LAS IDEAS ESTÉTICAS FUNDAMENTALES DE MENÉNDEZ PELAYO *

En las páginas presentes va a intentarse estructurar el sistema estético de Menéndez Pelayo, el creador de la moderna ciencia de la literatura española, en cuanto es posible dentro del marco de un artículo de revista. Es infinito lo que se ha escrito sobre el gran polígrafo, pero todavía falta, como Micó Buchón puso de relieve en el año 1956, una obra sobre su *ideario estético*.[1] El trabajo de Manuel Olguín, *Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics, and Criticism*,[2] constituye un intento meritorio de explorar nuevas áreas, pero sólo se ocupa de algunos problemas escogidos. El presente artículo quisiera aportar otra contribución para un cuadro de conjunto y para colocar en su justo lugar el pensamiento de Menéndez Pelayo en la trayectoria general del desarrollo de lo estética del siglo XIX. Para ello es necesario, primeramente, desviarnos un tanto del tema propiamente dicho y esbozar brevemente como un todo su mundo conceptual.

---

* Agradecemos al asiduo investigador en esta Biblioteca, Profesor Frithjof Kluge, de la Universidad de Kiel, que haya atendido nuestra petición para ofrecer a los lectores del Boletín una versión de su estudio —publicado en la *Germanisch-Romanische Monatsschrift*— titulado *Die Aesthetischen Grundgedanken Menéndez Pelayos*.

[1] Humanidades, VIII (1956), n.º 15, p. 53.

[2] University of California Publications in Modern Philology, v. 28, n.º 6 (1950)

Su pensamiento filosófico está determinado por dos direcciones que él siente ser características de la modalidad del espíritu español: una *tendencia armónica* y una *tendencia crítica*. En contra del positivismo dominante en su época, siempre ha acentuado la posibilidad, incluso la necesidad, de la metafísica, pues *sin metafísica no se piensa, ni siquiera para negar la metafísica.*[3] También para él como para Hegel un mundo espiritual sin metafísica es un templo sin sancta-sanctorum. En el católico ortodoxo se unen naturalmente la metafísica y la teología, pero sin que por ello necesite convertirse en un neoescolástico. El *ciudadano libre de la república de las letras,* como él acostumbraba a llamarse empleando una expresión de Feijoo, siguió también en filosofía a los grandes independientes mejor que a una escuela determinada. No debe, pues, ser considerado predominantemente como platónico ni tampoco como aristotélico exclusivo, sino que hay que verle como él mismo se veía, como un típico representante del *armonismo* español, cuyas huellas siguió desde Séneca pasando por Raimundo Lulio, León Hebreo y Fox Morcillo hasta la decadencia de la metafísica en el siglo XVIII. Tanto el pensamiento platónico como el aristotélico contienen para Menéndez Pelayo principios eternamente válidos a los que ninguna metafísica futura podría renunciar. El pensamiento cristiano-platónico de la tríada de las ideas de valor de lo bueno, lo verdadero y lo bello señala la cima de su *armonismo.* Esta tríada alcanza su última unidad en Dios, y su reflejo imperfecto se hace visible en las cosas terrenas.[4]

Como antítesis a la tendencia armónica, tanto en la historia de la filosofía española como en el pensamiento de Menéndez Pelayo, aparece la *tendencia crítica.* La metafísica es para él origen y a la vez complemento de toda ciencia humana, pero no es una *ciencia exacta.* Por ello considera el criticismo del renacimiento español y el derivado de Kant como fenóme-

---

[3] XLIII, 214. (Todas las citas según la numeración seguida de la Edición Nacional).

[4] XVI, 266. XLIII, 112. XLIX, 518.

nos que han de ser estimados necesarios y positivos para el desarrollo filosófico, los cuales siempre llevan el espíritu a la autorreflexión frente a fórmulas metafísicas demasiado dogmatizadas y al reconocimiento de sus propios límites.[5] En el caso de que, por otra parte, sea negada toda posibilidad de una metafísica, Menéndez Pelayo alza su protesta. Tanto Luis Vives, el filósofo del renacimiento español más estimado por él, como William Hamilton, el representante más importante de la escuela escocesa del siglo XIX —también influído por Luis Vives— y cuya filosofía del Common-Sense conoció a través de su maestro Lloréns, y finalmente el mismo Kant, nunca han negado el derecho de la fe y en parte también han hecho evidentes concesiones a la metafísica tradicional. Como sucesor de éstos, Menéndez Pelayo se considera por una parte representante de un *criticismo vivista,*[6] mientras que al mismo tiempo reconoce como legítima la aspiración del espíritu a lo absoluto, es decir, la especulación metafísica, e intenta satisfacerla por el camino del *armonismo* español. Como Vives, aboga en las ciencias humanas por los fundamentos de la experiencia y por la inducción, sin desconocer por ello que la deducción también tiene sus derechos. Pero ambos procedimientos del espíritu se vuelven peligrosos desde el momento que se usa de ellos con exclusivismo. Sin embargo esto sucede casi siempre: *...es condición casi ineludible de la mente humana el proceder por exageraciones contrarias.*[7] El historiador Menéndez Pelayo reconoce en el fluir de la historia un cierto *ritmo dialéctico* que se manifiesta de la manera más clara en el desarrollo de la filosofía.[8] El influjo de Hegel es aquí evidente, aunque sólo determine la estructura externa del proceso histórico en el pensamiento de Menéndez Pelayo. La ley interna de la historia resulta, según él, de la soberanía de Dios sobre el mundo como una *ley providencial de la historia, sin menoscabo del libre*

---

[5] XLIII, 134, 213.
[6] LVIII, 304.
[7] XLIII, 201.
[8] XLIII, 144.

albedrío humano.[9] Dios ha puesto el *germen crítico* en nuestra alma y también la *necesidad de la afirmación en todo aquello que se presenta con caracteres de evidencia,* y así, según su plan, se alternan los períodos dogmáticos y críticos del espíritu como tesis y antítesis. Un reducido número de tesis fundamentales aparece sin cesar, aunque con formas diferentes, de manera que sólo con un *cierto modo de pensar histórico* se puede llegar a ellas. Por mucho que los dogmáticos y los metafísicos puros desprecien este pensamiento histórico, la historia es ante todo para Menéndez Pelayo, a pesar de lo general y eterno que exista en ella, *la filosofía de lo relativo y de lo mudable.* Aquí se acerca su pensamiento, en cuanto ello es posible, a la concepción de la historia que reinaba en su época y que tenía sus orígenes en Herder y el romanticismo, mas para, fiel a la *tendencia armónica,* volver a buscar enseguida el contacto con la metafísica. Al que con verdadera vocación y sana razón investiga la historia por ella misma, a ése se le abrirán los ojos en medio del más elemental estudio de detalle *y verá surgir, de las rotas entrañas de la historia, el radiante sol de la metafísica, cuya visión es la recompensa de todos los grandes esfuerzos del espíritu.*[10]

Pero no sólo el pensar histórico, también el criticismo conduce, al fin y al cabo, a una aspiración superior que encuentra su satisfacción en la construcción de una nueva metafísica, en lo moral, en lo estético o en lo religioso.[11] También en los espíritus de su siglo más imbuídos del pensar positivista, en Hamilton, John Stuart Mill y Spencer, en Taine y Renan aparecen, aunque muchas veces veladas y como avergonzadas, tesis e hipótesis metafísicas. Para Menéndez Pelayo se esboza aquí el origen de un *armonismo* de categoría superior, una síntesis de idealismo y realismo tal como él la vió realizada de la manera más perfecta en la filosofía de Hermann Lotze, *uno de*

---

[9] XII, 22/3

[10] XLIII, 111, 138, 144. Cfr. Pedro Laín Entralgo: *Menéndez Pelayo.* Austral, 1952, pp. 143 ss.

