LAS SEIS PERSPECTIVAS ESTÉTICAS DE MENÉNDEZ PELAYO

El objeto material de nuestro estudio es el hecho estético como unión indivisible de materia y forma. Las perspectivas son el objeto formal o ángulos de visión distintos, pero que convergen en el mismo objeto material. En esta convergencia y por causa de ella se notará en este estudio una repetición de algunos textos. Los textos serán los mismos pero el ángulo de visión será distinto.

PRIMERA PERSPECTIVA: LA ESENCIAL CARACTERÍSTICA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: EL IDEALISMO REALISTA.

Menéndez y Pelayo formula "en pocos cánones y precisos los principios fundamentales de la Poética" de Aristóteles. "El primero y más alto de estos principios es el de la Mimesis" que Menéndez y Pelayo entiende "en un sentido de todo punto idealista" puesto que "lo que la poesía imita no es otra cosa que lo universal, lo necesario, es decir, la idea y el tipo; de ningún modo lo particular y lo relativo". *(HIE, I, 72)*.*

---

* SIGLAS Y ABREVIATURAS

APL = *Antología de poetas líricos castellanos.*
BBMP = *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.*
BHLC = *Bibliografía Hispano-Latina Clásica.*
BTE = *Biblioteca de traductores españoles.*
CE = *La Ciencia Española.*

Menéndez y Pelayo se atiene a la interpretación dada por Max Schasler del ideal aristotélico basado "en el principio capital y armónico de la metafísica aristotélica, que es un idealismo realista en que la energía o idea activa (ενεργεια) uniéndose a la materia (υλν) le comunica la forma (ειδο). El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una representación ideal". (*HIE, I, 73*). Según Max Schasler entonces "La Mimesis es la idealización, la energía en el acto, la *dynamis* actualizada". (*HIE, I, 74*).

Menéndez y Pelayo observa que según esta "representación ideal" Max Schasler se sitúa entre el exclusivismo hegeliano y la interpretación formalista. (*HIE, I, 73*). Menéndez y Pelayo asume esta posición y en su concepción del hecho estético adopta un equilibrio entre el idealismo y el formalismo, hoy diríamos, entre Croce y FRY. La originalidad de este equilibrio merece un análisis más detallado.

Menéndez y Pelayo califica el idealismo realista de Aristóteles de "vidente idealismo" (*HIE, I, 73*) y lo contrasta con el idealismo abstracto. Menéndez y Pelayo entronca su posición con la armonización entre Platón y Aristóteles formulada por Fox Morcillo. (*HIE, I, 73*). Menéndez y Pelayo defiende la armonización en estos términos: "Nadie ha pretendido que la idea platónica, como idea en su pura y abstracta realidad, y la forma peripatética, como tal forma, fugitiva y mudable, sean la misma cosa, sino que la idea (platónica o hegeliana)

CHL = *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.*
ECF = *Ensayos de crítica filosófica.*
GPE = *Los grandes polígrafos españoles.*
HHE = *Historia de los heterodoxos españoles.*
HIE = *Historia de las ideas estéticas en España.*
HPHA = *Historia de la poesía hispanoamericana.*
LOPE = *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.*
ON = *Orígenes de la novela.*

Edición Nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

desciende de su soleo y se concentra, determina y traduce en las cosas creadas informando la materia y abrazándose con ella en lazo amorosísimo, y siendo lo único real en medio de irrestrañable corriente de lo pasajero y mudable". (*CE, II, 252*).

La posición de Fox Morcillo estaba ya anticipada en Séneca, nos dice Menéndez y Pelayo: "Son pues, la misma cosa idea y forma, pero la llamamos forma cuando está en las cosas creadas; idea cuando está fuera de las cosas como antes de las cosas mismas". (*ECF, 24-25*). Es por esto que Menéndez y Pelayo definió al arte como "el resplandor de la idea en la forma". (*CHL, III, 133*).

Pero conviene precisar la calificación del arte como "virtualidad activa" para evitar una concepción del arte meramente técnica y no creadora, como la de un constructor que sigue los planos del arquitecto. La edificación sería meramente una copia de los planos y es en la creación de los planos en que resulta la virtualidad activa. La cita de Séneca se presta a tal confusión ("idea cuando está fuera de las cosas como antes de la cosas mismas") si cometemos el error de localizar las ideas en el espacio dándoles también prioridad temporal. Por eso Menéndez y Pelayo en su juvenil *Tratado de Estética* nos prevenía contra esta concepción de la idea: "Sin que esto pueda considerarse como tipo o modelo que vemos realizado y encarnado en los objetos" (*VARIA, I, 207-243*).

