

REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DE
DON RAFAEL DOMENECH GALLISSÁ

EL DÍA 30 DE NOVIEMBRE DE 1924



MADRID

TIP.-LIT. DE A. DE ÁNGEL ALCOY (S. EN C.)

Atocha, 30 duplicado.

—
1924

REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DE
DON RAFAEL DOMENECH GALLISSÁ

EL DÍA 30 DE NOVIEMBRE DE 1924

D. RAFAEL DOMENECH GALLISSÁ



MADRID

TIP.-LIT. DE A. DE ÁNGEL ALCOY (S. EN C.)

Atocha, 30 duplicado.

—
1924

SEÑORES ACADÉMICOS:

MUCHO he tardado en realizar este acto y poder compartir con vosotros las tareas de la Academia.

Esa tardanza fué hija del propósito mío de escribir un trabajo digno de vosotros, y del honor que me hicisteis eligiéndome compañero vuestro. Tengo motivos fundados para creer que mis buenos deseos y el tiempo empleado en cultivarles no han dado siquiera un mediano fruto.

Para mi discurso pensé muchos temas; quería escoger uno que por su importancia fuese digno de vosotros y al mismo tiempo encubriese las deficiencias mías en desarrollarle. Y después de muchos titubeos y comenzar y abandonar mi labor, acabé desarrollando el primer tema que había formulado: *La Crítica de Arte*.

¿Por qué esa elección? Dos motivos la han determinado. Vengo dedicándome a la enseñanza de la Teoría y de la Historia del Arte veintisiete años. En esa empresa he tenido que dirigirme a jóvenes consagrados al arte y al público en general; no a futuros investigadores de la Historia. Mi trabajo siempre se ha orientado hacia una labor *explicativa* de las obras de arte de los grandes períodos de su producción y de los maestros más eminentes. En esas explicaciones he procurado desentrañar los contenidos de cada obra, ver su naturaleza y sus conexiones de formación y de desarrollo. Tratando de obras del pasado, he podido colocarme siempre en un plano superior de arte, abandonando lo mediocre, y he podido con toda libertad hablar de las personalidades de los artistas, no en los hechos de su vida privada (que pocas veces

me han dado temas de relación o luz para comprender sus obras), sino en los hechos de su vida artística.

Pero en esa labor no he podido olvidar que tenía siempre ante mí a jóvenes que recibían mis lecciones no con un fin de diletantismo artístico, sino profesional; trabajaban para ser los artistas nuevos y yo tenía el deber de acompañarles en su empresa. ¿Cómo? Orientando las lecciones del pasado hacia el presente artístico. Y así nacieron y arraigaron profundamente en mí dos convicciones: que la Estética cuando se aplica a la comprensión y explicación de una obra de arte o de una serie personal, temporal o geográfica de ellas, se convierte en *crítica*, y que en el campo de la Historia, cuando el trabajo heurístico ha reunido y depurado una gran cantidad de obras y de hechos, procede realizar la construcción comenzando entonces un trabajo de crítica, y que ésta fundamentalmente es la misma que actúa sobre el material artístico del presente.

En nuestro tiempo las actividades artísticas razonadoras adquieren un desarrollo tan grande en volumen y elevación de ideas, que ninguno otro le ha superado y siquiera igualado, y, en cambio, la Historia contiene otras muchas épocas en las que las actividades artísticas creadoras han sido, por lo menos, tan grandes como en la presente. Tanto es así, de tal modo esas actividades razonadoras son tan vitales, que su acción, desplazándose del campo puramente teórico, ha invadido el campo práctico del Arte, hasta el punto que todas las escuelas y tendencias artísticas iniciadas y desarrolladas durante los últimos ciento cincuenta años han tenido una base teórica. Con ella nació el neoclasicismo y luego el romanticismo, con sus contenidos de temas históricos y su ideología general; el impresionismo, el luminismo y el divisionismo asentáronse sobre principios teóricos de la óptica fisiológica. La escuela prerrafaelista, como antes la nazariana, fueron engendradas por una ideología más que por una inclinación o voluntad absoluta de arte, como podemos de-

cir empleando el concepto de Alois Riegl, y las últimas tendencias son un producto cerebral, netamente cerebral.

Los trabajos de investigación histórica; los estéticos, habiendo abandonado el sendero de las puras especulaciones para extenderse por los campos de la investigación y aun del trabajo experimental; el estudio particular de las artes con la conjunción de todos esos elementos, creando un género nuevo y que viene designándose con el título de *Ciencia del Arte*, han producido un desarrollo asombroso de energías en el campo teórico. Y eso, señores, pesa enormemente en la voluntad mía para elegir un tema de discurso académico.

Antes de entrar en él he de consagrar unas palabras a la memoria de mi antecesor. Fué tan prestigiosa su personalidad y tan grande el volumen y mérito de sus investigaciones históricas, que sería preciso escribir un libro para hacer de él y de sus trabajos un estudio digno de ambos. Hoy sólo cabe un recuerdo lleno de amistad y de admiración.

Pertenció D. Rodrigo Amador de los Ríos a una familia que mucho hizo en pro de la cultura española del siglo pasado. Nacido en Madrid, en 1849, muy joven aún fué doctor en Filosofía y Letras y Licenciado en Derecho, ingresando pronto en el Cuerpo de Archiveros.

Sus inclinaciones naturales, avivadas por el ejemplo de su padre y el ambiente espiritual de su tiempo, lleváronle al campo de los estudios orientalistas, especializados en los hispano-árabes, en los que hizo continuas investigaciones epigráficas y arqueológicas directamente de los monumentos, rectificando trabajos anteriores y realizando muchísimos completamente nuevos.

Su larga labor le llevó a ampliar los dominios de sus investigaciones a otros campos que los hispano-árabes de la arqueología nacional, realizando siempre sus trabajos con una espiritualidad romántica, heredada y cultivada por él mismo. Fué Toledo

lugar predilecto de sus trabajos y de sus entusiasmos artísticos e históricos.

Los grandes méritos de D. Rodrigo Amador de los Ríos abrieronle las puertas de esta docta Academia en 1891, y perdura aún en la memoria de muchos su admirable discurso de ingreso sobre *Las Pinturas de la Alhambra de Granada*.

Fué jefe de la sección medieval del Museo Arqueológico, y poco antes de morir, en 1917, se encargó de la dirección del Museo de Reproducciones.

En revistas, folletos y publicaciones monumentales, como el Museo Español de Antigüedades, dejó nuestro gran arqueólogo un caudal enorme de materias para la historia general y del Arte español.

Para ocupar la vacante de D. Rodrigo Amador de los Ríos elegisteis a una ilustre personalidad, grande en la nobleza española, grande también en las investigaciones arqueológicas, y grande como un Mecenas florentino del Renacimiento: fué el excelentísimo señor Marqués de Cerralbo.

Su edad avanzada y la firme constancia en sus trabajos de investigación arqueológica no le dejaron tiempo para hacer su discurso de ingreso en esta Academia antes de que llegara su muerte.

I

EN la vida artística hay tres tipos de actividades: una, encaminada a la producción de las obras de arte; otra, contemplativa y en la que se origina el goce o la fruición estética; y, por último, una tercera, que nace de la anterior y es razonadora, desarrollando los juicios estéticos.

Esas tres actividades se dan siempre y no separadamente; forman una actividad compleja. No existe artista que no razone

sobre el contenido y desarrollo de sus trabajos y, frente a las obras de arte ajenas, no se origine en él la actividad contemplativa, y con ella, el goce estético.

En todo hombre normalmente constituido existe el instinto artístico. Crea obras de arte el hombre de las culturas superiores cuando arregla y dispone su casa y su indumento, más allá de lo útil, buscando un goce estético en su trabajo y en los elementos que escoge para tal finalidad; como el hombre de las culturas primitivas o del pueblo crea arte con iguales medios.

Pero esas actividades crean o hallan órganos propios; en orden a la producción están los artistas, y en cuanto al goce estético está el público. Y la actividad razonadora, ¿tiene también un órgano específico? He aquí la finalidad de mi trabajo: contestar a esta pregunta. El proceso, para su desarrollo, debe basarse en la naturaleza de la obra de arte y la psicología del artista, pero más especialmente en la formación y estructura del goce estético. Esas materias son muy vastas, y los límites reducidísimos de este discurso me obligan a ocuparme de las primeras, sólo en aquellos aspectos más inmediatamente relacionados con el tema del presente trabajo; de la última he de hacer una exposición breve y parcial, y aun en forma esquemática, sólo de los contenidos suyos que sean precisos para el desarrollo lógico de este ensayo sobre la *Crítica de Arte*.

Para las ideas fundamentales de la *Ciencia del Arte* se debe poseer una ideología precisa y sistematizada sobre la naturaleza de la obra de arte y la creación artística.

Para la *Crítica de Arte* son precisos los mismos elementos, y, además y fundamentalmente, todo lo relativo al goce estético.

Del mismo modo que según la ideología que se tenga de la naturaleza de la obra de arte y de la creación artística se orientará un sistema de *Ciencia del Arte*, así, según las ideas que se tengan sobre estas materias y el goce estético, se orientará la *Crítica*. Todas las variaciones en su *orientación*, hasta ahora, han de-

pendido, principalmente, del concepto que se ha tenido sobre la naturaleza de la obra de arte, y en orden muy secundario sobre la creación artística; muy poco sobre la estructura y funcionamiento del goce estético.

La ideología sobre la actividad creadora se ha venido basando en la creencia del *poder*, es decir, de lo que el artista podía o no podía hacer. Conforme a este criterio y al concepto que se ha tenido de la naturaleza del Arte, la crítica trabajaba en una labor inmediata de avaloraciones, seleccionando lo bueno de lo malo y de lo mediano; luego daba normas para la producción artística. Y desde el principio al fin obraba dogmáticamente. Como la crítica sólo en contadas ocasiones individuales de superior mentalidad se connexionaba con la estética, los conceptos fundamentales sobre la naturaleza del Arte y la psicología de la actividad artística creadora no sabían mostrarse, pues se poseían de un modo confuso y pobre, y resultaba tan cómodo como infecundo, para el escritor de arte, permanecer en un plano de vaga y mística ideología estética, no buscando los orígenes de estas materias. Un estudio sobre la naturaleza y fines de la Crítica de Arte debe partir, o del goce estético, esto es, de un estado positivo de contemplación de las obras de arte, o bien de la existencia de la crítica, como un hecho real, y ver su modo de originarse, y a medida que vayamos llegando a sus raíces podremos comprender su naturaleza y fines.

Es creencia vulgar la que supone que la Crítica de Arte es un producto moderno y nacido en el campo del periodismo. Una mediana cultura sobre la materia hace saber que desde la antigüedad griega hasta hoy poseemos un caudal muy grande de literatura crítica del Arte. Un análisis de la actividad artística no *productora*, entre nosotros y entre los mismos artistas, nos descubre inmediatamente que, además del goce estético, razonamos sobre las condiciones, cualidades o valores de la obra de arte contemplada.

En ese proceso vemos cómo los juicios estéticos nacen en la fruición estética y se desarrollan cambiando su cualidad originaria de juicios inmediatos por actividad reflexiva. Esto nos descubre un campo directo de acción de la crítica (*sus fines primeros*) sobre el goce estético, y, por lo tanto, va inmediatamente al público. En ese proceso vemos también que el goce estético se produce al contemplar una obra de arte, con lo que tendremos dos materias de estudio: una de naturaleza psicológica, el público en su contemplación, y otra objetiva, la obra de arte.

