y la de lo bueno; 6. Toda doctrina de arte o de retórica (v. gr. la de los sofistas) que abandone la consideración de las *ideas* y de la cosa *en sí*, es vana y estéril; 7. La poesía, la pintura, la escultura son artes de *imitación*, y no imitación de la idea pura, sino de las apariencias naturales que la copian y trasladan (¿y la inspiración y el furor divino?); 8. El arte es filosofía de amor y tiende a restablecer en el alma la templanza, la serenidad, la *sophrosyne*, la ar-

monía de elementos discordes. Todo lo que contribuya a perturbar esta armonía es, pues, cosa mala y reprobable. De allí la consagración de los tipos tradicionales y hieráticos: el movimiento es la cosa más dañosa para los afectos humanos.

Aristóteles (*Poética*) y los neoplatónicos de Alejandría (*Enéadas* de Plotino, etc.) se basan, sucesivamente en la teoría de las artes de *imitación* y en la doctrina idealista de la belleza *en sí*.

Luciano, el más puro representante de la novela entre los griegos, maestro de la alternancia de la ironía, del sarcasmo, de la parodia, del razonamiento filosófico, de la gravedad del moralista, de la fantasía del poeta <sup>4</sup>, estaba preparado para su misión. Hay que recordarlo en su *Zeuxis*, donde ha dejado verdaderos artículos de *Salón* a la moderna. Era un viejo observador y poseía un gusto esquisito. Dió Crisóstomo, moralista ambulante, se adelantó a Lessing, al discutir acerca de los límites de la escultura y la poesía. Aquí vemos surgir los inicios de la "crítica de artes plásticas".

En el período patristico una exposición propiamente tal de conceptos estéticos solamente se encuentra en San Agustín. Compuso un libro especial *sobre lo bello*, que el mismo no conservó. En la *Doctrina Cristiana* y en la *Ciudad de Dios*, el gran santo regó ideas sueltas sobre nuestro asunto. Pero no son fácilmente enlazables. "Ninguna cosa habría bella, si no hubiese recibido de ti la hermosura" (*Confesiones*). Cree, consecuente con su intimismo cristiano, con su dualismo metafísico, en la belleza interior y la hermosura moral. Su palabra-clave es: *Armonía*.

Lucio Anneo Séneca, el Filósofo, el estoico español, uno de esos "Verdaderos kantianos de la Antigüedad", basa su concepción de lo bello en el eclecticismo de la forma y de la idea (más adelante harían algo semejante León Hebreo y Fox Morcillo). "Todo arte es imitación de la naturaleza".

El obispo hispalense San Isidoro en sus *Sentencias* toma el concepto de belleza casi literalmente de San Agustín. Así como el creador con sus creaturas, el arte

<sup>4</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires, Glen, 1943, tomo I, p. 16.

redunda en gloria del artífice. Distingue con extraordinaria claridad lo útil de lo bello (*pulchrum-aptum*), dando por nota específica de la belleza el ser *para sí misma* (sibimet), es decir, tener una finalidad propia e intrínseca, mientras lo útil implica relación *con otra cosa*.

Para conocer las ideas de Ramón Lull sobre la belleza hay que acudir al capítulo LI de su *Arte magna*. La hermosura es un principio implicado, pues la bondad, la magnitud, etc., son hermosas. Su corazón es "casa de amores". Su idea central es el Amor.

De arquitectura no se escribió en España sino hasta que lo hizo Diego Sagredo, capellán de doña Juana la Loca, quien aprendió las normas vitrubianas en la Península de los Apeninos. Su libro, dialogado, llámase *Medidas del Romano*, pero allí no hay nada que nos permita saber, ya que no por otra fuente, de los estilos arquitectónicos pre-renacentistas. Esta historia está en las piedras, no en los papeles. No hay cánones escritos de la gótica, como no los hay de la románica ni de la bizantina, ni de la árabe. Este estudio esperaba su Viollet-le Duc, en la época en que don Marcelino escribía.

La escultura es accesorio de la anterior. El cantero, que entendía de *mazonería*, generalmente era el que se encargaba de las ornamentaciones escultóricas. No tienen las estatuas canon propio, protagónico.

Los investigadores de Historia del arte hispánico han hecho muchísimo en el siglo que vivimos, pero esto no nos permitiría afirmar que la pintura, antes del siglo XV, haya estado en distinta situación que la posterior. Más todavía, a diferencia del arte de los imagineros, se arrastra oscuramente, muy cercanamente influida por modelos flamencos e italianos, más fáciles de conocer cuanto que de transportar. Torpes dibujantes, aunque expresivos son Luis Dalmau o Bartolomé Bermejo. El invento de los Van Eyck —la pintura al óleo— será introducida con presteza en suelo español por Pedro de Aponte, Afón, Sánchez de Castro, Juan de Borgoña, Juan Núñez y Pedro de Córdoba, siempre superados por los vidrieros del siglo. No hay preceptistas a lo Céspedes, Guevara o el portu-

gués Francisco de Holanda, según conocimiento de Menéndez Pelayo.

Vemos, así, que el historiador no se limita a España, siendo como es el asunto de los apropiados para establecer conexiones científico-espirituales. El filósofo italiano Benedetto Croce, tras quejarse de la ausencia de historias especiales de la estética en los países latinos, por ejemplo, Francia, con la excepción breve de Ch. Leveque (*La Science du Beau*) y del prometido curso que profesara Francesco de Sanctis en Nápoles, sobre la *Historia de la crítica*, de Aristóteles a Hegel, alaba a Menéndez "el cual no se limita, como parece indicar el título, a España y a la Estética filosófica, puesto que comprende... las disquisiciones metafísicas sobre lo bello, las especulaciones de los místicos sobre la belleza de Dios y sobre el amor, las teorías artísticas de los filósofos, todo lo que hay de estético en los tratados de cada arte... y finalmente las ideas que han profesado los artistas respecto a su arte". Esto último se verá en otro lugar.

Cree Croce que tan magnífica disertación se resiente a veces, "de la incertidumbre del punto de vista teórico del autor". Hasta ahora hemos visto que ello ha venido a redundar en beneficio del lector, cuyo criterio se asocia al del escritor en la contemplación de las ideas estéticas a través de la historia. Para San Agustín y los primeros escritores cristianos y, mucho más enfáticamente todavía, para las tradiciones de las ideas platónicas y neoplatónicas en la Edad Media y Renacimiento, el pensador napolitano declara la superioridad de la exposición menéndezpelayesca.

De la misma Italia es Santo Tomás de Aquino, perteneciente a una familia noble y destinado por ella a dirigir el monasterio de Monte Cassino, afecto a la regla de San Benito. Pero el futuro santo entró a la Orden de Santo Domingo que, al revés que la anterior, estaba recién fundada. El Aquinatense no es autor de estética en el riguroso sentido de la expresión, aunque sus discípulos, en forma que "tiene mucho de aventurado y temerario", según dice don Marcelino, han querido convertirle en maestro de filosofía del arte. Si se exceptúa un comentario sobre el Aeropagita, nunca estas cuestio-

nes de la belleza han sido tratadas *directamente* en sus Obras, aunque no fuera sino en su dimensión metafísica. Opina el historiador, quien no fué nunca tomista, que muy errada idea de la concepción del santo sobre la belleza pudiera llegar a formarse el que lo conociera a través de la interpretación del P. Jungmann S. I., contemporáneo suyo. Pregunta S. Tomás en la 2.<sup>a</sup>, cuestión 145, *De honestate*, art. 2.<sup>o</sup>, si lo *honesto* es lo mismo que lo *hermoso*. Parece que no, porque la razón de lo honesto se toma del apetito, y lo hermoso es lo que se apetece por sí. Al contrario, lo bello mira mejor a la potencia cognoscitiva. Esto se refiere a la gloria; al par que aquello se refiere al honor. Por el estilo responde en la cuestión 18, de *vita contemplativa*. En fin, la belleza añade a la bondad algún carácter perteneciente a la facultad cognoscitiva. Segunda cuestión es la que reza que el bien es causa final; lo hermoso, causa formal. Tercera, la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción.

La concepción de la idea o ejemplar de la obra artística viene a concluir en un platonismo mitigado.

La sabiduría, la ciencia y el entendimiento son virtudes intelectuales que versan acerca de lo necesario; el arte y la prudencia, lo son de lo contingente.

En todo caso, para los teólogos y filósofos cristianos de la Edad Media, el supremo arte es el de contemplación, el cual es interior y se funde con el objeto central del alma humana.

Jacques Maritain afirma: "El Arte es un *habitus* del intelecto práctico" <sup>5</sup>. Y, por lo menos, en cuanto a tendencia permanente, la Historia de este Arte será universal, providencial, dualistamente apocalíptica y escatológica. La fe creó en la historia medieval, y por ende en la de las ideas, un teocentrismo. En este siglo el pensador ruso N. Berdiaeff habló de una "historia ideal aterna" y ha sido seguido por las direcciones teológicas que aceptan como su más cara esperanza la figura de un Mediador. Desde ese ángulo es posible hablar de una Teología de la Cultura y, consecuentemente, de una Teología del Arte.

<sup>5</sup> Jacques Maritain. *Art et Scolastique*. París, Libr. de l'art catholique, 1947, p. 20.

## PLATONICOS, ESCOLASTICOS Y TRATADISTAS RENACENTISTAS Y BARROCOS

"PERO DIRÁSME, POR VENTURA: —¿QUÉ NOVEDADES PUEDES TÚ TRAERME DESPUÉS DE TANTOS Y TAN ILUSTRES SABIOS COMO EN EL MUNDO HAN SIDO? ¿TE ESTABA ESPERANDO A TI SOLO LA VERDAD? —CIERTAMENTE QUE NO —RESPONDO AL PUNTO—. PERO ¿ACASO LA VERDAD LOS HABÍA ESPERADO ANTES A ELLOS? PORQUE ARISTÓTELES HAYA ESCRITO, ¿ME HE DE CALLAR YO? ¿POR VENTURA ARISTÓTELES LLEGÓ A APURAR EN SUS OBRAS TODA LA FOTESTAD DE LA NATURALEZA Y ABRAZÓ TODO EL ÁMBITO DE LOS SERES?". DR. FRANCISCO SAN-CHEZ, *Que nada se sabe*.

**L**AS Artes entran desde este período en relaciones parejas. No se supeditan unas a otras. Los artistas del Renacimiento y del Barroco concretan su atención en la naturaleza, movidos por imperativos de armonía plástica, sus estilos, a la postre tendientes al realismo, pero todavía afectos a la raíz clásica antigua, arrancan del orden simétrico y vivo del cuerpo humano.

En los siglos XVI y XVII la cosmología, la visión de la naturaleza, miran el mundo como una máquina controlada por

una mente divina y no por el alma de la naturaleza misma. El dualismo llega a su consumación en la filosofía de Descartes, que ve la mente y el cuerpo operando con independencia y de acuerdo con sus propias leyes. Pero este tramo en la historia de las ideas no se cumplió en forma violenta. Primero vemos manifestarse en la esfera del pensamiento europeo una tendencia general anti-aristotélica. Se prescindió de la explicación de la naturaleza a base de la consideración preferencial de las causas finales

(teleológicas), insistiendo en la explicación a partir de cosas materiales ya existentes al comienzo del cambio. Tal concepción estaba más cerca de Platón que del Estagirita. Platón exponía en su cosmología que el comportamiento de las cosas naturales era un efecto de su estructura matemática, lo que estaba de acuerdo con los desarrollos prácticos e ideológicas de la nueva ciencia física. La naturaleza es auto-creadora y en este respecto, divina. Ya en tiempos del enciclopédico *uomo universale* Leonardo da Vinci, es decir, a fines del siglo XV se principió a respirar esa atmósfera de respeto profundo por las cosas de la Naturaleza.

