

bruscos de Goya y sus múltiples facetas de estilo, a veces opuestas y contradictorias. Quizá lo que más tomó Greco de nuestro temperamento nacional fué su individualismo; procuró hacerse inconfundible y nadie logró ir tan lejos como él en ese propósito.

NUESTRA RUDEZA ARTÍSTICA

La rudeza de nuestro suelo y de nuestro carácter, que tan fuertemente aparece representada en el arte, tiene otra modalidad a más de las ya apuntadas. Nuestra pintura, del Greco a Sorolla, llegó a una sabiduría técnica no superada por otras escuelas. Problema alguno de técnica existe en el arte holandés del siglo XVII, incluyendo a Rembrandt, que no se dé en el Greco, Velázquez, Murillo y Goya; ningún problema hay en la técnica de los románticos del siglo XIX que en grado superlativo no se halle en Rosales; no fué más allá (y quizá no llegó tan lejos) pintor impre-

sionista alguno como Sorolla. Cuando se trató de construir un desnudo vigoroso de hombre, bien analizada su estructura plástica, de las manos de Ribera salieron maravillas; pero nada supera a lo que en este aspecto del arte hizo el Greco con el San Juan Bautista, de Toledo (en la iglesia del convento de Santo Domingo), pues no le supera en anotación plástica detenida, concienzuda, segura y perfecta el mismo Donatello en el San Juan de la catedral de Siena. Nada se ha hecho más avanzado en técnica impresionista de interior, con sus problemas de ambiente y de luz modificando la forma, como el pequeño cuadro de Goya *El Hospital de pestíferos*; la escuela veneciana en el siglo XVI y la holandesa en el XVII no fueron más allá en desdoblamientos cromáticos, ricos de matices, de tonalidades cálidas y de transparencias en las sombras, hecho todo esto con una dicción pictórica tan sobria y aparentemente fácil como lo realizó Goya en su cuadro *La familia de Carlos IV*; escuela y pintor algu-

no dieron a las imágenes pictóricas de las cosas una interpretación más justa y sólida de sus calidades materiales como Greco (parte baja del *Entierro del Conde de Orgaz*) y Velázquez (retrato del Papa Doria, del Conde de Benavente y de la Infanta Margarita, estos dos últimos en el Museo del Prado).

Y, sin embargo, nuestra pintura, como la escultura y las artes industriales fueron rudas y toscas en su técnica. Nada de refinamientos en ésta; esa rudeza y tosquedad de lo externo obedecía, lógicamente, a los estados sentimentales estéticos del artista.

En España hemos tenido algunos casos de refinamiento pictórico: Goya, en bastantes de sus tapicerías; Fortuny, en la mayoría de sus obras y, sobre todo, en *La Vicaría*, y, por último Hermenegildo Anglada, en muchos de sus lienzos. Goya abandonó pronto ese camino y nada se ha hecho en pintura alguna más rudo que lo producido por ese artista en sus últimos años. El pre-

ciosismo técnico de Fortuny tuvo su punto de apoyo en el holandés y en el de Goya (cartones para tapicería), y el de Anglada es un producto refinado, quintaesencia de la espiritualidad contemporánea (antes de la guerra), un tanto desequilibrada, que da cromatismos maravillosos, nacidos de la visión nocturna plenamente iluminada por la electricidad, con sugerencias orientales de telas antiguas, lacas y cerámicas, y una estilización de la forma atormentadamente barroca. La influencia del preciosismo de Fortuny sólo sirvió para hacer un fortunismo amanerado y casi siempre insincero y cursi; pasada la época de su producción, en España es hasta despreciado por muchos. El preciosismo de Anglada no ha influido en nuestra pintura presente, a pesar de su gran modernidad, y son más los que cierran los ojos ante él y niegan su maravillosa calidad y su españolismo que aquellos que lo admiran y lo tienen por nacional.

Sorolla, que en bastantes conceptos fué muy

rudo como artista, después de Fortuny, y en otra modalidad, logró una paleta limpia, de tonos brillantes, bellos y luminosos, un verdadero encanto para la mirada y el sentimiento. Algunos artistas siguieron al maestro valenciano en lo superficial (apariencias de luz y de cromatismo); fué un sorollismo sin consecuencia alguna en la marcha de nuestra pintura; otros (muy pocos) llegaron al fondo de las bellas cualidades de la visión y técnica del maestro valenciano y le siguen (Mongrell en primera fila). Pero al lado de Sorolla trabajaba (sigue produciendo y sea para muchos años) un pintor sólido, figura de primer orden, enamorado de la capa parda y de la estameña y enemigo del sol; es el Sr. Zuloaga. Su arte es como la protesta contra todo refinamiento de concepción, de sentimiento, de visión y de técnica; pero, dejando muy atrás al señor Zuloaga en esos aspectos (nunca en su validez de pintor), se ha llegado a lo más basto, negro, burdo y maloliente de una covacha del Rastro y a

los asuntos más espeluznantes que puedan salir de un pincel.

En la primera época de la vida artística de Goya están sus tapicerías; al final, las pinturas de su casa, a orillas del Manzanares. Como contraste, a la rudeza violenta de los románticos apareció Fortuny, flor brillante y exquisita que murió casi en capullo... La pintura negra, pintura de sombras densas sobre las que se destacan las figuras como personajes de una pesadilla nocturna; pintura brutal, sin retroceder ante las mayores fealdades, salió de un artista inculto que pintaba en un taller que más parecía cárcel: Caravaggio. Ribera procede de él, y dejó muy atrás al pintor italiano; el caravaggismo halló en el suelo español un terreno abonado para su cultivo. Muchos españoles desearían que Caravaggio hubiese nacido en nuestra patria, si nosotros no fuésemos mucho más caravaggistas que él.

Se habla del realismo (o naturalismo) español, y con ello no se fija el carácter de nuestro arte,

pues también se habla del realismo holandés. Esos conceptos estéticos, muy generales, no son nada representativos de un estilo nacional, como tampoco lo son de un estilo de época o individual; valen en relación a las cualidades de estilo que van unidas a ellos. En el orden técnico puede decirse lo mismo. La pintura española se ha venido desarrollando con un dibujo sólido, concienzudo, amplio de líneas y de masas y rico de matices en la forma; recuérdense los retratos del Papa Inocencio Doria y de D. Diego del Corral, y la cabeza del ermitaño San Pablo, pintadas por Velázquez; al citar este gran maestro, el lector no tome el ejemplo dado como un valor individual sino en el sentido de ser el más representativo de la escuela española. Pues bien; el arte renacentista de la Toscana tuvo como elemento culminante la representación de la forma, y uno de los elementos más firmes y poderosos de la pintura holandesa en su época más representativa, en el siglo XVII, fué el dibujo impecable de

EL NACIONALISMO EN ARTE

sus maestros. Tampoco ese elemento define el nacionalismo, pues con el dibujo pueden representarse aspectos de estilo muy diferentes unos de otros.

La definición de los caracteres de un estilo nacional hay que buscarla en su entraña, y sólo el conocimiento de su complejidad dará una idea de él.

LOS VALORES SOCIALES DEL NACIONALISMO ARTÍSTICO

El arte tiene un valor social como creación y también como contemplación, es decir, actuando la obra de arte sobre el público.

Toda obra de arte se produce para el público o para un grupo de hombres; no importa ahora el más o el menos en el número de éstos, y tampoco la calidad del grupo, sino el hecho de que el artista sabe, y procura no ignorarlo un solo momento, que trabaja para una colectividad.

Pero junto a ese valor social existe otro: el individual, con una potencialidad de primer orden. Se habla del arte objetivo como del subjetivo, pero se está en un terreno sólido y a la vez amplio cuando se considera la *producción artística* en su cualidad subjetiva. No hay función humana más subjetiva que el arte; después de él, la religión y la filosofía. Pero es porque arte, religión y filosofía son las tres representaciones más espirituales de la vida humana.