Para explicarnos esta actividad estética de índole psicológica tendremos que recurrir a la naturaleza de la obra de arte; pero ésta no podremos comprenderla, es decir, no podremos penetrar en ella si no conocemos su técnica; para llegar al contenido de una obra de arte hemos de pasar a través de sus formas, y cuanto más vayamos profundizando en nuestro estudio más imperiosamente se nos irá presentando el problema de la creación artística, que tendremos que ir solucionando paso a paso de nuestra investigación, y en ella iremos descubriendo que a la fuerza individual creadora del artista se unen fuerzas colectivas que se dan en el público, dentro del cual vive el artista (y dígame lo que se quiera sobre la independencia de éste, trabaja para el público), y se dan también elementos materiales que determinan direcciones fijas en la actividad artística creadora.

La acción directa de la crítica sobre el público llega indirectamente hasta el artista, ya que éste trabaja también según lo que el público le pide, y cuando el artista posee un gran temperamento, las mismas exigencias del público son un poderoso acicate para que su actividad, siempre en posición de vanguardia, avance más en la marcha del Arte de su tiempo. Tal es el caso de Tiziano.

Así, la Crítica de Arte influye indirectamente sobre el artista y, por lo tanto, las direcciones normativas de la crítica varían profundamente en contenido y modalidad cuando el crítico se

percata de ese hecho; lo normativo para el público es diferente a lo normativo para el artista: ese principio he podido yo verlo plenamente demostrado en mis lecciones de la Cátedra dirigidas a los noveles artistas, y en mis Conferencias y escritos dirigidos al público.

Toda contemplación supone el inmergirse el espectador en la obra de arte; abandonar el mundo real para entrar en el mundo de la fantasía creado por el artista; identificarse con la vida que éste ha infundido en su obra y también proyectar en ella vida suya.

En esa contemplación percibimos inmediatamente el conjunto de la obra de arte, pero no todas sus formas y contenidos, cuya apercepción es gradual y recorre diferentes etapas, necesitando un trabajo reflexivo en el examen de los detalles para poder volver al conjunto en todo momento que quiera el espectador.

La contemplación realizada en esas condiciones (lo que podemos llamar una contemplación positiva frente a la negativa de que os hablaré luego) engendra el *goce estético*.

Si recordamos las condiciones de la contemplación veremos que ésta se dirige al sentimiento y sólo en él tiene campo de existencia; que esa existencia engendra inmediatamente representaciones imaginativas creadas por la obra de arte contemplada y por lo que nosotros proyectamos en ella como vida nuestra, y que la resultante de esa actividad sentimental imaginativa es un juicio estético o juicio de gusto, pues todo placer nacido en nosotros por la contemplación de una obra de arte es un juicio de valor que hacemos de ella.

El goce estético es, pues, una actividad compleja formada por sentimientos, representaciones y juicios estéticos.

Esos elementos obran siempre simultánea e inmediatamente,

pero no con una acción armónica en todos los casos, toda vez que, en determinadas circunstancias o de un modo constante, en el volumen total de esa actividad (el goce estético) puede predominar uno de estos elementos sobre los otros. Este hecho, cuando más se pone de manifiesto, es en el desarrollo del goce estético, pues, al recorrer éste diferentes estadios, obra con mayor o menor rapidez, según predomine uno u otro de sus elementos, como ya veremos luego.

El goce estético se produce tanto por la contemplación del contenido de la obra de arte (y cuyo contenido es vida ideal) como por la forma de ese contenido; pero ésta y aquélla no como dos elementos tangentes, sino como unidad compleja, y, por lo tanto, inseparable, hasta el punto de que no puede existir la una sin la otra, como tal obra de arte. El contenido de vida ideal necesita hacerse sensible e individualizarse; por lo tanto, ante la contemplación estética no puede ser indiferente la *forma* como se exterioriza la vida de una obra de arte, y tampoco esa *vida ideal* puede ocupar un lugar secundario en la contemplación. Este principio es sumamente fecundo para la materia que nos ocupa.

En la práctica del goce estético no todos los que contemplan una obra artística perciben inmediatamente el contenido de ella o sus formas de representación, y aun hay grupos de personas que no perciben ninguno de esos dos elementos; hecho éste, al parecer, paradójico.

Tanto en la obra de arte como en su contemplación, aparecen motivos extraestéticos.

Las obras de arte primitivo hechas por los hombres de edades remotas, por los pueblos retrasados o por los niños, no se han creado para satisfacer el goce estético; su origen se basó siempre en fines extraestéticos, ya de orden religioso o político,

guerrero, etc. La producción artística puede ser considerada como tal y entra en el cauce de un estilo fecundo en desarrollos progresivos cuando el artista tiene conciencia de su actividad como actividad puramente artística.

Asimismo, en los estados humanos primitivos, retrasados en el desarrollo cultural o infantiles, la contemplación de una obra de arte se origina por causas ajenas al Arte, y el goce que produce esa contemplación no es de naturaleza estética.

Podrá la obra de arte atraer tan intensamente al que la contempla que parezca que se identifica con ella, que haya una verdadera inmersión en ella; un análisis de ese estado psicológico nos descubrirá pronto que se trata de una fuerza sugestiva originada por elementos extraestéticos contenidos en la obra de arte.

Esos elementos radican casi siempre en el fondo o contenido de la obra de arte, y pocas veces en la forma. De aquí el que vaya la contemplación de las personas incultas en arte hacia el contenido de la obra artística y se produzca en ellas un estado sentimental, a veces intenso, sin representaciones artísticas y con juicios falsos, ya que actúan fuera del Arte.

Otro aspecto de la materia que tratamos es aquella que se refiere a los dos elementos constitutivos de toda obra de arte: su contenido y las representaciones de éste, lo que también se ha designado con los nombres de fondo y de forma artística. *Esas representaciones son realmente el origen de la actividad artística*, pues ésta no se produce hasta que se individualiza en formas concretas lo que el artista ha vivido en su interior.

Esa individualización produce las artes particulares o diferentes tipos de arte, y que en cada una de aquéllas las formas sensibles juegan un papel distinto. No se puede asignar un valor secundario en la obra literaria a las formas sensibles que individualizan su contenido y, en cambio, elevar a éste a un rango superior con relación al contenido de la obra pictórica. Pero debe-

mos tener presente que en ésta, formas, color, luz (y aun ambiente en muchas de ellas), ejercen una sugestión más inmediata e intensa que sus contenidos de vida ideal, y más sugestivas también que las formas sensibles de la obra literaria. En cambio, en ésta, por su cualidad de darse en el tiempo, permite un mayor desarrollo de esa vida ideal y hacer jugar los caracteres psicológicos en desenvolvimientos tan sostenidos como enérgicos y ricos de modalidades o matices, adueñándose del interés del lector más intensamente que la forma sensible literaria que toma ese contenido de vida.

Esto determina diferencias de dirección en las percepciones artísticas y, por lo tanto, en el goce estético.

Max Dessoir las ha clasificado en tres grupos: sensoriales, formales y de fondo, y conforme a esas direcciones pueden fijarse etapas diversas en el desarrollo del goce estético y grados de pureza del mismo, comenzando por la percepción de los elementos sensoriales, luego los de fondo y, por último, los formales.

Pero frente a esa acción de origen objetivo se halla otra que tiene su base en las cualidades naturales o adquiridas del que contempla una obra de arte. La facultad de contemplar y gozar estéticamente es innata; pero no en todos los individuos se da por igual como voluntad contemplativa, como facilidad de goce estético y aun de amplia y profunda penetración en la obra de arte.

Os he hablado de la contemplación positiva y ahora he de tratar de la negativa. Recordad que definía la naturaleza de la primera diciendo que era una inmersión del espectador en la obra de arte; un abandono del mundo real, para vivir el mundo de la fantasía creado por el artista, y al mismo tiempo infundir en la obra de arte vida suya el que la contempla. Cuando una obra de arte no actúa sobre nosotros en esas condiciones, nos es indiferente o nos repele, produciéndonos disgusto o desplacer, y cesa la contemplación. Ésta es siempre goce estético aun en los

casos en que nos identificamos con el dolor, la angustia o la tristeza de un personaje; aun en los casos también en que odiamos al personaje, o bien éste o las imágenes de la obra de arte son seres de fealdad monstruosa, y precisamente en todos esos casos deberíamos darnos cuenta de cómo esos hechos y seres obran en nosotros de modo opuesto a los hechos y seres reales de la misma naturaleza; y frente al goce estético que experimentamos en la contemplación de hechos trágicos, como *Los fusilamientos*, de Goya, o la maldad de un Yago, o la fealdad monstruosa del *Bobo de Coria*, pintado por Velázquez, en la realidad sólo sentiríamos espanto, dolor, odio o repugnancia; y entonces comprenderíamos plenamente que el mundo del Arte no es el mundo de la realidad, es otro creado por el artista, aunque emplee componentes que toma de la realidad; como el árbol transforma en su interior los elementos que recoge en las entrañas de la tierra y en el aire (y que son realidades) para formar otra realidad que son los frutos. En ese mundo del Arte sólo será pura nuestra contemplación cuando no podamos confundirla con el mundo real; cuanto más nos acerquemos a éste, más nos alejaremos del otro.

Si en aquellas condiciones de indiferencia o desplacer seguimos contemplando una obra, será para analizar sus elementos constitutivos y explicarnos esa acción negativa suya; entonces actuaremos sobre la obra artística en las mismas condiciones que sobre una materia no artística.

Otro aspecto del placer estético es el que se refiere a sus valores cuantitativos y cualitativos; y al hablar en esos términos, nos vamos acercando a los juicios estéticos, acabando de pasar el umbral del goce estético para penetrar en los dominios propios de la crítica.

El *cuánto* depende más del factor psicológico del que contempla una obra de arte, que de esta misma. En cambio el *cómo* tiene más amplia base de formación en la obra de arte. Así, la *intensidad* del goce estético concreto a una obra de arte depen-

derá muchas veces de la situación espiritual del que la contempla. Bien conocéis el caso de las personas que se sienten más intensamente emocionadas ante el retrato del Papa Doria, pintado por Velázquez, que en la contemplación de los frescos de Rafael Santi, pintados en las Stanze del Vaticano; y bien sabéis que también ocurre lo contrario con mucha frecuencia. Y en vuestras visitas al Museo del Prado no experimentáis el mismo goce estético al contemplar *La Anunciación*, pintada por Fray Angélico, que cuando estáis en presencia del cuadro de Goya *Los Fusilamientos del Dos de Mayo*. Dentro del carácter genérico *goce estético*, aparece siempre otro específico. Y si en el *cuánto* de la intensidad suya hay una escala de fuerza emotiva, grande, dilatadísima, en el *cómo*, en la calidad, hay una escala de matices no menor que la otra.

En esta última, en las de las calidades del goce estético, el factor personal entra con una *actividad electiva*, que unas veces se presenta ampliamente abarcadora y otras tan limitada, tan exclusiva, que abre en el inmenso campo del Arte un estrecho surco para que corra por él el goce estético. Esos dos modos, el cualitativo y el cuantitativo, son realmente un poder de *comprensión* de la obra de arte, y como factor personal obedecen a condiciones nativas y a condiciones de educación o de cultura artística.

Y como la intensidad y la calidad del goce estético determinan valores estéticos, el olvidar la índole cualitativa y la cuantitativa del goce estético y su origen, en gran parte subjetivo, determina juicios estéticos falsos que se producen con mucha frecuencia.