La confusión de que hablamos tuvo ya lugar en la disputa de los nominalistas; preguntaban "¿dónde están los universales?" forzando su localización en el espacio, ignorando que los universales están en la mente y en los objetos.

La actividad o "virtualidad activa" de la creación artística es "guía" y no existe sino hasta el momento de la creación en que el artista ve encarnada su idea en la forma y exclama: "Esto es lo que yo quería". Entonces puede pronunciar las reglas de su arte, pero su producción aunque subconciente fué intelectual, con "plácida luz intuitiva" (*CHL, VII, 143*) pues "no hay operación de la mente humana en que el juicio no intervenga". (*CHL, VII, 143*). Menéndez y Pelayo insiste en que "Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho

mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo" (*HIE, I, 5*).

Ya hemos visto que Menéndez y Pelayo adopta un equilibrio entre el idealismo y el formalismo. Menéndez y Pelayo comprende esas posiciones ya que los "idealistas quieren mostrar el hecho interno, los realistas el signo exterior, la realidad visible" (*HIE, V, 36-37*), pero "cierto, añade Menéndez y Pelayo, que las formas bellas tienen su valor por sí mismas pero su propia excelencia intrínseca no se concibe sin el sello del ideal que llevan estampado, puesto que meras combinaciones de líneas y colores de sonidos musicales, serán un material artístico muerto hasta que la voz del genio creador flote sobre las ondas sonoras". (*CHL, III, 370*).

El arte no existe sin el artista. La concepción formalista implica un desprecio del hombre. (*CHL, III, 370*). Pero el artista no es tal sin la forma sensible de la producción.

Pero ¿qué es ese "sello del ideal" que llevan estampadas las formas? Menéndez y Pelayo habla de un "poder de visión" en el artista o de "una facultad de descubrir lo universal" o "la verdad ideal que persigue Hegel" "y esta verdad está en el artista, porque él la entiende pero está también en la cosa misma, que no sería inteligible sin esta luz". (*CHL, VII, 14*).

Menéndez y Pelayo usa esta misma fórmula al hablar de la explicación psicológica de la intuición de lo bello en Plotino (*HIE, I, 100*) "fundada en la belleza del sujeto contemplador" y que "tiene razonable y profundo sentido en cualquier sistema dualista "que reconozca" "en el acto del conocimiento, alguna cosa superior a la mera distinción y contraposición del sujeto y objeto. Y este algo está en el sujeto porque él lo extiende; pero ha de estar también en el objeto, que no sería inteligible sin esta luz". (*HIE, I, 100*).

Como notamos anteriormente, los nominalistas separan físicamente el sujeto y el objeto pero ignoran que los universales están a la vez en ambos.

Esta interpretación también vale dentro del iluminismo agustiniano con tal que demos a la metáfora del anillo una

interpretación armónica y no estática: "Sicut imago ex anulo: et in ceram transit et anulum non reliuquit" *(De trinitate 14, 15, 21 PL 42, 1052).* (Según el P. Portalié hay un concurso de la verdad iluminadora y el entendimiento posible. El destello de las ideas divinas comproduce con el entendimiento posible los conceptos universales). La interpretación dinámica implica que el proceso creativo del artista no consiste en ejecutar algo que no exista en su mente si no en dar dirección. Sólo el resultado revelará las reglas seguidas pues de otra manera él no podría decir: "Esto es lo que lo quería". No es conocer la cosa que se ha de hacer sino hacerla. El arte es una actividad *de Hacer.*

Pero volvamos al "poder de visión" del artista. "El arte, nos dice Menéndez y Pelayo, consiste en ver lo ideal en el seno de lo real: es la realidad idealizada". (*CHL, VI, 333*). Menéndez y Pelayo identifica su posición con la de su maestro Milá y Fontanals. Menéndez y Pelayo observa que aún en el realismo y materialismo de Zola hay un idealismo. "En la misma noción del arte va envuelta lo del ideal, siendo una inseparable de la otra. El mismo Zola llega a reconocerlo así, aunque con una frase de crudo materialismo, cuando declara que el arte no viene a ser otra cosa que la "naturaleza vista a través del temperamento del artista" es decir "modificada" por eso que Zola llama "temperamento". Pues bien: esa modificación que el artista más apegado a lo real impone a los objetos exteriores, por medio de los dos procedimientos que llamaré de *intensidad* y de *extensión,* arranca de la realidad material esos objetos, y les imprime el sello de otra realidad más alta, de otra verdad más profunda; en una palabra: los vuelve a crear, los *idealiza.* De donde se deduce que el idealismo es tan racional, tan real, tan lógico y tan indestructible como el realismo, puesto que uno y otro van encerrados en el concepto de la forma artística, la cual no es otra cosa que una interpretación (ideal como toda interpretación) de *la verdad oculta bajo las formas reales.* Merced a esta verdad interior, que el arte extrae y quintaesencia, todos los elementos de la realidad se transforman, como tocados por una vara mágica, y hasta los personajes que en la vida real parecerían más insignificantes,