Ahora bien; en la producción artística actúa un elemento que se tiene por colectivo, de modo que se define bien en una serie de caracteres en toda obra de arte y que se dan en ella como condiciones esenciales de la misma, y así, cuando hablamos del arte de tal o cual época y del arte nacional, estamos sobre una realidad tan sólida como si habláramos del arte de Velázquez o del arte de Murillo.

De aquí el que la vida artística esté formada por un tejido de actividades individuales y co-

lectivas o suma de las primeras y precisamente de la actuación de ellas y aun de sus luchas nacen el nacionalismo artístico como la tradición en arte, y estos problemas hallan su puesto más legítimo en el concepto de la naturaleza y desarrollo de todo estilo. Y si no se puede hablar plenamente del arte de Velázquez o del arte de Rubens si no se va más allá de la individualidad de cada uno de ellos, situándolos en su época, tampoco los definiremos bien fuera de su nacionalidad. Pero el concepto de ésta quedará incompleto y dado a error si a él no se une la acción individual, y nada definiremos en concreto sobre los caracteres temporales del arte y sobre la tradición si a ellos no unimos íntimamente los individuales. Sin fuerzas individuales no habría tradición, pues ésta se convertiría en un estancamiento; sin tradición no tienen valor la nacionalidad y la época; sin estas últimas no hay coordinación en las individualidades artísticas, y su falta sería para el arte lo que

la falta de cuerpos sería para que la mirada pudiera definir bien los caracteres de la luz.

Queda por aclarar si todo contenido es siempre un producto individual, bien en el caso de unidad por unidad (los artistas) o como repetición de individualidades (éstos y los hombres que constituyen el público de una época y nación).

Se pueden distinguir las características de época y de nacionalidad como elementos concretos e independientes de las individualidades creadoras de arte y del modo cómo éstas pueden realizar esos elementos (1). Pero esa distinción será buena como concepto, pero no como realidad práctica. Se ve el fin de todo acto individual, pero se olvidan éstos y quedan sustituidos por una acción colectiva o por una repetición de actos individuales.

(1) En cierto modo, a esto tiende la Historia del Arte sin nombres. Cuando éstos se citan, es sólo para distinguir unas obras de arte de otras de las que sirven como ejemplo o, mejor dicho, como materia para entresacar de ellas esos caracteres.

Dejo el problema de la existencia de una realidad colectiva con verdadero valor psicológico o la falta de ésta y sólo la repetición de individualidades. Al menos, hoy por hoy, creo que para plantear los problemas sociales en el nacionalismo artístico, no hace falta llegar a una solución de ese problema.

El punto de partida entiendo que debe ser el artista. Este, ¿obra con plena conciencia y propósito nacionalista cuando trabaja? No, salvo casos en que bien puede decirse que están al margen de la verdadera producción artística. El artista no se preocupa en afirmar su nacionalidad y sí los valores de su persona individual, y trabaja para producir obras originales. Originalismo de la obra e individualidad del artista son, en el fondo, una sola cualidad.

Cuando el artista se apoya sobre caracteres nacionales para sus producciones, es con el fin de explotar un sentimentalismo patriótico exaltado o fácilmente exaltable, vinculado en un gran nú-

mero de hombres, o porque no tenga confianza en sus fuerzas creadoras de arte y busca una individualidad relativa: la nacional.

El artista desea ser hombre de su tiempo para no confundirse con el pasado y con ello afirmar una individualidad mayor que en el caso que antecede. Hay gradaciones en ese anhelo de conquistar todo artista su individualidad; se va al nacionalismo, ser español, por ejemplo (una personalidad, es decir, una resta del conjunto de todos los artistas), a ser hombre de su tiempo (una resta mayor aún), hasta llegar a ser sólo el artista Fulano (esta es la última resta posible). Aquí conviene decir que la originalidad de las obras de arte vale para el artista, en cuanto afirma su individualidad; o, dicho en otros términos, su diferenciación de los demás artistas. Y si desea que en lo futuro sigan diferenciándose sus obras de las que vayan produciéndose, es para buscar la inmortalidad de su individualismo.

Así resulta que el trabajo de producción artís-

tica, en su calidad mejor y en su mayor número, se realiza independientemente de todo propósito nacionalista, y éste sólo se halla en aquellos estadios de la actividad cultural, que sirven precisamente para poner de manifiesto los conceptos de que antes hablé y también para exaltar los sentimientos estéticos nacionalistas; y esto sería más preciso diciendo que el arte actúa, entonces, para exaltar los sentimientos patrióticos. El artista, sin embargo, no puede sustraerse a la acción del medio espiritual en que vive y de los elementos tradicionales que perduran en ese medio, y así, quiera o no, siempre será hijo de su tiempo y de su nación. El problema directo en las creaciones artísticas está en afirmar la individualidad del artista; lo temporal y lo nacional se dan en él y forman parte del contenido de sus obras en proporción directa a la potencia de su individualidad. Ningún pintor es más español que Greco, Velázquez, Murillo o Goya, y otro alguno de los nues-

tros tiene una individualidad más poderosa que éstos.

Salta aquí una cuestión que solo apunto. Cuanto más amplio es el medio o público al cual se dirige el artista, más se aminora su personalidad y más se desvalora su arte. Este hecho no está en pugna con el máximo nacionalismo de un artista, en su máxima personalidad individual y óptimo valer de sus obras, toda vez que el artista superior jamás se dirige a grandes públicos, incluyendo el nacional. Si alguna vez esto se ha pregonado y aun se ha hecho al crear obras de arte, ha sido, no para dar a éstas un mayor valor, sino para afianzar un éxito feliz más amplio, de más volumen social. El artista siempre crea pensando en un público. Cuanto más reducido sea éste, más influye sobre el artista en exigencias de superior calidad, y también encaminándole a situaciones de vanguardia y radicales, pues en las actividades artísticas los grandes públicos son

conservadores (y aun quietistas) y las minorías son reformadoras.

La nacionalidad se halla integrada por medios parciales (masas de público), y precisamente son las más reducidas las que siempre actúan como directoras y las que dan contenidos más elevados y perdurables a toda nación.

El desarrollo de los factores generales establece principios y formas de vida iguales entre todos los hombres. Unos asimilan lo producido por otros. Se crea un tipo que tiende a la uniformidad y en la que cada individuo pierde condiciones y fuerzas propias, que son elementos de creación nacional.

Se establece una lucha entre la tendencia generalizadora — influencias recíprocas, imitaciones, acción común de elementos geográficos, históricos, políticos, religiosos, etc., etc.—, y la tendencia individualista; la primera crea grandes masas que pierden iniciativas en el obrar y posibilidad de renovación y progreso; la segunda puede dis-

gregar y dispersar la acción si ésta no se incorpora a la masa homogénea, si no actúa sobre ella.

Cuando ésta adquiere gran poder, las individualidades no aparecen o sucumben prematuramente por falta de independencia; esto es, ahogadas por la masa homogénea. Entonces se produce un quietismo que acaba disolviendo las energías nacionales, hallando éstas su fin no en causas externas sino internas.

La existencia de individualidades en una nación, con independencia suficiente para su pleno desarrollo, evita que se disuelva aquélla en una vida homogénea. La posibilidad nacional de que aparezcan esas individualidades y se desenvuelvan con independencia, asegurará la potencialidad de vida de la nación a través de la Historia, afirmando plenamente su existencia en cuantos cambios puedan producirse; tal fué el caso de Grecia y de Persia.

El hecho se funda en el principio de que la potencialidad creadora sólo radica en el individuo.

La masa y cuanto la origine y forme son instrumentos y medios para la actividad individual. Y así se plantea en el nacionalismo no sólo el problema de los factores sociales, actuando en un mismo tiempo, sino actuando a través de la Historia: la *Tradición*.