La cuestión de una crítica apasionada o imparcial tiene su punto de partida en el olvido o desconocimiento de la naturaleza y origen de los valores cualitativos y cuantitativos del goce estético, al referirlos sólo a valores dados nada más que en la obra de arte. Y con los valores del goce estético hemos llegado al tema del juicio estético, ya que todo valor supone un juicio.

Pero hay un momento más primitivo, podríamos decir, del juicio estético, y es el siguiente: En toda contemplación de una obra de arte pueden producirse tres estados personales diferentes: el goce, la indiferencia o el desplacer; esos tres estados posibles de nuestra actividad contemplativa suponen un juicio que intuitivamente hacemos de la obra de arte. Vienen luego, en los casos positivos de la contemplación, los valores cuantitativos y cualitativos del goce estético, como juicios de valor.

El juicio estético siempre es un juicio de gusto y nunca un juicio de conocimiento. Otra cualidad suya es que siempre es contemplativo; nace en la contemplación y a ella queda unido, y cuando salimos de ella, cesa toda actividad de índole estética y desaparecen los juicios estéticos. Una tercera cualidad suya es el ser inmediato en su origen, y ser también susceptible de desarrollo, convirtiéndose en actividad reflexiva.

¿Cómo se desarrolla ese juicio? A medida que se hace consciente el goce estético. Pero tiene un punto inicial variable. La acción razonadora llega tanto más tardíamente y se produce con más lentitud cuanto más intenso es el sentimiento estético que nos produce la contemplación de una obra de arte. Si ese sentimiento no aparece, permanecemos indiferentes frente a la obra de arte; si ese sentimiento es de disgusto y de repulsión, cesa nuestro estado contemplativo estético, y entonces, o nos apartamos de la obra de arte, o razonamos respecto a sus cualidades, en un estado de juicio *no estético*, aun cuando trabaje sobre materia de naturaleza estética.

Lo dicho pone de manifiesto que contra la creencia de muchas personas, el juicio estético no es un juicio de posibilidad positiva o negativa, sino siempre positiva, formando parte del goce estético; y cuando formulamos juicios negativos sobre una obra de arte, un conjunto de ellas o una dirección estética, técnica o artística, esos no son *juicios de naturaleza estética*, son *juicios de conocimiento* que obran sobre materiales estéticos o sim-

plemente artísticos, como obrarían sobre materias de naturaleza diferente.

En ese proceso de formación y desarrollo del juicio estético actúa no sólo la obra de arte, sino también las condiciones personales del que la contempla. Hay hombres mejor dotados para el juicio estético y otros más aptos para los sentimientos estéticos, o dicho de otro modo, hombres que nativamente pueden desenvolver sus juicios estéticos más y mejor que otros, bien dotados para los sentimientos, pero poco para los razonamientos. Esa cualidad es obra también de la educación, y así como ésta favorece el desarrollo del sentimiento estético, también contribuye al desarrollo del juicio estético, y aun pudo haberse dirigido esa educación a obrar más directamente sobre la fruición estética en un aspecto de raciocinio que de sentimiento.

Existe, pues, a más de la posibilidad nativa, otra susceptible de ser adquirida mediante un trabajo conducente a ese fin. Así, hemos de tomar siempre en cuenta que el público, frente a una obra de arte, no es una actividad igual en calidad y en intensidad, y que las particularidades en los casos concretos de goce, tanto se refieren a condiciones objetivas (la obra de arte) como a la situación personal nativa o de educación del que contempla un trabajo artístico.

Podemos desarrollar nuestra sensibilidad estética, nuestra facultad para las representaciones estéticas y para el juicio estético. Esta condición del goce estético es importantísima para el presente trabajo.

Ese desarrollo supone no sólo la posibilidad de que el hombre aumente y purifique sus condiciones para la vida artística, sino también supone que en los casos concretos de la actividad contemplativa no podrá agotar en la primera impresión de una obra de arte todas las posibilidades de goce estético, al contrario, será preciso desarrollar una actividad más duradera, que podrá dar lugar, a su vez, a un desarrollo y pureza mayor en la

intensidad emotiva, en la más clara y amplia representación de las imágenes y en la profundidad y solidez de los juicios estéticos.

No podemos olvidar que toda obra de arte como todo producto humano y natural es un secreto manifiesto, según la frase de Goethe. El secreto de toda obra de arte será diferente para cada hombre que la contemple, y también su descubrimiento será distinto. Hay que ir a él, a descubrirle plenamente; este es el propósito o finalidad. ¿Camino que hay que seguir? Su determinación consituye un sistema que podemos llamar de crítica; crítica del Arte presente o del pasado; crítica heurística o de investigación y depuraciones de los elementos sobre que se ha de trabajar; crítica en las investigaciones psicológicas y objetivas del goce estético, de la naturaleza de la obra de arte y de su creación. La actividad que produce esos trabajos es crítica, porque va siempre guiada por los juicios estéticos, pues aun en los casos en que tengamos que operar sobre materiales extraestéticos, éstos sólo podrán ser debidamente manejados por juicios de conocimiento, siempre que los llevemos a la lógica de los juicios estéticos, toda vez que los elementos extraestéticos nos serán útiles únicamente si se conexionan con los elementos estéticos.

Esa amplia actividad crítica, ¿cómo debemos orientarla? Los trabajos de la estética moderna han descubierto «que las fuerzas creadoras del artista son de la misma naturaleza que las facultades que engendran el goce estético en el contemplador de la obra de arte. El goce estético es una forma de la facultad creadora. Comprender la existencia de una obra de arte no es otra cosa que comprender el proceso mediante el cual el artista ha llegado a producirla, conocer las condiciones internas a que debe su existencia y la ley que las rige». Estas palabras de Teodoro Lipps deben ser ampliadas. Con ellas expuso el tema de la Estética.

Pero, cuando el proceso de conocimientos antes expuesto se particulariza y aun individualiza a una obra de arte, el trabajo es crítico y él en sí no constituye una obra de Estética. Es un trabajo que puede quedar reducido a los límites de individualización; puede extenderse en amplias conexiones entrando en el campo de lo histórico, pero no para hacer historia y sí para encadenar lo obra analizada a otras obras que ya no se dan en el tiempo presente, pero dentro de los límites del arte particular a que pertenezca la obra objeto del estudio crítico. Éste aun puede ampliarse más relacionándolo con productos de otras artes, y así penetramos en el campo de la Ciencia del Arte. Y cuando nos elevemos más, buscando leyes generales de la naturaleza de la obra de arte y del goce estético frente a ésta, habremos entrado en los dominios superiores en que se construyen los sistemas estéticos.

En el proceso de desarrollo de esa actividad que va de lo concreto a lo general no hay fronteras; sólo existen términos fijados por el propósito del que trabaja en estas materias; y si tal propósito se reduce a una finalidad práctica, esto es, a explicar una obra de arte para que sus formas y contenidos sean más fácilmente comprendidos por el público, entonces se realiza un trabajo crítico. Por eso, la crítica se especifica dentro de la Historia y de la Estética, precisamente por su finalidad práctica.

Este órgano de la Crítica ha de ser apto para la máxima fruición estética, para una clara y perfecta representación de las imágenes artísticas y para un razonamiento lógico, conteniendo siempre todas esas funciones una superior cultura artística, histórica, estética y técnica. La totalidad de ese funcionamiento es la *Crítica de Arte*. Podemos establecer sus condiciones inmediatas en los siguientes términos:

Poder gozar en la contemplación de una obra de arte.

Saber comprender las formas y contenidos de una obra de arte.

Saber explicar lo que es la obra contemplada, cómo se ha originado y qué conexiones son las suyas.

Precisamente en esta última cualidad acaba de definirse la naturaleza específica de la Crítica, ya que sin esa condición *comunicativa* quedaría como goce estético en su modo superior y además la aparta de todo diletantismo, por elevado que éste sea.

II

EN el campo de la actividad crítica han aparecido falsos conceptos de su naturaleza. Han nacido de una visión parcialísima e incompleta de sus funciones y de sus fines, y se ha producido el equívoco. Éste, lejos de desaparecer en virtud de una inspección sobre la legitimidad de esos fines, se ha querido justificar, cuando menos, con la contumacia de su acción, y enfrente, en el campo de la actividad artística y también de la simple fruición estética intuitiva, condenando la crítica de arte por ese equívoco en que se la ha colocado.

Se ha dicho y se ha creído que crítica equivale a exposición de defectos y condenación de ellos, como si la obra de arte fuese un hecho criminal y el crítico actuara de juez velando por el cumplimiento de las legalidades artísticas.

También se ha dicho que el crítico es el médico del Arte. Aquí entra un poco de benevolencia con relación al concepto anterior, y en vez del juez aparece el bueno del médico, y en lugar del Código y de la cárcel, el bisturí del cirujano. No nos detengamos más en esa sencilla ideología.

Otra tendencia es la de basar la Crítica en elemento extraestéticos. Basta citaros un nombre para definir esa posición suya: Taine, cuando escribía sobre las obras de arte no literarias.

Negar el valor de los elementos extraestéticos que *tienen una conexión directa* con las obras de arte es absurdo. Pero también es absurdo confundir esos elementos extraestéticos con los estéticos, los artísticos y los técnicos.

Tan útil nos sería para un amplio conocimiento del arte del paisaje el estudio de aquellas ramas de las ciencias naturales que nos diesen conocimientos sobre las plantas, las rocas, las aguas y los fenómenos celestes, como nos sería útil para el conocimiento del arte que representa el hombre, saber cuáles fueron sus hechos, sus costumbres, sus ideas y sus gustos; pero si se hubiese intentado lo primero (y bastante escribió Ruskin en su libro sobre *Los Pintores Modernos* para defender el arte de Turner) hubiera tenido escasos favores del público que se interesa por el Arte. La descripción de los hechos humanos interesa más que un tratado de Botánica, y si la descripción se hace con arte, creando una obra literaria, interesará tanto o tal vez más que un cuadro o una estatua. Esto sucede con la lectura de los escritos de Taine y de otros literatos sobre las Bellas Artes. Si por añadidura el estilo de esos escritos es paradójico y deliciosamente humorístico y de cuando en cuando contiene un fondo de verdad artística, se tendrá explicado el gran favor que en el público culto gozan, por ejemplo, los escritos de Oscar Wilde sobre el Arte, cuando reducidos a lo puramente estético no quedaría en ellos mas que una pequeña cantidad (bien seleccionada) de las ideas de Ruskin y de Guillermo Morris.

El literato se sitúa frente a una obra de arte en un estado espiritual casi idéntico al que adopta frente a la naturaleza y a los hechos humanos. Interroga a la obra de arte como interroga al hombre y a la naturaleza y crea una serie de vivencias que le conducen a producir una nueva obra de arte.

Recordad las descripciones de Taine en su *Viaje a Italia*, y veréis que son hermanas de las que escribe sobre pinturas o esculturas, y más grande es el parecido cuando esas obras de arte

tienen las magnificencias de los frescos narrativos de un Benozzo Gozzoli, o los elevados y conceptuales de Rafael Santi, en el Vaticano; o la pompa suntuosa y sensual de las pinturas venecianas. Circunscribamos más el ejemplo recordando la descripción precisa y bella que hace del retrato del Papa Doria, pintado por Velázquez; es otra obra de arte que pudo haberse originado si el Papa Doria hubiese vivido en la segunda mitad del siglo XIX; hubiera recibido en audiencia a Taine y éste hubiese descrito la figura del Sumo Pontífice. Recordad otra descripción bellísima de Taine en el mismo libro; aquella que hace de un cuadro del Museo Brera que representa un monje muerto. Notad que en esta última va más allá de una simple descripción literaria, pues hay párrafos de contenido crítico. A este particular dice todo lo que se puede decir frente a un cuadro de Velázquez; ese cuadro del Museo Brera se tenía como obra de nuestro gran pintor, pero, no lo es, y por añadidura es mediocre.'