El dualismo substancialista cartesiano fué desarrollado en sus extremas consecuencias lógicas por el holandés Spinoza, quien sostuvo que las tales substancias de materia y espíritu no lo eran, sino que tan sólo llegaban a ser "atributos". Sobre ellos estaba la substancia única, que él llamó indistintamente Dios o Naturaleza. En los años de paso hacia la centuria décimooctava, Leibniz, seguidor de Spinoza, representa con su "armonismo" (según expresión muy cara a Menéndez Pelayo), un nuevo intento de reunir a los atributos de extensión y pensamiento, por lo menos en la teoría. En lo que difiere el alemán es en su firme sostenimiento de la teoría de las "causas finales", con lo cual la Naturaleza se resuelve en un vasto organismo, cuyas partes son organismos menores imbuidos de vida, y que son capaces de crecimiento y esfuerzo. Su orden está decretado en la famosa "armonía pre-establecida", de dependencia divina. El intento de explicar el conocimiento como la actividad específica de la mente considerada como un tipo especial de cosa material, es decir la teoría cognoscitiva de la cosmología materialista, había sido superado. Pero en el siglo XVIII reaparecerá.

Unidos a los nombres de los cosmólogos, a los que debemos agregar a Giordano Bruno, sería imposible no dejar establecida la relación en que permanecen los científicos mismos, a la manera de los Copérnico, Kepler, Galileo y Newton, cimentadores de la moderna ciencia natural, basada, especialmente para los dos últimos, en la matemática. Los descubrimientos geográficos tuvieron una reper-

cusión muy honda en todo este vuelco de las ideas sobre el mundo. En esta empresa, como todo estudioso aun superficial, de la historia cultural, lo sabe, España lleva una connotación principalísima. Todo ello impulsó a Menéndez a la vasta empresa de su *Ciencia española*, que dedica comentarios previos y un amplio "inventario" donde se consignan los autores que apoyan su afirmación de existencia<sup>1</sup>. En sus *Estudios de crítica literaria* el mayor erudito español profundizó algunos aspectos del asunto<sup>2</sup>, lo que ha permitido que hoy tengamos en la bibliografía títulos especiales sobre la materia y sobre la Filosofía en general, con insistencia en la del brillante Renacimiento español del siglo XVI<sup>3</sup>.

Una mirada de conjunto a la filosofía en España nos hará imprescindible la referencia detenida al humanismo y a la mística, que son componentes de carácter peculiar y valorizante en la constelación cultural hispana de la Edad Media que penetra en los Tiempos Modernos. Pero, demos una vuelta por el paisaje general del pensamiento del Viejo Mundo en la época que nos ocupa. Marquemos el hecho de los comienzos del pensamiento moderno. En sus umbrales se cierne la figura, admirada por Max Scheler: el Cardenal alemán Nicolás de Cusa. Allí hay el modo de ingreso de una a otra de las épocas: de la mística a la filosofía. Hay que poner al mundo "de acuerdo con Dios y superar la contrariedad" (J. Marías), siendo este mundo una *explicatio Dei*. Todo lo del mundo está en Dios, pero también es verdad lo recíproco.

Menéndez Pelayo se declaró lulista, permitiendo así aseverar como el gran místico mallorquín medieval, Ramón Lull, es el maestro de uno de los tres grandes sistemas españoles de filosofía, siendo los otros el vivismo y el suarismo. Y precisamente Lull se muestra como uno de los fermentos anticipados de tal

<sup>1</sup> *La ciencia española*. Madrid, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, 1953-1954, 3 vols.

<sup>2</sup> *Estudios* (Cuarta serie), Madrid, Edit. Hernando, 1927, "Esplendor y decadencia de la cultura científica española", p. 281 y ss.

<sup>3</sup> Marcial Solana. *Historia de la filosofía española*. Epoca del Renacimiento (Siglo XVI). Madrid, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, 1941, 3 vols.

unión de razón y fe, de filosofía y mística, en su *ars magna*, testificada en su obra bastante extensa.

Por otra parte, el Humanismo de los grandes italianos, de Erasmo de Rotterdam y los pensadores reformados, tiene en Juan Luis Vives (1492-1540), el genial valenciano que vivió su existencia de docente y de escritor fuera de España un exponente de primera línea. Menéndez lo incluye en su inventario de *La ciencia española* en el apartado de los filósofos independientes y críticos <sup>4</sup>. En la complicada concepción de las ideas que tiene el erudito, cabe su adscripción a Vives, partidario de la neta separación entre la lógica y la metafísica, de lo formal y de lo real, pues de lo primero no puede legítimamente derivarse lo segundo. Manifiéstase partidario de las verdaderas observación y experimentación y, en el terreno ético, se manifiesta en favor de una metafísica del alma. Juan Luis Vives va empleando, según el caso, lo que parece mejor de los grandes pensadores, en lo que el erudito santanderino, admirador de "figuras" más que inconvencional filósofo, tenía que desear seguirlo de muy buen grado. Fuera de ello, Vives es un nexo entre el platonismo y estoicismo de raíz españolas y la actitud renacentista de su época, tan añorada por Menéndez Pelayo.

Se ha señalado que la eclosión y afianzamiento del Renacimiento español fué favorecido en su desarrollo por el ambiente de libre especulación anterior al Concilio de Trento (1545-1563). Esto es particularmente cierto en la Literatura. Las Artes Plásticas tienen un ritmo más retardado de ascensión a la plenitud, si es que hemos de considerar que tal apelativo es oportuno dársele al Barroco. Pero, cualquiera que sea la opinión que se tenga del citado Concilio y de lo que allí se produjo de efectivo para la marcha de la Iglesia Católica, lo cierto es que, en nuestro panorama español, no podrían faltar los teólogos hispanos que en él tuvieron decisiva participación, ni la consolidación de la Compañía de Jesús, creación española de gravitación universal.

Más allá de Vives, sucede que la actividad filosófica tiene muchas veces neta motivación estética. La prosa más perfecta y entrañablemente española se encuentra en los grandes místicos (Luis de León, Santa Teresa, San Juan de la Cruz). Corrientes que son características del Renacimiento general, como el neoplatonismo o amor ideal y culto de la belleza se muestran en el judío español Judá Abravanel (León Hebreo); en el estoicismo de los moralistas, con Vives a la cabeza; en el neo-aristotelismo del gran teólogo Francisco Suárez, (1548-1617), crítico constructivo del tomismo, valorizado por Menéndez y en el intimismo religioso, por veces protestante, de los erasmistas, desde Juan de Valdés hasta Cervantes.

El misticismo español, históricamente tardío, es una demostración más de la coexistencia de realismo e idealismo en la cultura peninsular, una de las más socorridas antinomias usadas por los tratadistas, y que es obra única de este período de rico equilibrio dentro de lo variado. M. Asín ha señalado, frente al misticismo de los Meister Eckhart, Kempis y a los que sostienen ser el hispánico una vía de escape abierta después de Trento, que en él hay reminiscencias ciertas del misticismo semítico. Fuera de los autores individualizados que citaremos, reseñando a Menéndez, no otro cauce explicativo tendríamos, a nuestro juicio, para aclarar los orígenes del hecho de ser el misticismo hispano expresión culminante de un estado colectivo en España. Mírese, a mayor abundamiento la pictórica madura del renacimiento (El Greco) hasta la obra de los artistas del XVII (Murillo), el teatro hasta el ocaso del barroco (Calderón), etc.

En sentido estricto, misticismo significa sentimiento de contacto inmediato, unión de sí mismo con algo más grande que sí mismo, que pudiera llamarse "alma del mundo", el Absoluto. Dicho en otra forma, es una íntima unión con el principio fundamental del ser, una inmediata aprehensión del divino espíritu.

Conviene que fijemos la atención en el misticismo judío. En su *Guía de perplejos*, Maimónides señala que este misticismo, poco reconocido, por razones obvias, superó hace muchos los usos meramente

<sup>4</sup> *Ciencia*, v. III, p. 64.

idolátricos. Por el contrario, toda la historia del Israel muestra una obstinada pelea contra la idolatría, una tendencia espiritualista. El profetismo, el canto de los salmistas, la vida contemplativa de los esenios, muestran jalones en un camino que conducirá en plena Edad Media a la Cábala (tradición), tan creadoramente viva entre los judíos europeos, muy especialmente los de España.

Dentro de la llamada filosofía del Renacimiento, que se caracteriza por una máxima desformalización, cupo a España un papel distinguido. Y dentro de España no se puede dejar de dar principio a la relación de sus fastos con el nombre de León Hebreo. Este movimiento pudiera intitularse con toda propiedad neoplatonismo ítalo-hispano, pues sus cultivadores pertenecen a los ámbitos de las dos penínsulas. Consta, asimismo, de dos períodos distintos: 1.º, de platonismo exclusivo y de reacción violenta contra el nombre y la autoridad de Aristóteles, y 2.º, de armonismo platónico-aristotélico, en el cual Aristóteles queda siempre sacrificado a Platón. Menéndez Pelayo nos da vívido cuadro de sus comienzos y razón de desarrollo: "La difusión del conocimiento de las lenguas antiguas; el estudio directo de las obras de los filósofos griegos en sus fuentes; los grandes trabajos de investigación y de filología que entonces comenzaban y que hoy gloriosamente vemos cumplidos; la mayor pureza de gusto, la cual traía consigo la aversión a las sutilezas y argucias, deleite de la escuela degenerada; la importancia que ya se iba concediendo a los métodos de observación, no reducidos aún a *nuevo órgano*, pero próximos a serlo; los descubrimientos que cambiaban la faz del mundo, completándole, por decirlo así, con nuevas tierras y nuevos mares, y difundiendo, por medio de la imprenta, la verdad y el error en innumerables libros; la vida artística, cada vez más avasalladora y más luminosa; la heroica infancia de las ciencias naturales, que fueron desde su principio el más formidable ariete contra el formalismo vacío y contra el despótico dominio de las combinaciones lógicas, que por tanto tiempo habían sustituido a la realidad activa y fecunda; todo, en suma, concurría a acelerar el advenimiento de la libertad filosófica, por

la cual en diversos sentidos, pero con igual alinco, trabajan los platónicos como Gemisto Plethón, Bessarión y Marsilio Ficino; los peripatéticos helenistas, adversarios suyos, como Teodoro de Gaza y Jorge de Trebizonda; los renovadores de la Dialéctica, como Lorenzo Valla, Rodolfo Agrícola, el salmantino Herrera y Pedro Ramus; los pitagóricos, como el Cardenal de Cusa; los teósofos, como Agripa y Paracelso; los cabalistas, como Reuchlin, y levantándose sobre todos ellos el poderoso espíritu crítico de Juan Luis Vives"<sup>5</sup>. Siempre volvemos a la melodía maestra en la temática menéndez-pelayesca: la cultura española. Pero esto nos ha servido para ver cuán amplio es el registro de este divo de la historia ideológica. En medio de este panorama surge el Hebreo, "un neoplatónico judaico-hispano, regenerado por las aguas del helenismo", el autor del universal sistema de la *Philographia*, filosofía a la manera helénica, con rasgos de misticismo y cábala. Su vida personal nos queda oscura (piénsese en las persecuciones de la época), pero no así su libro, mencionado en su edición italiana como los *Dialoghi d'amore*. De los tres diálogos que componen el libro, en busca de una extraña metafísica, que es poesía, en el tercero "Del origen del amor" encontramos la que Menéndez llama una "metafísica estética", siguiendo la terminología de fines del XIX. Nos habla de la psicología del éxtasis, para llegar a la belleza, manera de amor, que define como "gracia formal, que deleita y mueve a amar a quien la comprende". Esta definición es aplicable tanto a las obras de la naturaleza como a las del arte. "La hermosura es la idea", exclama. Nos podríamos preguntar: ¿Identifica León Hebreo la hermosura con el ser de Dios? El historiador es del parecer que no, pues enseña el judío que "Dios, como autor de la sabiduría, no es hermosura ni sabiduría, sino fuente de donde emana la primera hermosura y suma sabiduría... Así que en el mundo hay tres grados de la hermosura: el autor de ella, ella y el que

<sup>5</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*. Buenos Aires, Edit. Glem, 1943, 14 vols, vol. IV, pp. 5-6.

participa de ella, conviene a saber: hermoso, que hermosa, hermosura y hermoso hermoestado”<sup>6</sup>.