III

LA TRADICION

LA NACIÓN COMO
OBRA HISTÓRICA

La nación no sólo es una resultante de elementos étnicos, condiciones geográficas, identidad de lengua, etc., sino de *hechos*; no es un producto cristalizado, sino vivo; es *obra histórica*.

La nación es un ser colectivo, no sólo por la pluralidad de las individualidades que la forman, sino por lo que éstas crean y transmiten. Y esa transmisión es el lazo más fuerte que nacionalmente une a los hombres.

Lo tradicional se ve de un modo falso. "La

Historia manda, obliga"; esto se dice, y entonces se desvían sus energías; la Historia une.

Se cree que el pasado es una carga que hay que sacudir para que la nación pueda moverse, andar y progresar; entonces se considera el pasado como un peso muerto y no como un factor de vida. Se cree que la tradición, como lo castizo, son cristalizaciones de la vida nacional; se piensa que antes se trabajó para llegar a esas cristalizaciones, es decir, para conseguir la nación; cuando ésta se tuvo, el deber de la comunidad y de cada individuo fué *conservar* la nación. ¿Cómo? No alterando los productos del pasado y repitiendo sus formas. En este caso, la tradición es un peso muerto que gravita sobre las gentes jóvenes estorbando la libertad de sus movimientos.

LA HERENCIA NACIONAL

La tradición es una herencia, y así ha podido decirse que cuanto más superior es la cultura

de un pueblo, más aumenta el caudal hereditario: lo que se trasmite.

Si la tradición se considera como fuente de riquezas que se heredan, las generaciones nuevas tendrán una base de vida propia, tanto mayor cuanto más grande sea la herencia nacional. Esta obrará como *exigencia* impuesta a las generaciones nuevas y como *instrumento* para su actividad.

Si la tradición se considera como forma cristalizada de la vida nacional del pasado, entonces el peso de la tradición será mayor cuanto más grande sea ese caudal hereditario. ¿Qué es lo que fija el criterio para considerar la tradición como fuente de riqueza o como cristalizaciones de la vida pretérita nacional? La mayor o menor robustez, que posean las generaciones herederas del pasado.

En esa herencia es preciso discernir lo que es fuente de riqueza de aquello otro que sólo consume riqueza; lo positivo y lo negativo. Y en esto

radica el gran problema que habrían de acometer los tradicionalistas si pudiesen situarse en un plano ascendente de la vida nacional y no quedar inmovilizados, como la mujer de Lot, mirando hacia atrás, al pasado.

No se debe confiar en la vitalidad del cuerpo nacional para que expulse lo negativo que hay en toda herencia suya. El cuerpo nacional es inconsciente de su naturaleza y de sus actos, y sólo las individualidades directoras son las que pueden discernir lo positivo de lo negativo y depurar, de la vida de la nación, todo aquello que consuma energías, y, por lo tanto, no sea capaz de producir otras nuevas.

Pero para llegar a esas depuraciones es preciso que se eliminen todos aquellos productos que, obtenidos dentro de la vida nacional, son netamente individuales, y, por lo mismo, *no transmisibles*; pues si fuese posible la transmisión de éstos, aunque únicamente se limitase a un solo individuo, esos productos tendrían un valor co-

lectivo. Es fácil sufrir un error de visualidad tomando los productos individuales como de naturaleza colectiva; y si esto aparece con gran relieve en el campo del arte—los imitadores de Miguel Angel en el siglo XVI, por ejemplo—, existe en todos los sectores de la vida nacional.

También se sufre un error grave de visualidad al tomar como material hereditario aquello que, siendo colectivo, es un producto temporal y que desaparece con el tiempo. Fué una discusión deliciosamente ridícula la de aquellos señores que en unos Congresos de Arquitectura hablaban de la vuelta al pasado como punto de partida para crear un arte nacional. ¡Como si la voluntad de unos señores, en un momento dado, fuera energía creadora para tan gran empresa! ¡Desconocían el resultado de aquel decreto de 1671, en que se expresaba la voluntad de Luis XIV para que se creara un nuevo estilo arquitectónico francés! ¿Y en qué época del arte español había que buscar el punto de partida para la arquitectura nue-

va? ¿En el plateresco, en el barroco? (¡ Hay gentes que creen que el plateresco es un estilo!) La ridícula discusión pudo desarrollarse en el sentido de escoger el estilo *más nacional* entre los producidos o aquel que se adaptara mejor a la vida moderna. Como se había tomado en serio, durante muchos siglos, que el arte del Renacimiento nació gracias a la virtud fecundante de las formas clásicas del Imperio romano, podía creerse que, repitiendo el cultivo de formas arquitectónicas nuestras del pasado, conseguiríamos un nuevo estilo nacional. Las formas del pasado sólo se pueden manejar como una vestimenta; no tienen otro valor. Cuando no se es un Brunelleschi, León Bautista Alberti, Julián de Sangallo o Bramante, se ven esas formas adaptadas a la vida nueva, como el traje materno pasado de moda, arregladito para cubrir el cuerpo juvenil de la hija.

LA ORIGINALIDAD

Frente a la tradición se plantea el problema de lo original, y también el de todo posible perfeccionamiento.

Lo original es lo que tiene un origen, pero *no es el origen mismo* cristalizado, sino desenvolviéndose, transformándose; es decir, adquiriendo nuevas formas a la par que cambia el fondo, que desarrolla todas las posibilidades de vida, todo su contenido. Cuando el fondo cesa en su desenvolvimiento, todo cambio de forma es como una máscara puesta a un cadáver para disimular la muerte en su rostro; entonces cesa lo original.

Así, éste no es lo nuevo por ser nuevo, por el decidido propósito de mudar la forma, y aún menos si se va a la fabricación de conceptos nuevos. Todo lo que sea original por un esfuerzo *exterior*, queda reducido a simple *novedad*, que no puede ser confundida con la originalidad, que nace de lo interno y va hacia fuera.

Tampoco debe ser confundida con el propósito de conquistar una personalidad de fuerte diferenciación individual, pues entonces nace la extravagancia. Esta se contagia y se hace fácilmente colectiva, como sucede en el tiempo presente, que anhela ser original y cada artista afianzar hasta el último extremo su individualismo, y por no llevar la originalidad en el fondo la busca en lo externo, en el pasado, en el arte de los pueblos primitivos o en las formas puramente tectónicas, como principio de estilo nuevo.

Si la vida nacional sigue, no importa que las formas perduren, esto es, que no sean nuevas; es más, los ejemplos del pasado—y esta es nuestra experiencia—muestran* que el cambio se produce en el concepto de la vida antes que en las formas representativas de esos nuevos conceptos, lo que prueba que las *formas* son mucho más elásticas de lo que creen los innovadores, pero no tanto como pretenden los falsos tradicionalistas.

El problema del perfeccionamiento es franca-

mente tradicional. Unicamente se puede llegar a lo perfecto mediante la suma de energías individuales y colectivas, no sólo en un tiempo dado sino a través del tiempo; es decir, en éste es cuando se opera la más completa perfección. Recuerdese cómo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio se pasa a la de Donatello, en Padua, Gattamelata, de ésta a la de Verochio en Venecia, Colleone, para llegar a la de Leonardo de Vinci en Milán, Sforza. A más de este ejemplo, tan claro y terminante en obras individuales, sígase en los templos dóricos griegos desde los primitivos hasta llegar al Partenón, fin de la serie dórica, ya que en él se contiene la disolución del dórico en el jónico. En los dos ejemplos citados, se pone bien de manifiesto cómo lo perfecto va siempre acompañado de lo original; en las estatuas ecuestres, la individualidad del artista aparece constantemente a la par de la transmisión hereditaria que cada vez se perfecciona; en los templos griegos, originalidad y tradición van tan unidos que

no es posible separarlos. Los elementos constitutivos del templo dórico aparecen en los edificios más antiguos y constituyen su origen; es decir, el punto de partida de lo original. La originalidad es posible, porque se transmite como fuente de riqueza artística y cada generación la acrecienta y perfecciona, hasta llegar a los dos maravillosos ejemplos del templo de Afaia, en Egina, y de Zeus, en Olimpia. En las postrimerías del siglo v (a. C.) cambia el concepto helénico, y en el Partenón se llega al límite de la herencia dórica y del perfeccionamiento de ella, manteniendo la originalidad en un cambio de las formas primitivas, *originarias* y dando cabida a formas de solución jónica como paso a otra etapa del estilo helénico.