se engrandecen al pasar al arte, y por la concentración de sus rasgos esenciales, adquieren valor de *tipos* (que es como adquirir carta de nobleza en la república de las letras) y sin dejar de ser individuos, rara vez dejan de tener algo de simbólicos. Y es que los ojos del artista en algo han de distinguirse de los del hombre vulgar, y su distinción consiste en ver, como entre sombras y figuras lo mismo que el filósofo alcanza por procedimientos discursivos, es decir, la médula de las cosas, y lo más esencial y recóndito de ellas. De donde procede que los grandes personajes creados por el arte (que a su manera es creación y perdonen Zola y sus secuaces) tienen una vida mucho más palpitante y densa que la mayor parte de los seres pálidos y borrosos que vemos por el mundo. Pero todo esto lo consigue el arte por medio de sus procedimientos radicalmente contrarios a los de la ciencia (*CHL, VI, 346*). (Menéndez y Pelayo se refiere a la ciencia meramente experimental).

Esta larga cita tomada del Prólogo a las Obras Completas de Pereda está fechada en 1884. Muy a pesar de que Menéndez y Pelayo veinte años más tarde se refirió a este prólogo como algo escrito con "ligereza juvenil", lo cierto es que su "primitiva espontaneidad" no fue causante de ningún error estético. Al contrario, el Prólogo refleja su aversión al naturalismo por ser "pseudo-idealista". Para Menéndez y Pelayo no existe antinomía entre el realismo y el idealismo. Pero aún más, Menéndez y Pelayo observa certeramente que el naturalismo no practica el lema del arte por el arte, pues el naturalismo no es libre, ya que se esclaviza a un segmento de la realidad y en esto consiste su "pseudo-idealismo". Creemos que en la ideas de Menéndez y Pelayo no hay cronología, pero si hay cronología en el tono en que están expresadas.

Menéndez y Pelayo se refiere a dos procedimientos de *intensidad* y de *extensión*. La intensidad es "la concentración de sus rasgos esenciales": la extensión es la adquisición consiguiente del valor de tipos y de simbólicos. Así por ejemplo "El Sancho cervantesco es tan real que nos parece verle y conversar familiarmente con él, y es sin embargo, la idealización

poderosa y admirable de una fase del espíritu humano". (*CHL, VI, 332*).

Cuando Menéndez y Pelayo nos dice que "los idealistas quieren mostrar el hecho interno, los realistas el signo exterior, la realidad visible", parece darnos oportunidad de transponer su pensamiento a tiempos más modernos y colocarnos entre el intuicionismo de Croce y el formalismo de Fry. Pero en tiempos de Menéndez y Pelayo creemos que prevalecía la estética fenomenológica de Herbart ("La Estética solo estudia, pues, formas y relaciones... Las teorías ópticas y acústicas de Helmboltz y Hanslick pertenecen a esta escuela" (*HIE, IV, 294-295*). Para Hanslick "la obra musical (consistía), en la sola relación de los sonidos" (329) y la belleza "no es más que una forma". "Para Hanslick la música es una ciencia tan experimental y positiva como la física o la química" (330). Pero Menéndez y Pelayo observa "la estética empieza donde acaba la teoría acústica" (332).