Una lectura del librito de Hipólito Taine *Filosofía de la Pintura en los Países Bajos*, o de aquel otro relativo a la pintura italiana del Renacimiento, se hace con el deleite de una obra literaria llena de interés. Acabada esa lectura no se sabe gran cosa de la pintura de esos países; os equivocaríais a cada paso sobre lo que son sus obras, porque en esos escritos de Taine se va a lo extraestético de cuadros y frescos, a los elementos que están fuera de ellos, no a los elementos que los constituyen. En cambio, leed el libro de Eugenio Fromentin *Los maestros del pasado*, o el de Enrique Wölfflin *El arte clásico*. Difícilmente hallaréis mejores trabajos explicativos para llegar a comprender clara y profundamente la pintura de los Países Bajos o del Renacimiento italiano.

Decía Oscar Wilde que la Crítica sirve para hacer otra obra de arte. Es cierto, para los literatos.

Esa crítica ejerce, como es natural, una acción grandemente sugestiva en el público, y esas sugerencias se toman como inicia-

ción para comprender y gozar estéticamente los valores de una obra de arte. Pretenden ir al fondo de ella dejando a un lado los elementos formales suyos, porque en éstos no radica lo extraestético.

No olvidemos que la fruición estética sólo es real y sólo puede llegar a ser perfecta cuando está libre de elementos extraestéticos. Recordemos también que en las formas primitivas y rudimentarias de la creación artística y del goce estético obraban en absoluto los elementos extraestéticos. Y quiero terminar esta materia repitiendo las siguientes palabras de Teodoro Lipps: «... a la simbólica extraestética o extraartística pertenece todo aquello que constituye una referencia a un catálogo, un epígrafe, un programa, una explicación, o bien un comentario filosófico a la obra de arte. Con esto falseamos la obra de arte. Y el artista que exige de nosotros tales referencias quiere que la falseemos. El catálogo, el epígrafe o título dan a conocer el asunto, el motivo que tuvo o pudo tener presente el autor, la idea, en una palabra. Pero nada de esto es el contenido de la obra de arte. El *motivo* puede ser grande y sublime. En este caso honra al artista, no como artista, sino como hombre. Pues la obra de arte y lo que en ella se encierra y lo que de ella penetra en nosotros, en una palabra, el contenido de la obra, es lo único que puede honrar al artista. Pero al contenido de la obra sólo corresponde, del motivo, lo que el artista ha sacado de sí mismo, infundiéndole y dándole vida inmediatamente en el elemento sensible de la obra».

III

LA crítica debe basarse también en la naturaleza y creación de la obra de arte. Así se ha hecho; pero, reducida esa base a límites estrechísimos y siendo siempre la misma, sus resultados han sido negativos con sobrada frecuencia.

Se ha partido del supuesto que había de ser contemplada y analizada una obra de arte conforme a un criterio previo, sin pretender situarse en el campo en que estaba colocado el artista creador de ella. Hoy, la posición de la crítica es otra; recordad que hace poco os decía que las investigaciones de la Estética actual han demostrado la identidad de naturaleza entre las fuerzas creadoras del artista y las facultades que engendran el goce estético en la contemplación de una obra de arte, y no debemos olvidar que la actividad crítica nace de la contemplativa.

Dentro de los límites brevísimos en que debe desarrollarse este discurso he de exponer esta materia de un modo reducido a sus líneas generales, y aun sólo en la parte relativa a la posición del hombre frente a la naturaleza y la vida y frente a toda obra de arte.

Esas dos posiciones han querido hermanarse, y se ha establecido un equívoco funesto para la actividad creadora y mucho más para la contemplativa estética y el desarrollo de la Crítica de Arte. Si las obras pictóricas, esculturales, y sobre todo las literarias, no tuviesen un volumen de totalidad tan grande como tienen, y el hombre al pensar en todo trabajo artístico se hubiese colocado solo frente a un monumento arquitectónico, una danza o en la audición de una obra musical, ese equívoco es fácil que no hubiese existido.

Pintura, Escultura y Literatura se construyen con formas y hechos tomados de la naturaleza y de la vida humana. El equívoco para el artista descansa en el criterio de que su labor ha de consistir en una copia de aquellas formas y hechos; que ha de luchar con los medios materiales de que dispone, para que esa copia alcance el máximo posible de fidelidad; que la obra de arte ha de tener como contenido esa realidad que él cree que copia, y que la perfección de su trabajo artístico estará en razón directa del mayor contenido de esa realidad externa que copia y de la mayor semejanza entre la obra de arte y lo copiado.

La posición equívoca del público parte de que sus relaciones constantes con la naturaleza y los hechos humanos han creado en él imágenes con un concepto basado en esas relaciones que en modo alguno son estéticas, y cuando en la obra de arte ve imágenes de formas y de hechos reales, basa su goce estético en recordar esas formas y esos hechos de la realidad. Pide entonces a la obra de arte pictórica, escultural o literaria la suma mayor de concordancias entre las imágenes artísticas que contempla y los recuerdos y conceptos que el espectador tiene de las formas naturales y de los hechos humanos. En el trabajo del artista quiere ver, de nuevo, en pequeño, en resumen o síntesis, el mundo que conoce y *tal como lo conoce*, y avalora la obra de arte por ese parecido y el mérito del artista por su habilidad en realizarle. Muchos que penetran en el Museo del Prado llevan los deseos y sentimientos que necesitan para penetrar en un museo de figuras de cera, aun cuando una cultura superficial haga que lo callen. Y así, con ese punto de partida falso, el desarrollo de los juicios estéticos es cada vez más falso. Y de Leonardo de Vinci a nuestro Sorolla, pasando por Le Brun, David, Delacroix y Ruskin, el equívoco se ha mantenido. Y ¡caso sorprendente!: el equívoco trató de deshacerlo Zola con un concepto sobre el Arte, que tiene la gran novedad de poner al artista en un plano de valor igual al de la naturaleza, lo que no se había hecho desde los filósofos griegos hasta nuestro Sorolla. «La obra de arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento».

El hacer pasar la naturaleza a través de un temperamento es establecer un mundo nuevo que está al otro lado de la naturaleza: es crear unas imágenes no sólo modificadas por un temperamento, sino transformadas por él.

Ese concepto de Zola es francamente espiritualista y podría oponérsele el concepto materialista de Semper. Es más: ambos se complementarían, pues un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento artístico no es una obra de arte

mientras esa *visión* no se represente con elementos sensibles y formas individualizadas.

Esa transformación descansa sobre principios que no son *lógicos*, sino *estéticos* (Rickert), y podemos añadir que esa transformación se desarrolla en un proceso diferente al proceso natural.

El concepto de Zola es incompleto. ¿Qué es lo que constituye ese temperamento transformador de la naturaleza en obra de arte? No basta con decir *el artista*; hay que conocer la fuerza que pone en actividad ese órgano de la creación artística y al cual llamamos *artista*.

Guyau había dado una fórmula que él mismo no desarrolló (*L'art au point de vue sociologique*): «No hay creencia humana a la que no corresponda una concepción particular de la vida; no existe concepción particular de la vida a la cual no corresponda una forma particular del Arte».

Esa fuerza primaria se convierte en una *voluntad absoluta de arte* que se extiende por todo el cuerpo social de una época, de un país o de una raza.

Esa voluntad artística es una y determinada en cada época; comienza por ser inconsciente, obra de un modo instintivo y va poco a poco haciéndose consciente de su fin y reflexiva del proceso que sigue para manifestarse en representaciones sensibles y materiales.

Esa concepción idealista de Alois Riegl es fecunda, pero creada frente a la de Godofredo Semper, es incompleta. Esa voluntad absoluta de arte es la creadora de los estilos, de los verdaderos estilos, no de las modificaciones superficiales de un estilo.

Semper estudió la génesis de las obras de arte y vió que en las artes industriales y en la arquitectura, el fin de utilidad, los materiales y los procedimientos de trabajo o técnica, determinaban características bien precisas. El estilo se creyó que nacía de esos elementos materiales y fines útiles de la obra de arte, y

en esa concepción (de estrechos horizontes, pero de un terreno sólido) tomaron parte mayor los discípulos de Godofredo Semper que éste mismo.

Ambas concepciones (la de Semper y la de Riegl) vienen manteniéndose frente a frente como dos enemigos. Hoy se inician entre ellas corrientes de comprensión. Yo, hace bastantes años que las he creído complementarias, y que unidas habían de ser grandemente fecundas para podernos explicar la naturaleza de la obra de arte y la esencia de todo estilo, y dentro de él, de todo grupo temporal o individual de obras artísticas. Y hoy insisto en este punto de vista que expuse hablando de las Artes industriales.

La primera fase de la génesis de la obra de arte es esa voluntad absoluta, es la fuerza que dirige toda actividad artística, productora y contempladora, pues gracias a ella se crea la obra de arte y es entendida por el público (una parte grande o pequeña de él). Es la fuerza que da cohesión y unidad y hace homogéneas todas las actividades artísticas de una época, y así hay perfecta concordancia entre la obra arquitectónica, la plástica, la pictórica y las industriales, por modestas que sean éstas. Y aun se va más allá, y esa unidad, esa cohesión, la hallamos en las otras artes, tengan el grado de desarrollo que tengan.

La segunda fase, en la génesis de la obra de arte, es cuando esa voluntad absoluta ha de exteriorizarse, se hace sensible y se particulariza en fines de utilidad o espirituales, en materias determinadas y mediante una técnica precisa. Estos elementos definen las modalidades de toda obra de arte, y un fresco no es como un cuadro al óleo, y tampoco como un tapiz o una vidriera; y un relieve repujado no es como otro teréutico, labrado o tallado. Pero por encima del sello que a toda obra de arte imprimen esos elementos materiales, está la fuerza de la voluntad absoluta, que hace posible que los frescos de las Stanzie Vaticanas no se parezcan a los frescos de las grutas de Adschanta; que los cuadros

de la escuela florentina del siglo xv sean distintos a las tablas de las escuelas del Norte; que una reja barroca tenga una modalidad espiritual y de forma completamente diferente a otra románica, y que las cerámicas de los Della Robbia sean tan distintas de aquellas otras del friso de los arqueros de Susa.

Esa voluntad absoluta de arte y esos elementos materiales son las dos fuerzas poderosas que siempre han transformado las imágenes reales en imágenes artísticas, y junto al mundo de la realidad crean otro mundo.

Augusto Schmarzow hace años que habló del arte como de un diálogo del hombre con la naturaleza. Esa concepción del sabio alemán yo también la hallo incompleta, y me atrevo a completarla diciendo que es un diálogo que el hombre comienza con la naturaleza y que luego continúa consigo mismo, y acaba contando a los demás hombres lo que vivió en ese diálogo y en ese monólogo.

Sugestionados por las formas de la naturaleza se ha hablado demasiado del Arte, basado en la naturaleza o nacido en ella: ¡de la imitación...! No se ha pensado en la música, en la danza y en la arquitectura.