IV

EL ESTILO

EL NACIONALISMO EN AR-
TE SUPONE LA EXISTEN-
CIA DE ESTILO NACIONAL

Hablar de nacionalismo en arte, es tanto como suponer la existencia de estilo nacional.

El concepto de *estilo* es uno de los que han sufrido mayores modificaciones en el tiempo presente. Así, al enunciar la existencia del estilo nacional nos hallamos frente a un concepto complejo que no podremos ver claro, medir su amplitud y conocer su contenido y naturaleza, si previamente no se define lo que es estilo.

No puede aceptarse más que provisionalmente un concepto de estilo artístico parcial, es decir, estilo literario o estilo de las artes plásticas. Estilo en su esencia es uno; pero es preciso conocer cada una de sus facetas o particularidades para llegar a esa esencia; después es cuando podremos dar los toques últimos al concepto parcial de estilo. Ahora me propongo ocuparme sólo del estilo en las artes plásticas.

FORMACIÓN DEL CON-
CEPTO DE ESTILO EN
LAS ARTES PLÁSTICAS

En el análisis de lo que éste es debemos tomar como punto de partida la existencia de dos factores externos sobre los que se basa la forma artística, y son la naturaleza y los medios materiales empleados para representar sus imágenes, y un factor interno, que es la voluntad creadora de arte y que radica en el artista, en la

colectividad de hombres contemporáneos suyos o en una comunidad más amplia: la nación.

Las artes plásticas manejan necesariamente imágenes tomadas del natural. Esas imágenes sólo pueden ser artísticas cuando salen de las manos del hombre; un árbol será obra de arte si está pintado o dibujado; si no, sólo será un producto de la Naturaleza. Existen, pues, dos factores de la obra de arte colocados siempre frente a frente: la Naturaleza y el artista. Valiéndome de un símil, diré que la obra de arte estará más cerca de la Naturaleza que del artista, o viceversa, pero siempre esos dos factores se hallarán en acción recíproca; el producto de esta reciprocidad es el estilo, y no precisamente la obra de arte, pues ésta tiene un contenido más complejo.

Estilo es el carácter que posee toda obra de arte, originado éste por la interpretación que se ha hecho de la naturaleza y de la vida humana. Esa interpretación nace de los sentimientos esté-

ticos que poseen una nación, una época y todo artista. Se produce una fuerza que actúa como voluntad creadora de arte. Esa fuerza no sólo varía en cuanto a contenido, sino en cuanto a intensidad; y así como un artista se diferencia de otro por el carácter personal que imprime a sus creaciones, también se diferencia por la cantidad de carácter. Lo propio ocurre en la fuerza creadora de arte de una nación y de una época.

ORIGEN Y VIDA
DE TODO ESTILO

Así, podemos hallar una explicación satisfactoria al carácter—como cualidad y como cantidad—que tienen las obras producto de un artista de una época y de una nacionalidad. También podemos explicarnos por qué unas naciones han tenido una potencia creadora de estilo superior a otras—en la Edad Media, Alemania, Fran-

cia, España y Grecia—, y también nos podemos explicar por qué un pueblo ha podido crear una modalidad de estilo, pero no el estilo completo —pueblos orientales creadores de la forma primitiva del estilo cristiano, Alemania de la románica, Francia de la gótica y Grecia de la bizantina—; cómo otros pueblos han seguido un rumbo diferente impuesto por esa fuerza creadora, y así, España no tuvo en la Edad Media personalidad creadora de estilo en las orientaciones bizantina, románica y gótica, y sí en la mahometana. También se explica la posibilidad productora de estilo de una nación sin ser creadora de él, al modo cómo los artistas segundones son fuerzas repetidoras, pero no creadoras; tal ocurrió en el primer caso con el arte medieval cristiano en Inglaterra, en España y en Italia. También se explica la identidad de estilo que varias naciones tienen a la vez en épocas diferentes (bizantino, románico, gótico y barroco) y la identidad de rasgos característicos o elementos de estilo en

toda nación a través de sus épocas históricas. Por último, conforme a las orientaciones indicadas podemos hallar una explicación satisfactoria del hecho frecuente de que en todas las naciones no se dan los mismos desarrollos para todas las artes; así, por ejemplo, en España la literatura llega a la cumbre de la producción artística, luego viene la pintura y en plano posterior la escultura, y, a pesar de haber tenido al gran Vitoria, no creo que España pueda ser considerada como una nacionalidad musical.

Quizá sería conveniente exponer, con cierta amplitud, lo que ahora apunto sobre el estilo, pero este desarrollo de los temas enunciados constituiría un libro extenso y que necesariamente habría de estar profusamente ilustrado.

LOS ELEMENTOS MATERIALES
DEL ARTE CREAN NATURALEZA
ARTÍSTICA; PERO NO ESTILO

No son los elementos materiales de la obra de arte (materia en que se realiza, procedimiento que se emplea y fin a que se destina) los que originan estilo. Esos elementos *toman* estilo. Una verja de hierro forjado (materia, técnica y fin de utilidad) no se creó con los mismos caracteres de estilo en los siglos XII, XIII, XIV y XV. Cuando el cambio de sentimientos estéticos originó un cambio en la fuerza creadora de arte, la verja de hierro fué fundida y decorada con repujados, y así, siendo uno mismo el material y fin de utilidad del producto artístico, empleóse una técnica diferente. También se sustituye el uso de una materia por otra al modificarse el estilo, y en Grecia se pasó de la piedra calcárea al mármol, y en el siglo XVIII se usó la porcelana como pas-

ta cerámica más apta que la mayólica para representar mejor las formas de estilo del rococó.

Sucede con esto que así como en la pintura, por ejemplo, unas veces es más apropiado el empleo del procedimiento al fresco que al óleo, o el grabado más que la misma pintura, así en la representación concreta de las características de estilo, unas técnicas y unos materiales son más propios que otros. Pero todas las técnicas y todos los materiales se impregnan de los mismos caracteres de estilo en un pueblo o en una época, y así la pintura, la escultura y el grabado alemanes siempre son alemanes; y la taza de porcelana, el grupo escultórico, la pieza de orfebrería, la reja de hierro, el mueble y la pintura del siglo XVIII tienen las mismas características del estilo llamado rococó.

Cuando en una vidriera, por ejemplo, se disminuyen su diafanidad y la exaltación cromática y aumenta el valor del dibujo de las figuras y lo complejo de la composición, no pierde estilo; por

el contrario, lo gana. Entonces lo que sucede es que se *desnaturaliza*; esto es, pierde en su condición de vidriera para imitar al cuadro. Pero esas imitaciones van impuestas por los cambios que sufre el estilo; y así como antes puse el ejemplo de la verja de hierro, ahora puede citarse el de la vidriera de los siglos XIV al XIX; en esa marcha histórica fué ganando modalidades de estilo, pero desnaturalizándose. No se olvide lo que antes dije: cada modalidad de estilo se infiltra en todas las obras de arte que se producen, pero hay tipos o materias y técnicas que son más apropiadas que otras para la representación de una modalidad de estilo, y a partir del siglo XVI la vidriera (y también el tapiz) progresivamente fueron menos aptos para las representaciones de estilo que la pintura del cuadro. Esto, en última instancia, viene a probar que los materiales, procedimientos de trabajo y fines a que se destina la obra de arte no son elementos generadores de estilo.