Siento disentir con Olguín (*Menéndez y Pelayo's Theory of Art, Aesthetics and Criticism. University of California, Publications in Modern Philology XXVIII, 6, Berkeley, 1950)*, que establece ser la "forma a la vez la función creadora y el sello de la misma sobre la materia". Insistimos en que la función creadora no es la forma. Al principio de nuestro estudio notamos que en la interpretación de Max Schasler del ideal aristotélico, la energía o idea activa al unirse a la materia le comunica la forma. El arte es producir algo distinto de la actividad de producirlo. No confundamos el efecto con la causa eficiente. Por el mero hecho de que la forma es inseparable ontológicamente de la materia, la forma no puede existir por sí misma a pesar de que en el proceso psicológico de la creación artística ambas fueron concebidas al mismo tiempo. Ya Menéndez y Pelayo, en su discurso sobre Fox y Morcillo (firmado por Gumersindo Laverde) distinguió el aspecto psicológico del ontológico; "la idea sobre las cosas" y "la idea en las cosas". (*CE, I, 247*). Hay una unión misteriosa entre el artista y su obra de arte a pesar de su distinción física, pero la obra de arte en sí misma es una manifestación sensible de una causalidad intelectual. La concepción de la forma como una enti-

dad real es un "post factum", una realidad del arte. "La forma concreta precede siempre a la ideal y pura en todo entendimiento artístico (*CHL, III, 160*), "los conceptos intelectuales, las ideas puras no tienen entrada en el arte, sino en cuanto se revisten de forma estética... desde el momento en que llegan a revestirse de forma sensible" (*CHL, III, 133*).

En el terreno artístico hay siempre que partir de lo concreto (El proceso artístico es análogo al de la abstracción pues la visión del artista capta en la realidad concreta el universal en potencia. "Algo que en la realidad misma está y que no todos los ojos ven sino los del artista solamente". Sin esta facultad de descubrir lo universal que reconocemos en el artista como causalidad pricipalísima suya, no hay poesía, pero tampoco hay historia". (*CHL, VII, 14*). La obra se llama artística en cuanto depende del artista, y sucede en el terreno del arte un fenómeno parecido al del terreno de los universales. ¿Qué existen primero, los individuos o los universales? nos preguntamos, confundiendo tal vez "la idea sobre las cosas y "la idea en las cosas". Por eso hay que volver siempre a la solución genial de Boecio: los universales, decía, "*existunt circa sensibilia*" "*intelliguntur autem praeter corpora*". También sucede en el terreno artístico que la idea sublime de la creación nos envuelve en analogías con lo divino, y lo creado, para nosotros, es solamente inteligible como dependiente del Creador, como lo artístico del artista.

SEGUNDA PERSPECTIVA: CÓMO EL HECHO ARTÍSTICO ES CONTEMPLADO POR EL OBSERVADOR

Según Menéndez y Pelayo hay conocimiento y sentimiento en la vivencia estética: "El acto de la apreciación de la belleza es mixto. Encierra un juicio y un sentimiento". (*CHL, I, 69-70*).

El acto contemplativo se efectúa "no por ningún procedimiento discursivo sino por un acto de intuición soberana, por el acto mismo de la evocación de la forma, que lleva en sus entrañas todo un mundo ideal". (*CHL, I, 313*).

Es obvio que el punto de contacto entre el artista y el

observador de su creación es la forma sensible que revela el mundo ideal. La forma sensible tiene que tener un poder sugestivo para sugerir lo intelectual en el observador. El signo es aquello que representa algo distinto del signo a una facultad cognoscitiva. Y en la presente condición humana, de cuerpos y almas, no existe otra comunicación normal que a través de signos. La obra artística como manifestación sensible de una actividad intelectual tiene la capacidad de reproducir en el observador lo que el artista tuvo en su mente.

Según Menéndez y Pelayo en su juvenil *Tratado de Estética,* el juicio de la belleza es inmediato, universal, objetivo y el sentimiento es inmediato, placentero, universal y desinteresado. Si esto tiene un sabor Kantiano, conviene notar que años más tarde Menéndez y Pelayo recalcó suficientemente en sus *Ideas Estéticas* la contribución Kantiana a la percepción desinteresada de la belleza, pensamiento que ya había sido recalcado por los escolásticos españoles, como observa Menéndez y Pelayo.

Ciertos aspectos de la contemplación convergen con la perspectiva de la crítica, pues la crítica necesita distancia como también amor y acercamiento. Menéndez y Pelayo al hablar de Pérez Galdós nos amonesta: "Es grave error creer que los contemporáneos pueden ser los mejores jueces de un autor". (*CHL, V, 84*).

Observemos también el sano racionalismo en su apreciación del hecho estético que ya notamos anteriormente. "Detras de cada hecho hay una idea estética". (*HIE, I, 5*).

La crítica es inseparable de la contemplación estética. El artista crea, el crítico recrea. La crítica "es una expansión del sentimiento estético que se interroga a sí mismo". (*CHL, VII, 146*).