Considera don Marcelino este libro de Abravanel, sin ambages, como lo más bello que hubiera producido el neo-platonismo desde el mismo Plotino. “Nunca antes de Hegel, ha sido desarrollada con más amplitud la estética idealista. Nadie ha manifestado tan soberano desprecio a la materia como León Hebreo. Nadie ha espiritualizado tanto como él el concepto de la forma”<sup>7</sup>. Finalmente, el Hebreo significa la conjunción entre la filosofía semítico-hispana con la filosofía platónica del Renacimiento... “que restaura la forma dramática del diálogo, y hace uso de los desarrollos oratorios, más bien que del razonamiento escolástico... y desde el primer momento plantea juntos el problema ontológico y el cosmológico...”<sup>8</sup>. Así pudiera seguirse al tratadista en sus observaciones, siempre creador de síntesis geniales.

Cita a los autores Fox Morcillo, Aldana, Maximiliano Calvi (en mucho plagariado de su predilecto) y el Conde de Rebolledo, último de los neo-platónicos. Claro está que no rayan a la altura del arquetipo.

Abre capítulo especial para tratar de la estética de los místicos de los siglos XVI y XVII: Fray Luis de Granada, Fray Juan de los Angeles, Fray Diego de Estella, Fray Luis de León, Malón de Chalde; el Beato Juan de Orozco, Cristóbal de Fonseca, y el Padre Nieremberg. Debemos insistir, al filo de reflexiones anteriores, en la mística, y en su contexto, el misticismo. Es lícito considerar que históricamente el misticismo cristiano es, en determinado sentido, un complemento del judío, en tanto que el misticismo musulmán, muy vinculado también a la España que estamos considerando, por muy sorprendente y encantador que parezca, se presenta como un objeto más lejano de intuiciones tópicas. El misticismo cristiano, si, es algo consistente con el hebreo. Comporta, en todo caso, un tal enriquecimiento y profundización de éste,

que tiene capitania formada en la historia universal, desde los días mismos del Santo de Hipona. Al carácter de *invisibilidad* en que se especializa, por así frasarlo, el éxtasis del judío, y su inefabilidad e intuición, hay que oponerle lo *concreto* de la divinidad cristiana. Es personalista: Jesús es la figura, el Hijo del Hombre, que habita entre nosotros. Es el centro de la piedad de los cristianos. Camino, Verdad y Vida. Es el Mediador, por el cual se sabe de la caridad y del amor, fundidos en una fecunda sinonimia.

Esos místicos platónicos españoles pertenecen, unificados por la preocupación estética, a todas las órdenes religiosas de la época, desde la de los minoristas hasta la de Loyola. Como místicos heterodoxos Menéndez agrega a Valdés y a Molinos.

Sería muy difícil establecer prelaciones entre estos autores, a los que se suma el dato bibliográfico a la experiencia encendida del iluminado, del transportado, del que ora y del que tiene revelaciones inenarrables. Menéndez Pelayo distingue la obra del jesuita P. Juan Eusebio Nieremberg, “honra grande del Colegio Imperial de Madrid”, intitulada *Tratado de la Hermosura de Dios y su amabilidad por las infinitas perfecciones del ser divino*, dada a la estampa en 1641, vale decir, cuando ya la mística se enfrentaba a la madurez del Barroco y a la decadencia política de los “reyes felones”. No queremos con esto afirmar que ella sea colocada antes que las del de Granada o de algunos otros; pero ella, junto con ser menos citada, muestra un alma de filósofo, de naturalista, de psicólogo, envuelta en un estilo para algunos claro y lúcido, que lo coloca entre los grandes prosistas de su centuria, distinto pero hombreable con Quevedo y Gracián. “Es, por tanto, el P. Nieremberg un prosista elegantísimo”, aunque algo infestado por los que se reputan vicio literarios del conceptismo y del culteranismo, “recargado, verboso y exuberante, profuso de palabras más que de ideas, un tanto cuanto *batológico*...”<sup>9</sup>. No empece lo anterior, nada anula el mérito de este Tratado del jesuita. La belleza es algo razonable, “la hermosura... razón congruente o concertada”.

<sup>6</sup> *Ideas*, vol. IV, p. 43.

<sup>7</sup> *Ideas*, vol. IV, p. 45.

<sup>8</sup> *Ideas*, vol. IV, p. 46.

<sup>9</sup> *Ideas*, vol. IV, p. 119.

Más expresivo, mucho más que el Padre de la Compañía, fué su anterior, el carmelita San Juan de la Cruz, quien cantaba:

“Y si lo queréis oír.  
Consiste esta suma ciencia  
En un subido sentir  
De la divinal Esencia:  
Es obra de su clemencia  
Hacer quedar no entendiendo,  
Toda ciencia trascendiendo”.

Esta es mística, es “ontología trascendental”, ciencia misteriosa de lo arcano, y, para terminar, viga maestra de la teología mística, que lo demás puede quedar como accesorio y mediativo, pues la razón “es una participación de la lumbre increada”, según lo afirma la escuela de Santo Tomás, y lo repite el historiador, vindicando el respeto a la razón que los antiguos místicos concibieron a su hora, lo que riñe con la vejación de la misma en la mente de los de hogaño.

La Escolástica había llegado en los años postreros del siglo XV a una gran decadencia. Esto se acentúa más si se contrasta con los esfuerzos renovadores de los teólogos y filósofos escolásticos españoles del siglo que sigue. “¿Y la Estética? ¿Qué fué de la Estética en esta renovación escolástica? ¿Amplió algo su esfera? ¿Se constituyó en ciencia aparte como el Derecho Natural, y hasta cierto punto la Psicología? El estudio presente —nos advierte el sabio— mostrará que a la Estética no le cupo tan buena fortuna, y que en las escuelas del siglo XVI, como en las de la Edad Media, careció de vida propia y quedó relegada a muy secundario lugar, a pesar del grande impulso que simultáneamente le daban los platónicos”<sup>10</sup>.

Entre los frailes de órdenes, que comentaban a Santo Tomás, analiza a Domingo Báñez, Bartolomé de Medina, Fray Juan de Santo Tomás, los Salmanticenses, Gabriel Vásquez, Gregorio de Valencia y, Rodrigo de Arriaga. Sobresalen las ideas de Fr. Juan de Santo Tomás, confesor que fué del monarca Felipe IV y hombre de severísima piedad. Dice, entre otros, los conceptos que siguen: “El arte no depende en sus reglas de la rectitud

de la bondad moral; y por eso atiende a la rectitud de la obra, no a la bondad del operante”. Es decir, el arte en esencia no es hijo de la voluntad, la que, si hubiera de relacionársele, estaría regida por la prudencia. Para Menéndez Pelayo (fustigando siempre a su contemporáneo, el jesuita austriaco P. Jungmann) no a la moral, sino a sí mismo subordina el arte su producto. Es la teoría que en el siglo XIX el elegante ecléctico francés, espejo de *maitres de conférences*, Cousin, llamaría la *teoría del arte por el arte*.

Para resumir, “en la clasificación de las artes no se aparta nuestro dominio del común sentir de los tomistas. Divídelas en liberales y mecánicas o serviles, dando por carácter a las primeras la dirección a las acciones más bien que a los efectos, y a las segundas la dirección a los efectos más bien que a las acciones. En una palabra: cuando el arte produce efectos *ad extra*, y emplea como instrumento una *materia externa y permanente*, merece la calificación de servil; si la materia del arte es fugaz y transitoria, como en la Música la pulsación y el sonido, en la Retórica la palabra elocuente, el arte merece la calificación de liberal”. Hoy en día tales referimientos a los “medios de expresión” no se aceptarían en la misma forma, pues, como arguye el historiador... ¿tendremos que relegar entre las artes serviles la Pintura? En esta cuestión, tan agitada en el siglo XVII, y que inspiró el libro de Butrón y tantos otros, Fr. Juan de Santo Tomás adopta un término medio. Si la Pintura se considera por el lado de la perspectiva, será arte liberal y aun ciencia. Si se toma por el ministerio de mezclar y extender los colores, debe estimarse como servil, y lo mismo la estatuaría”<sup>11</sup>. Al tenor del material de las historias del arte y de la estética, pensamos por nuestra cuenta, escuelas habría “liberales” como lo que más pudiera pedir el docto fraile; pero... sólo entre la dibujísticas del Renacimiento, colocadas a la vera de la *De divina proportione* (1509) de Fray Luca Paccioli di Borgo, mientras que las más “pintadas” obras del Barroco, de Cézanne y de su larga secuela, estarían condenadas, no

<sup>10</sup> *Ideas*, vol. IV, p. 137.

<sup>11</sup> *Ideas*, vol. IV, pp. 149-150.

importa el "constructivismo" de las últimas, a caer en la ergástula del servilismo...

Teorizante notable y lustrador de la recta memoria del Aquinatense es Gregorio de Valencia, luz de las Academias de Dillingen e Ingolstadt, con sus *Comentarios* a la *Summa*, alabados "por los protestantes mismos, a quienes tanto combatió". Gloria extranacional tiene también su hermano de Orden, el jesuítta Rodrigo de Arriaga, "profesor en las universidades de Bohemia, hombre de espíritu inquieto, sutil y arrojado, verdadero insurrecto dentro de la escolástica, como quien se jactaba de traer siempre ante los ojos la sola y desnuda verdad, despojándose de todo afecto hacia este autor o el otro, porque al fin el ingenio humano no quedó agotado en Platón ni en Aristóteles"<sup>12</sup>. Sobre los antiguos, afirma Arriaga, tenemos la ventaja de mayor experiencia acumulada. Rechaza, en esto muy cerca de ciertos piadosos paleo-cristianos, la idea de que cuerpo de Cristo fuera y hubiera de seguir siendo "tipo y ejemplar de exterior belleza y proporción", aún a trueque de tener que aclarar a Suárez. Su discusión sobre el arte está en el tomo primero de las *Disputationes Theologicae in primam Secundae*, de los ocho de que consta, y en cuyo curso el autor, acentuando ideas de Gregorio de Valencia, practica una neta separación entre la ciencia y el arte (cuestión ésta muy propia del avance moderno de lo histórico-cultural, más allá del Renacimiento típico), dando de este último muy feliz definición, compendiosa de los esfuerzos escolásticos en torno a tal idea. "Debemos —dice— buscar algún predicamento real que se encuentre en aquellas cosas que se llaman artes, y no en las que se llaman ciencia, prudencia, sabiduría, entendimiento..." No procede científicamente el arte: De aquí resulta que las artes alguna vez se encuentran en hombres de ningún ingenio y aun estúpidos, que por la fuerza de su imaginación aprehenden, verbigracia, la figura humana, y la imitan en bronce o en mármol...; y en artes de menor momento aparece esto aun más claro, porque para imitar el ges-

to, el habla, la risa de otro, no se requiere discurso, sino cierta vivaz imaginativa, de la cual son capaces hasta las monas, que carecen de razón. Así en las cosas de arte tiene el principal lugar la facultad imaginativa sin ningún discurso ni ciencia". A esta descarnada sinceridad la llama Menéndez "genial franqueza". Y, en verdad, lo fué. Definición, entonces: "El arte es un hábito que dirige a hacer alguna cosa por preceptos no discutidos científicamente". Y, para terminar, la delimitación de su campo: "El arte se distingue de la prudencia en que ésta considera las acciones como morales y el arte no; por lo cual se puede completar la definición en estos términos: "El arte es un hábito que dirige para hacer algo no perteneciente al género moral, por preceptos no discutidos científicamente (*Ars est habitus dirigens ad aliquid non pertinens ad genus moris per procepta non discussa scientifice*)"<sup>13</sup>. Estamos acordes en que hay que agradecer esta idea, negadora de la razón para las artes. Por lo menos las liberaba de la pedantesca tiranía de lo útil y de lo científico (entendido incluso lo científico-moral o del espíritu, según aquí podemos, casi, entreverar futuros distingos epistemológicos).