Pero en la música hay también un diálogo del hombre con la naturaleza y la humanidad, que se hace sensible en una estructura de sonidos, con una sucesión rítmica y con un contenido de vida efusiva, lírica y plenamente espiritual. La danza es el movimiento rítmico que cambia una posición bella del cuerpo humano por otra también bella, sin finalidad práctica alguna, y esos cambios son movimientos naturales rimados. La arquitectura contiene un fondo espiritual nacido de la relación de la inteligencia con las fuerzas naturales, de una lucha entre las dos; «el alma que aspira hacia arriba y la pesantez que tira hacia abajo», según la hermosa frase de Simmel.

¡El diálogo...! ¡Siempre ese diálogo íntimo, profundo, efusivo, lleno de amor del hombre con la naturaleza! Ese diálogo lo ha

sostenido el hombre de todos los países y en todos los tiempos, según su posición espiritual, y el desarrollo de ese diálogo ha constituido el estilo en las artes de todos los países y de todos los tiempos.

¿Y el público? El solo no puede dialogar con la naturaleza mas que en un propósito de valoración para convertirla en útil.

Recordad que os decía que el público al contemplar una obra de arte comienza a vivir la vida del Arte, y el origen y desarrollo del goce estético es una progresiva identificación con el proceso generador de la obra de arte.

Aquel diálogo primero del artista con la naturaleza se prosigue luego con el diálogo que el público entabla con la obra de arte. Y así como el diálogo del artista, cuanto más intenso, sostenido y profundo es, más vida adquiere, y la obra de arte, nacida de ese diálogo, más potencia de vida contiene para vivir siglos y extenderse por entre los hombres; así, cuanto más intenso más sostenido y más profundo es el diálogo del público con la obra de arte, más grande es su goce estético y más se eleva en el mundo espiritual, en el que las alegrías se exaltan, las bellezas materiales se sutilizan, las fealdades se convierten en materia de regocijo, la maldad se perdona y lo pequeño se agranda.

Comentando Schmarzov las teorías de Alois Riegl, indicaba claramente, en una frase, todo un proceso de conocimiento artístico que es puramente crítico. Decía así: «El proceder de Riegl de preguntar al monumento por la intención artística del tiempo en que fué construído...»

Esa orientación crítica no es sólo histórica; podemos aplicarla al tiempo presente, y bien haríamos en interrogar las obras del arte contemporáneo mejor que se las ha interrogado hasta ahora, para ir dándonos cuenta de cuáles son las intenciones artísticas modernas, realizando esta investigación crítica con la misma serenidad espiritual con que podemos ponernos frente a las obras del pasado.

El hombre ha venido interrogando el arte de tiempos preterritos con sus propias ideas, y pocas veces ha podido penetrar en el fondo de las obras antiguas. En el siglo XIX se realizó un inmenso trabajo analítico muy minucioso de todo lo externo, y la heurística produjo resultados fecundos de investigación. Pero las obras del pasado hablan aún un lenguaje que nuestros oídos espirituales perciben muy débilmente, y casi siempre somos nosotros los que hablamos por ellas.

Poco a poco nos vamos colocando en un plano visual de lo histórico más elevado que aquel en que se situó el hombre culto para ver los hechos artísticos del pasado.

Creyó el historiador crítico del Arte que la visión suya era tan real como completa y que la ordenación de los hechos artísticos no lo hacía él, sino la misma realidad productora del Arte. Vió una línea o cauce y el Arte siguiendo esa directriz, bien progresivamente o estancándose o desviándose de ella. Y esa directriz era el arte clásico. Toda la historia del Arte se conexionó con lo clásico y establecióse una estructura en esta forma: preclásico, sirviéndole de antecedente en sus formaciones; luego, clásico, como manifestaciones de la más pura y perfecta esencia del Arte; más tarde, postclásico, como decadencia, disolviéndose poco a poco en un arte bárbaro, extraño, monstruoso e incorrecto; en las investigaciones históricas así se entró en la formación del arte cristiano, sin que el campo visual de la crítica histórica percibiese más dilatados horizontes; en las postrimerías del siglo XIX comenzó a seguirse otro rumbo, partiendo del arte oriental de la Edad Media para buscar el arte romano, y entonces se pudo llegar a comprender que, en vez de asistir al entierro del arte clásico, la investigación histórico-crítica asistía al nacimiento del arte moderno.

Como antes indiqué, se dió cabida al arte oriental en el siglo pasado. Lo que podemos apellidar con un neologismo, el arte inmediato, se refirió estrechamente a los tiempos clásicos. El

arte del oriente lejano y del extremo oriente se tomó como un arte que giraba en torno de otra órbita y que era, por lo tanto, un mundo aparte del nuestro, y fué grande el entusiasmo de los occidentales cuando se descubrió la influencia clásica en el arte budista. Fué como un resurgir glorioso de la hazaña más grande y menos clásica, la expedición guerrera de Alejandro el Magno. Creo que en esa hazaña no se ha visto aún todo su simbolismo occidental, y presumo que nos será más fácil ver el simbolismo de la ingerencia clásica en el arte budista. Por de pronto, vámonos dando cuenta de que la antigua plástica griega no obró como un misionero del verdadero Arte para convertir a los infieles artistas del Oriente, sino que fué el arte oriental el que vino a nutrir pederosamente todo nuestro arte de la Edad Media.

También, poco a poco, nos hemos dado cuenta de que ese plano en que se situaron nuestros antepasados para contemplar el arte de otros tiempos no era tan elevado que les permitiese descubrir el inmenso campo de la producción histórica. En nuestro afán de inquirir, de buscar siempre lo desconocido, fuimos alejándonos paso a paso de ese plano, y sus resultados felices nos han ido elevando rápidamente a otra región, desde la cual queremos abarcar todos los hechos descubiertos durante un siglo.

Y con el deseo salido del fondo de nuestro entusiasmo por el arte clásico y por la conquista del arte de la Edad Media que realizamos en el siglo pasado, hemos querido conexas unos y otros hechos, y poco a poco se ha abandonado el criterio de definir por diferencias, buscando en su lugar la trama sobre la que puede ir tejiéndose un conocimiento del arte de todos los tiempos y de todos los países.

En ese afán del tiempo presente (afán de lo ilimitado), se abandonan los estrechos senderos espirituales del clasicismo para lanzarnos a las nuevas aventuras por terrenos del alma occidental, cuyas dilatadas lejanías no percibimos aún. Vamos ya descu-

briendo que aquel cauce del Arte verdadero que creyeron ver nuestros antepasados fué una ilusión espiritual producida por dos fuerzas; una, que es la atracción irresistible que el arte clásico tiene para el hombre de superior cultura cuando llega a la madurez de su vida y ha podido conquistar algunos momentos de equilibrio y serenidad del alma; la otra fuerza es aquella que obra siempre en lo humano como medio para vencer la razón a la naturaleza cósmica, conquistando la sencillez, la claridad, la línea enérgicamente definida y dominante y el orden en una suma perfecta de simetría: es el símbolo, el primer día del Génesis.

El plan nuevo en que nos vamos colocando para contemplar y conocer el arte del pasado nos descubre nuevos hechos y también modifica radicalmente la perspectivas en que éstos están colocados, y así, la sucesión de ellos la vemos muy otra que como la percibieron nuestros antepasados, y también la naturaleza y valores de esos hechos se nos aparecen con grandes modificaciones.

¿Son reales nuestras imágenes del pasado? Los hechos artísticos del pasado, ¿los vemos ahora deformados? ¿Son falsas las nuevas perspectivas? He aquí una serie de preguntas que, a mi modo de ver, entrañan toda la cuestión fundamental del arte antiguo, y estoy plenamente convencido para deciros que son la crítica del arte nuevo. Con más exactitud de pensamiento tal vez, os diré que hacen posible la unión y aun la identificación esencial de la crítica de lo pretérito con la crítica de lo presente.

Si comparamos los juicios actuales sobre la naturaleza y valores de la escultura griega clásica con aquellos juicios, por ejemplo, de Winkelmann, veremos que han sufrido modificaciones no sólo externas, sino de esencia. Hoy hemos conseguido ampliar muchísimo el campo de los conocimientos sobre esa zona del arte antiguo; hemos hecho grandes depuraciones heurísticas y críticas, asentando nuestros entusiasmos en bases más amplias y cimentándolos más profundamente, tanto en la técnica de las ar-

tes plásticas clásicas como en sus representaciones estéticas.

Pero hemos descubierto también que todos esos conocimientos habían ido formándose guiados por una fuerza emotiva temporal, y podemos creer firmemente que así como nuestros padres y nosotros mismos, en nuestra juventud, sentimos grandes entusiasmos por la Venus de Milo, viendo en esa estatua una obra completa y perfecta como representación más pura del genio griego, así nuestros abuelos vieron lo mismo en las esculturas helenísticas, y bien sabéis cómo el gran Lessing tomó el grupo escultórico de *Lacoonte* como tema para la exposición de sus doctrinas estéticas.

Hoy se rectifican esos juicios, y quedan los entusiasmos por esas obras en una intensidad menos grande, pero más consciente y sólida. La Venus de Milo es una estatua ejecutada por un escultor helenístico imitando un modelo de Escopas. Es una escultura maravillosa que representa el arte helenístico del Asia Menor y no el arte puro del Atica o de la Jonia, elevado a las regiones de la perfección y de lo sublime en los siglos v y iv a. J. Es la Afrodita de Agesandro más serena, más espiritualmente sutil y más sencilla y suave de forma que sus hermanas, las diosas de los colosales relieves de la Gigantomaquia, en Pérgamo.

En la Afrodita, descubierta en la isla de Melo hace cien años, el alma europea del siglo xix halló en ella una perfecta concordancia cuando abandonaba el campo violento y pasional del romanticismo o los dominios vulgares del realismo, para explayarse en las esferas serenas, elevadas y pletóricas de belleza del arte clásico. Pero el hombre del siglo xix, al ascender a esas regiones, no se desprendió por completo de su alma romántica, y en la imagen de la Afrodita de Milo, en su cuerpo maravillosamente bello, que los siglos transformaron el mármol en carne de rosa y de ámbar que palpita con la vida de una juventud madura; cuerpo medio velado a la mirada contempladora por unos paños que ligeramente nos hacen presumir cómo pudo ser el resto del cuer-

po sublime de la diosa; cuerpo mutilado que aumenta el enigma de esa estatua, y rostro, el suyo, sereno y bello, con un mirar interno y soñador, el hombre del siglo XIX romantizó al clasicismo griego, como romantizó el clasicismo del Renacimiento en aquel busto maravilloso de la Gioconda, pintado por Leonardo de Vinci.

El pasado se contempló desde el presente. Hoy se tiene el noble y humilde afán de podernos restituir en corazón e inteligencia a una época histórica, por lejana que sea de nosotros, renunciando, en cuanto nos sea posible, a nuestra propia personalidad de hombres del presente. Y hemos de estar bien seguros que si en la empresa de preguntar a las obras del pasado cuál fué la intención creadora de ellas, después de oír sus palabras podremos percibir en el fondo de nuestra conciencia estética unas nuevas palabras que jamás hubieran nacido en nosotros de seguir nuestro monólogo ante el arte del pasado.

Y he procurado contestar a las dos primeras preguntas que formulé antes: ¿Son más reales nuestras imágenes del pasado? Los hechos artísticos de otros tiempos, ¿los vemos hoy deformados? La tercera pregunta fué ya contestada al principio.