EL NACIONALISMO EN ARTE

LA VOLUNTAD DE CREAR Y EL PODER, FUERZA DE EJECUCIÓN

Frente a la *voluntad* creadora de arte antes se suponía que existía el *poder* creador de arte (1). Este último concepto es fácil de ser entendido, pero de un modo equívoco; cae por completo en los dominios de una ideología vulgar. En todo caso

(1) Sobre estos conceptos véanse las obras siguientes de Alvis Riegl:

DIE SPATROMISCHE KUNST INDUSTRIE NACHE DEN
FUNDEN IN OSTERREICH UNGARN.—Viena, 1901-1923.
Stilfragen.—1893; nueva edición de 1923.

Die entstehung der Barock Kunst in Rom.—1923
(2.^a edición).

También deben consultarse las siguientes obras, por
contener la doctrina opuesta:

Der Stil, por GOTTFRIED SEMPER, 1860 y 1863.

Asthetik der Kunstgewerbes, por JAKOB VON FALKE.
1883.

También es muy útil la lectura de la siguiente obra
de AUGUSTO SCHMAROW, *Grundbegriffe der Kunst-
wissenschaft*.—1923, especialmente en su primer capi-
tulo.

concreto se cree en el poder, pero no que la voluntad esté por encima de él. Una explicación detenida de esa materia me llevaría muy lejos. Ahora basta con decir que la voluntad es la fuerza directriz que crea. El poder entra como fuerza secundaria al servicio de la primera, es fuerza de *ejecución* y no de *creación*. Un ejemplo vulgarísimo quizá me evite el escribir muchas líneas para explicar con claridad esos principios. El lector, por ejemplo, quiere pasar una temporada en el monte y no en una playa, y va al monte (voluntad). ¿Irá a la Sierra del Guadarrama? ¿Irá a los Alpes? ¿Qué medio de locomoción empleará? ¿Se hospedará en un hotel suntuoso o humilde? Todo esto es cuestión de poder. Este radica en unos individuos más que en otros, con preferencia en unas naciones a otras, y también se perfecciona con el tiempo. Y tanto es esto último, que hay épocas y pueblos en los que el *poder* es superior al *querer*, y entonces se producen obras de arte de una gran perfección técnica y

sumamente pobres en sus creaciones; sirva de ejemplo el arte textil de los pueblos orientales (especialmente sus alfombras), y en este sentido es muy elocuente el ejemplo de los llamados virtuosos en arte (muchos, especie de alfombras orientales, por lo que se refiere a la actividad creadora).

Para descubrir las características de un estilo nacional es preciso tomar en cuenta, por lo menos, lo que va expuesto. De las obras producidas en una nación se deben eliminar las que han sido realizadas por artistas extranjeros y tienen estilo extranjero (nunca serán yanquis los retratos pintados por Sorolla en los Estados Unidos de Norteamérica). En las obras creadas por españoles se deben separar los caracteres que son puramente individuales y aquellos otros que son producto temporal de estilo. Lo que reste será estilo nacional, esto es, arte nacional.

NO SE PUEDE CREAR UN ARTE
NACIONAL REPITIENDO MODALI-
DADES TEMPORALES DE ESTILO

Estamos aún muy lejos de poseer una regular cantidad de trabajos sobre arte español realizados conforme a orientaciones ideológicas de ese tipo. Así concíbese que se haya dicho por personas eminentes que podemos *reanudar* nuestra arquitectura nacional copiando o imitando el barroco. Tendremos una arquitectura nacional si poseemos la voluntad creadora de estilo de que antes hablé, si no, no. Esa voluntad no existirá si pretendemos basar nuestros trabajos en las creaciones de otra época. En ese caso no sería nuestra voluntad la que pondríamos en juego, sino la de nuestros antepasados del siglo XVII, si esto fuese posible. Recuértese a este propósito lo dicho antes al hablar de la tradición: ésta no se crea con repeticiones e imitaciones.

También se dice que un estilo engendra otro estilo; ¡como si una característica pudiera engendrar otra característica! Si en las obras de arte de los primeros tiempos del Cristianismo se emplearon *formas* helenísticas fué por no haber habido tiempo para crear otras nuevas; pero tuvieron las usadas entonces un *contenido* que cada vez iba diferenciándose más. Así, la representación de Orfeo amansando a las fieras con los sonidos de su lira es una *forma helenística*; su *contenido es cristiano*; Jesús, con sus palabras, orienta a los hombres por la senda redentora.

Un conocimiento medianamente profundo de lo que es la naturaleza y evolución del estilo hará ver que es imposible crear uno nuevo—temporal, individual o nacional—, mézclense los ingredientes de estilos pasados que se quiera. El estilo se crea por encima de toda acción intelectual... o de capricho. Tan ridículo y vano es el propósito de crear un estilo temporalmente nuevo como nacional. Ese tipo de creaciones son caldo cerebral in-

fecundo que a lo sumo produce un pobre Humínculo.

El conocimiento de la naturaleza y fases evolutivas de todo estilo es sólo un problema de cultura; no sirve para crear estilo. Como tal cultura, tendrá una acción de *exigencia* para los artistas; exigencia que podrá elevar el nivel de la vida artística nacional en proporcionalidad a lo perfecto de esa cultura. ¿Qué medio hay para realizarla? La crítica, toda vez que ésta es una función fundamentalmente explicativa para el público del contenido, génesis y caracteres de toda obra de arte.

V

LA CRITICA DE ARTE

LAS TRES ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

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. Artista alguno deja de razonar sobre el conteni-

do y desarrollo de sus trabajos, y, frente a las obras de arte ajenas, se origina 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 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 fines.

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, en parte, de este trabajo: contestar a esta pregunta. El proceso, para su desarrollo, debe basarse en la naturaleza de la obra de arte, en la psicología del artista y especialmente en la formación y estructura del goce estético. Esas materias son muy vas-

tas, y los límites reducidos de este capítulo 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 de este ensayo.

Según la ideología que se tenga de la naturaleza de la obra de arte, de la creación artística y de su historia, 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 dependido, 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. Con-

forme 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 el ejercicio de la crítica sólo en contadas ocasiones individuales de superior mentalidad se conexionaba 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 infundado, 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.

GÉNESIS DE LOS
JUICIOS ESTÉTICOS

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 la génesis, 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 in-

mediatos 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 in-

dividual creadora del artista se unen fuerzas colectivas que se dan en el público, dentro del cual vive el artista (y dígase lo que se quiera sobre su independencia, éste trabaja para un grupo de hombres), 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 percató 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 (1).

(1) En la práctica de la Crítica del arte contemporáneo ese principio se olvida con mucha frecuencia. Casi siempre quienes escriben crítica de arte se preocupan de la opinión que formará el artista de cuanto se diga de él y de sus obras. A veces el que escribe decide dirigirse al público para conseguir su aplauso. Estas dos orientaciones, en el fondo, son iguales y ambas constituyen una adulteración de la actividad crítica. El crítico que sacrifica sus ideas y sentimientos al aplauso del público, es un adulator suyo y no un crítico. Cuando se habla de que el público es el juez supremo en materia de arte, o se le adula o se ignora en absoluto lo que es la crítica y la formación de grupos diferentes y aun antagónicos en el público; hay muchos públicos contemporáneos del artista y del crítico y serán incontables los que se sucedan en el tiempo.

Para la mayoría de los artistas—las excepciones son poco numerosas y aun siéndolo, a veces los artistas que forman esa minoría, esto es, los más ecuanimes y comprensivos de la naturaleza y fines de la crítica, olvidan lo que ésta es y pierden su ecuanimidad—para la mayoría de los artistas, repito, la crítica es una

EL GOCE ESTÉTICO

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.

censura que puede convertirse en alabanza y ésta en reclamo. Miden la importancia de lo escrito a propósito de su persona y de sus obras, en razón directa de la difusión que tiene entre las gentes el periódico que publica el artículo crítico, y también en razón directa del número y altura encomiástica de los adjetivos escritos (basta los adjetivos, no hacen falta las ideas, aunque éstas contengan alabanzas); al crítico se le otorga escaso interés. Esta situación de la mayoría de los artistas frente a la Crítica nace de la siguiente creencia: el artista no concibe— y, por lo tanto, no concede—que persona alguna pueda saber profundamente de arte más que él ni tanto como él; admite al aficionado, si opina como el artista; si no, no. Lo que admite contadas veces es que persona alguna que no sea él pueda actuar de definidor del contenido de sus obras y menos de sus valores.