Entre los ingenios independientes se examina a Juan Huarte que deja las artes en el apartado de las ciencias que se derivan de la "buena imaginativa", mientras el médico judío del décimoséptimo, Isaac Cardozo, en su *Philosophia Libera*, nos da en un capítulo sobre la *hermosura*, más que eclecticismo, del que estaba más que indicado en su tiempo, "cierto sincretismo erudito que, basado en la doctrina platónica del *Fedro* y del *Convite*, y en la doctrina aristotélica de la proporción y simetría, viene a fundir los rasgos principales de ambas en esta definición: "Es, pues, la hermosura un fulgor o esplendor que resulta de la debida proporción de partes y de la justa magnitud". También se las ve Cardozo con el concepto de la gracia, que distingue útilmente de la hermosura: "Crean algunos que la gracia es la verdadera razón de la hermosura. Siendo la gracia cierta *venustidad* que resulta de la congruencia de los actos y del

<sup>12</sup> *Ideas*, vol. IV, pp. 158-159.

<sup>13</sup> *Ideas*, vol. IV, p. 161.

donaire de las palabras, la gracia ha de ser compañera inseparable de la hermosura, y por eso se confunde a veces con ella; pero también es cierto que la gracia es algo que se añade a la hermosura ya existente, algo que la adorna. Graciosos son muchos hombres que no pueden tenerse por bellos, pero rara vez la hermosura deja de ir acompañada de la gracia. Entre la gracia y la hermosura hay esta diferencia: que la gracia principalmente brilla en los movimientos, en las acciones, en las palabras, al paso que la hermosura se ve en el cuerpo quieto y en reposo".<sup>14</sup> No creen los entendidos que la Estética moderna lo haya dicho mejor, incluso el célebre tratado *Laocoonte*, de Lessing, que en el siglo XVIII abrió causa en pro de la siempre reversible cuestión de los "límites" de las artes, asunto éste, que tan poderoso edificio de estética, de estilística literaria y de canónica de las artes permitió alzar a nuestro extraordinario don Alfonso Reyes, en *El deslinde*.

A esta altura de nuestro ensayo, vemos que si hemos de trasponer el perfil costero, atrayente en sus generalidades y aciertos filosóficos de los teorizantes de las artes, para enfrentar la exploración del *Hinterland* de las artes mismas, incluso la historia de los preceptistas de las artes del diseño, tropezamos con algunos problemas. Uno de ellos se remite a la constatación de que no siempre los *preceptistas* tratan de asuntos coetáneos con las artes del país. Esto no podría ser de otra manera en muchísimos casos, pues no es fácilmente historiable la vida contemporánea, ni de su muchas veces simple crónica periodística pudiera extraerse la *lección viva* y la necesaria *provisión de sentido* que los artistas mismos y la opinión de los gustadores piden a los que escriben sobre las artes. El historiador de la estética B. Bosanquet ha dicho programáticamente en su obra que "la historia de las bellas artes es la historia de la verdadera conciencia estética, como fenómeno concreto; la teoría estética es el análisis filosófico de esa conciencia, para el cual es condición esencial el conoci-

miento de su historia"<sup>15</sup>. Su concepción, genuinamente neo-hegeliana, nos lleva de la mano a la consideración sinóptica de ambas vertientes de objetos: las artes y las ideas que sobre ellas hubo.

En la consideración técnico-dialéctica de los períodos del Renacimiento y del Barroco, que España vive como uno de los protagonistas más señalados, la polaridad woelffliniana de clásico-barroco, con la definición del primer polo como lineal, superficial, de forma cerrada, plural y absolutamente clara, en oposición al segundo: pintoresco, profundo, de forma abierta, y de relativas unidad y claridad, es, con todo, útil abstracción. Esto en lo plástico puro; pero quedan los factores "extraformales" del estilo. Vemos que el Renacimiento es algo distinto, tanto del gótico como del barroco. Pero algo hay también en la cosmovisión: el descubrimiento de la *personalidad* (Worringer) que es esencial en la aparición del Humanismo, de la Reforma y de la nueva Ciencia. Hay también la concreción de lo *nacional*, que en España se substancia en el *plateresco*, intransferible, del XVI. La época se señala en la co-existencia de lo artístico con lo político y lo religioso, de cuyo conjunto florece algo único, histórico en el desarrollo (llámese "retorno" o "resurgimiento" de las Artes, como se quiera) de lo visible. Luego está la menos ponderable, pero super-real influencia del hecho plástico sobre el pensamiento y las creencias. Uno de los comentados por don Marcelino, el preceptista portugués Francisco de Holanda, escribió en su idioma natal el *Tractado de pintura antigua* (ed. 1538), en que opina sobre Miguel Ángel en forma por demás *clasicista*: "En Flandes se pinta para engañar a la vista. Esta pintura sólo se compone de cintas, de viejas casas, de vegetación campestre, de sombras de árboles, de puentes y de arroyos, que se llaman paisajes, con algunas siluetas humanas por aquí y por allá. Esta pintura, aunque bien puede agradar a ciertos ojos, carece de razón, de arte, de simetría, de proporciones y de discernimiento; le falta selección y certidumbre, en suma, ha

<sup>14</sup> *Ideas*, vol. IV, pp. 163-164.

<sup>15</sup> Bernard Bosanquet. *Historia de la Estética*. Buenos Aires, Edit. Nova, 1949, p. 8.

sido hecha sin substancia ni nervios”<sup>16</sup>. Véase cuál ha sido la evolución posterior de los gustos, y comprenderemos qué noticias puede brindar esta constante confrontación del arte con sus comentarios. Tal apreciación crítica producida en pleno Renacimiento, deja, no obstante, algo definitivo: el énfasis en la biografía del artista, el pronunciamiento acerca del valor y particularidades de la Naturaleza en el asunto del arte y la doctrina del estilo de cada maestro y de la época.

La llamada “constante barroca”, tal como el helenisticismo y el gótico flamígero, tiene visos de algo extremo, final. Se ve en profundidad, hay sabiduría de lo unitario y necesidad de hacer relativa la claridad. Se vuelve, aunque sin perder la capitalidad de cada arte, a un ceñido maridaje entre los respectivos medios plásticos: el *Transparente* de la Catedral toledana, en que lo plástico se funde en sus géneros arquitectónico, escultórico y pictórico, podría servir de ejemplo de esta unificación barroca. Movimiento, profundidad, expresividad, “realismo”, son términos que se apropian a este momento. El ambiente nacional imprime en el siglo XVII su marca peculiar en cada latitud; absolutismo y catolicismo, en España; allí tenemos la obra magnífica de Velázquez. Democracia y calvinismo, en Holanda; surge allá el arte de Rembrandt.

“Los Egas, los Fernán Ruiz, los Diego de Riaño, los Covarrubias, los Bustamante, los Juan de Badajoz, enumera don Marcelino, son ya arquitectos de pleno Renacimiento”<sup>17</sup>. Precisamente en este auge “plateresco” aparece el primer tratado, restaurador de los olvidados cánones de Vitrubio: *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo. Aparecido en 1526, es el primer libro de artes aparecido en suelo español. Juan de Herrera, el gran arquitecto de Felipe II, más que teorizante fué un dominador del arte en el terreno mismo de la construcción. Se manifestó ardiente partidario del *Ars magna* de Lulio.

Los escritores de teoría no abundan. En escultura no los hubo en las centurias acotadas por nuestro interés. Entre los de pintura surge, insistimos, el ya mencio-

nado Francisco de Holanda, hijo de un iluminador holandés establecido en Portugal. Desde joven y durante muchos años, vivió instalado en Italia, donde concibió una admiración ilimitada por sus grandes artistas del Renacimiento romano. Don Marcelino en su discurso de incorporación, leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, el día 31 de marzo de 1901, se refirió a “La estética de la pintura y de la crítica pictórica en los tratadistas del Renacimiento” y se detiene en este escritor<sup>18</sup>.

Más mención que el caballero Felipe de Guevara merece el racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, “varón de muchas almas, como todos los grandes hombres del Renacimiento; puesto que juntó a los lauros de pintor, escultor y arquitecto, los de humanista, arqueólogo y poeta, proponiéndose reproducir en todo el modelo de Miguel Angel”, a quien cantó en majestuosos versos<sup>19</sup>. En discurso llamado, sin exactitud, *Sobre el templo de Salomón*, explora los orígenes de la columna corintia.

El pintor florentino Vicente Carducho escribió en castellano unos *Diálogos de la pintura*, en 1633. Menéndez considera que el libro más aventajado de esta época, a pesar de estar el de Carducho bien escrito, es el de Francisco Pacheco, suegro y primer maestro de Velázquez, publicado en Sevilla, en 1649, con el título de *Arte de la pintura*. Su concepto de la pintura, que es el de los maestros italianos, dice que es el “arte que enseña a imitar con líneas y colores”.

Así como Carducho fué el preceptista para los madrileños, y Pacheco para los sevillanos, en Zaragoza tuvieron su inspirador canónico en Jusepe Martínez, autor de unos certeros *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*, publicados solamente en 1866, bajo el patrocinio de la Academia de San Fernando.

La monarquía de los Austria llegó a su término con el siglo. La decadencia en el siguiente tendrá otro matiz de rectorado político con el advenimiento de los Borbones, en 1700.

<sup>16</sup> Citado por Lionello Venturi. *Historia de la crítica de arte*. Buenos Aires, Poseidón, 1949, p. 85.

<sup>17</sup> *Ideas*, vol. V, p. 199.

<sup>18</sup> *Estudios* (Cuarta serie), p. 349 y ss.

<sup>19</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 21.

## ESTÉTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL SIGLO XVIII

“LOS ARTÍFICES GENERALMENTE MÁS ESTIMADOS Y DE REPUTACIÓN MÁS SEGURA EN TODO PAÍS Y EN TODOS LOS TIEMPOS SON LOS QUE SUPieron JUNTAR CON AMIGABLE PROPORCIÓN EL ESTUDIO DE LA NATURALEZA CON EL DE LA HERMOSURA IDEAL”. ARTEAGA, *La belleza ideal*.

TRAS la muerte de Fernando el Católico, se puede decir que todo el siglo XVI estuvo dominado por los dos grandes Austrias. En efecto, Felipe II murió en 1598. La centuria décimoséptima fué la época de los “reyes holgazanes”, y finalizó en medio del efectivo gobierno de los Validos. En el siglo XVIII reinan los Borbones, como hemos dicho, desde Felipe V hasta Carlos IV, monarca con el que la historia se asoma al siglo siguiente. Es esta una época en que se acepta oficialmente la pérdida de la hegemonía, en provecho de Francia, y en que adviene un notable afrancesamiento en la cultura. Las Academias de la Lengua, de la Historia, de Bellas Artes, son índices del nuevo espíritu. También lo es el predominio del arte académico. El “despotismo ilustrado” pone su nota de intentos de restauración económica y política, y se asiste a una gran crisis: la Guerra de Sucesión de España. Con el advenimiento de Carlos IV, se renueva la crisis en medio de las repercusiones en España y sus dominios americanos, de la Revolución Francesa y, entrando al siglo XIX, del “factor napoleónico” en la política europea. Lo que sigue tras las Cortes y la Constitución de Cadiz es ya época contemporánea, en el amplio sentido de la historia universal.

En cuanto a la cultura intelectual y artística, el siglo XVIII es era de esforzada ascensión desde un bajo punto de decadencia, hasta un término en que España vuelve a ocupar un lugar en la constelación europea. Este trabajo espiritual tiene dos alas: 1, establecer un contacto cada vez mayor con los grandes focos de la cultura moderna, y 2, reanimar la tradición nacional, salvando los valores permanentes, compatibles con el ánimo ilustrado de los tiempos. Es esta, como lo es en todas partes, una época eminentemente crítica, de acciones combativas en

que lo intelectual adquiere significación en lo social y lo político. Autores hay que van a buscar allí las raíces de lo que se ha dado en llamar “Las dos Españas”, de escisión entre “tradicionalistas” y “liberales”. Los contactos con Italia e Inglaterra súmanse a los que ya venían trabados con Francia. Junto con la aparición del neo-clasicismo, el iluminismo operante en la Península, tiene asidero en inspiraciones, modelos e intercambios en que tales naciones cuentan decisivamente. Mientras tanto, en lo que a la Literatura respecta, es posible percibir, no obstante todo lo anotado, pervivencias del Siglo de Oro, cuya decadencia se alarga al parecer indefinidamente, y la influencia de los ingenios de Góngora, Quevedo y Calderón. En el otro extremo del proceso, es dable percibir atisbos de una transición hacia cosas nuevas: el pre-romanticismo, anunciador de la etapa futura. El grande Francisco de Goya, aislado no tan solo en España, sino que también en el mundo europeo, es en el siglo XVIII una anticipación portentosa no ya del romanticismo, sino que del realismo de mitad de la centuria décimonona. Tiene en su arte pictórico tanta y tan notable importancia como un napolitano anterior a él, pero que vive en esta Epoca de la Ilustración y determina una anticipación de la teoría cíclica —romántica— de la Historia: Juan Bautista Vico.