Muchas cuestiones relativas a la Crítica de Arte quedan sin exponer en este trabajo, y sólo muy brevemente he de ocuparme de tres de ellas: de la crítica en su forma normativa, del dogmatismo crítico y de la imparcialidad crítica. Un análisis sobre estas materia encuentra su base en lo que he venido exponiendo.

Todo goce estético ya vimos que entraña un juicio, y éste supone una valoración de la obra de Arte y un principio normativo. La voluntad absoluta de Arte ha producido en cada época y país una dirección artística, dimanando de ella una serie de normas para la actividad creadora de Arte, con el fin de que esa directriz espiritual tuviera un desarrollo perfecto y amplio. Pero también las condiciones materiales de toda representación artística han determinado siempre normas de trabajo.

El dogmatismo nace cuando se quieren basar esas normas y las cualidades y valores de las obras de Arte en principios fijos para toda época y país. También nace el dogmatismo, de un estado elemental de goce estético, cuando éste no sale de su condición inmediata.

El tema de la imparcialidad crítica se ha planteado continuamente, como se ha planteado en el campo de los trabajos históricos; en el fondo son lo mismo. Se ha creído que el problema podía resolverse haciendo una crítica objetiva. Pero cuando tal cosa se ha dicho, ha sido por olvido del valor personal en todo trabajo crítico, pues éste no puede ceñirse al examen de una obra de Arte en una labor de juicios de conocimiento y sin tomar en cuenta que esa obra de arte no es un producto natural y sí humano, y que la actividad creadora artística va dirigida a producir un estado sentimental en el público.

«Con razón dice Alfredo Dove, que Ranke pudo evitar la parcialidad en sus estudios históricos, no porque se mantuviese neutral, sino por la universalidad de sus simpatías.» (RICKERT: *Ciencia cultural y Ciencia natural*.) Cuando la posición del crítico, como la del historiador, frente a las obras artísticas, es la de interrogar por la intención artística del tiempo en que fueron hechas, el historiador como el crítico se colocan en una posición de máxima objetividad. Pero también tenemos que tomar en cuenta que tan pronto como la actividad crítica se desplaza de su posición actual para trasladarse a la época o país en que la obra de arte estudiada se produjo, esa objetividad va aumentando en una acción de amplia simpatía, en la que, las posibilidades de una crítica parcial, quedan reducidas a un valor mínimo.

Y aquí doy fin a mi trabajo. Antes de separarnos he de pedirlos que me concedáis dos favores. Consiste el primero en que deis a este discurso el valor de un ensayo fragmentario sobre la crítica de arte; no he podido hacer más en tan breve espacio.

El segundo favor que os pido es que vosotros, señores Académicos y bien queridos compañeros míos, recibáis mi devoto agradecimiento por el honor que me hicisteis eligiéndome para ocupar este puesto; y vosotros, oyentes, recibid mil gracias más por el honor y la bondad que me habéis dispensado viniendo a oír mis modestas palabras.

HE DICHO.

SEÑORES ACADÉMICOS:

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ JOAQUÍN HERRERO

SEÑORES ACADÉMICOS:

AL proclamar la justicia con que la Real Academia de San Fernando eligió para compartir sus trabajos a don Rafael Domenech, cumpla un encargo que me honra; pero satisfago, al mismo tiempo, los anhelos de una vieja amistad.

Para desempeñar mi cometido necesito poco esfuerzo. Una comunicación casi diaria, hizo familiar para el público interesado en estas cuestiones, la personalidad del nuevo académico, cuyas enseñanzas, profesadas pródigamente en la prensa, en el libro y en la Escuela, han influido de un modo decisivo en el innegable progreso que los estudios artísticos consiguieron en nuestra patria en el transcurso de los últimos años.

No somos pocos los que, durante cursos enteros, hemos asistido a la cátedra que, en la Escuela Superior de Pintura, desempeña hace muchos años, y después de oposición muy reñida, nuestro nuevo compañero, y todos hemos admirado en sus conferencias lo certero del método, lo documentado de las afirmaciones y la lógica de los supuestos. Una memoria portentosa, puesta al servicio de una curiosidad insaciable, permite a su palabra torrencial y cálida barajar, sin confundirlos nunca, nombres, obras, fechas y lugares; y con ser sus artículos y sus libros testimonio de una erudición poco frecuente, no alcanzan en abundancia de noticias y en brillantez de comentarios a cuanto su verbo inagotable prodiga en la lección diaria y derrocha en las expansiones de la conversación habitual.

No he de enumerar sus obras, ni he de aludir a sus críticas, inspiradas siempre en la impersonalidad y en el desinterés que

reflejan los conceptos contenidos en el discurso que habéis escuchado. Sólo, y porque creo que conmigo compartiréis el agradecimiento de toda una juventud, que ya pisa los linderos de la madurez y que aprendió en sus páginas a amar las artes y a familiarizarse con su historia, he de hablaros de un libro cuyo conocimiento debe el gran público español al esfuerzo del señor Domenech. Me refiero a la traducción castellana del *Apolo*, de Salomón Reinach, que, por su actualidad impercedera, sigue estimulando y orientando hacia el estudio de estas cuestiones la inquieta imaginación de nuestras clientelas escolares.

No puso sólo en tal ocasión, el traductor, su conocimiento perfecto de los dos idiomas: junto a la obra traducida, son los tres apéndices que completan la parte referente a nuestra patria, monografías atinadas y eruditas de las que, consignando que no desmerecen de las páginas con las cuales se intercalan, expresamos el elogio cumplido de que son merecedoras.

Del discurso que en esta tarde concluimos de escuchar, algo he de decir, aun cuando limitándolo al espacio no muy holgado que nuestros Estatutos conceden al encargado de saludar, en nombre de la Corporación, al novel Académico. Es, sin embargo, el tema tan estimulante y jugoso, que debéis perdonarme las breves consideraciones que me decido a consagrarle.

Juzgo necesario para comentar los brillantes asertos que sobre la *Crítica de Arte* habéis oído, determinar con precisión el concepto fundamental del enunciado.

Al afirmar que la historia del Arte es la historia del hombre, acertaba Faure, si no limitamos el sentido de la voz «arte» al concreto y restringido que a las Bellas Artes atribuye el juicio general; pero es también por completo evidente, que el Arte, como el hombre mismo, son de los *últimos venidos* a figurar en la evolución de la historia de nuestro planeta.

Y, en realidad, si por el estudio de los cuerpos radioactivos y la determinación de la cantidad de *hélium*, contenida en cier-

tos minerales, se estima en un *trillón* de años el tiempo transcurrido desde que la masa gaseosa se separó del sol para continuar su vida independiente; si desde hace dos mil millones de años, la corteza terrestre adquirió su relativa solidez, y si los vestigios de la vida aparecen ya en los terrenos azoicos hace más de treinta millones de años, la aparición del hombre —aun admitiendo los discutidos cálculos de Gabriel de Mortillet, que, fundándose en una posible manipulación de los sílex terciarios, la hace datar de doscientos treinta mil años— resulta, a no dudar, reciente.

Lo que es de todo punto cierto es que hubo un día, en que el hombre, salido de la caverna o arrojado de la selva, conquistó la estación vertical y miró al cielo; había redimido sus manos de la servidumbre ambulataria, y al ennoblecerlas había conquistado con ellas el dominio del mundo. En lo sucesivo, su boca no buscaría con monstruosa avidez la carne sangrienta en las entrañas de la presa vencida; el palo y la piedra multiplicarían sus fuerzas en la lucha, y un arte, limitado al principio a la satisfacción de las necesidades próximas, pero en el cual ya vibraba latente y rudimentaria una confusa aspiración estética, había comenzado a embellecer la vida.

Ya convertido el órgano locomotivo en instrumento de trabajo, suplió primero los dientes, para crear después los útiles que, en un progresivo y no interrumpido desarrollo, habían de ser un día las prodigiosas máquinas de las industrias actuales. Pero la mano fué mucho tiempo, lo es todavía, el útil por excelencia. No existe en la máquina un solo movimiento que la mano no sea susceptible de iniciar, ni se concibe útil cuya estructura no pueda por ella, más o menos imperfectamente, ser imitada. Antes de modelar la tierra, creando una cerámica embrionaria, o de utilizar la corteza cóncava de los frutos para recoger los líquidos, el hombre, juntando sus manos, llevó a sus labios el agua de las fuentes. Todavía —como observa Deonna, a quien segui-

mos en muchas de estas indicaciones— el indio, para significar el agua, forma una copa con la mano. Por eso la palabra céltica *ambosta* y la voz *jointée*, del viejo francés, recuerdan esta acción primitiva.

Aun no considerando como principal diferencia entre el hombre y los demás seres creados, el privilegio del pulgar oponible que compartimos con los antropoides, es indudable que la mano del hombre, dócil servidora de su pensamiento, comparte con éste la gloria de todas las conquistas del progreso humano.

Afirmaba Anaxágoras que el hombre, por tener manos, era el más inteligente de los seres; Aristóteles llamaba a la mano «instrumento de los instrumentos» (*οργανον οργανων*), y Cicerón, al considerarla como el factor indispensable de todas las artes —*omnium artiun ministra*—, significaba ya la inagotable pluralidad de sus aptitudes, a las cuales ningún intento, por vario y difícil que sea, puede sustraerse.

El hombre, artesano o artista, crea las técnicas, transforma la materia y da cuerpo y color a sus inspiraciones; pero si éstas pueden exteriorizarse es sólo porque la mano las arranca del montón caótico de lo indeterminado.

El pensamiento popular y el pensamiento religioso y místico comprendieron muy pronto el papel creador de la mano. No pocas veces colocaron en ella el alma, y así pudo hablarse de *una alma mánica*. Fuente de creencias y de ritos, no faltan los que dan a Dios la forma de una mano aislada que bendice y amenaza, que recompensa y que crea; mano sobrenatural que ya adoraron los paleolíticos, y que más tarde sustituyó la mano de Dios en la iconografía cristiana. ¿Cómo extrañar que en días recientes, el genio turbulento, pero majestuoso y certero de Rodin, perpetuara el mismo concepto, concibiendo la creación como una inmensa mano que, saliendo de un bloque de piedra, sostiene y abraja una pareja humana?

Pero poniendo término a estas observaciones que me sugiere

el estímulo de viejos estudios, cúpleme observar que el Arte, creado por el concurso de la inteligencia y de la mano del hombre, es hijo del dolor y del sufrimiento: es en su comienzo el producto de la lucha con una naturaleza que niega al mortal la satisfacción de sus necesidades. Si nada hubiera faltado al hombre, el Arte, o no hubiera nacido o hubiera permanecido estancado en el concepto primitivo del adorno personal o de la pompa indumentaria.

Sin la necesidad de defenderse de su inclemencia y de arrancar sus riquezas a la naturaleza, el hombre hubiera vivido feliz, eternamente, desnudo e ignorante. Por eso son, aun hoy, los pueblos más atrasados y salvajes aquellos a los cuales una naturaleza pródiga y clemente ofrece con largueza la satisfacción de sus necesidades.