"La crítica y la estética son legítimas y existen por necesidad lógica, pues no hay operación de la mente humana en que el juicio no intervenga; y menos que en ninguna de otra podría faltar su asistencia en aquella obra simbólica y suprema que agota el contenido del espíritu y deja entrever misterios inaccesibles al razonamiento discursivo; pero que no es ciego furor ni visión del iluminado sino plácida luz intuitiva

que baña la realidad con los esplendores de la razón. Así la línea, hija del pensamiento, circunda amorosamente a la materia y la somete a sus leyes, y la reduce a la categoría de la forma. El arte, que es energía, virtualidad activa, capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario y lo universal, y al crear una representación ideal del mundo, transciende, es verdad, los límites de la especulación dialéctica, pero se da la mano con la ciencia en sus manifestaciones más altas, en lo que tiene de adivinación y de presagio". (*CHL, VII, 143*).

La contemplación estética es intuitiva y no se logra con razonamiento discursivo. La contemplación estética capta el impacto de la inteligencia sobre la materia como la línea la reduce a la categoría de forma. Metáfora que nos hace recordar la expresión de Leonardo da Vinci citada por Menéndez y Pelayo "el alma es la que crea al cuerpo". (*CHL, VII, 155*).

La contemplación es la "evocación del espíritu" (*VARIA, I, 344*) y "en la actual condición humana el fondo (la materia) no obra estéticamente sobre nosotros sino por medio de la forma" (*HIE, V, 36*), repetimos. La belleza se capta "por un acto de intuición soberana, por el acto mismo de la evocación de la forma, que lleva en sus entrañas todo un mundo ideal" (*CHL, I, 313*).

TERCERA PERSPECTIVA: CÓMO LA OBRA ARTÍSTICA ES CONCEBIDA POR EL ARTISTA

A Menéndez y Pelayo le fascinaba la psicología de la concepción artística: "¿puede haber, decía, cosa más interesante que seguir paso a paso la elaboración de una obra de genio en la mente del autor?". (*ON, III, 352*). Así se expresaba al iniciar su genial análisis de *La Celestina*.

La concepción artística es la "facultad de descubrir lo universal que reconocemos en el artista como cualidad principalísima suya" (*CHL, VII, 14*).

"La forma" artística no es otra cosa que una interpretación (ideal como toda interpretación) de la verdad oculta bajo las formas reales". (*CHL, VI, 346*).

Y ¿cuál es esta verdad oculta? Lo UNIVERSAL. (*CHL, VII, 14*).

"Lo que la poesía imita no es otra cosa que lo universal, lo necesario, es decir, la idea y el tipo, de ningún modo lo particular y lo relativo" (*HIE, I, 72*).

"La intuición que el artista tiene no es la intuición de altas verdades científicas, a lo menos como tales verdades, sino sólo la intuición de la forma, que es el mundo intelectual en que él vive". (*HIE, II, 265*).

Ya sabemos que la concepción artística solo puede conocerse "a posteriori", *post-factum* y solo se puede deducir. "Detrás de cada hecho, o más bien en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces, una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intención soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya sabia vive y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo" y más adelante: "No admitimos, pues, que se de arte alguno sin cierto género de teoría estética, explícita o implícita, manifesta o latente, ni en el rigor de los términos confesaremos jamás que pueda crearse ninguna obra propiamente artística, por mera espontaneidad, con ausencia de toda reflexión como si trabajase sólo una fuerza inconsciente y fatal. El arte, como toda obra humana digna de este nombre, es obra reflexiva, solo que la reflexión del poeta es cosa muy distinta de la reflexión del crítico y del filósofo". (*HIE, I, 5*).

Ya observamos antes que la creación artística no consiste en seguir unos planos mentales en la ejecución de la obra, pues eso sería una copia. Ciertamente, hay dirección mental que es seguida en la producción, pero sólo el resultado final mostrará las reglas seguidas.

Menéndez y Pelayo ha descrito, como ya hemos visto, el proceso general artístico como una idealización de la realidad por medio de los dos procedimientos de *intensidad* y de *extensión:* Los personajes por concentración de sus rasgos esencia-

les adquieren valor de tipos. Esta es la interpretación ideal de la verdad oculta bajo las formas reales. Esta es la "verdad ideal". (*CHL, VII, 14*).