En el terreno de la Filosofía debemos considerar la Ilustración del XVIII como el momento en que toca su fin la metafísica sistemática de los cien años anteriores. Los *philosophes* son hombres que actúan influyentemente en el plano social, y ya no consideran en forma genuina la visión del destino filosófico que antes se tuvo. Producto de este afán es la *Encyclopédie* francesa, gran diccionario razonado de ciencias, artes y oficios, en que participó un escritor importante para la crí-

tica artística: Diderot. Allí se reunieron los pensadores más conocidos de esta centuria gala: Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Turgot, D'Holbach.

“La importancia de Diderot (1713-1784) en la historia de la Estética es muy grande. Casi todas las ideas que él sembró han fructificado después, sobre todo en Alemania”<sup>1</sup>. Fué el fundador moderno (si hacemos ánimo de memorizar sus inicios griegos) de la crítica de artes plásticas. Perteneció Diderot a los exaltadores del sentimiento, como Shaftesbury y Hutcheson, y su compatriota Dubos. “No tenía ninguna de las condiciones del espíritu francés: no era ni ordenado, ni consecuente, ni metódico, y como él mismo confiesa, todo se agrandaba y exageraba en su imaginación y en sus discursos... En este sentido acertaban los que en su tiempo solían llamarle, como por antonomasia, el filósofo, porque aun siendo mala su filosofía —aventura Menéndez— es realmente filosofía, lo cual no acontece con ningún otro de sus contemporáneos. Así es que su materialismo casi deja de ser materialismo, o debe calificarse, a lo sumo, de panteísmo naturalista o de materialismo idealista, que ahora decimos *monismo*, puesto que en vez de encerrarse en un seco y estéril mecanismo, como Helvetius, Holbach o La Métrie, es dinamista acérrimo, y puede decirse que lo que ha hecho es materializar la concepción metafísica de Leibniz, suponiendo dotada a cada partícula de la materia de animación de vida y hasta de pensamiento, y de un como prurito de bullir y moverse”<sup>2</sup>.

Debe hacerse mención de que la biblioteca y muchos papeles del autor fueron a Rusia, previamente vendidos por el gran crítico y autor dramático a la culta Catalina II, su protectora. Mucho hay que investigar de este conversador inagotable, de este crítico adelantado, de este hombre al que algunos quisieran hallar espiritualista, idealista y deísta, y no lo que el “aspecto” de su época le asignó en forma tosca. En cuanto a lo publicado en las Obras Completas (edit. Naigéon, 1798, 15 vols), corresponde desglosar a

los interesados en la Estética: el artículo “Belleza” de la *Encyclopédie*, incorporado a aquéllas como *Investigaciones sobre el origen y naturaleza de lo bello; Ensayo sobre la Pintura y Los Salones* (que son nueve, de 1759 a 1781). Teorizando sobre lo bello, afirma que “las cosas de las cuales se habla con más frecuencia, son precisamente aquellas que se conocen menos. La naturaleza de lo *bello* participa de esta peculiaridad”. En relación con la imitación de la naturaleza, del claroscuro, de la composición, y de la pintura, declara: “La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda forma, hermosa o fea, tiene su causa; y de todas las creaturas que existen en el mundo, no hay una sola que no sea como debe ser”. Brillante *periodista*, arremeterá luego contra la “belleza absoluta” de Hutcheson y sus epígonos.

Los problemas fundamentales de la Estética deben, pues, mirarse en medio de esta plaza de los especialistas. Primera constatación: Lo más esencial (Dionisio Diderot es ejemplo) muestra a esta época como eminentemente *crítica*. Segunda constatación: Se lucha por mantener el principio de la objetividad de lo bello (Batteaux) Tercera constatación: Se tiende, a pesar de todo, al subjetivismo (Shaftesbury). Cuarta constatación: Se cree en una intuición estética (Escuela escocesa). Quinta constatación: Se espera que la Estética busque sus sistematización, a pesar de las tendencias “literarias” y anti-formalistas de la centuria (Baumgarten).

Volvamos a la línea cronológica y nacional. Mientras tanto se desarrolla lo referido, en las Islas Británicas, como una reacción contra el empirismo lockiano, y más todavía, contra el escepticismo de Hume, surgió en Escocia la Escuela de ese nombre, la que influyó considerablemente en la Europa continental, y a la que Menéndez Pelayo se sintió ligado, tal como el P. Millas o Llorens, por necesidad de sus trabajos históricos cuanto por tendencias innatas de su espíritu, favorecido todo ello por su decisivo paso por las aulas de la Universidad barcelonesa. Los pensadores más significados de la *escuela escocesa* son: Thomas Reid (1710-1796) y Dugald-Stewart (1753-1828), dentro de la centuria que nos ocupa. La filosofía del *com-*

<sup>1</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 198.

<sup>2</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 199.

*mon sense*, querida del realista y empírico don Marcelino, fué continuada por Sir William Hamilton (1788-1856), a quien mencionamos adelantadamente, para no romper este marco de conceptos. Cabe decir que Menéndez, amplio y práctico en el fondo de su generosa complejión de humanista se declaró "hamiltoniano hasta los huesos", pues veía en el pensador presbiteriano una atalaya contra el utilitarismo y una reposición constructiva del criticismo kantiano, a base de los grandes temas que trató el gigante de Königsberg. Estirando aun más nuestro marco de cuestiones, resulta en todo sentido pertinente señalar cómo nuestro magnífico *scholar*, don Andrés Bello, padre de la educación y del derecho chilenos, como primer rector que fué de la Universidad de Chile y autor del Código Civil, fastos que corresponden a los años medios del siglo pasado, adscribió asimismo a esta escuela escocesa. Pudo distraer tiempo a su vastísima obra de filólogo, jurista *de gentes* y civil, poeta, preceptista, educador superior, para dedicar un tomo a la *Filosofía del entendimiento*<sup>3</sup>. Educado en el amor de lo hispánico, los azares de la Revolución lo llevaron a las Islas Británicas, donde adquirió lengua, costumbres y formación anglo-sajonas, ejerciendo el periodismo de relación culta hispano-americana, tan característico de esa época de crisis, en que España sufrió y luchó muy parecidamente a sus hijas ultramarinas, y frecuentando el Museo Británico londinense, donde (como Marx) adquirió la información portentosa que después puso al servicio del republicanism americano. Prudente católico, pero firmísimo en la creación de las bases del espíritu nacional chileno, Bello buscó la inspiración europea, en este caso hamiltoniana, crítica, gnoseológica, espiritual y psicológica, donde mejor pudo hallarla: en sus fuentes mismas. Y curioso símil, que acerca a dos genios de nuestro ámbito hispano-parlante, distanciados como antípodas, pero coherentes con una misteriosa necesidad de *economía intelectual* unánime. ¿Hasta qué punto vería esta aproximación el propio don Marcelino cuando seleccionó, anotó y prologó

a Bello en su *Antología de poetas hispano-americanos?*

Volviendo al cauce cronológico, hemos de recordar que en Alemania —que muy pronto se insinuaría en el primer rango del pensamiento vigente, en tránsito hacia lo que hemos llamado lo contemporáneo— contribuyó también con su iluminismo, con la "*Aufklärung*", en que los sistemas anteriores, resumidos en Leibniz, alcanzan popularidad, como igualmente la filosofía inglesa, culminante en los empiristas Locke y Hume. Hay que distinguir este movimiento del francés, tan acentuadamente deísta en sus relaciones religiosas, pues no se presenta tan divorciado de la Religión dominante. En lo demás, se asimila al tono racionalista y científico imperante. El más representativo de estos filósofos fué Christian Wolff (1679-1754), que, menor que sus antecesores, tiene interés porque a él se debe una división muy aclaratoria, si no hoy de universal aceptación, de la metafísica en ontología o metafísica general; teología racional; psicología racional, y cosmología racional. Es decir: Ser, Dios, Hombre y Mundo. Discípulo de Wolff fué el fundador de la Estética, Alejandro Baumgarten (1714-1762), que inició en 1750 su *Aesthetica*. Cerca de ellos están Winckelmann, el historiador del arte de la antigüedad; Lessing, el tratadista del *Laocoonte*; Herder, que señala el paso hacia una nueva mentalidad, y Kant, el autor de las *Criticas* que revolucionaron, en el sentido del idealismo, las bases mismas de la Filosofía, en su peregrinación a través de los hechos históricos-universales tan decisivos que tñen los posteriores años del Siglo de las Luces y los umbrales del centenio en que naciera Menéndez Pelayo.

Tras los períodos del Renacimiento y el Barroco, los tratadistas de Historia del Arte prefieren llamar a las manifestaciones de las centurias del XVIII y XIX, el "Arte moderno", creando, así, una confusión respecto de la Historia Universal, que debe aclararse. En efecto, en ésta, lo Moderno se inicia con el siglo XVI, y lo Contemporáneo, con la Revolución Francesa y el período de guerras emancipadoras americanas (en sentido absoluto, desde 1776 hasta 1826). Correlativamente, para los historiadores artísticos, es "Arte

<sup>3</sup> Andrés Bello. *Obras Completas*. Vol. I, Santiago, 1881.

contemporáneo" el de la actual centuria, en sentido más puro y comprensible para la opinión pública y la crítica.

El "Arte moderno", de los siglos XVIII y XIX, que preferimos ver en conjunto, se caracteriza por el predominio de los trabajos artísticos tendientes a captar la expresión en tal manera que ella pase a ser del dominio sosegado del Arte, así como antes se había planteado la lucha en pro de la organización formal de la plástica. En este camino Cézanne representa el último esfuerzo, la purificación extrema, más allá de la cual solamente cabe la teorización y la conjetura prospectiva.

En el neo-clasicismo con que finaliza el siglo XVIII, la forma es la preocupación de los que miran hacia el pasado, de los "academistas". Con el romanticismo se produce una remoción de los valores, en sentido del predominio colorista. Mientras tanto, el naturalismo, sin dejar de lado lo cromático, vuelve a los problemas planteados anteriormente, que se sitúan en torno a la composición. Por último, el impresionismo transforma a la luz en el principal agente, exaltando para ello la "teoría de los valores". La "voluntad de forma" se recubre de complicadas configuraciones, en que lo propio de las Artes se debe conjugar con lo extraplástico. Las ideas que van desde el Racionalismo, a través del Iluminismo y del Romanticismo, hasta el Positivismo, aún presente en los postreros años del siglo XIX, corresponden a sendos movimientos de la plástica: neo-clasicismo, romanticismo, naturalismo, impresionismo. Los factores económicos y políticos, y la acentuación general del individualismo, contribuyen a complicar, pero al mismo tiempo, a definir, el horizonte de nuestro arte de las centurias del XVIII y del XIX. El artista ve surgir de su propia fantasía, no menos que el filósofo, el científico, el técnico, el político o el religioso, algo que forma parte de la realidad.