Enablada la lucha con las asperezas del medio ambiente, los rigores alcanzaron por igual a los animales y al hombre. Aquellos, o perecieron o modificaron su condición física, adaptándose al medio; el hombre creó el Arte y sustituyó el áspero pelaje y los toisones tupidos con los trajes, el fuego y los útiles con que fabricó la vivienda que le permitía resistir victoriosamente a la naturaleza hostil. Obstinado en permanecer cambiando lo menos posible empleó para evitarlo los recursos todos de su inteligencia. El Arte —y hablamos ahora, claro está, de las artes mecánicas y útiles—, progresando más cada vez, le sustrajo a la tiranía de la naturaleza, y la naturaleza rendida quedó pronto marcada con el sello de la tiranía humana. Por eso el Arte y la civilización son en sus orígenes pesimistas, como inspirados al hombre por la imperfección y la hostilidad de la naturaleza.

Pero muy pronto no bastó al hombre la satisfacción de la necesidad inmediata y exigió a su obra atractivos que recrearan su espíritu: tal aspiración, despojada de todo propósito de utili-

dad o de provecho, engendró las Artes Bellas, situando la producción humana en la noble esfera en que la forma tiene una importancia superior a la de la materia. El Arte, así concebido, se adapta a la expresión platónica que, comprendiendo en un término análogo al arte y la ley, los llama «creación del espíritu conforme a la recta razón», concepto utilizado más tarde por la escolástica, cuando por boca de Santo Tomás definía la ley como «el camino más corto entre la razón y Dios».

A tal arte en el sentido más desinteresado y excelso se refiere el concepto de la crítica, que con tanta lucidez ha desorrallado en su discurso el señor Domenech.

De buen grado comparto el desvío que le inspira la crítica negativa, que sólo aquilata las imperfecciones, y aun cuando en muchos aspectos pudiera ser su actuación útil y fecunda, juzgo, como el orador, pequeña toda la parsimonia y meditación que puedan aplicarse a los preceptos de una crítica normativa.

Pero la realidad nos induce a conceder al arte una eficacia mayor que la que le atribuye la opinión vulgar.

Existe una ley que, con la del menor esfuerzo, gobierna y preside el progreso de la vida humana: el *mimetismo*, fuerza incontrastable que impulsa y dirige casi ciegamente la humana actividad. «Los actos de imitación cuando comienzan temprano concluyen por incorporarse a la vida del individuo y por formar parte de sus costumbres...» La imitación por la vista y por el oído tiene sobre la naturaleza humana una influencia irresistible; por eso para Platón, que por boca de Sócrates así lo consigna en la *República*, las almas humanas son el producto de lo que ven y escuchan.

No puede desconocerse que el autor de los *Diálogos* exagera la influencia de la obra artística en el espíritu colectivo, y que teme, más, los efectos destructores de un arte sensual y mal encaminado, que confía en la eficacia de un arte cuyos móviles, nobles y limpios, dirijan hacia la perfección a los que viven

sometidos a sus halagos. «Si llega hasta nuestra ciudad con sus obras o con intención de producirlas —dice— un poeta inspirado, no debemos escatimarle la veneración, que debemos rendirle como a todo cuanto es sagrado, admirable y delicioso; pero no le dejaremos permanecer entre nosotros. Le diremos que aquí no encontrará nada semejante a lo que nos describe y lo enviaremos a otra ciudad, después de haber ungido su cabeza con mirra y de haberle, como a un ser semidivino, coronado sus sienes con una guirnalda de lana; reservándonos nosotros, para gozarla, una poesía más austera y menos atractiva, pero de un valor práctico superior».

Más adelante —y también en el libro III— añade: «¿Bastará con obligar a los poetas a ofrecernos en sus versos un modelo de buenas costumbres, o deberemos renunciar a la poesía?» «¿No será preciso vigilar a los demás artistas, impidiendo que nos ofrezcan en la pintura de seres vivientes, en las obras de Arquitectura, o de cualquier otro género, imitaciones viciosas, sin corrección y sin gracia, y prohibir a todo artista, incapaz de sujetarse a tal regla, el ejercicio de su arte, para evitar que los guardianes del Estado, educados en medio de imágenes detestables y envenados por ellas, no concluyan por dar poco a poco —y sin apercibirse— asilo en su alma a algún vicio que la destruya? ¿No deberemos, por último, buscar artistas hábiles educados entre obras hermosas cuyo espíritu respire el aire puro y sano que le llega de una región venturosa, y que reciban en los ojos y en los oídos las impresiones saludables que insensiblemente, desde la infancia, les impulsen a imitar todo lo bello y a establecer entre sus almas un perfecto acuerdo?»

Claro está que el mismo Platón, que reconoce tan innegable trascendencia a la obra artística sobre el espíritu de los hombres, afirma, terminantemente, que el fin del Arte como arte, es su sola perfección; y en tal sentido, al reconocer nosotros la necesidad de orientar la producción artística en la dirección noble-

mente educadora que hemos indicado, no olvidamos que el mayor enemigo de la belleza fué siempre el prejuicio dogmático.

El hombre, afirma Walter Pater, imita siempre, imita mientras vive; imita lo que ve y escucha: las formas y los sonidos; cuanto impresiona nuestra memoria; cuanto excita nuestra imaginación. Una tendencia irresistible nos lleva a colocarnos en el lugar de nuestros héroes y a vivir su vida. Hombres y niños son seres susceptibles de ser, en gran parte, condicionados por la influencia del medio, parecidos a esos insectos de que nos hablan los naturalistas, que toman el color de las plantas que los abrigan y por impulso de una fuerza fatal reflejan servilmente el aspecto del mundo que les rodea.

Admitida la exactitud de estas afirmaciones y sin reproducir la discusión eterna referente a la finalidad última del Arte, es natural que no nos conformemos con asignar a éste como término definitivo la complacencia en la contemplación de sus propias perfecciones, *narcisismo* egoísta y estéril, opuesto por completo a la nobleza de su origen. La lógica nos lleva a reconocerle una influencia poderosa sobre los espíritus; influencia mayor a medida que una educación más perfecta los ha preparado más ampliamente para una receptibilidad más delicada, susceptible de vibrar con elasticidad mayor, bajo las insinuaciones de la forma que bajo la pesadumbre abrumadora de la materia.

El mundo —y seguimos aún las consideraciones de Pater en sus estudios sobre al platonismo— ha conocido un platonismo tradicional independiente del platonismo de los *Diálogos*, pero fiel a su espíritu; platonismo sin platónicos, cuya huella ha llegado hasta nosotros. Tal vez no es otra cosa que ese platonismo tradicional, la hipótesis que evoca una relación estrecha entre lo que pudiéramos llamar cualidades estéticas del mundo que nos rodea y la formación de nuestro carácter moral; entre la estética y la ética. Los que recomiendan cubrir de pinturas alegres los muros de los dormitorios y de las salas de trabajo de los niños,

como si la coloración de aquellas paredes tuviera su reflejo en la coloración de los espíritus; los que aspiran a obtener un efecto moral del espectáculo de los monumentos armoniosos y de los paisajes seductores, creyendo en la posibilidad de edificar un carácter por las solas impresiones de los ojos y de los oídos, son fieles al espíritu de Platón, aun sin haber leído aquel libro tercero de la *República*, en que establece categóricamente las relaciones del carácter moral con la Poesía y con el Arte.

Ejerce éste su influencia educadora, por el intermedio de la forma, que llega rectamente al espíritu impresionándolo por su concisión, su implicidad y su ritmo unas veces, y otras por su insistencia, su contraposición y su variedad; por lo que, usando de una frase lógica, podríamos llamar derivación, de un género de materia en otra, las *cualidades estéticas* de la obra se convierten más tarde en el temperamento del que ve o escucha en *cualidades éticas* y en la esfera de los deseos y de la voluntad en *cualidades de gusto moral*.

En realidad, la tendencia moderna orienta la función de la crítica hacia el examen detenido de la historia del Arte, escrutando experimentalmente los fenómenos y relacionándolos con sus causas y sus leyes. Así, se constituye una ciencia del Arte que, desgajada de la vieja estética, prepara la evolución que ha de conducirla del misticismo —en el sentido más amplio de la palabra— a la razón.

El saber humano evoluciona de la emoción a la razón; de la percepción emotiva, a la comprensión racional.

No puede confundirse la emoción con el conocimiento científico; por eso, a pesar del dicho vulgar, no basta admirar para comprender. Erraba Víctor Hugo cuando decía que «el espíritu que comprende el Arte comprende todo lo demás». La comprensión sobrepasa el estado de pura receptibilidad; en tal sentido, cuando el mismo Hugo afirmaba «que comprender es amar», acertaba plenamente.

Toda disciplina humana, todas las artes, todas las ciencias, comenzaron por una fase mística, mágica, religiosa, poética, para racionalizarse poco a poco y entregarse a una actividad laica que en un principio les estuvo vedada. La Ciencia y el Arte en sus orígenes son una religión y una poesía.

Aun queda alguna, entre las disciplinas actuales, que todavía no se emancipó por completo del estado afectivo, y es una de ellas la historia del Arte, considerada como una apreciación única de la belleza a través de las edades y como una explicación, por el solo factor de la belleza, de los hechos artísticos.

Es preciso ir más lejos; es preciso escrutar racionalmente los fenómenos estéticos. El esfuerzo de la estética completará la evolución de la historia del Arte.

Hubo un tiempo en que aparecía como una profanación analizar la obra en sus elementos constitutivos. «El Arte —decía Goethe— se crea para ser admirado, no para que se hable de él, sobre todo en su presencia». Y añadía Schopenhauer: «Con una obra maestra es preciso proceder como con un príncipe: no hablar el primero, sino esperar a que ella nos hable».

Este derecho al misterio, esta admiración beatífica, no es, según Lalo, sino una concepción infantil propia de todas las ciencias en sus comienzos; fase mística análoga a la fase teológica por la cual forzosamente pasan antes de realizarse.

Hoy la Estética ha llegado a ser experimental y científica y busca en la Fisiología, la Psicología y la Sociología la explicación de las impresiones recibidas para determinar las causas y las leyes, no *a priori*, sino deduciéndolas de los hechos.

La Religión fué una Teología antes de ser una Psicología. El Hipnotismo y el Magnetismo son todavía parcialmente patrimonio de los charlatanes, a la manera que un día fueron la Astrología, Astrología y la Química, Alquimia. La Ciencia pide que el arte estético, que todavía en muchos casos está sometido a críticos de arte ignorantes de las leyes del espíritu humano, sea

estudiado por quienes haciendo abstracción de sus emociones lo eleve a los dominios de la objetividad.

Uno de los conceptos centrales de las observaciones del señor Domenech es la afirmación de Zola considerando el Arte como un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento.

Pero, en realidad, la obra de arte, sea útil o bella, es siempre una transmutación de la naturaleza realizada por el espíritu y la mano del hombre. Por eso Bacon definió con acierto el Arte llamándole: «Homo additus naturæ».

La historia de la civilización es además la de un perpetuo conflicto entre la naturaleza y el Arte. Por eso unas veces el hombre, desconociendo su fuerza creadora, venera y se somete servilmente a la naturaleza; otras, consciente de su energía, se enorgullece de su mundo artificial; y las alternativas de tales estados de conciencia se reflejan en las creencias, en las ciencias, en las formas materiales de las técnicas y en las Bellas Artes. Aman unos espíritus la exaltación del Arte, son los otros idólatras de la naturaleza. Stendhal exige en la obra bella «un interés moral e histórico». Flaubert afirma que no comprende nada de los países sin historia, sintiéndose dispuesto a cambiar todos los ventisqueros de los Alpes por el Museo del Vaticano, mientras los otros, apartando los ojos del artificio humano, se refugian en la naturaleza inviolable, «la única que —dice G. Sand— habla a la inteligencia claramente, con lenguaje imperecedero».