[11] XLIII, 135.

los pensadores más profundos de que puede gloriarse la Alemania moderna.[12] Si idealismo y realismo son conjuntamente característicos de la peculiaridad espiritual española, tal como opinan algunos intérpretes del modo de ser español,[13] un pensador como Menéndez Pelayo —que a su vez sentía vivas ambas direcciones en sí y en su pueblo— debe buscar por propia necesidad interior tal síntesis y afirmarla donde la encuentre. El puente con el que enlaza Lotze el idealismo alemán y las ciencias de la naturaleza es designado por Menéndez Pelayo también como *armonismo* y espera que de tal afán surja una nueva edad de oro para la filosofía. El conocimiento de la realidad sólo es posible a la luz del *ideal eterno.* Este idealismo realista, que en último lugar se encuentra en la tradición aristotélica y que aparece en Lotze, Ravaisson y como meta también en el neocantiano Lange, es denominado por Menéndez Pelayo *filosofía perenne* en recuerdo de Leibniz, y en ésta concluirá la triste separación entre especulación y experiencia. Pero sin embargo, debe permanecer más en estado de tendencia general que petrificarse en una escuela, en una *disciplina escolástica.* La autoridad queda reservada para otras esferas. En la filosofía sólo es valedero el propio esfuerzo. Menéndez Pelayo ha seguido también en su estética esta idea directriz.[14]

Menéndez Pelayo, uno de los grandes historiadores del siglo XIX de la ciencia de lo bello, no pudo formular nunca su propia estética. Su *Historia de las Ideas estéticas en España* (1883-1891) que, superando lo que pudiera prometer el título, abarca la mayor parte del desarrollo total de la estética europea desde Platón hasta Vischer y Wundt, Taine y Ruskin, ha quedado incompleta como la mayoría de sus obras. La razón de esto se halla en su tendencia a emprender continuamente nuevos trabajos y a proseguirlos simultáneamente, en la escrupulosidad con que realizaba sus muy dilatadas investigaciones y

---

[12] IV, 297.

[13] Cfr. Ludwig Pfandl: *Spanische Kultur und Sitte.* München, 1924, pp. 210 ss.

[14] IV, 297/8. XLIII, 114/5, 138, 215/6, 309. LIX, 257/8.

por último en su muerte relativamente temprana. Le falta, pues, a la *Historia* la verdadera coronación: la exposición de la estética española del siglo XIX. El plan para estos capítulos, publicado según los papeles dejados por Menéndez Pelayo, indica que estaban previstos unos cuatro volúmenes más para este período. En la última parte se compilarían los principios admitidos como *ciertos y seguros* y luego, en forma de epílogo, serían expuestas las propias ideas del autor.[15] Éste no pudo desarrollar su plan, y por eso es preciso reunir y ordenar sus pensamientos sobre estética y poética entresacándolos de su amplísima obra. El mismo, en un trabajo de juventud pone de relieve que posee principios estéticos, pero ningún sistema a priori que violente los hechos.[16] Ya aparece aquí la misma tendencia que en su pensamiento filosófico, el enlace de la especulación de base metafísica con la investigación empírica; es decir, una postura espiritual en la cual se conjuntan características nacionales y personales con el proceso general del desarrollo de la estética posthegeliana. Según su opinión, la ciencia de lo bello con sus principios superiores pertenece sin duda al ámbito general de la filosofía, pero en su mayor parte, y por razón de su materia, entra en el marco de las ciencias del espíritu y de la naturaleza y, ante todo, de la historia de las artes.[17] No le parecen adecuados ni un procedimiento exclusivamente filosófico ni uno unilateralmente empírico. Menéndez Pelayo habría alzado su protesta contra la especialización creciente de los estetas a lo largo del siglo XX según métodos determinados por las ciencias particulares, a saber, por la psicología, las ciencias del arte, la sociología y la fisiología en detrimento del elemento filosófico que, al mismo tiempo, ha ido quedando relegado a un segundo plano. Pudo ya observar en su época el principio de este desarrollo en las corrientes positivistas y antimetafísicas de la estética. Pero su *realismo* siempre le protegió de menospreciar los resultados de aquellos

[15] I, 6. V, 500/8.
[16] VI, 72.
[17] IV, 276/7. V, 63.

trabajos o de condenarlos desde un principio. Así por ejemplo, reconoce que la estética evolucionista de Spencer y la fisiológica de Grant Allen han contribuído esencialmente a la exploración de numerosos problemas particulares; es uno de los primeros que señala la importancia de las experiencias psicogenéticas —hoy tan en boga— sobre la conducta estética del niño, pero no cree que por estos caminos se puedan explicar las creaciones del arte más nobles y supremas. Todas estas investigaciones pueden servir de valiosa ayuda a la *Estética verdadera,* pero nunca reemplazarla.[18] Lo mismo hay que decir del método sociológico de Taine que el mismo Menéndez Pelayo sigue en las ocasiones que esto le parece razonable. Al rechazar la pretensión de las ciencias particulares de fundamentar una estética completa, se halla en total acuerdo, por otra parte, con muchos estetas modernos. También el punto de vista filosófico vuelve ahora a adelantarse al primer plano, de forma que su aspiración a una síntesis de *idealismo y realismo* aun en el dominio de la estética vuelve a aparecer hoy como totalmente actual. Pero un idealismo unilateral que abandona el suelo de los hechos y del saber positivo para explicarlo todo con palabras altisonantes y generalidades y en el fondo no decir nada, es un idealismo que Menéndez Pelayo ha rechazado siempre también en la estética, ya se tratase de las fantasías panteístas de Krause o del tratado de lo bello del jesuíta Jungmann —también muy propagado en España—, tratado trivial embutido de premisas totalmente equívocas. Menéndez Pelayo había aprendido ya en los cursos de su maestro Milá y Fontanals —con el que tenía mucho de común— que las teorías filosófico-estéticas y los hechos artísticos tienen que ser presentados acordadamente.[19] Ni la *idea* ni la *forma* deben dominar absolutamente. Pero el ritmo dialéctico de la historia le muestra también en el desarrollo de la estética del siglo XIX las *exage-*

---

[18] IV, 333, 412 ss., 416 ss., 420. V, 150, 160. Cfr. Olguín, ob. cit. p. 347.

[19] IV, 267-/92. X, 156. Cfr. Friedrich Kainz: *Vorlesungen über Aesthetik.* Wien, 1948, pp. 12/3, 24.

raciones contrarias, pues a la estética contenutista y unilateralmente idealista de Hegel siguió una estética formal y exclusivamente realista, que se originó por estímulo de Herbart. De nuevo censura Menéndez Pelayo las exageraciones de ambas escuelas, reconociendo, empero, totalmente sus grandes méritos. Sobre todo el mismo Hegel, *el Aristóteles de nuestro siglo,* cuyas mismas aberraciones presentan un sello de grandeza, se le aparece como el verdadero punto de arranque de toda la estética moderna. Para Menéndez Pelayo las *Lecciones de Estética* de Hegel tendrían la eterna juventud de las obras del genio; algunos problemas de la estética y poética ya habrían sido resueltos por él de manera definitiva y algunos de sus juicios sobre determinados fenómenos artísticos habrían sido definitivamente admitidos por las gentes cultas. Los conceptos de su sistema se emplearían con cuidado aplicados a los fenómenos estéticos, y así también las personas alejadas de su filosofía podrían sacar gran provecho de su obra. Según Menéndez Pelayo, Hegel es un extraordinario conocedor de las artes y un hombre de finísimo gusto capaz de sentir y apreciar la belleza en sus formas más variadas.[20]

El punto débil, sin embargo, de toda estética idealista se encuentra en una desvaloración del elemento formal, que no es negada por los grandes estetas que siguen esta dirección, ni por Hegel mismo, pero que aparece en lugar secundario en relación con el contenido anímico-espiritual.[21] Mas, para Menéndez Pelayo, la *forma* —como *elemento individual y libre en el arte*—[22] es tan importante como la idea, y así en los esfuerzos de Herbart, Zimmermann y Fechner por una *ciencia formal,* una *estética de abajo* ve el complemento necesario de la *estética de arriba* por medio de una fundamentación empírica. Como al investigar las leyes de la proporción, armonía, simetría, ritmo, etc., volvía a perderse sin embargo en muchos estetas de la forma (aunque no en todos) el sentimiento de la nece-