Ya hemos notado y no vamos a repetir, cómo el proceso artístico es análogo al de la abstracción de las ideas universales a partir de la experiencia visible.

Notemos finalmente que Menéndez y Pelayo insistió con frecuencia en la libertad de la concepción artística en contraste con la falta de libertad del artista en lo que se refiere al material artístico. Hablando del P. Feijóo, Menéndez y Pelayo se refiere a la "lamentable confusión" de estos conceptos.

"¡Qué espíritu tan moderno y al mismo tiempo tan español era el del P. Feijóo! No vamos a juzgar ahora de las extremosidades de su doctrina, ni mucho menos de lo que tiene de apología *pro domo sua.* El P. Feijóo era un verdadero insurrecto, y aunque su desenfado enamore, no hay que tomar como dogma todo aquello en que difiere del común sentir de los preceptistas. Y desde luego hay que notar en las frases antes copiadas una verdadera y lamentable confusión entre la *concepción artística*, que ha de ser libérrima (en esto convenimos con el P. Feijóo), y el *material artístico,* que nadie debe ser osado a tocar atropelladamente ni con manos profanas, puesto que sólo llegará a adquirir el señorío de *la forma* el que comience por ser esclavo de ella. Es error vulgar y que de ninguna manera quisiéramos ver patrocinado por tan gran varón y de tan claro entendimiento, el de suponer incompatible la gramática (y nos fijamos de intento en ésta, que es la más externa disciplina de la forma) con los altos vuelos del numen. No es el escritor de más mérito el más rebelde, sino el más profundo, y las más veces esta profundidad consiste, no en conculcar la ley, sino en encontrar la razones de ella, ocultas a todos los vulgos, lo mismo al que la niega que al que rutinariamente la obedece. Y el que presta a la ley su obsequio razonable suele quedar más alto, en el juicio de la posteridad, que el que, tumultuariamente y por motivos de pueril vanidad, la huella o desprecia, sin estudiarla ni comprenderla". (*HIE, III, 112*). Notemos de pasada esta reflexión tan acertada de Menéndez y Pelayo sobre la actitud ante la ley.

Desde que en 1950 el profesor Olguín escribió su ensayo "Menéndez's Theory of Art and Criticism", las ideas básicas estéticas de Menéndez y Pelayo han quedado presentadas casi de una manera definitiva en cuanto a su engranaje. En cuanto a lo que se refiere a los dos aspectos fundamentales del hecho estético (materia y forma), Olguín ancla en la forma (entendida tanto como función creativa como el impacto de la forma sobre el material artístico) la independencia artística y el principio del arte por sí mismo, mientras que la materia (el material artístico) lleva al orden y a la disciplina. La forma no se puede someter al método científico cuyo objeto es el fenómeno. El artista por su parte está obligado a observar las reglas técnicas de su producción. Pero aunque Menéndez y Pelayo distingue estos dos aspectos, recalca el único acto de la creación artística en la que no existen, por decirlo así, primeramente una ideología (materia) y luego una forma que le da cuerpo. Es en la misma realidad donde la idealidad yace escondida. Lo ideal en el arte sólo se puede alcanzar si el artista se sumerge en la realidad, porque es en ella, repito, que la realidad yace escondida. Y aquí radica la actividad artística: en ser capaz de descubrir esta idealidad en el mundo de lo concreto. Aquí también estriba el armonismo entre el idealismo y el realismo, pues cualquier obra de arte es al mismo tiempo idealista y realista, dado que la verdad ideal sólo es descubrible en la realidad material.

Consecuencias ineludibles de esta posición de Menéndez y Pelayo son: su enquina al arte moralizador y doctrinario que concibe el arte como un medio de propaganda de ideas o mera función moralizadora; y su aversión al falso idealismo de Calderón que busca la idealidad en el mundo abstracto de la teología o filosofía, en vez de buscarlo en el campo de la vida; asi mismo objeta en Calderón su falta de universalidad a retratar el convencionalismo de una época en particular (que es un segundo tipo de falso idealismo); por parecida razón condena el falso idealismo de Zola o el naturalismo francés que "selecciona" ciertos aspectos de la realidad: lo reprobable. Para Menéndez y Pelayo no existe oposición entre los términos idealismo y realismo. Esta es la clave de su interpretación de la concepción artística.