El sentimiento de poderío que despierta en el hombre su admiración por el Arte, en contraposición con la naturaleza, trasciende hasta la emoción de lo bello, a tal punto, que Kant hace derivar lo sublime de la antítesis entre el hombre y la naturaleza; de la noción de la voluntad humana triunfante de la naturaleza que resiste y lucha.

No corresponde a la ocasión presente seguir la historia de las

oscilaciones del espíritu en uno u otro sentido a través de una literatura interesante y frondosa. Rousseau dice en su *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*: Toda civilización es sólo corrupción, desde el punto en que el hombre abandonó su estado natural; todo está bien al salir de las manos del Creador: todo degenera entre las manos del hombre». Es la vieja creencia teológica de la caída. Tolstoi abomina de una civilización fundada sobre la iniquidad y que encadena el hombre al diablo separándole de Dios.

Hay una ley fatal, la del menor esfuerzo, que hace al hombre aborrecer el trabajo, más inevitable e imperioso a medida que la civilización aumenta las complicaciones y las necesidades de la vida y el recuerdo de una edad en que el hombre, sin sacrificio ni actividad, encontraba a su alcance cuanto bastaba a su existencia, le hace considerar más hermoso y feliz aquel estado para siempre perdido. Todo el pensamiento humano está lleno del deseo de escapar a aquel trabajo que, como una pena ineluctable, fué sanción de su culpa primera. Los mitos de todas las religiones han forjado paraísos en que la ociosidad y la hartura son la primera y más atractiva de las recompensas.

Por eso la literatura, a partir del siglo xvii, sitúa la bondad y la moralidad perfecta en el hombre primitivo en el *buen salvaje*, creación verdaderamente artificiosa que, por boca de Fenelón, se revuelve contra la pesadumbre de «una cultura en la cual fatalmente nacen los vicios y se desenvuelven».

Claro está que con igual violencia los partidarios de la tesis contraria afirman el criterio opuesto; «malos desde que nacemos — afirma Bonald —, la cultura nos enseña a dominarnos y a refrenar nuestros instintos bestiales»; y con frases todavía más violentas, añade, por su parte, Bandelaire: «Las acciones y los deseos del hombre verdaderamente natural son por completo repugnantes. Todo lo hermoso y todo lo noble es resultado de la razón y del cálculo. El crimen es, originariamente, natural. La virtud, por

el contrario, es artificial... El mal se hace sin esfuerzo; el bien es siempre el producto del Arte».

Los partidarios de esta última opinión son los enamorados fanáticos del progreso, de la marcha armoniosa del hombre hacia el más allá material, espiritual o moral; los que prefieren los adelantos modernos a las enseñanzas clásicas; los que en estética consideran lo natural como un elemento secundario.

En realidad la naturaleza es *anestética*, indiferente. Para ser bella necesita el concurso del hombre que la juzgue y la interprete, y según la adjunción a la naturaleza del elemento humano, es menor o es más grande, las dos tendencias antes indicadas señalan más o menos enérgicamente su huella en la orientación estética.

«Nunca llega el Arte a tan alto grado de perfección como cuando copia tan exactamente a la naturaleza, que puede confundirse con ella», dice Ingres. «Nunca ha existido deidad griega tan hermosa, «como una joven inglesa, sana y fuerte», afirma por su parte Ruskin. Lo cierto es que la belleza existe en todo. Biron decía bien: «Existe tanta poesía en el Parthenon, como en la roca que los sustenta».

A través de la Historia puede seguirse la oscilación de ambas tendencias. La civilización helénica es una constante apología del hombre, no ve más que a él, y el sentimiento de la naturaleza casi queda en ella borrado por completo, hasta el punto de que Sócrates declara que el paisaje «nada puede enseñarle que no le sea conocido por el estudio del hombre». En la Edad Media y el Renacimiento, la preponderancia humana continúa establecida en los espíritus. «Queda en tu celda —dice el autor de la *Imitación de Cristo*—. ¿Qué has de buscar fuera que no exista donde tú estás?» Plutarco, en presencia del maravilloso espectáculo que contempla desde la montaña, lee en las *Confesiones* de San Agustín: «Los hombres admiran los montes, el Océano y las estrellas, y se olvidan de ellos mismos». En cam-

bio, en el Oriente la estética china sólo concede al hombre un lugar insignificante y confundido en la naturaleza.

Poco a poco en Occidente ésta va conquistando la atención humana. Tal vez el mayor atrevimiento de Giotto fué el de desgarrar los fondos de oro de los mosaítas para colocar al hombre en un paisaje que, aunque convencional y embrionario, era su cuadro natural; pero sólo al comenzar el siglo xvii da el paisaje el paso decisivo que debió al impulso del flamenco Paúl Bril: los personajes entonces disminuyen, se achican y el papel del hombre deja de ser privilegiado; es una parte integrante del paisaje en el que figura con título igual al de los árboles o los ríos.

Llegar a tal estado de espíritu, sobreponiéndose a la concepción clásica y compartiendo el ideal de una naturaleza libre e indomable, no pudo lograrse sin lucha. El impresionalismo pictórico ha llevado esta concepción hasta el último extremo. Por eso decía Grand-Allen: «La última forma del sentimiento estético son las bellezas naturales».

El sentimiento de la naturaleza no es instintivo, es una adquisición social; corresponde a un momento avanzado de las civilizaciones y o no existe o vive débil y obscuramente en los primitivos, en las clases inferiores, en la infancia y, en general, en todos los momentos de evolución incompleta de la humanidad.

La naturaleza fuerza al hombre a crear el Arte; éste, durante mucho tiempo se complace en su obra; pero, fatigado después, vuelve a la naturaleza, fuente del Arte mismo, repitiendo a través de las edades la oscilación establecida entre ambos términos.

Situada en este terreno la cuestión, las dos tendencias extreman las conclusiones de sus respectivos principios, soñando unos con una imitación tan precisa de la realidad, que reproduzca la fábula de los pájaros de Zeuxis, y llegando los otros al desvarío de suprimir las formas reconocibles y visibles, persiguiendo el quimérico ideal de reproducir sólo en sus obras estados de conciencia y de sensibilidad, creaciones de un arte, únicamente apo-

yado en confusas representaciones directas, que no son otra cosa que una concesión hecha a un público limitado al que es necesario educar progresivamente. «Vamos destruyendo cada día en nuestros cuadros las formas reales y los detalles evidentes que hoy nos sirven como puente para la inteligencia con el público». «Lo que importa no es la cosa ni la apariencia de las cosas, sino la emoción que nosotros recibimos» —dice Denis, estableciendo con este aserto el principio central de la doctrina. Cubistas y futuristas parten de ella para llegar a los desenfrenos de un subjetivismo caótico. «Los movimientos picturales a partir del apogeo del impresionismo —dice C. Mauclair— tienden a liberar la pintura del dogma de la representación directa; a autorizar una representación más o menos arbitraria, según el individuo»...

Y ya en tal camino pudo decir Oscar Wilde a propósito de un objetivo tan concreto en el Arte como el del retrato: «Los buenos retratos son los que tienen poco del modelo y mucho del artista; por copiar lo que ven muchos de nuestros artistas caerán en el olvido».

Lógico resulta que frente a tan extremado criterio la tendencia objetiva diga por boca de Toepffer: «Es la naturaleza la maestra por excelencia y es preciso copiar bienamente, brutalmente, servilmente, lo que ella nos pone delante de los ojos».

¿Cómo concebir, sin embargo, un artista que al perseguir su anhelo de objetividad absoluta no revele inconscientemente en su obra su personalidad con las huellas del tiempo en que vive y del ambiente que le rodea?

El ya citado Deonna —a quien, acogiéndome a autoridades por él invocadas, he seguido casi literalmente en muchas de estas observaciones—, al estudiar la obra artística, encuentra en ella el elemento objetivo y el subjetivo, cuyas huellas, con frase sagaz y afortunada denomina *Proyecciones*. Proyecciones que son tres:

la proyección natural, la proyección humana y la proyección artificial, al estudio de cada una de las cuales consagra capítulos interesantes.

La naturaleza, inspiradora unas veces por su hostilidad y otras por su hermosura del Arte, que unas veces aspira a corregirla y otras a completarla, perdura siempre como elemento fundamental de la obra. El hombre al trasmutarla no hace otra cosa que suprimir en ella elementos que, o son innecesarios o que dificultan el cumplimiento del fin estético que se propone alcanzar. Pero no crea nunca; ni aun en el caso de que su fantasía exalte y desfigure las realidades, logra otra cosa que aplicar caprichosa o absurdamente elementos por la misma naturaleza, ya creados. Los engendros más disparatados de Brueghel, del Bosco o de Goya no son, en último término, sino extensiones ingeniosas del mismo desvarío que enriqueció, con alas de grifo y con garras de leona, la hermosa cabeza de las esfinges clásicas.

La belleza existe en la naturaleza casi siempre indeterminada y confusa: corresponde al artista aislarla, siendo su misión análoga a la del fuego que acrisola y depura la nobleza de los metales, profanados por los elementos extraños, que en la oscura prisión de la mina los impurifican; su esfuerzo fundamental es de resta, de simplificación, de supresión de los términos imprecisos que neutralizan las emociones.

Esta labor de resta, de supresiones y de eliminación concede realidad a la discutida paradoja platónica: «La mitad vale más que el todo».

Recogiendo aquel símil inimitable que Pater refiere a la educación severa y cruel de los jóvenes dorios, podemos decir que el diamante duplica su valor, cuando disminuye su tamaño y su peso el tallado que labra y pule sus facetas; de igual modo el esfuerzo del artista suprime en la naturaleza, para descubrir su hermosura, la substancia y las formas inarmónicas, que le impiden herir el alma humana con la integridad de sus reflejos.

En todo bloque de mármol —dice con gracejo maleante una observación popular— hay una estatua hermosa: «La dificultad estriba en sacarla de allí». Verdad innegable y verdad también que, para sacarla, es preciso desbastar, quitar substancia, suprimir la piedra que sobra. Labor suprema y principal del artista a cuya inspiración corresponde sustituir con su alma propia todo cuanto en su lucha por la belleza arranca a la materia rebelde.

Debo concluir agradeciendo nuevamente a mis compañeros el encargo con que me han honrado, pidiendo a cuantos han tenido la bondad de oírme que me perdonen por el tiempo excesivo con que he fatigado su atención, y felicitando, en nombre de la Academia y en el mío propio, al señor Domenech, de cuyas dotes altísimas tanto y tan fundadamente espera la Corporación, que hoy se viste de gala para recibirle en su seno.

Por fortuna para él, no le exigen sus nuevos deberes desviar su actividad de los cauces ordinarios por que discurre, ni convertir su pensamiento hacia orientes distintos de los que siempre le guiaron. Es el señor Domenech, de aquellos pocos a quienes la suerte concedió la ventura de *ocupar su puesto propio*, y como aquel Fra Damiano de Bérgamo, que, por tener para practicarla condiciones singulares, consagró a las labores de la «intarsia» su vida entera, él ha podido consagrar la suya al estudio de los problemas que constituyen su amor; situar las aplicaciones útiles de su actividad en el punto en que coinciden con sus aficiones perseverantes y cortar rosas en el campo mismo donde siega sus mieses, viendo realizada aquella aspiración consignada por Goethe en las páginas de *Werther*: «Dichoso el que convierte su huerto en un jardín».

HE DICHO.