[20] IV, 183/237, 277.
[21] IV, 236, 273. VIII, 316.
[22] XII, 144.

sidad de una metafísica de lo bello, Menéndez Pelayo se esforzó en encontrar —como en filosofía— una síntesis de los contrarios, una *solución armónica*. El principio para ello lo encuentra en Fr. Th. Vischer. Este trabaja sobre los fundamentos hegelianos, pero complementa la parte metafísica y ante todo la de la ciencia del arte de la *Estética* de Hegel y acentúa lo formal con más fuerza que aquél. Según la opinión de Menéndez Pelayo la obra *clásica y fundamental* de Vischer ofrece el plan hasta entonces más completo, el mejor método y la más amplia aportación de hechos. Esto es lo que habría que tomar de él y no las fórmulas en parte *vacías y muertas* de su terminología. Según la base del plan de Vischer habría que alzar uno nuevo "que no sea ni panteísta, ni hegeliano, ni alemán siquiera".[23] Menéndez Pelayo reconoce que en el siglo XIX sólo la estética alemana ha abarcado todo el ámbito de los problemas y lo ha sistematizado con un desarrollo lógico y orgánico de las diversas direcciones en una ciencia particular, mientras que en Inglaterra y sobre todo en Francia faltó la cooperación de partidarios y contrarios de las diversas tendencias y la aceptación de los resultados ya seguros en las obras posteriores; que además la estética y la filosofía inglesas se orientaron con demasiado exclusivismo hacia lo psicológico, y también la labor más importante de los franceses, es decir, los trabajos de Taine le parecen estar muy por debajo de los *pacientes análisis* y *profundas síntesis* de los alemanes.[24] Análisis y síntesis son también su meta. Las reglas del arte de cada época deben ser deducidas por vía inductiva de sus estéticas y poéticas, pero ante todo de las mismas obras de arte. Cada nueva forma de arte dilatará los límites de la ciencia; pero, bajo todo lo que es relativo e inconstante en los tiempos y en los pueblos, existen *fundamentos matemáticos e inquebrantables* que sólo puede

[23] IV, 260, 252/3, 295.
[24] IV, 9/10, 205, 252, 381, 410/1. V, 21, 63, 148.

identificar el metafísico. También en la estética aspira finalmente Menéndez Pelayo a un *armonismo* o idealismo realista tal como lo vió iniciarse en la Alemania de su época.[25]

Menéndez Pelayo se aparta de la moderna estética metafísica que reaparece más distintamente en los años veinte de nuestro siglo, primero en cuanto él se orienta, en lo esencial, hacia lo objetivo y ella preferentemente a lo psicológico: el objeto estético interesa al historiador de la literatura más que la conducta estética. En segundo lugar, para él la metafísica tiene su puesto no, como sucede hoy, al final, sino, como en Hegel y Vischer, al principio del sistema estético. Al igual que todos los estetas idealistas que se remontan a Platón y Plotino, intenta Menéndez Pelayo entender *lo bello* como el caso particular de un general supremo. La belleza ideal intuída y concebida míticamente por Platón, para Menéndez Pelayo así como para San Agustín y Santo Tomás habita en la mente de Dios como un arquetipo y se reveló a la humanidad viva y concretamente en el Verbo Encarnado que, en la unidad de sus dos naturalezas, representa el más sublime prototipo de la belleza, al mismo tiempo "suprema realidad y puro ideal".[26] La belleza de las cosas terrenas es interpretada, como en Platón y en sus seguidores cristianos, como participación de la *increada belleza;* las formas hermosas tienen sin duda un valor propio, pero para el armonista Menéndez Pelayo sólo alcanzan su perfección interna gracias al sello del ideal que llevan grabado. La idea absoluta, objetiva y universal de la belleza es realizada, pues, por medio del arte, pero no totalmente. La belleza artística comparada con la belleza eterna es siempre algo relativo.[27]

La definición ocasional de Menéndez Pelayo de que lo bello es *el resplandor de la idea en la forma* corresponde en su generalidad a las formulaciones textualmente semejantes de Hegel y Vischer. Para el primero lo bello se determina como *la manifestación sensible de la idea* (*das sinnliche Scheinen der Idee*);

---

[25] I, 5. XII, 142.

[26] VIII, 370, 368. I, 6/7, 144, 155, 183. V, 22. XLIII, 25, 27.

[27] I, 35. V, 21, 110, 295, 370. VIII, 370.

para el segundo lo bello es *lo particular sensible que aparece como expresión pura de la idea* (*ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint*).[28] Más adelante mostraremos que Menéndez Pelayo no se detiene en esta verdad parcial de la estética contenutista, en esta formulación siempre repetida desde Platón, que, antes bien, la interpreta de una manera personal y la complementa con otros principios del efecto estético. El concepto *bello* lo emplea, como sus predecesores, para el ámbito total de lo que hoy se denomina *lo estético*, de lo cual lo *bello puro* o lo *bello ideal* representa un caso especial. Lo *bello* o *estético* se desintegra también para Menéndez Pelayo en la serie usual de modificaciones (cualidades estéticas) como lo sublime, lo gracioso, lo característico, lo cómico y lo humorístico, lo trágico y lo bello puro. En relación con las corrientes del estilo admite tanto la idealista como la realista: Sófocles y Shakespeare representan los dos tipos de lo bello igualmente admirables en el arte dramático.[29] Pero como Vischer, advierte, con razón, que las dos direcciones no deben alejarse entre sí demasiado si no se quiere que surjan géneros falsos y artificiosos. Según su educación más inclinada al idealismo, intenta sin embargo, de acuerdo con la *tendencia armónica*, hacer justicia también al realismo artístico y enlazar ambos en una síntesis superior: "En cierto sentido amplio y generalísimo soy realista, y todo idealista debe serlo, puesto que lo que él persigue no es otra cosa que la *realidad realísima*, la verdad ideal..."[30]

En la importante cuestión de la relación de lo bello con los otros valores, Menéndez Pelayo adopta una postura que hace justicia tanto a la metafísica y a la religión como a la ciencia moderna. Los otros dos valores espirituales, el bien y la verdad, moran igualmente como arquetipos en la mente de Dios y del Logos formando juntamente con lo bello una unidad

---

[28] VIII, 133, 334. Hegel: *Aesthetik* (1835), I, p. 144. Vischer: *Aesthetik*, § 14.

[29] V, 190. VIII, 129, 130, 298, 300, 315.

[30] XI, 342, 332, 343.

inseparable. Pero esto no significa para él de ninguna forma una identificación del arte con la religión, la moral o la ciencia en el mundo terrenal. Lo que es uno en la esfera superior de la especulación ontológica, racionalmente está separado.[31] Esta verdad no reconocida todavía por todas las gentes de su país se esfuerza en ponerla en claro continuamente a sus lectores. En el camino del arte no se ha de buscar ni lo verdadero, como que quería la poética racionalista de Boileau, ni lo bueno o lo santo, aunque el P. Jungmann afirmase esto todavía en 1865 y con ello encontrase gran eco en España. Y esto llegó a suceder aunque ya Santo Tomás y los grandes escolásticos españoles de los siglos XVI y XVII mucho antes de Kant hubieran estrictamente separado lo bueno de lo bello, anticipando así la fórmula de Cousin de *l'art pour l'art.* Naturalmente hay que separar con toda claridad lo bello que pertenece a la esfera cultural de los valores inferiores y meramente existenciales, de lo agradable y de lo útil. La trivial equiparación de *bello* y *útil,* que ya aparece en los griegos, ha tenido efectos fatales hasta el positivismo del siglo XIX, aunque ya San Agustín, como predecesor de Kant, había trazado una muy neta distinción entre *pulchrum* y *aptum.* También considera Menéndez Pelayo lo agradable, en el sentido de la *Crítica del juicio,* como algo esencialmente diferente de lo bello.[32]

Naturalmente esta independencia de lo estético no significa que lo espiritual, lo moral y lo religioso hayan de ser excluídos de la elaboración artística. En cuanto sea posible dar forma perceptible y sensorial a ideas filosóficas y éticas, a conocimientos científicos y misterios cristianos, todos estos elementos pueden servir muy bien de materia a ciertos campos de la actividad artística, aunque, por ejemplo, un verdadero arte religioso haya sido muy raro en todo tiempo. Este se podría considerar, presuponiendo un idéntico valor estético, superior al arte profano; pero la materia por sí misma no puede ser nunca decisiva para la estimación estética. Partiendo

[31] IV, 281, 290/1. XI, 347. XVI, 266.