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 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, cuyo contenido es vida ideal, como por la forma de ese contenido; pero éste 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 todas sus formas de representación, y aun hay grupos de personas que no perciben ninguno de esos dos elementos; hecho éste, al parecer, paradójico; perciben sólo lo que está al margen del arte.

EL NACIONALISMO EN ARTE

ELEMENTOS EXTRAESTÉTICOS EN LA OBRA DE ARTE

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

Las obras de arte primitivo *producidas* 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 origen 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 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 éste a un rango superior con relación al contenido de la obra pictórica. Pero debemos 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*.

CONTEMPLACIÓN NEGATIVA
DE UNA OBRA DE ARTE

He hablado de la contemplación positiva y ahora he de tratar de la negativa. Recuérdese 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, cesa la contemplación. Esta 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 ca-

sos 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.

VALORES DEL PLACER ESTÉTICO

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 ésta 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 dependerá muchas veces de la situación espiritual

del que la contempla. Bien conocido es 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 también ocurre lo contrario con mucha frecuencia. Por ejemplo, en las visitas al Museo del Prado no se experimenta el mismo goce estético al contemplar *La Anunciación*, pintada por Fray Angélico, que cuando se está 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, dilitadísima, 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 exclu-

siva, 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 referirnos 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 displacer; 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 la de ser 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 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, según expuse antes.

Todo esto 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 simplemente 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 por condición nativa pueden desenvolver sus juicios estéticos más y mejor que otros, bien dotados éstos 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 (1).

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 con-

(1) Esto lo olvidan o desconocen quienes afirman que el juez supremo en materia de arte es el público.

templativa no podrá agotar en la primera impresión de una obra de arte todas las posibilidades de goce estético, al contrario, será preciso que desarrolle una actividad más duradera, que a su vez dará lugar 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 debe olvidarse 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, descubrirle plenamente; este es el propósito o finalidad. ¿Camino que hay que seguir? Su determinación constituye 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 obje-

tivas 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 al campo 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 condi-

ciones 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 en 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 la 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 penetraremos 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 en-

trado 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 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*. Po-

demos 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 sólo como goce estético en su modo superior y además la aparta de todo diletantismo, por elevado que éste sea.

EL LITERATO ANTE LA OBRA DE ARTE

En el campo de la actividad crítica han aparecido falsos conceptos de su naturaleza. Su origen

se debe a 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 ele-

mentos extraestéticos. Basta citar un nombre para definir esa posición: 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 un 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 in-

teresa 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 más 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.

Recuérdense las descripciones de Taine en su *Viaje a Italia*; 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. Recuérdese otra descripción bellísima de Taine en el mismo libro; aquella que hace de un cuadro del Museo Brera que representa un monje muerto. En esta última va más allá de una sim-

ple, 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.

El librito de Hipólito Taine *Filosofía de la Pintura en los Países Bajos*, o de aquel otro relativo a la pintura italiana del Renacimiento, se lee con el deleite de una novela. Acabadas esas lecturas, no se sabe gran cosa de la pintura de esos países; quien las haya hecho se equivocará 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 lo que está fuera de ellos, no a los elementos que los constituyen. En cambio, léase el libro de Eugenio Fromentin *Los maestros del pasado*, o el de Enrique Wölfflin *El arte clásico*; difícilmente se hallarán 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 iniciación 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.

EL DIÁLOGO DEL HOMBRE
CON LA NATURALEZA

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; recuérdese que hace poco 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.

Esta materia ahora sólo puede ser expuesta brevemente, reduciéndola 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 sólo 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 les obliga a callarlo. 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.

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 parte del individuo y se extiende por todo el cuerpo social de una época, de un país o de una raza (1).

La voluntad absoluta de arte y los elementos materiales son las dos fuerzas poderosas que siempre han transformado las imágenes reales en

(1) Recuérdese lo expuesto en el capítulo IV.

imágenes artísticas, y junto al mundo de la realidad crean otro mundo.

Se ha dicho que el arte es como un diálogo del hombre con la Naturaleza. Esa concepción también la hallo incompleta, y me atrevo a completarla diciendo que es un diálogo que el hombre comienza con la Naturaleza y luego continúa hablando 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 más que en un propósito de valoración para convertirla en útil.

Antes dije 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.

EL DIÁLOGO DEL HOMBRE
CON 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 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 sólo es histórica; podemos aplicarla al tiempo presente, y bien haríamos en interrogar las obras del arte contemporáneo mejor que se les 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 pretéritos 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 esto no basta para comprender las obras del pasado; éstas hablan 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 de otros tiempos.

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 conexiónó con lo clásico y establecióse una estructura en esta forma: preclásico, sirviéndole de anteceden-

te 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 conocimiento de los orígenes 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 oriente 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, nos vamos dando cuenta de que la antigua plástica griega no obró como un misionero del verdadero Arte para convertir a los infieles artistas del Oriente en heleenistas, sino que fué el arte oriental el que vino a nutrir poderosamente 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 descu-

brir 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 conexionar 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 descubriendo 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 como el símbolo del 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 las perspectivas en que éstos se hallan colocados y así, la sucesión de los mismos la vemos muy otra que como la percibieron nuestros antepasados, y también la naturaleza y valo-

res 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 de nuestras relaciones con el arte antiguo, y estoy plenamente convencido para decir que son la crítica del arte nuevo. Con más exactitud de pensamiento tal vez, puede decirse 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 artes plásticas 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 Gigantomachia, en Pérgamo.

En la Afrodita, descubierta en la isla de Milo hace cien años, el alma europea del siglo xix halló una perfecta concordancia cuando abandonaba el campo violento y pasional del romanticismo o los dominios vulgares del realismo, para expresarse en las esferas serenas, elevadas y platóricas 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 de su cuerpo en carne de rosa y de ámbar que palpita con la vida de una juventud madura; cuerpo medió velado a la mirada contempladora por unos paños que ligeramente nos hacen presumir cómo pudo ser el resto de la imagen 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 el 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 resituir en corazón e inteligencia a una época histórica, por lejana que esté 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 in-

tención 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 viejo 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 materias 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 falso 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 falso dogmatismo, de un estado elemental del goce estético, cuando éste no sale de su condición inmediata.

El tema de la imparcialidad crítica en el arte del presente se ha planteado, 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 cri-

tico, 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 y también en el historiador crítico.

“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.” (RICKERTS *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 universal simpatía, en la que las posibilidades de una crítica parcial quedan reducidas a un valor mínimo.

SITUACIÓN ACTUAL DEL PÚBLICO EN MATERIA DE ARTE

Aumenta el interés de las gentes por conocer el arte antiguo y moderno. Se visitan más los museos hoy día que antes. Se desarrolla el turismo con objetivos artísticos, o éstos se asocian a los de simple placer. Los libros de arte se publican en mayor número, y crece el público que los adquiere y lee.