Lamentase Menéndez Pelayo, en su *Introducción al siglo XVIII*, de la invasión subjetivista que sufrió la filosofía y, con ella, la filosofía del arte. Este cambio debe achacarse a Descartes. Cartesiano convencido, el jesuíta francés P. André compuso, no obstante lo comentado, un agradable libro sobre lo Bello, que mu-

cha influencia ejerció sobre el español Luzán. "El Ensayo del P. André sobre lo Bello (1711) conserva todavía reminiscencias platónicas, pero es evidente que pertenece a otra dirección y a otra escuela, en que la savia del idealismo se iba extinguiendo gradualmente. Lo que preocupa al autor, más que la belleza *en sí*, es belleza de los objetos visibles y la belleza moral. La cuestión de la esencia de lo bello puede decirse que la escamotea hábilmente en las primeras páginas de su libro"<sup>4</sup>. La belleza sensible divide en óptica y acústica. Las cualidades de toda belleza son el orden, la regularidad, la proporción, la simetría. Todo esto no es muy original, y donde comienza lo de propia cosecha, es en la distinción de la belleza en "geométrica", independiente hasta de la institución divina, y que agrada más a la razón que a los ojos, y en "natural", que es dependiente de la voluntad del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y gustos. En lo que toca a los objetos de la vista, esta última depende del color. Otra distinción: la belleza humana, es llamada, belleza espiritual. Hay belleza del genio, del gusto y del puro capricho. Con el nombre de belleza de las costumbres, André reúne lo que en las Estéticas de hoy llaman belleza moral y belleza intelectual, "considerando esta última como fuente de la belleza artística. En cuanto a la moral, "consiste en una constante y plena conformidad del corazón con el orden moral en sus distintas especies esencial, natural y civil, ley universal de las inteligencias, ley general de la naturaleza humana, ley común social. En el orden moral, como en el físico, una especie de *unidad* es siempre la ley esencial de lo bello, y aquí hemos de buscarla en el imperio de la razón eterna, que es *una* y que da unidad a cuanto toca. Las costumbres que no tienen *unidad* podrán ser buenas, pero nunca serán bellas, porque siempre nos ofenderá una discordancia entre la persona y el papel que quiere representar"<sup>5</sup>.

Muy por debajo del ingenioso ensayo del P. André, están el *Tratado de lo bello* de Crousaz (1724) y las *Reflexiones sobre*

<sup>4</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 152.

<sup>5</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 156.

la *poesía y la Pintura*, del Abate Dubos (1714). Fueron muy leídos en España. Mucho más original es Silvain, quien mantuvo inédito desde 1708 un Tratado que en mucho se parece a lo que decenios más tarde escribiría Kant en *Crítica del juicio* (1790).

Montesquieu tiene un *Ensayo sobre el gusto*, cuyo propósito inicial fué servir de artículo para la Enciclopedia (1751), pero que terminó publicándose póstumamente. Batteaux es autor de *Las Bellas Artes reducidas a un principio*, que corrió, a pesar de su endebles, más que cualquier otro libro sobre la materia producido en esos instantes. "El principio único del abate Batteux es la *imitación de la naturaleza*, entendida tal y como suena, en el mismo sentido grosero en que hoy la entienden los naturalistas y realistas", nos dice don Marcelino <sup>6</sup>. Es de observarse que todas estas obras no portan el nombre de Estética, ni siquiera en el interior de sus respectivos textos: tal palabra apareció por primera vez, según el entender del historiador, en una obra bastante oscura, el *Diccionario de bellas artes*, de Millin, en 1806, compendio de la *Teoría universal de las bellas artes*, del alemán Sulzer.

Las Islas Británicas no se vieron libres, no empecé su espontánea y originalísima literatura, a seguir la moda de Francia en cosas de Estética. Pero "el mérito de haber producido el primer tratado estético de algún valor pertenece, sin controversia, a Addison por su *Ensayo sobre los placeres del gusto*, el cual ya en tiempo de Hugo Blair parecía más entretenido y ameno que profundo y filosófico, pero que, tal cual es, ofrece el mismo carácter de aticismo, urbanidad y gracia culta que tanto avalora los artículos del *Spectator*. Por esto y por el nombre de su autor, de tan simpática e inmaculada memoria, y por la circunstancia de haber sido traducido al castellano, debe hacerse aquí alguna memoria de él, mucho más si se repara que dentro de un cuadro superficial presenta ya todos los caracteres que luego distinguieron a las teorías estéticas nacidas en Inglaterra, es decir, el espíritu analítico, la tendencia a la observación menuda, psicológica y mo-

ral, la penuria de substancia metafísica y aun la desconfianza respecto de ella: circunstancias todas que en algo deben atribuirse a la filosofía que por entonces reinaba en Europa, pero que también dependen, en parte no menor, de condiciones nativas de la raza, puesto que las vemos reaparecer en los grandes psicólogos y pensadores lógicos de nuestros tiempos, y aun en los estéticos medio idealistas como Ruskin" <sup>7</sup>.

Para él el único sentido estético es el de la vista. Otros canales del gusto son la novedad y la asociación de ideas, despertadora de la imaginación, y de las ideas que ella atrae para el arte. Addison mismo es autor de un divulgado *Ensayo sobre la fantasía*.

Suscitó el ensayista numerosa cohorte de seguidores. Así, el pintor Hogarth escribió su *Análisis de la belleza*, que mereció ser utilizado por Kant y discutido por Lessing.

La Escuela de Edimburgo rompe, en reacción contra el sensualismo de Locke, el fuego de publicaciones en torno a lo bello. El primero es Hutcheson (1694-1747) con sus teorías estéticas y morales presentadas en *Indagaciones sobre nuestras ideas de belleza y de virtud* (1720) y *Ensayos sobre las pasiones y los efectos* (1728), en que se revela buen seguidor del Conde de Shaftesbury (1671-1713), representante de la moral de la simpatía, de fecunda tradición en las Islas (recuérdese la *Teoría de los sentimientos morales*, de Adam Smith). El Conde influyó en el idealismo alemán, tanto como en su compatriota. Muy oportuna fué su distinción entre la noción de lo bello y la noción de lo útil.

Thomas Reid (1710-1796), publicó en 1764 su obra en la especialidad de un sentido común filosófico que salve del escepticismo gnoseológico de Hume <sup>8</sup>. Dice Reid en su Sección XXIV, sobre la analogía entre la percepción y el crédito que damos al testimonio humano: "En el testimonio de la naturaleza dado por los sentidos, tanto como en el testimonio humano, dado por el lenguaje, las cosas

<sup>7</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 218.

<sup>8</sup> Thomas Reid. *An Inquiry into the human mind on the principles of Common sense*. Ed. de Glasgow, Gray, 1804, p. 355.

<sup>6</sup> *Ideas*, vol. VI, p. 180.

se nos hacen significativas por signos; y, en un caso o en el otro, la mente, ya sea por principios originales, o por la costumbre, pasa del signo a la concepción y la creencia que los signos significan".

Dugald-Steward (1753-1828), ejerció especialmente su influencia en Francia. Refiriéndose al gusto, dice: "Es esencial recordar que el grado de sensibilidad siempre puede ser estimado *relativamente* al estado de las potencias intelectuales en que un hombre de vigorosa comprensión sabe cómo regular y controlar, porque en el caso de un débil de mente, ello no sólo le llevaría a una serie de inconvenientes y errores, sino que, más aún, a la pérdida de todas sus facultades". Hay diferencia, pues, entre el gusto y la sensibilidad natural para la belleza. En lo tocante al cultivo de ciertos hábitos intelectuales conectados con los elementos primarios del gusto, Dugald-Steward considera que una vívida imaginación va invariablemente unida a un juicio mediocre<sup>9</sup>.

¿Cómo pasar del conocimiento de lo íntimo al de lo externo, es decir, de la immanencia a la trascendencia? En primer término la Escuela escocesa afirma, contra Hume, de que existe una verdad trascendental y de que ella se basa en la posibilidad de ser dado inmediatamente el objeto a la percepción, sin necesidad de imágenes intermediarias. En Hamilton, como en otra parte decíamos, las posibilidades de contestación se enriquecen por la constitución de una fenomenología empírica del espíritu humano, es decir, una psicología descriptiva. Todo esto se resume en la fórmula: "Pensar es condicionar". Lo incondicionado se rechaza, puesto que no puede ser conocido, pero tampoco puede ser pensado. Con esto quedan separados en forma radical los reinos del conocimiento y de la creencia, separación que fué más determinada si cabe, por el discípulo de Hamilton, Henry L. Mansel (1820-1871). Es oportuno ver que el ápice de su influencia está marcado por el año 1866 (Mansel, *Philosophy of the Conditioned*), ya transcurrido el período de difusión de la obra hamilton-

niana, especialmente sus *Lectures on Metaphysics and Logic*, 1859-60.

Es aquí necesario ampliar nuestro conocimiento de la filosofía española, especialmente la de Cataluña. En efecto, ya con Martí de Eixalá (1808-1857), profesor de la Universidad de Barcelona, se desarrolla, en parte influido por la Escuela escocesa y en otras por el empirismo y la ideología, una teoría de la psicognosia como fundamento de la lógica y de la gnoseología. Francisco Javier Llorens y Barba (1820-1872) su discípulo, y, a su vez, maestro de Menéndez Pelayo, articuló dichas influencias con las recibidas del aristotelismo escolástico y, del eclecticismo francés, en una doctrina orgánica, que estaba destinada a servir de prólegomenos a toda filosofía teórica y práctica (*Lecciones de Filosofía*, 1864-65 y 1867-68). Es digno de decirse que, en pleno siglo XVIII, el P. Joaquín Millas, zaragozano, se había manifestado por los escoceses.

El profesor berlinés Baumgarten (1714-1762) tuvo, según vimos, la gloria de reunir y bautizar una *Estética*. En 1750 apareció el primer volumen de su *Aesthetica*, en 1758 el segundo *Aetheticorum pars altera*). El nombre prevaleció, a pesar de las ideas de cambiarlo por Calología y otro tanto o más pedante, y se consolidó con Hegel y Vischer<sup>10</sup>.

Nombres hay que merecen mención en la nueva ciencia: Sulzer, Moisés Mendelssohn, el pintor Mengs, el leibneziano Eberhard (*Teorías de las bellas artes y de la literatura*, 1763), Eschenburg (*Proyecto de una teoría y de una historia general de las bellas artes y de la literatura*, 1783), Dalberg (*Principios de estética, su aplicación y su porvenir*, 1791). Todos ellos prepararon el camino a los más grandes.

"Winckelmann convertía por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada o (digámoslo así) en acción"<sup>11</sup>. Su gran obra es de 1764, pero fué preparándola en numerosas monografías sobre escultura, pintura y arquitectura entre los antiguos.

Lessing culmina en los asuntos de arte con su *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía* (1765). Este libro

<sup>9</sup> Dugald-Steward, *Philosophical Essays*. Ed. 3.<sup>a</sup> Edimburg, A. Constable, 1818, pp. 498 y 543.

<sup>10</sup> *Ideas*, vol. VII, p. 18.

<sup>11</sup> *Ideas*, vol. VII, p. 24.

es polémico. Contra el francés Conde de Caylus, dice que "parece pretender que el poeta debe adornar de atributos alegóricos los seres imaginarios. Pero el conde era más competente en pintura que en poesía.

"En la obra en que expresa tal pretensión, he hallado ocasión de apuntar algunas observaciones importantes, cuyos puntos principales no quiero pasar por alto sin examinarlos con atención.

"La idea del conde es que el artista debe familiarizarse particularmente con el poeta que sea a la vez mejor pintor: con Homero, por ejemplo. Y le indica cuán rica materia, no explotada todavía, ofrece la historia, tratada por el autor griego..." Hora es ya de aproximar las dos observaciones: primera, que la invención y la novedad del asunto no son, ni mucho menos, la cosa principal que exigimos al pintor, y segunda, que todo asunto conocido facilita y favorece el efecto que debe producir su arte"<sup>12</sup>.

Este lugar común de *Ut pictura poesis* había sido repetido por Batteux y el abate Dubos. La pintura no es poesía para los ojos, y viceversa. Vemos que todavía en el siglo XIX, la crítica y la estética, a ratos, caen en esta mezcla de las artes. Y, aunque esté fuera de nuestro necesario enfoque cronológico, anotemos que el siglo nuestro se ha caracterizado por la teoría y la práctica de la confusión de las artes, desde el Cubismo hasta el día de hoy.