[32] I, 154, 165, 169. IV, 26/7, 39, 41/2, 279, 281, 287, 411. V, 188.

de este principio llega Menéndez Pelayo en ciertas ocasiones a juicios literarios muy justos que no fueron admitidos por algunos espíritus timoratos. Naturalmente que no ignora el lazo indisoluble de lo estético y lo ético en la tragedia, y en un escrito temprano habla del "religioso fin de depuración moral inseparable del arte", pero rechazando todo tipo de aparato pedagógico.[33] Menéndez Pelayo tiene siempre palabras muy claras para lo moralmente negativo, pero el juicio moral jamás influye en el estético. Acepta bastantes cosas arriesgadas *propter elegantiam sermonis,* siguiendo así a los antiguos y moralmente generosos inquisidores más que a los modernos y pacatos neoescolásticos.[34] Se diferencia de sus venerados maestros Milá y Laverde en lo que respecta a la defensa de la independencia del arte frente a la moral. Aquéllos habían simpatizado con la estética de Jungmann y a veces reprocharon a su alumno cierto paganismo literario. Para el católico ortodoxo que es Menéndez Pelayo son valederas artísticamente incluso las manifestaciones de la incredulidad y de la rebeldía contra Dios siempre que sean sinceras y estén expresadas con fuerza y grandeza. "La *fuerza* es siempre elemento estético".[35] El pensamiento de Vischer —que tiene sus orígenes en Schiller— sobre *lo sublime de fuerza* y *lo sublime de mala voluntad* lo expresó ya en forma semejante el P. Arteaga, jesuíta español, en el siglo XVIII. La representación del mal en el arte es para Menéndez Pelayo totalmente legítima.[36]

En cuanto a su postura sobre el problema de la *conducta estética* hemos de afirmar que, naturalmente, está fuertemente

---

[33] IV, 286/7. V, 290. VII, 73. VIII, 133. IX, 268,. XXVII, 58. LIII, 228.

[34] III, 551. VII, 359. X, 339. XV, 389/91. LIII, 230/1. LVIII, 381/2.

[35] IV, 255, 376. X, 372/3. Cfr. Franco Meregalli: *La historia de la estética según Menéndez y Pelayo.* Revista de Filosofía, 1943, 6/7, pp. 439, 442. Rafael García: *Menéndez y Pelayo* (1940), pp. 137, 141/2.

[36] III, 156/7. IV, 78, 255. XV, 360.

determinada por Kant. Las ideas de éste, que en parte ya aparecen en Santo Tomás y en los escolásticos españoles, las conoció Menéndez Pelayo primeramente a través de Milá.[37] Que la complacencia en lo bello se basa en una *finalidad sin fin* y en una *armonía de las facultades cognoscitivas,* y que todo *interés* práctico y personal está excluído de la contemplación estética, le parecen, con razón, las bases fundamentales de toda estética moderna. Contra la tesis de Kant de que el juicio del gusto exista *sin concepto* opone Menéndez Pelayo objeciones sólidas parejas a las de la investigación actual.[38] Sobre la cuestión del carácter lúdico del goce y de la creación estéticos que, suscitada por Kant, fue tratada detalladamente por Schiller, opina Menéndez Pelayo muy justamente completando la crítica de Guyau a esta teoría, que para el contemplador, sin duda, el arte puede ser a veces un *juego,* pero nunca para el artista.[39] Su punto de vista psicológico en relación con la conducta estética está determinado, como el de Milá, por su inclinación a la escuela escocesa de Reid y Hamilton. En una cuestión sobre problemas de teoría del conocimiento sostenida con el tomista Fonseca, Menéndez Pelayo se había puesto del lado de la filosofía del Common-Sense y se había calificado a sí mismo en los puntos capitales como *escocés y hamiltoniano hasta los tuétanos.*[40] También la situación de la psicología estética en los años ochenta es juzgada según este punto de vista. Menéndez Pelayo opina que todavía está bastante atrasada y que se agota en discusiones que no serían posibles si se partiera de la *unidad e integridad de la conciencia humana* en lugar de fragmentarla artificialmente.[41] En esto también podemos encontrar un paralelo con las modernas concepciones, según las cuales en la consciencia estética se da una unidad inseparable de las funciones psíquicas.[42] Así pues, no cae en

[37] IV, 41/2. X, 158/9.
[38] IV, 40/1. Cfr. Kainz, ob. cit. pp. 72 ss.
[39] IV, 27/8, 62/4. V, 113.
[40] X, 157. LIX, 155.
[41] V, 110. XII, 285. XL, 345.
[42] Cfr. Kainz, ob. cit., pp. 142, 147, 151.

un emocionalismo exclusivo que diera el papel absoluto al sentimiento en la conducta estética. La tarea del artista consiste, según Menéndez Pelayo, en hacer surgir la *emoción estética*, la cual comprende todas las potencias anímicas. Así pues, en la experiencia estética los actos del pensar y el saber no quedan excluídos en modo alguno en tanto que la materia sea interpretada y transformada a través del *espíritu poético*.[43]

En cuestiones particulares, como, por ejemplo, la valoración estética de los sentidos o sobre el principio de asociación, Menéndez Pelayo mantiene las opiniones de su época. Mucho de ello es valedero hoy día; también sus ideas sobre el gusto. Puesto que el juicio del gusto se basa no en el conocimiento lógico, sino en una reacción del sentimiento, o sea, que no es *exacto*, Menéndez Pelayo reconoce ser justa cierta diferenciación de las decisiones del gusto en los individuos, pueblos y épocas, pero en ello no ve en modo alguno una prueba contra la posibilidad de una estética normativa. También aquí perduran a través de todo cambio y mudanza los *eternos principios del buen gusto*, una *estética perenne*, un consenso que, a parte de extravíos pasajeros, reconoce siempre los verdaderos valores.[44] Pero junto a las justificadas diferenciaciones del gusto según las épocas, naciones e individuos, hay también juicios estéticos falsos —sobre los que bajo todo punto de vista *cabe disputa*—, períodos de decadencia del gusto que puede corromperse, pero que también se puede educar, como Menéndez Pelayo sabe por sí mismo. El *buen gusto* se caracteriza ante todo por la amplitud y por la independencia, por la capacidad de superar las preferencias y las inclinaciones personales, pero también por la firmeza y decisión en el juicio. Además Menéndez Pelayo conoce la forma superlativa del muy raro *gusto grande* que hace justicia adecuada también a las obras de arte más excelsas. Sin embargo y a pesar de toda su amplitud, el buen gusto lleva consigo un elemento de limitación que excluye lo desmesurado y lo extravagante. Por eso una educa-

[43] III, 68. IV, 40, 331. XII, 193/4. XXVII, 369 ss.
[44] VII, 21. XI, 279. XXVII, 8. XLIII, 372.

ción clásica será siempre saludable precisamente en épocas no clásicas y para pueblos de fantasía tropicalmente exuberante.[45]