Pero ¿aumenta la cultura artística entre las gentes? Poco. ¿Es consciente? Poco, también. Se va a todo aquello que está al margen del arte y le interesa al público como curiosidad, que unas veces se presenta con los atractivos del arte literario y otras con el ropaje severo de una erudi-

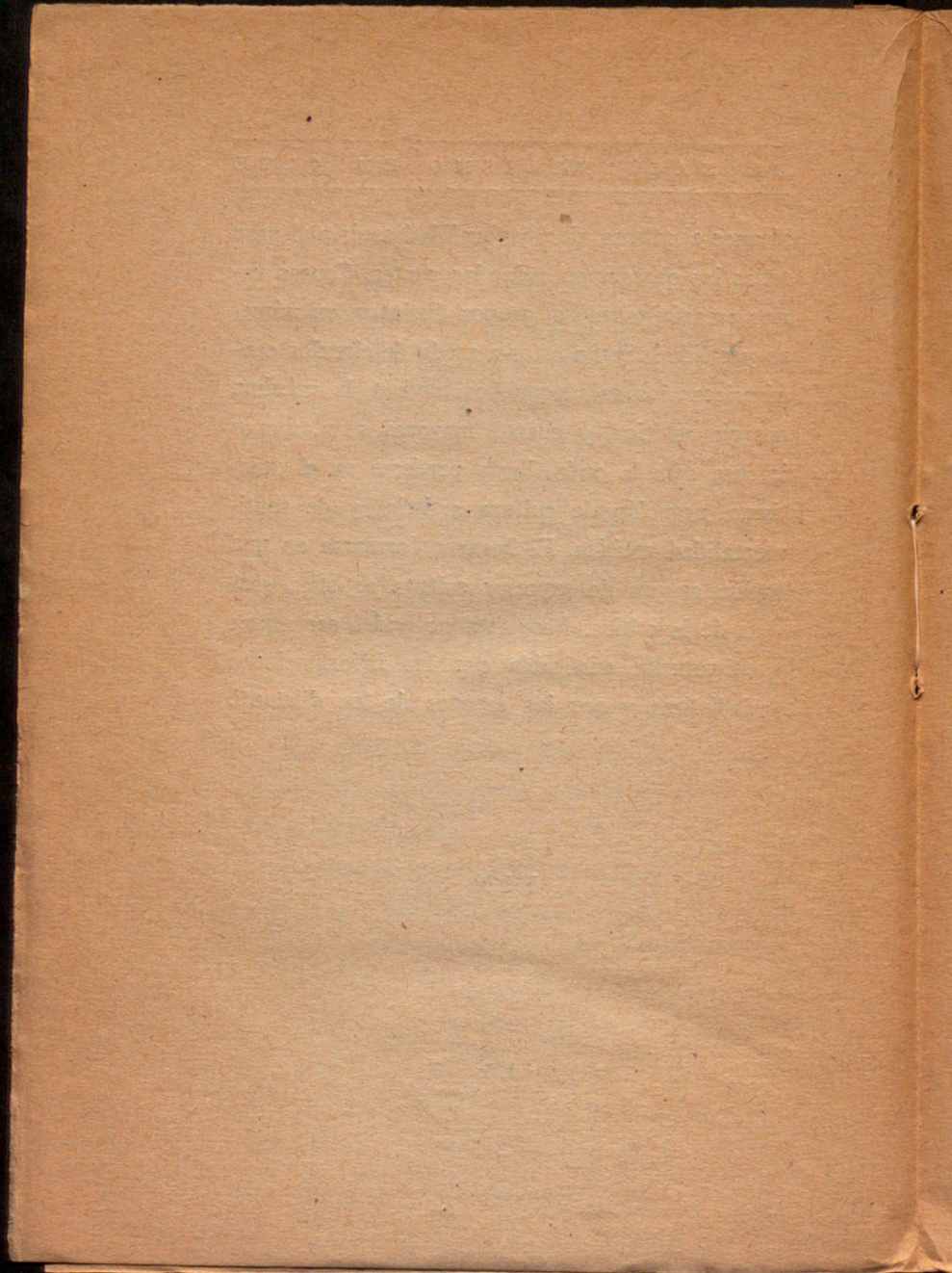
ción seudocientífica. El que realiza lecturas, frecuentemente no sabe penetrar en el fondo de una obra de arte, y no depura, y tampoco desarrolla, sus sentimientos estéticos. Esas lecturas y las visitas a exposiciones y museos, se hacen sin base y proceso metódico. Falta darle al público los conocimientos elementales, básicos, de la técnica de las artes, para que pueda hacer un examen de las obras. Hoy, falto de esos conocimientos, frente a una obra de arte, se extravía, se fatiga y abandona la contemplación de aquélla a una simplísima impresionabilidad estética, y principalmente a lo que ve en la obra como elementos que están fuera del arte. Al público no se le educa para examinar una obra de arte, darse cuenta de sus contenidos y avalorarlos, y no sabiendo trabajar personalmente, busca la descripción de aquéllas y los juicios hechos sobre los valores de las mismas. No siempre sabe discernir entre un trabajo de verdadera crítica y otro de seudocrítica, y por aluvión va formando contenidos de cul-

tura artística heterogéneos, verdaderos y falsos, de orientaciones diferentes y hasta contradictorios. Ante las obras de arte antiguo, a pesar de haber almacenado juicios ajenos, que puede usar como propios, pocas veces se atreve a formularlos, y no llega, con frecuencia, a emitir simples opiniones, y acepta, o al menos respeta, las ajenas, emitidas por persona de cultura artística superior a la suya. Ante las obras de arte contemporáneo, y hallándose sin preparación crítica adecuada y sin almacenaje de ideas ajenas, emite opiniones que tiene por personales, y aun juicios rotundos de valor, y no siempre acepta, o respeta, las opiniones ajenas, emitidas por personas de superior cultura, si no coinciden con los gustos estéticos suyos.

Una acción crítica consciente, en el libro, en la Prensa y en las conferencias, encaminaría al público a saber comprender una obra de arte, lográndose así crear una cultura artística elevada y consciente. No se debe esperar que esa cultura

alcance el mismo nivel y tonalidad espiritual para todas las obras y en todas las gentes. Causas varias crearán, siempre, grupos distintos, en número y calidad. Serán éstos a modo de círculos concéntricos; los más pequeños tendrán la máxima energía estética, y cuanto mayores sean, menos intensa será la onda, hasta perderse en el quietismo, negación de cultura artística y de sensibilidad estética. El llegar a formarse en una nación grupos de superior cultura artística será obra de la crítica. Pero ésta no podrá ser nunca positivamente sustituida por las informaciones periodísticas y por los escritos de los *diletanti*.

FIN



INDICE

Págs.

I

CONSIDERACIONES GENERALES

Contenido sentimental del nacionalismo.....	9
El nacionalismo en arte como tema de actualidad mundial	13
La amplitud del problema.....	15
El nacionalismo como problema de cultura.....	18

II

LO NACIONAL

La existencia del problema.....	25
El casticismo.....	55
La Nación.....	56
El fondo nacional.....	58
La historia nacional en el nacionalismo.....	65
El realismo de nuestro arte: España y Holanda.	83
Idiosincrasia española.....	91
Traducción de los caracteres nacionales en estilo de arte.....	99
Nuestra rudeza artística.....	112
Los valores sociales del nacionalismo artístico...	119

III

LA TRADICIÓN

La nación como obra histórica.....	130
La herencia nacional.....	131
La originalidad.....	136

IV

EL ESTILO

El nacionalismo en arte supone la existencia de estilo nacional.....	140
Formación del concepto de estilo en las artes plásticas	141
Origen y vida de todo estilo.....	143
Los elementos materiales del arte crean natura- leza artística; pero no estilo.....	146
Voluntad de crear y poder como fuerza de eje- cución	149
No se puede crear un arte nacional repitiendo modalidades temporales de estilo.....	152

V

LA CRÍTICA DE ARTE

Las tres actividades artísticas.....	155
Génesis de los juicios estéticos.....	159
El goce estético.....	163
Elementos extraestéticos en la obra de arte.....	167
Contemplación negativa de una obra de arte.....	171
Valores del placer estético.....	173
El literato ante la obra de arte.....	184
El diálogo del hombre con la naturaleza.....	190
El diálogo del hombre con la obra de arte.....	198
Situación actual del público en materia de arte.....	212

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

Obras científicas de Francisco Vera.

Pesetas.