José Nicolás de Azara, Embajador español en Italia, gran señor y Mecenas, fué familiarísimo del pintor bohemio y filósofo Antonio Rafael Mengs y, grande aficionado a la arqueología, trató detenidamente con Winckelmann. También fué íntimo del Padre jesuíta Arteaga, emigrado a Italia después de la expulsión de la Orden, en 1767. Admiraba ilimitadamente a Mengs. Cuando éste murió, en 1779, mandó reproducir en bronce su retrato y costeó la impresión trilingüe de sus obras, a las que colocó antepuesta una biografía de su amigo.

Con penetración de verdadero artista Menéndez se da cuenta de que Mengs, quien pintó mucho en España, dejando escuela y fama increíble, fué "un falso e

intolerante idealista... nutrido por una falsa, aunque noble inteligencia del arte antiguo y por una aspiración mal discernida hacia lo noble y lo grandioso, comunicaba a la forma pictórica, al traducirse en ella, toda la palidez de los conceptos intelectuales y metafísicos"<sup>13</sup>.

Vemos que el instinto de Azara lo llevó a hacer unas *Observaciones sobre la belleza*, en la ya citada edición de Mengs, en que impugna las ideas de su amigo querido. Lo que fué Mengs es lo siguiente: un manierista, un academista, a la manera de los Carracci, en los últimos momentos del Renacimiento, cuando se volvía a los genios originales, creyendo que la adopción de sus técnicas y maneras de tratar tal o cual parte del cuerpo humano o de la naturaleza podía zurcirse con inteligente dedicación, dando una obra superior... por agregación y añadidura.

Las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, impresa en Madrid, a distinción de otra parte de su obra, en 1789 y que, sin contradicción, debe tenerse por el más metódico, complejo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII, pudiendo hombrear sin desventaja con cualquier otro de su tiempo, aunque "entren en cuenta Burke, Sulzer y Mendelssohn, con la excepción única del *Laocoonte*"<sup>14</sup>. El P. Miguel Batllori, S. I., prologador, anotador y editor de la obra del abate Esteban de Arteaga, que así se llama el autor que estamos alabando, considera que es este uno de nuestros clásicos castellanos, reconocidos hoy por el gran hispanista itálico A. Farinelli y antaño por su contemporáneo Juan Pablo Forner. De este competente musicólogo y consumado esteta Batllori extrae lo que considera la suma de su filosofía, en dos palabras: semi-empirismo y sensismo. Su instinto es certero: elogia a Winckelmann, como historiador de los artistas de la Antigüedad; pero se aparta de él en forma decidida, cuando menosprecia la pintura flamenca.

Las meditaciones de Arteaga alcanzan dos polos: la imitación y la belleza ideal. Exagera la primera, siguiendo más allá de lo justo al Estagirita. Formula cuatro

<sup>12</sup> G. E. Lessing. *Laocoonte*. Trad., Valencia, F. Sempere, s. f., pp. 100-101.

<sup>13</sup> *Ideas*, vol. VII, p. 86.

<sup>14</sup> *Ideas*, vol. VII, p. 94.

conclusiones sobre ella: "De lo dicho se infiere; 1.º—Que lo que se busca en las producciones de las artes no es la copia, que exige conformidad perfecta, sino la imitación; 2.º—Que lo que el público admira en ésta no es la sola semejanza con el original, sino la dificultad vencida; 3.º—Que para hacer resaltar el mérito de la dificultad es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad; 4.º—Que la admiración es tanto más grande cuanto es más indócil el instrumento de que se sirve el artífice y mayores los obstáculos que ha debido superar en la imitación"<sup>15</sup>.

La definición de la belleza ideal, término de equilibrio de lo anterior, reza: "modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes: entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar, con la evidencia posible, la imagen, idea o afecto que cada una propone, según su fin e instrumento"<sup>16</sup>.

Entre los tratadistas de las artes del diseño del siglo XVIII, Menéndez comenta a Palomino, Interián de Ayala, Mayáns, y a los influidos por Mengs y Azara. Considera críticos de arte a Jove-

<sup>15</sup> Esteban de Arteaga. *La belleza ideal*. Espasa-Calpe (Colecc. Clásicos castellanos), Madrid, 1943, pp. 15-16.

<sup>16</sup> *Ob. cit.*, p. 55. Considera Angel Valbuena Prat, en su *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gili, 1950, III t., p. 66, que este autor "Es anticipo de ideas y temas de la escuela romántica... Menéndez no enumeró todos sus aciertos respecto de las artes (y adivinaciones), no ha sido situado todavía en el plano que merece..."

llanos y a Capmany, y se ocupa de las investigaciones históricas en la especialidad, de Llaguno y Ceán Bermúdez.

Antonio de Palomino y Velasco, nacido en el siglo XVII, no publicó su *Museo pictórico y Escala óptica*, ni su *Parnaso español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, muy entrado el siglo siguiente. Sus ideas: "Aun siendo ecléctico Palomino, parece dar mucha mayor importancia al concepto o noción mental que a la imitación de la naturaleza externa". Atrae el concepto de "dibujo interno" o composición mental. El último tomo, tercero, es el *Parnaso* que, más allá de las teorías idealistas del autor, nos presenta reales biografías de plásticos de la época. Por este valioso servicio se le ha denominado el Vasari hispano.

El 13 de junio de 1752 se realizó la sesión inaugural de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución que subsiste hasta hoy, pero que tuvo comienzos que no hacían presagiar nada bueno. El arte español estaba en gran decadencia. Los que podían hacer encargos, especialmente los monarcas, contrataban grandes pintores italianos. Lo mismo cabe decir de escultores y arquitectos. La Academia estaba formada por gustadores, casi exclusivamente de la nobleza, que nada sabían de las artes plásticas, salvo contadas excepciones. Con la llegada a Madrid del enérgico, intolerante y pedagógico Mengs, en 1761, esta situación inaudita del máximo Instituto de las Artes cambió de aspecto en forma rápida.

## IDEAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XIX

"HE AQUÍ LA CLAVE DEL SECRETO: NUESTRA ESTÉTICA NO ES SINO UNA PSICOLOGÍA DE LA SENSIBILIDAD ARTÍSTICA CLASICISTA". WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*.

"ASÍ SE EXPLICA EL DESDÉN QUE LOS AFICIONADOS AL ARTE SIEN- TEN POR LA ESTÉTICA: LES PARECE FILISTEA, ANODINA, SIN JUGO NI FECUNDIDAD; QUISIERAN ELLOS QUE FUERA AÚN MÁS BELLA QUE EL CUADRO O LA POESÍA. MAS PARA QUIEN TIENE CONCIENCIA DE LO QUE SIGNIFICA UNA ORIENTACIÓN EXACTA EN ASUNTOS COMO ÉSTE, LA ESTÉTICA VALE TANTO COMO LA OBRA DE ARTE". ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*.

LA última parte de la obra sobre las ideas estéticas trata de lo más significativo de su desarrollo en el siglo XIX.

Se inicia con Alemania "aunque la Estética no sea exclusivamente ciencia alemana, como pregonan con su admirable y habi-

tual modestia los críticos ultra-reñanos" <sup>1</sup>. Claro está que es éste el único país donde la disciplina alcanzó, durante la centuria anterior, un orgánico y estimable desarrollo de conjunto. Así, pues, abre sus comentarios Menéndez Pelayo con Kant, para continuarlos a través de diversos expositores, hasta Schleiermacher. Hecho un alto, prosigue con Hegel, para terminar con el abundante grupo de los estéticos afectos a la filosofía realista.

Hace una recapitulación de las ideas estéticas en Inglaterra, para avanzar su tema con los escoceses, Ruskin y otros, hasta Grant Allen.

Francia es considerada en parecida recapitulación, para luego entrar a tratar diversos autores, desde Cousin a Taine y Guizot, y los preceptistas y científicos del Arte desde el pintor Géricault hasta el arquitecto Viollet-le-Duc.

Es posible notar, ante la cercanía y la abundancia de cultores de las disciplinas relativas a las Artes, diversas omisiones. Claro está que muchos que pudiera señalarse, son antes que nada filósofos. Otros, como Marx, economistas y políticos. Más allá queda el grupo de los que saltaron a la notoriedad en los mismos años, o posteriormente a la publicación de la obra misma del erudito hispano. En este caso está Dilthey. Todavía podría señalarse algunos pensadores extraños e indomeñables que, como los casos de Kierkegaard o Nietzsche, resisten la habitual clasificación, previa al desprendimiento de su "sistema" o de su "curso" de Estética.

Otra observación radica en que la obra finaliza sin que se vuelva a insistir en filósofos del arte, estetas, historiadores del arte, o preceptistas españoles. Bien se vió que este extenso libro más que una Historia de las Ideas estéticas en España, puede ser considerado como una poderosa Historia general del tema.

Se ha hecho ver que la obra pudiera haber llegado hasta la actualidad estricta del autor, es decir hasta los estetas experimentales, los de estética "desde abajo", y los que se van a sentir incluidos en la llamada "ciencia general del arte" o en las distintas direcciones que emanan de la ramificación cada vez más acentuada de las Ciencias de la Cultura.

Kant comenzó por ser un estético empírico. Efectivamente, en 1764, publicó unas observaciones sobre lo bello y lo sublime en calidad de sentimientos humanos. Seguro es que éste, visto por los que leen sin cuidados la pequeña obra, pareciera otro Kant, anterior al más conocido, "que por algún tiempo fué o se creyó mundano, y de quien yo no dudo que sería un prototipo de elegancia y amenidad" <sup>2</sup>. Buena prueba es, para este enjuiciamiento de don Marcelino, la lectura de sus bocetos de caracteres nacionales, en que se muestra tan sagaz como bien informado un hombre que nunca salió de la boreal ciudad de Königsberg.

Enfrentándonos con la entraña de la *Crítica del juicio*, es posible que afirmemos que ella tiene por objeto resolver la antinomia entre el concepto de naturaleza y el concepto de libertad, que engendran, respectivamente, la filosofía teórica y la práctica. ¿Cómo relacionar estos dos mundos? Según Kant, tal tránsito solamente podrá verificarse por medio de la facultad del juicio. La finalidad de la naturaleza puede ser considerada en dos maneras diversa: estética y teleológica. Sólo puede ser estética la representación de la finalidad en cuanto *formal*. Precisamente por este carácter damos valor de necesidad y universalidad al juicio del gusto, como necesario y trascendental es el principio de conveniencia subjetiva, *a priori*, en que se apoya.

Kant no afirma que su tratado sea una estética completa. Cree que sólo es posible, ya que no ciencia de lo bello, crítica de lo bello.

¿Podría afirmarse que lo bello significa la moralidad? Sólo en cuanto intuición, pues al concepto del bien no puede corresponder ninguna visión sensitiva.

Como análisis del gusto, en la teoría se nos da la posibilidad de una psicología estética. En cambio a las demás partes de la ciencia, Kant niega su existencia: mal puede haber una física estética, cuanto que no hay fin estético en la naturaleza; ni filosofía del arte, cuando el arte no tiene conceptos determinados en qué fundarse; ni metafísica de lo Bello, cuando en realidad toda la metafísica se reduce a la hipótesis gratuita de un *nómeno*.

<sup>1</sup> *Ideas*, vol. X, p. 41.

<sup>2</sup> *Ideas*, vol. X, p. 55.

Menéndez Pelayo tiene su opinión frente al criticismo, que considera encerrado sin salida posible, en una fenomenología. Es su discurso ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, de 15 de mayo de 1891, recordando el programa modesto, pero saludable intelectualmente hablando, de William Hamilton, que se condensa en tres palabras: parsimonia, integridad, armonía.

Mirando hacia la continuidad de la estética kantiana, lo que se ve es su dificultad. El único discípulo notable, por ser por su cuenta un enorme poeta, es Federico Schiller.