Por muy esencial que sea para Menéndez Pelayo la conducta psicológica en el área total del efecto estético, por mucho que sepa, como Plotino y Goethe, que sólo puede mirar al sol el ojo solar,[46] está naturalmente muy lejos del exclusivo subjetivismo (o psicologismo) estético del último período del siglo XIX. Como historiador de la literatura le interesa sobre todo la obra de arte y la actividad artística. Su interés capital se dirige hacia el *objeto estético.* En éste separa primeramente, lo mismo que Hegel y Vischer, lo bello natural de lo bello artístico —lo que hoy ya no se haría.[47] También en la cuestión de la clasificación de las artes sigue a Hegel y su ordenación, cuyo principio arranca —como es sabido— de sus ideas sobre el desarrollo del ideal hasta las formas artísticas especiales de lo simbólico, lo clásico y lo romántico. La base especulativa de esta ordenación histórica, es decir, la tesis de la idea de lo bello que va comprendiéndose más y más como el espíritu absoluto, la rechaza Menéndez Pelayo como construcción metafísica, pero piensa que, sin duda, Hegel obtuvo primeramente por medio inductivo su ordenación sacándola de los datos de la historia del arte y que sólo posteriormente la transformó en conceptos dentro de su sistema. Así que sería una clasificación a posteriori, y en esto radicaría su fuerza. Conservaría todavía valor general, incluso para los no hegelianos, porque agota verdaderamente todas las formas históricas del arte, aunque, naturalmente, no todas las absolutamente posibles. Hegel no construiría, pues, de ninguna manera la historia como él mismo creyó, sino que la historia en este caso construiría su sistema y le proporcionaría solidez y duración. Menéndez Pelayo considera una idea muy feliz el que

---

[45] III, 105/6. IV, 211. V, 151/2. X, 147, 204, 407/8. XXVII, 280, 286, 346. XXVIII, 362, 392. LI, 376/7.

[46] I, 95, 100.

[47] I, 7/8. Cfr. Kainz, ob. cit., pp. 336/7.

Hegel añadiese junto a los dos grados del desarrollo, hasta entonces solamente conocidos, uno más: el simbólico.[48]

Con la concepción hegeliana del desarrollo del ideal está relacionada también la ordenación sistemática que de las artes hace el esteta alemán según la conocida serie: arquitectura (arte simbólico), escultura (arte clásico), pintura, música y poesía (artes románticas).

Menéndez Pelayo conoció esta clasificación primeramente a través de Milá y la admite como *generalmente seguida e inatacable en cuanto al fondo.*[49] La valoración de las artes particulares, inevitable según el punto de vista de Hegel, la acepta Menéndez Pelayo sólo en cuanto también para él la poesía es el arte universal, el arte espiritualmente más rico que abarca en sí todas las demás. Pero las otras tienen para él la misma categoría; cada una realiza con medios propios lo bello artístico.[50] Con ello se acerca sin duda al punto de vista actual, pero permanece tan lejos como Vischer del principio moderno clasificatorio de las artes según el espacio y el tiempo, calificado por éste un tanto apresuradamente de envejecido.[51]

Si Menéndez Pelayo reprocha a Hegel el considerar su ordenación sistemática de las artes también como una sucesión histórica en su origen y desarrollo, a esto hay que advertir que no es tal la idea de Hegel, el cual más bien concede muy poca importancia a la cuestión del origen verdadero de las artes, pues éste sería por su contenido algo tan insignificante que para el pensamiento filosófico debería aparecer como totalmente contingente.[52] Y en cuanto al desarrollo, afirma Hegel solamente, como es sabido, que algunas artes o grupos de artes han sido respectivamente las formas dominantes y características en los tres grados del desarrollo del ideal, porque justamente sus medios expresivos han concordado de la mejor manera posible con el estado del desarrollo del espíritu

[48] IV, 208/9. Hegel, ob. cit., I, p. 390. II, pp. 256/7.
[49] IV, 218. X, 158.
[50] IV, 218/9. VIII, 368. X, 199.
[51] Vischer, ob. cit., § 533. Cfr. Kainz, ob. cit., pp. 337, 429.
[52] IV, 219. Hegel, ob. cit., II, pp. 265/6.

en las épocas correspondientes. Para Menéndez Pelayo, lo mismo que para Vischer, la poesía y la música son las primeras cronológicamente, sin abandonar por ello la clasificación de Hegel.[53] Esta tiene, empero, mucha más importancia en la equilibrada obra sistemático-histórica de Vischer sobre las artes que en la representación puramente histórica que hace Menéndez Pelayo de los esfuerzos científicos. En esta representación lo estético literario aparece dominando en primer plano. Solamente cinco capítulos independientes tratan de la estética de la arquitectura, de las artes figurativas y de la música en la España de los siglos XVI al XVIII y de la teoría y práctica de la pintura, escultura y arquitectura del romanticismo francés. A esto hay que añadir breves indicaciones sobre los teorizantes de las artes secundarias. Menéndez Pelayo no llevó a cabo solo —lo mismo que Vischer— la parte musical, sino que se sirvió del consejo y ayuda del compositor Francisco Asenjo Barbieri.

El objeto estético —en estricto sentido la obra de arte— realiza la idea de la belleza y en lo esencial no tiene ninguna otra tarea.

Con eso produce en el que vive el fenómeno estético aquella *reintegración de la armonía natural del ser* que pasó desde Platón hasta Schiller y Menéndez Pelayo como la meta de la educación estética. También Milá y Fontanals, a pesar de ciertas tendencias moralizantes, había estimado el principio de la belleza en la concepción de la obra poética como el más elevado. Esta verdad hubo de ser redescubierta en el siglo XIX, después de que el espíritu enciclopédico de la Ilustración había llevado a una desaparición de las fronteras entre lo bello y lo verdadero, el arte y la ciencia.[54] Pero ¿en qué se basa el efecto estético de un objeto? ¿Cómo se ha de definir lo bello? En esta cuestión el punto de vista de Menéndez Pelayo vuelve también a acercarse al moderno, al rechazar que se haya de

---

[53] IV, 219. Vischer, ob. cit., § 533.

[54] III, 474. IV, 289. IX, 35. XII, 143. XVI, 205, 207, 266. Cfr. Schiller: *Über de ästhetische Erziehung*. Brief, 26; *Über Bürgers Gedichte*.

aceptar como única valedera una de las fórmulas, en parte muy viejas y famosas, que fueron establecidas desde la antigüedad. Ni el principio platónico-aristotélico de la unidad en la variedad, ni los principios de armonía, orden, simetría y proporción, que en parte están relacionados con aquél, ni los de la plenitud vital y de la intensidad, pueden determinar por sí solos lo bello artístico. Justamente por su carácter tan general no es difícil mostrar que cada uno de aquellos principios puede aplicarse a toda obra de arte, con lo que no se ha ganado mucho.[55] Unidad y variedad, armonía y plenitud vital aparecen además en objetos extraestéticos. Menéndez Pelayo subraya la advertencia de Jouffroy de que toda reducción de lo vario a lo uno es plancentera al espíritu humano, idea que pone también de relieve la estética moderna. Es un placer que se origina del comprender las cosas, que surge de la superación de lo múltiple y con ello de la satisfacción de una necesidad capital del espíritu. Pero este placer no es una complacencia exclusivamente estética, sino que aparece en toda ocasión en que el espíritu opera según su ley interna. Esta comprobación absolutamente justa anula para Jouffroy y Menéndez Pelayo la fórmula de la unidad en la variedad como principio particularmente estético.[56] Tampoco los principios puramente formales ya mencionados bastan por sí solos. Menéndez Pelayo, que une en sí el idealista y el realista, y para quien lo interno y lo externo tienen la misma importancia, puede ver sólo en la unión de contenido y forma la ley fundamental de lo bello.[57] A pesar de hallarse dentro de la tradición idealista de Platón a Hegel, no deja de reconocer, según hemos visto, el peligro de la desvaloración de la forma que amenaza a toda estética del contenido. Por ello pone siempre de relieve el valor propio de lo formal, aunque la suprema perfección de lo bello artístico sólo se logre en la síntesis de ambos elementos, en el momento en que nacen hermanados *de un acto generador indivi-*

---

[55] V, 70.