CURSO GENERAL DE MATEMÁTICA

I.— <i>Aritmética racional</i>	15,00
II.— <i>Cálculo algebraico</i> . (En prensa.)	
TEORÍA GENERAL DE ECUACIONES. . . .	7,50
ARITMÉTICA (2. ^a edición).	8,00
INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GEOMETRÍA SUPERIOR.	3,50
ARITMÉTICA Y GEOMETRÍA PRÁCTICAS.	2,00
LA TABLA PITAGÓRICA N-DIMENSIONAL.	2,00
LA SUCESIÓN DE FIBONACCI.	1,50



De inmediata publicación:

ESPACIO, HIPERESPACIO Y TIEMPO

LA LÓGICA EN LA MATEMÁTICA. (*Biblioteca de Ensayos.*)

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

La Nueva Literatura.

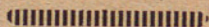
Esta obra, debida a la pluma insigne del ilustrado crítico R. CANSINOS ASSENS, es una serie de estudios sobre los escritores contemporáneos de España y América, en los que analiza su labor literaria con la acuidad que le caracteriza.

I.—Los Hermes.

II.—Las Escuelas.

III.—La evolución de la Poesía.

IV.—La evolución de la Novela.

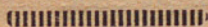


Los dos primeros tomos se venden a **CINCO**
pesetas y los otros dos a **SEIS** pesetas cada uno.

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

Nueva Biblioteca pedagógica.

Los volúmenes que componen esta serie interesan por igual a los padres, educadores y maestros. En ellos se estudian los más palpitantes problemas didácticos con profundidad de concepto y elegancia de dicción. Los tomos de la *Nueva Biblioteca pedagógica* no pueden faltar en la librería de un hombre culto.



Van publicados:

- I.—RENAULT: *La educación en la familia y en la escuela*.—Rústica, 3,50 pesetas. Tela, 5.
- II.—RENAULT: *Educación y educadores*.—Rústica, 3 pesetas. Tela, 4,50.

EDITORIAL PAEZ, ECIJA, 6.—MADRID

Biblioteca de divulgación literaria.

Colección escogida de los mejores autores clásicos y contemporáneos. Cada tomo, elegantemente impreso, UNA peseta.



Van publicados:

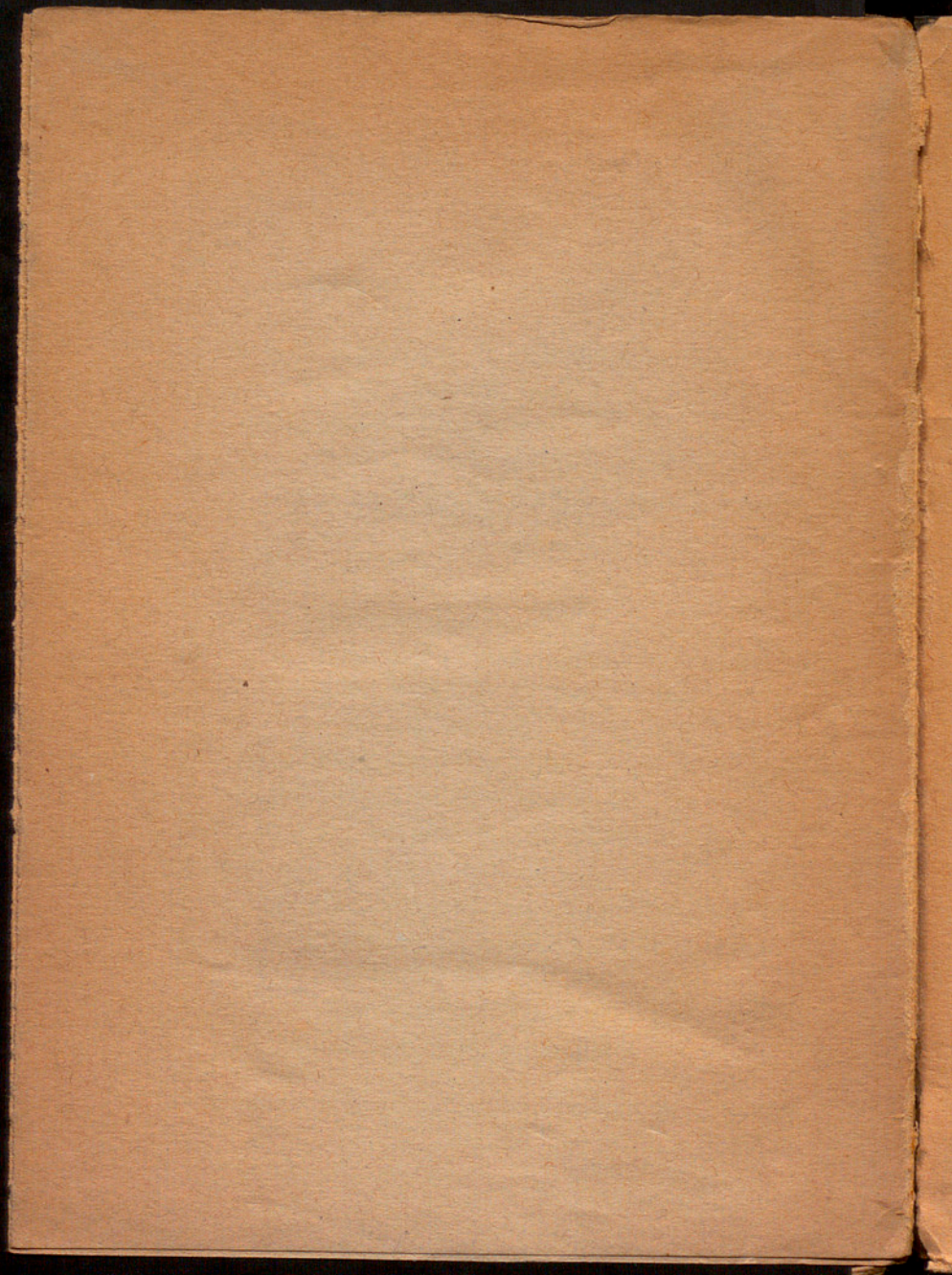
- I.—CERVANTES: *La gitanilla*.
- II.—QUEVEDO: *Las zahurdas de Plutón*.
- III.—LOPE DE VEGA: *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*.
- IV.—LUIS VIVES: *Diálogos*.
- V.—JUAN MONTALVO: *Narraciones*.
- VI.—EÇA DE QUEIROZ: *La canción del sufrimiento*.
- VII.—*Tonadillas satíricas y picarescas, transcritas, prologadas y anotadas, por JOSÉ SUBIRÁ*.
- VIII.—MARTÍN DE LOS HEROS: *Un español en Flandes. (Viaje histórico.)*

P

Hoy Cr. Arte



X R 9273



EDITORIAL PÁEZ

Ecija, 6 -:- MADRID

LUIS MIRANDA PODADERA:

UN VIAJE A TOLEDO

Guía y plano de la histórica ciudad. Fotografías de todos sus monumentos, con una exacta explicación histórico-artística de cada uno de ellos e indicación del itinerario que debe seguir el turista.

Edición en español, 2,50 ptas.

— en inglés, 4,00 —

MUSEO DEL PRADO

Fotografías con explicación en español, inglés y francés, de los cuadros más famosos de la Pinacoteca del Prado, indicando el lugar que ocupan en la misma. Acompaña al libro un plano de Madrid, 5 pesetas.

JUAN FERNÁNDEZ AMADOR
DE LOS RÍOS:

ATLANTIDA

Estudio arqueológico, histórico y artístico, 12 pesetas.

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CELEBRES

Colección de volúmenes sobre los más famosos artistas. Cada tomo, 4,50 pesetas.

Van publicados:

I.—JOSÉ SUBIRÁ: *Los grandes músicos* (Bach, Beethoven, Wagner).

II.—JOSÉ SUBIRÁ: *Músicos románticos* (Schubert, Schumann, Mendelssohn).

EL NACIONALISMO EN ARTE