Finalmente, aunque Menéndez y Pelayo, basado el principio de la libertad artística, parezca inclinado a defender el principio del arte por el arte, debemos insistir que se separó radicalmente del naturalismo francés. Oigamos su juicio definitivo de la fórmula del arte por el arte:

> No nos acabamos de convencer de que tiene sus quiebras esto del arte por la moral, del arte por el bien, fórmulas que son y tienen que ser una espada de dos filos, terrible en manos del fanatismo sectario. ¡Cúanto más sencillo y menos peligroso sería reconocer de buena fe que *el fin último* y remoto de la obra de arte, como de toda obra humana, es ciertamente idéntico al fin último y superior del hombre; pero que su *fin* inmediato no es otro que la producción de la belleza, y con producirla se cumple, sin ninguna otra aplicación, sentido ni transcendencia; que las leyes éticas obligan al artista, lo mismo que al resto de los humanos, pero no le obligan como artista, sino como persona moral, y por razones que caen fuera de la jurisdicción de la estética; que el juicio ético y estético pueden diferir, y de hecho difieren, aunque no esencialmente, en la apreciación de una misma obra, por atender la ética solamente a la bondad intrínseca, y no tener en cuenta los elementos formales que tanto importan en la consideración estética; que son igualmente falsas en el terreno racional o lógico estas dos proposiciones: "buscando lo bello, encontrarás lo bueno"; "buscando lo bueno, encontraras lo bello"; por más que en la esfera ontológica y absoluta sean uno mismo ambos conceptos; y, finalmente, que es verdad trivialísima que los géneros puros y libres del arte valen más estéticamente que los géneros aplicados y mixtos; mucho más la poesía épica o dramática que la poesía didáctica; mucho más la poesía que la oratoria o la historia; mucho más la novela que nada enseña y recrea apaciblemente el ánimo, que la novela que tiene por objeto dar nociones de economía política, de física o astronomía, o defender fastidiosamente tal o cual tesis moral, consiguiendo las más veces prevenir contra ella al lector en vez de atraerle. (*HIE, IV, 289*).

CUARTA PERSPECTIVA: CÓMO EL HECHO ESTÉTICO SE RELACIONA CON EL HOMBRE TOTAL ¡DEJEMOS QUE LOS TEXTOS HABLEN POR SÍ MISMOS!

"Entre todos los dones del ingenio humano quizá no hay otro que más excelso que el de crear una reproducción total y armónica de la vida". El arte, como expresión de la vida "aspira a rehacer la unidad sintética del ser humano, produciendo la ilusión de la vida íntegra física y moral a un tiempo". (*VARIA, I, 344*).

Menéndez y Pelayo llama al arte y a la poesía "psicología en acción, profunda y escudriñadora mirada sobre los misterios del alma". (*Ibidem*).

Y refiriéndose a Shakespeare decía: "Crear caracteres y fisonomías humanas reales y vivas que es entre todas las facultades artísticas la que más acerca al hombre a su divino Hacedor". (*BTE, III, 263*).

"El mayor triunfo de la poesía lírica es la revelación del hombre interior". (*APL, X, 253*).

"La historia como expresión de la vida" (*APL, II, 43*).

En esta cuarta perspectiva observamos como el hecho estético, según Menéndez y Pelayo, se relaciona con el hombre total de Balmes. En el placer estético tienen que entrar en juego las facultades cognoscitivas del hombre de una manera armónica.

Menéndez y Pelayo, ya veremos luego, caracteriza la literatura clásica francesa y a su dictador Boileau como "literatura de lo universal o de la razón impersonal". "Ensanchar desmesuradamente los derechos de la razón en el dominio del arte y cortar las alas a la fantasía; tal era en dos palabras la tendencia de Bioleau, la cual viene a ser una especie de racionalismo poético". (*HIE, V, 188*).

El oficio del gusto es juzgar las obras de arte según las exigencias de la naturaleza humana. El gusto es como la conciencia del arte que refleja una ley natural. Y esta conciencia se encarna en el crítico. Desde luego que si el gusto no es un fenómeno enteramente subjetivo ("*De gustibus non est disputandum*") se trata entonces de una vivencia estética basada en

juicios de valor que estimamos de validez UNIVERSAL provocados por la percepción de ciertos objetos que llamamos bellos. Pero ¿qué es esa cualidad objetiva en esos objetos que llamas bellos que los separa de otros objetos no así llamados? Ya hablaremos de la dificultad de expresar una categoría exclusiva de la belleza.