[56] V, 33, 80/1. Cfr Kainz, ob. cit., pp. 622/3.

[57] VIII, 133, 334, 370.

sible.[58] Menéndez Pelayo que, según el pensamiento histórico originado en Herder, considera la unidad de los pueblos como viva y orgánica, para quien la historia de la literatura es también una *creación viva y orgánica* y cada sistema filosófico un *organismo,* ve también en la obra de arte —lo mismo que Hegel— *un todo orgánico completo.*[59] Sólo la total compenetración de la idea y de la forma sacia el alma sedienta de belleza. Pero esto significa que la forma no debe ser considerada como algo subordinado a la idea, como algo que sólo desde ella y como manifestación suya sea valedero. Y con ello llegamos al punto en que el pensamiento armónico de Menéndez Pelayo y su sentido romántico de la forma se apartan de Platón y de Hegel en los que predomina demasiado la idea.[60] Cierto que Menéndez Pelayo ve en la tragedia y en la escultura griegas —lo mismo que Hegel— *la unidad absolutamente adecuada de contenido y forma* (*die schlechthin angemessene Einheit von Inhalt und Form*) que una vez existió y que el hombre moderno no volverá a lograr; pero dentro del período *romántico* del arte no considera de ninguna manera la forma, según palabras de Hegel, como *algo exterior e indiferente* (*gleichgültige Ausserlichkeit*).[61] Para el filósofo podemos admitir que el espíritu absoluto sea lo supremo; para el artista también la idea es ya una forma, y quien desconoce el valor de lo formal no hará justicia al arte. Ocupándose exclusivamente en el contenido no se llega a estimaciones estéticas valederas. Esta crítica se dirige más contra la teoría que contra la práctica de Hegel y sobre todo contra los juicios de Jungmann y otros jueces del arte faltos de todo sentido estético. Menéndez Pelayo exige contra esto *aquella superstición de la forma, sin la cual no hay poeta ni crítico perfecto.*[62] En caso de falta de equilibrio entre el fondo y la forma, la forma sin contenido considerable es para él más soportable estética-

[58] IX, 348. VII, 95. VIII, 102. XI, 212. XII, 144. XXVIII, 376.
[59] XII, 11. X, 73, 112. XLIII, 111.
[60] I, 43. VIII, 102, 130, 316, 342. XI, 332. XII, 144.
[61] IX, 286. Hegel, ob. cit., I, pp. 389/90.
[62] XI, 274. IV, 284, 287. X, 113.

mente que lo contrario. La originalidad poética no se halla en las ideas. Tanto en Horacio como en las famosas *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique aparecen numerosos lugares comunes; pero operan por medio de la intensidad del sentimiento como por la manera de expresarlos. Sólo la forma artística en el sentido más amplio determina en este caso el valor. En la poesía de la última época de Víctor Hugo aparecen claras huellas de senilidad y decadencia del pensamiento; pero hasta el último día se mantiene como un gran maestro de la forma.[63] Por otra parte, no hay literatura en el mundo que posea una obra tan rica de contenido como *La vida es sueño* de Calderón; pero el poeta no ha sido capaz de darle la forma correspondiente. Las ideas profundas que entusiasmaban a los críticos románticos no son todo. *En el arte, aunque esto parezca una herejía, las cosas valen por la ejecución más que por lo que son en sí.*[64]

La suma perfección de lo bello artístico se realiza no obstante sólo en la adecuada fusión de contenido y forma, en la unión de lo universal y necesario con lo concreto y particular, de lo típico con lo individual. Si se parte de un lado o del otro, es decir, si se produce un arte idealista o realista, es cuestión insignificante. Ambas direcciones son legítimas si se logra la síntesis, cualquiera que sea el componente dominante, pensamiento claramente expresado ya por Arteaga en el siglo XVIII. Toda verdadera obra de arte es al mismo tiempo ideal y real, es *realidad idealizada,* como ya Milá enseñó a sus discípulos.[65] *Idealismo* y *realismo* son conceptos estéticos útiles, pero en la práctica artística no han de seguir caminos totalmente separados si no se quiere que surjan aberraciones. Ser artista significa ver lo ideal en lo real, elevar lo particular a lo típico, transformar la realidad material por medio de la *intensidad* y *extensión* en otra superior y más significativa y dar una interpretación de la verdad interna oculta bajo formas

---

[63] V, 418. VII, 94. XVIII, 374, 396, 405/6.
[64] VIII, 102, 130, 223, 316, 343.
[65] III, 159. VIII, 298, 300. XI, 332/34, 341, 343.

reales. El mundo del arte no es el imperio de las abstracciones y alegorías, sino el de lo individual. El arte hace ver —en el sentido del idealismo realista aristotélico— lo universal y lo necesario en lo contingente, idealiza. Así, Sancho Panza es con toda su realidad la poderosa idealización de una fase del espíritu humano; así idealizó Velázquez a sus mendigos y a sus borrachos y así el realista que es Pereda a sus gentes de mar, no a la manera de un *embellecimiento,* sino como síntesis de una forma vitalmente concreta y de un contenido típico y esencial. Quien idealiza de otra manera se aparta del verdadero camino como el naturalista puro.[66]

De lo dicho se deduce que Menéndez Pelayo rechaza la teoría de la *imitación.* El artista no es un fotógrafo de lo real y tampoco una imitación selectiva de la *Bella Naturaleza,* de lo perfecto —como enseñaba Batteux— satisfará como principio artístico ni a la música, ni a la arquitectura, ni a la lírica, ni a dilatadas áreas de los géneros literarios objetivos. El arte es ante todo producción y también en la verdadera *imitación* literaria es una re-creación.[67] La teoría de la imitación pasa de largo sin tocar la entraña del arte, lo mismo que su contraria, la teoría de la *expresión. La doctrina del arte como mera expresión del alma fuerza el contenido artístico de forma tan exclusiva hacia el lado del sujeto como la doctrina de la imitación lo forzó hacia el lado del objeto.*[68] Menéndez Pelayo pone de relieve, como Jouffroy y también algunos estetas modernos, que, ni con mucho, toda expresión es arte, sino sólo la de lo bello; es decir, la que ha recibido forma y ha sido superada artísticamente y que además, con esta teoría, queda eliminado el valor propio de la belleza física de las cosas. La *funesta teoría de la expresión* es para Menéndez Pelayo la negación de toda estética, y censura a Cousin el haber contribuído a ponerla de moda.[69]

---

[66] I, 41, 73/4. III, 35. XI, 332/34, 342, 344/7, 359/60. XII, 14/5, 143.

[67] III, 36/7, 156. V, 233. XI, 333, 352. XII, 143.

[68] Edith Landmann, *Die Lehre vom Schönen.* Wien, 1952, p. 85.

[69] V, 21/2, 35. Cfr. Landmann, ob. cit., pp. 85/8. Víctor Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1836), pp. 258/60, 278/9.

La ley fundamental de lo bello se encuentra para Menéndez Pelayo —como ya hemos visto— en la síntesis de los factores del mismo valor: idea y forma, lo típico y lo individual. Pero esto solo no basta. Ya sabemos que no es de los que reducen a una única fórmula la definición de lo bello. Hay que añadir los principios formales de proporción, armonía y orden, pero un orden que no se identifica con una fría regularidad, como ya el joven Hugo y antes Feijoo habían indicado.[70] Pero esta complementación por leyes formales tampoco basta. Hay tipos que a pesar de toda proporción y orden no producen efecto estético; por consiguiente hay que añadir un tercer factor, un principio contenutista: el de la fuerza y de la plenitud vital.[71] Menéndez Pelayo lo encontró por vez primera en la definición que da Milá de la belleza como *armonía viviente*, definición a que probablemente llegó por estímulo de Cousin y que podríamos remontar en último término a la formulada por Schiller: *forma viviente* (*lebende Gestalt*).[72] Más tarde lo encontró en la *Aesthetik* de Vischer y en el *Cours d'Esthétique* del discípulo de Cousin, Jouffroy, el cual expresó ideas sobre esta cuestión hoy todavía válidas. El triunfo de la fuerza sobre la materia, *el desarrollo pleno y total de la fuerza* es del mayor valor estético tanto para Jouffroy como para Menéndez Pelayo.[73] El francés se inclina incluso a ver en la fuerza el propio principio de lo bello, lo que el español rechaza, con razón, como un nuevo exclusivismo. Pero allí donde en la poesía aparecen la verdadera fuerza y la plenitud de la vida, Menéndez Pelayo es indulgente frente a faltas eventuales, pues el verdadero ámbito del arte es la total realidad, *el campo de la vida, de la acción y del carácter*.[74]

Después de esta determinación de los principios generales

---

[70] III, 109. V, 409. XXXIX, 90. Cfr. Kainz, ob. cit., pp. 580/1.