Notable, por su sentido de lo técnico, en un medio ambiente de metafísicos, es el escritor Juan Pablo Richter, en cuanto esteta, que fué "dignísimo predecesor y maestro de los Rosenkranz, los Vischer, los Max Schasler, los Lotze y otros eminentes tratadistas que, aun partiendo algunos de ellos de escuelas metafísicas harto intransigentes, han sabido reconocer la libertad del arte y la independencia de su teoría y de sus procedimientos" <sup>3</sup>. Vano sería intentar siquiera una revisión lacónica de los otros estetas. Queden incluidos en el globo del discurso, ya que todos tienen puesto asegurado en las historias de la filosofía, del arte o de la literatura.

Hegel "después de Platón, Aristóteles, después de Schelling", como "genio organizador y metódico"; en pos del genio adivinador y profético. Para M. Schasler las *Lecciones de Estética* son el "primer sistema completo de una filosofía del arte", aun no sobrepujada. Esto a mediados y en la segunda mitad de la centuria.

¿Para qué entrar en el imponente edificio ideológico-estético del gran alemán? Bástenos dar la nota humana de Menéndez. En su Epistolario con Valera se conserva una carta en que dice a su distinguido corresponsal, a la razón en misión diplomática, erudito de las cosas de su tiempo y gran poligloto, que después de haber leído a Hegel y a Gioberti, no puede soportar a los franceses <sup>4</sup>.

Sobre Krause ya conocemos la enemiga juvenil del gran crítico. Piensa que en una historia de estética escrita fuera de España, bien pudiera prescindirse de este autor, para él de tercero o cuarto orden. Su *panenteísmo* es para Menéndez un galimatías. Su mística y humanitarismo pudo llenar las ansias de regeneración de los Sanz del Río y su discipulado, de Giner de los Ríos, a quien trata don Marcelino con muy poca indulgencia; pero en Alemania, país de grandes teóricos y metafísicos, no tiene distinción posible.

Para tener una concepción más de lo que don Marcelino pensaba y sentía respecto del krausismo y de otras formas de la heterodoxia, hasta 1868, vale consultar su apasionado Capítulo III, del libro VIII, de los *Heterodoxos* <sup>5</sup>.

Mientras tanto, en sus *Ideas* prepara otro golpe. Ahora se trata del jesuíta José Jungmann, profesor de Teología en Innsbruck, cuyo libro *La belleza y las bellas artes, según las doctrinas de la filosofía socrática y de la cristiana*, condena como la "Contra-Estética". Tiene este libro, escrito por un religioso en vacaciones, afirmaciones como esta, respecto del Arte: "Pero su sentido propio es el subjetivo (transitivo) esto es, aquel sentido según el cual el arte denota una propiedad, una perfección habitual del hombre. Esta perfección comprende otras dos, que son: el conocimiento de dichas reglas y la aptitud habitual para conformar con ellas la acción" <sup>6</sup>. Más adelante, al referirse a las artes plásticas, dice el P. Jungmann: "El colorido da a las formas una expresión mucho más acabada; es un medio esencial para realzar la vida y claridad con que se manifiesta el interior ¿Por qué ha de renunciar la plástica al uso de este medio?" <sup>7</sup>.

Pasa el historiador a narrar las ideas de la escuela realista, ramificada en los nombres de Herbart, Lotze, Zimmermann, Fechner. Luego muestra algunos conciliadores, como Schasler, y a los fisiológicos, positivistas y pesimistas, Wundt, Von Kirchmann y Schopenhauer, respectivamente. Dice, inicialmente, que "el ciclo

<sup>3</sup> *Ideas*, vol. X, p. 174.

<sup>4</sup> Miguel Artigas y Pedro Sainz Rodríguez, editores, *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, Madrid, Espasa-Calpe. (Publ. de la Sociedad M. P.), 1946, p. 422.

<sup>5</sup> *Heterodoxos*, VII, p. 402.

<sup>6</sup> José Jungmann. *La belleza...* Trad. Ortí y Lara, Madrid, Tip. Pascual Conesa, 1873, p. 5.

<sup>7</sup> *Ob. cit.*, p. 88.

idealista había sido definitivamente cerrado" con Hegel. El mérito de Herbart es la de ser un metafísico realista y, al par, un esteta que parte del cálculo y del método experimental en sus estudios.

El romanticismo fué llevado a efecto en Francia no por los críticos, sino por los poetas. El país no tenía un desarrollo notable de la estética, fuera de las amables ingeniosidades, las sugerencias por veces geniales, de Diderot. En Inglaterra, Ruskin representaba el más enérgico impulso en pro de un estudio del arte sin ataduras científicas. Fuera de la sugestión personal, no había transmisión posible de una doctrina.

Así surgieron en Francia: Cousin, Jouffroy, Lamennais, Laprade, Ravaisson, Lachelier, Fouillée, Guyau, hasta llegar a los expositores más detenidos: Proudhon y Taine. Este último, fuera de su enorme preparación y su don filosófico, fué en ese medio siglo "el prosista de más nervio y más espléndida brillantez" de toda la lengua francesa.

El romanticismo en las artes del dibujo: su triunfo indisputable fué el enterrar para siempre la escuela de David y la pintura académica. Delacroix, adalid de esta cruzada, fué, para ello, deliberadamente incorrecto en el dibujo.

Viollet-le-Duc, arquitecto neo-gótico, fué un arqueólogo y restaurador del arte medieval. Culminó su obra de publicista, animado del más amplio sentido cívico y francés, con la aparición del *Diccionario razonado de Arquitectura*. Fué un rehabilitador incansable de los tesoros artísticos de la Edad Media.

Por nuestra parte queremos proseguir mostrando los valores de la Estética. Fuerza es, entonces, que incluyamos en la reseña al maestro de don Marcelino en Barcelona, el Dr. Manuel Milá y Fontanals. En sus *Obras Completas* se incluyen sus lecciones de *Estética*, preparadas para su Curso de Literatura General, en plan de ser una Introducción, tal como de propósito lo fué la *Historia de las ideas estéticas en España* en el caso de Menéndez Pelayo. Esta obra se puede decir que estaba insinuada levemente en su famoso *Programa* de los veinte años.

En su Parte Teórica, Milá trata de la estética en cuanto objetiva real, en cuanto subjetiva, y en cuanto objetiva artística.

En una de sus Anotaciones dice el catedrático catalán que "la distinción entre lo real y lo ideal se halla ya magistralmente establecida en un paso de Aristóteles, que junto con algunos ya indicados o citados de Platón, ha servido de fundamento a la moderna ciencia de la estética" <sup>8</sup>. Según nos lo pinta su discípulo el señor Milá y Fontanals "receloso contra las vaguedades de la estética pura, presentaba siempre el hecho artístico al lado de la teoría, y hacía frecuentes aplicaciones a las diversas artes" <sup>9</sup>.

¿Cuál fué la idea que del arte tuvo Menéndez Pelayo en la última etapa de su vida? El ya envejecido autor de las *Ideas*, ahora, consagrado, con renunciación necesaria de lo demás, a la faena grandiosa de la Literatura Española, afirmó en la Real Academia de Bellas Artes que, de seguir el axiológico dictamen de algunos hombre de su tiempo, podría decirse que no se debía hablar del mismo.

Por el contrario, él dice: "No: la crítica y la estética son legítimas y existen por necesidad lógica, pues no hay operación de la mente humana en que el juicio no intervenga; y menos que de ninguna otra podía faltar su asistencia en aquella obra simbólica y suprema que agota el contenido del espíritu y deja entrever misterios inaccesibles al razonamiento discursivo" <sup>10</sup>. El arte, en lo que tiene de adivinación y de presagio, se da la mano con las ciencias en sus más elevadas instancias. El orador es contrario al divorcio de la teoría y de la práctica, y del empirismo de taller, tanto como del *diletantismo liviano*.

Aunque considera un vicio de nacimiento de la estética el haber visto luz en medios intelectuales, Menéndez se confiesa: "No he de negaros —les confía a sus auditores de la Academia— que de tal estética soy adepto, y que considerando el arte como obra soberanamente reflexiva y no como producto de la fuerza ciega, no concibo obra artística alguna digna de este nombre que no pueda ser críticamente in-

<sup>8</sup> Milá, p. 320.

<sup>9</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *El doctor don Manuel Milá y Fontanals*. Semblanza literaria. Barcelona, G. Gili, 1908, p. 45.

<sup>10</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *Estudios de crítica literaria*. (Cuarta serie). Madrid, Edit. Hernando, 1927, p. 354.

terpretada conforme a ciertos cánones que pre-existieron en la mente de su autor, aunque el propio no se diese cuenta clara de ellos”<sup>11</sup>.

Todo artista tiene su teoría, aunque no se refiera a ella, ni se haya puesto en el empeño de razonarla y proferirla.

El pensador, el erudito, el hombre de letras, deben, está claro, tener conciencia de tal teoría. Más todavía, don Marcelino cree que junto a ella hay que desarrollar un positivo sentido histórico. La crítica estética no debe ir nunca separada de la crítica histórica. La síntesis dinámica, el “proceso pautado” de tal vivencia espiritual, lo condujo a cierta forma muy suya de idealismo realista, fácilmente percible en sus estudios ideológicos e históricos.

Vivió Menéndez una época de esperanza. El mismo nos dice que vino después de una generación que charló en los cafés y peroró en los clubes. Los que nacieron posteriormente, especialmente los de la llamada “generación del 98”, fueron de preferencia literatos, mientras que Menéndez Pelayo forma parte de un grupo de estudiosos de biblioteca y de trabajadores científicos. Dice José Gaos: “Entre Larra y

Ganivet se habrá advertido un salto como no dado”. Es que la segunda mitad del siglo XIX está ocupada por el krausismo. Después de Balmes y Donoso Cortés, hasta el pensamiento tradicionalista tiene por objeto la decadencia de España y está animado por el afán de restaurar las pasadas grandezas. Menéndez oscila entre la repulsa del krausismo y la de cierto aspecto del tradicionalismo. En los *Heterodoxos* es violento; en las *Ideas* es el comprensivo humanista de la modernidad.

Posterior al erudito Bartolomé José Gallardo, a quien continúa en sus ediciones castellanas, es contemporáneo de Manuel Bartolomé Cossío (1858-1935), siendo su vida de menor extensión (1856-1912) que la del restaurador del aprecio a El Greco. Lo siguen en el tiempo Bonilla y Menéndez Pidal, entregados a trabajos eruditos, como él, enlazado el primero a sus propias tesis en la historia de las ideas y en la piadosa guarda de sus ediciones póstumas, mientras Menéndez Pidal cubre el amplio campo de la Historia española, especializándose en la historia literaria del medievo, aspecto relativamente poco cultivado por el mismo don Marcelino.

<sup>11</sup> *Ob. cit.*, pp. 354-355. Adolfo de Sandoval, autor de un libro de curioso intuicionismo poetizante, *Menéndez Pelayo. Su vida íntima, su obra, su genio*. Madrid, Eds. Morata, 1944, p. 223, hace esta comparación: “Y al considerar la historia como obra de arte. ¿No es cierto que se asemeja —y en algunos otros aspectos— a Hipólito Adolfo Taine, sabio enciclopédico, pensador profundo, aunque algunas veces equivocado, y, singularmente, estupendo artista?”. Es oportuno expresar que, debido a la ya citada abundancia de exponentes de las ideas estéticas contemporáneos a don Marcelino, se nos hizo imposible, como en el caso de Taine, rendir homenaje detenido a sus teorías. Quede de consuelo la reflexión de que, tenemos la

pretensión de creerlo, son los autores también más difundidos.

El autor chileno Luis Orrego Luco en una serie de crónicas españolas, que él intituló *Pandereta*, Santiago, Edit. Cervantes, 1896, nos da un clarividente cuadro de don Marcelino en una época en que se había iniciado ya en su torno cierta “conspiración del silencio”. Notable, como los mejores *chroniqueurs* en nuestra lengua y en su época, Orrego Luco nos presenta una figura muy ceñida del Madrid finisecular en que el Menéndez Pelayo de la austera celda cuasi monacal del estudioso incomparable (prodigioso en su conocimiento de aun las cosas del Chile cultural) alterna con el hombre de mundo, verdadero artista de la vida de relaciones humanas (*ob. cit.*, pp. 73-105).