[71] V, 21, 32. Cfr. Kainz, ob. cit., pp. 566/7.

[72] Cfr. Meregalli, ob., cit., pp. 437/8. Cousin, ob., cit., pp. 208/9. Schiller: *Über die ästhetische Erziehung*. Brief 15.

[73] V, 21, 29, 33/4. X, 103. XI, 376. Cfr. Vischer, ob. cit., § 513.

[74] I, 41. III, 56. V, 34, 38, 110, 190, 396/7. X, 339, 373. XII, 13. XXVII, 155. XXXIII, 39, 270/1. XXXIV, 71, 148/9.

del efecto estético, hemos de enfrentarnos con aquel arte y sus realizaciones que más interesan a Menéndez Pelayo. La *poética* se habría convertido en la parte más amplia de su estética. En este trabajo sólo podemos tocar, naturalmente, algunos puntos capitales.

La obra del *poeta* y en absoluto la del artista es para Menéndez Pelayo no el producto de un *furor*, de una fuerza ciega e inconsciente, sino —lo mismo que para Hegel— una *obra soberanamente reflexiva*. Pero la *reflexión* poética es muy diferente de la del pensador o la del crítico, pues en aquélla la idea siempre aparece dispuesta ya como forma. Si un pensamiento no logra forma por sí mismo no es apto para la poesía. La tarea del crítico consiste en realizar después el proceso inverso, en traducir la forma a la idea, en explicar lo que el artista ha visto.[75] Además de esta particular reflexión poética es propia del poeta una forma especial de memoria sensitiva y, sobre todo, la fantasía productiva. Esta es la capacidad artística más importante, que en las materias históricas, por ejemplo, puede ascender hasta una especie de segunda vista. Menéndez Pelayo diferencia una fantasía plástica, una ideal-soñadora y una retórica. Predominantemente plástico-objetivos son los poetas de Castilla y Andalucía; más soñador-subjetivos, los de Galicia, Asturias y la Montaña, la *escuela del Norte*. Un buen ejemplo de fantasía retórica lo constituye Víctor Hugo,en el cual también el objeto visto con justeza está exagerado en la interpretación hasta lo desmesurado.[76] Pero de cualquier clase que sea la inspiración del poeta, el papel del sentimiento es decisivo junto al de la fantasía. Solo que el poeta ha de dominarlo y dirigirlo, pues una experiencia demasiado intensiva impide, ante todo en la lírica, la aparición de la forma artística. Menéndez Pelayo exige del creador disciplina interna y es enemigo de aquel culto romántico del genio

---

[75] I, 5. III, 442. IX, 347/8. XI, 347. XII, 143. LII, 113. Cfr. Hegel, ob. cit., I, pp. 363/4.

[76] V, 273, 275, 377, 396, 402. IX, 263. X, 33. XI, 245/6, 251, 402/3, 424/5, 428. XIV, 209. XXVIII, 389.

que veía en el poeta un semidiós, el cual no estaba necesitado de disciplina ni trabajo, educación ni estudios serios. Digna de servir de modelo le parece a Menéndez Pelayo la infatigable autoeducación de Goethe. Aquél cree que tomar en serio la vida y el arte es siempre lo más poético.[77]

Menéndez Pelayo considera como características especiales del genio la receptividad universal, la fuerza creadora, pero también una cierta desigualdad en la ejecución, la sinceridad y una capacidad extraordinaria de adivinación. Por eso al hombre genial le es posible llegar a conocer intuitivamente cosas que no ha experimentado ni aprendido, como si le ayudase un daímon (Goethe habría dicho *por anticipación*).[78] Es posible que ni siquiera el autor tenga consciencia de algunas cosas que se hallan dentro de una gran obra y cada nueva época descubre en ella nuevas maravillas. La obra genial tiene todavía algo de la inspiración espontánea e inconsciente de aquellas épocas lejanas en las que hubo poetas *enteros* como dice Menéndez Pelayo empleando una palabra de Heine. El siglo XIX presenta, por el contrario, una poesía puramente individual, y también Goethe, su máximo artista, habla solamente para un pequeño círculo.[79]

Como historiador arraigado profundamente, con toda la vastedad de su espíritu, en su nacionalidad española, Menéndez Pelayo no podía ignorar la importancia de lo que Taine, en fórmula simplificada, denominada *race, milieu* y *moment*. Jamás ha considerado el arte y al artista como algo aislado de la historia, de la vida y de sus órdenes. Pero en lo más profundo y más sustativo de su esencia, es decir, en el ámbito especialmente estético, el arte sigue un desarrollo propio e inter-

---

[77] IV, 85. V, 387/8. IX, 260, 355. X, 226. XII, 275. XXVI, 411. XXVII, 206, 241/2, 253, 258/9. XXVIII, 367. XXXI, 355. XL, 362/3. LII, 75.

[78] VI, 313. VIII, 67. XI, 394. XV, 239, 353. XXVII, 242, 366. Goethe, *Gespräch mit Eckermann,* 26-II-1824.

[79] IV, 86. V, 172, 208/9. VI, 312. VIII, 365. IX, 331, 333, 334, 337. XXXIV, 192. Heine: *Die Bäder von Lucca,* cap. IV.

no. Es una idea que —como ya hemos visto— remonta a Hegel.[80] Contra el intento inicial de Taine de querer explicar también al hombre en particular según su método, Menéndez Pelayo opone las mismas objeciones que Sainte-Beuve. El individuo, y con mayor razón el genio, es demasiado complejo para poder ser determinado por aquellos tres factores o también por medio de una *qualité dominante*.[81] Donde, por el contrario, se trata de la caracterización general de creaciones ultraindividuales, los influjos de la herencia y del ambiente representan también en sus trabajos cierto papel, particularmente el *genio de la raza*, el *Volksgeist* romántico, que él interpreta, al igual que Laverde, de un modo biológico en el sentido de Herder, pero como católico, poniendo expresamente de relieve la libertad del albedrío.[82]

La convicción de que el arte no debe separarse de las fuentes de la vida determina también sus ideas sobre la *lírica*. La subjetividad de ésta la entiende —de acuerdo con Hegel— como representación individual de sensaciones y concepciones que tienen validez general, pero no como expresión de particularismos anímicos de un egocentrismo artístico agudizado. La tarea capital del lírico será siempre tratar los grandes temas eternos de la vida del hombre, "expresar... como nadie, lo que ha pensado y sentido todo el mundo".[83] Pero también la poesía erudita y la lírica conceptual son formas legítimas en cuanto la reflexión, convertida en imagen, aparece de manera indirecta y simbólica y va acompañada de sentimientos poderosos. Esta idea ya la halló en la *Estética* de Milá. La *poesía científica* del venezolano Bello que cantó a la agricultura de América

---

[80] V, 110, 313. VI, 4/5.

[81] IV, 264. V, 139, 142/3. VI, 12. IX, 263. Cfr. Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis*, VIII, pp. 66/137.

[82] IV, 299, 347. X, 123. XVII, 377. XVIII, 393. XXII, 47. XXIX, 191. XXXVI, 151. XXXVII, 16, 29, 30. XXXIX, 18. XL, 17, 402/3, 446. XLIII, 85, 112, 287/8. XLIX, 523/4. LVIII, 8, 12, 16/7, 20/1, 23, 25, 214. LIX, 368/9. Cfr. Laín Entralgo, ob. cit., pp. 86/113, 157/9.

[83] XVIII, 393, 406. IV, 232. XXVII, 449. XXXIII, 182. LIV, 207. Hegel, ob. cit., III, p. 420.

según el modelo virgiliano, no de una manera friamente didáctica, sino casi lírica y sin embargo con profundo conocimiento de la materia, es para Menéndez Pelayo poesía tan verdadera como el *monismo* poético dinámicamente sentido de Acuña, estudiante mejicano de medicina. También el ateísmo y el pesimismo pueden ser fuente de poesía verdadera. Sólo queda excluído el escepticismo. *Toda poesía requiere afirmaciones o negaciones robustas.*[84]

Su disposición natural y su educación humanística tuvieron por consecuencia que al principio estimase en la lírica más el aspecto plástico que el musical, y sólo un desarrollo progresivo del gusto hizo justicia al segundo, por ejemplo, con el *Libro de las canciones* (*Buch der Lieder*) de Heine. En su obra de juventud, *Horacio en España,* es partidario de una *restauración horaciana* en la poesía española y exige del poeta del siglo XIX sobriedad en la expresión, tersura y nitidez en los accidentes así como el sosiego sublime y la serenidad del modelo romano. Esta postura, no cabe duda, corresponde a una convicción literaria a la que nunca fué infiel, pero que con madurez creciente se fué suavizando más y más por su generosidad y tolerancia.[85] También su entusiasmo romántico por el brillo y las palabras sonoras le hace pasar por alto, a veces, como él mismo admite, contravenciones a su ideal del gusto.[86] Menéndez Pelayo fué un duro enemigo del amaneramiento, de la ampulosidad, de la frase huera, de las imágenes incoherentes, de los meros juegos formales u onomatopéyicos, pero a veces vió estos pecados donde no existían. Así se explican sus errores al juzgar a Góngora y Calderón así como su recusación de los *décadents* y de algunos aspectos del *modernismo.* Por el contrario, reconoció en Rubén Darío un verdadero poeta.[87]

---

[84] IX, 342, 337, 365. V, 380. X, 58, 147. XXVII, 155, 366, 369/75. XXXIII, 33. Cfr. Meregalli, ob. cit., p. 440.

[85] VII, 21. X, 407/8. XLVII, 19. XLIX, 10/1, 33/6, 517, 521/3.

[86] XI, 197/9. XXVII, 54. XL, 393.

[87] V, 151. VIII, 13/4, 155, 159, 223, 230, 298, 364. X, 76, 280. XI, 195/6. XVII, 81. XXVII, 176, 206. XXVIII, 385/6. XXXIV, 190. XXXVII, 213/4. XL, 182. XLIV, 223. L, 354. LI, 101. LIV, 287.

En la teoría de la épica siguió, en general, las ideas de Guillermo de Humboldt y Hegel considerándola como una *total visión poética del mundo* en la representación idealizada de épocas y situaciones determinadas, como revelación de la conciencia de un pueblo, con lo cual la *objetividad* es concebida *no como negación de personalidad, sino como absorción del poeta en su obra y penetración total del espíritu colectivo en el espíritu individual.* En relación con esto es singular su idea de que acaso pueda repetirse una vez un estado social en el que vuelvan a ser posibles epopeyas nacionales, de la misma manera que en tiempos pasados la poesía épica medieval floreció mucho después de la extinción de la épica antigua. Menéndez Pelayo juzga positivamente las epopeyas cultas —hacia las que Hegel muestra bastante poca simpatía— y contra éste defiende ante todo la novela.[88] Ciertos géneros en los que se origina el falso idealismo por un desarrollo exclusivista de uno de los dos principios estilísticos, como por ejemplo en las novelas caballeresca y pastoril, son rechazados como un todo, pero también ve muchas cosas dignas de alabanza en aspectos particulares. Sólo el *falso realismo* o naturalismo no alcanza perdón.[89]

La noción general del drama se encuentra para Menéndez Pelayo, no como para Hegel, en la unión de lo objetivo-épico con lo subjetivo-lírico, sino que considera la épica y el drama como géneros objetivos que sólo se diferencian por el modo de representación. Acepta con limitaciones la interpretación de Hegel de lo trágico en la dramática antigua y la moderna, pero no su teoría de lo cómico que, cortada exclusivamente según los patrones de Aristófanes y Shakespeare, es injusta con la producción de Molière.[90] De las formas históricas del drama, considera el griego —lo mismo que Guillermo Schlegel— como

---

[88] IV, 226/31. V, 172, 375. XXVIII, 220/35. XXXI, 179. XXXIV, 338/9. Humboldt: *Über Goethes Hermann und Dorothea.* Hegel, op. cit., III, pp. 326/418.

[89] V, 37. XI, 332/3, 344/5, 347/50. XIV, 185/6.

[90] IV, 139, 233/5, 264. V, 208/9. VII, 253. VIII, 99. Hegel, ob. cit., III, pp. 479/579.

la cima de la tendencia idealista y el inglés como el punto culminante de la realista; ambos son admirados por su universalidad en todas las naciones cultas. El teatro francés y el español tomados en conjunto son, por el contrario, expresión demasiado agudizada de características nacionales y de circunstancias temporales peculiares para que puedan aspirar a una validez general semejante. Algunas obras de la edad de oro son, sin duda, comparables al gran realismo de Shakespeare, pero a lo largo del siglo XVII se va desarrollando cada vez más en el drama español el *falso idealismo*.[91]

El espíritu armonista de Menéndez Pelayo busca en todos los ámbitos la síntesis de los conceptos y fenómenos opuestos. Para él no hay idealismo sin un elemento realista, ni realismo sin idealización en lo válido universal, ni libertad artística sin orden,[92] ni deducción sin inducción, ni sistemática literaria sin historia literaria,[93] ni *estética de abajo* sin superestructura metafísica. La investigación posterior de carácter puramente empírico ha rechazado el enlace de especulación e inducción de Hegel y Vischer como confusión metodológica, y B. Croce ha reprochado también a Menéndez Pelayo que su *Historia de las Ideas estéticas* muestra la misma incertidumbre en cuanto al punto de vista teórico.[94] Hoy, cuando el pensamiento también en la estética está ganando terreno en el camino especulativo, se hará más justicia a su enlace de lo relativo con lo absoluto, cuanto más que en su pensamiento el elemento metafísico nunca perjudicó la observación inductivo-histórica.

Apenas habrá habido españoles en aquella época que hayan conocido y aprovechado para sí como Menéndez Pelayo las corrientes espirituales y la investigación del extranjero. Sus obras deberían mostrar al lector, como él mismo dice, que

---

[91] V, 185, 205, 208/9. VIII, 101, 129/30, 232, 298, 300/1, 315, 330/1, 345, 351, 353/4, 364. XXXIII, 39, 45, 48/9, 176/8, 182, 271/2, 326. XXXIV, 191, 334.

[92] III, 115, 323/4.

[93] IV, 190. VI, 69/72. XXXII, 350. Cfr. Hegel, op. cit., I, p. 30.

[94] Croce: *Estética*. Madrid, 1912, p. 562.

España mantuvo siempre en el pasado intercambio de ideas con el mundo circundante. Un año antes de su muerte declara en un discurso académico que la cultura española debe ser a la vez nacional y abierta al mundo, *una cultura que aspira a conservar el sello indígena, al mismo tiempo que abre generosamente el espíritu a todo progreso científico, a toda comunicación espiritual con Europa y con el mundo.*[95]

FRITHJOF KLUGE.

[95] XLIII, 367. I, 8/9. Cfr. Laín Entralgo, op. cit., pp. 226/8.