Menéndez y Pelayo así mismo no ignora el orden sobrenatural y su revelación que "ha transformado el arte, como todas las demás obras de la actividad humana" (*VARIA, I, 344*). "Un nuevo tipo de belleza espiritual amaneció para el mundo, y la sangre del Calvario, cayendo gota a gota sobre las frentes redimidas, hizo brotar las semillas de incógnitos anhelos, de místicas fruicciones, de trágicas angustias, que son savia y jugo del arte moderno" (*VARIA, I, 345*).

Para el mundo que cae del lado acá de la cruz, no son lo bello y lo feo, ni siquiera lo ideal y lo real, quienes se disputan el imperio del arte; una belleza más alta, que es suprema realidad y puro ideal a la vez, lo ha iluminado todo". (*VARIA, I, 346*).

Hablando de la poesía lírica de Alfredo de Musset, Menéndez y Pelayo se refiere a la *expresión* artística: "Cómo en poesía lírica nada vale más que la expresión vibrante y verdadera de un alma humana que se nos entrega del todo con la generosa confianza de la juventud y sin las astucias del procedimiento literario". (*HIE, V, 439*).

Naturalmente sin expresión no hay arte, pero no es precisamente la expresión de este artista como tal persona individual lo que nos interesa (aunque oblicuamente suceda esto) sino que sus "afectos no egoístas, aunque sean personalísimos (como que en tales versos va a pedazos el alma misma del poeta), sino levantados a la esfera más alta y universal de la poesía por la misma sinceridad de la emoción, que en dolor más humilde y quizá más impuro, en la más despreciada lágrima, nos hace entrever el misterio injusto del dolor universal". (*HIE, V, 442*).

Cuando el poeta nos expresa lo que siente todo el mundo entonces sus sentimientos entran el la esfera universal de la poesía.

QUINTA PERSPECTIVA: CÓMO HA DE SER JUZGADO EL HECHO ESTÉTICO

Desde luego, de acuerdo con la esencial característica de la producción artística o el idealismo realista y, por supuesto, de acuerdo al racionalismo de Menéndez y Pelayo que está convencido que "detrás de cada hecho hay una una idea estética" que "puede y debe razonarla y justificarla el crítico".

La crítica necesita al mismo tiempo distancia y cercanía. Los contemporáneos no pueden ser los mejores jueces de un autor, pues, "conocen demasiado al autor para entender bien su obra". (*CHL, V, 84*).

Menéndez y Pelayo confiensa que "algo extraño al arte se impone" *(HPHA)* y por eso dice "yo quisiera hablar de los libros sin conocer a sus autores" *(CE II, 406)*. Por otra parte, citando a Carlyle, dice "para conocer de veras a una cosa hay que amarla antes". (*CHL, V, 73*), palabras que nos hace recordar el mensaje de la zorra al Principito de Saint Exupery "On ne voit bien qu'avec le coeur". Añadiendo Menéndez y Pelayo que "para enseñorearse del reino del pasado (al escribir historia), para lograr aquella "segunda visita" que pocos mortales alcanzaron, es preciso que la inteligencia pida al amor sus alas". (*CHL, V, 173*).

Así se expresa quien formuló el deseado proyecto de su vida en su discurso sobre "La historia considerada como obra artística". (Menéndez y Pelayo nota que lo artístico de la historia no es la "mera exornación retórica" sino "el espíritu y el alma misma de la historia", cuando el historiador "puede penetrar hasta el fondo del alma de sus personajes" sin apartarse de los hechos. Así resulta que la historia es "la realización más brillante de toda poesía humana" sin que necesite el poeta otra cosa que sus ojos para verla y alma para sentirla y talento de ejecución para reproducirla" y "no por algo exterior que el poeta añada" sino por algo que en la realidad misma está y que no todos los ojos ven "sino los del artista solamente". Este algo es precisamente lo universal o necesario "y esta verdad está en el artista porque él la entiende, pero está también en la cosa misma, que no sería inteligible sin esta luz. Sin este poder

de visión, sin esta facultad de descubrir lo universal que reconocemos en el artista como cualidad principalísima suya, no hay poesía, pero tampoco hay historia". (*CHL, VII, 10*).

Ya desde aquella "Defensa del programa de Literatura Española", el joven Menéndez y Pelayo proclamó que el juicio estético supone "haber vivido en intimidad con el arte y haberle amado por sí mismo, por el goce espiritual que trae consigo, más que por los intereses sociales, haber ejercitado en sí propio la fantasía artística, de la cual participa el verdadero crítico". (*CHL, I, 69*).

Fue este contacto personal con las obras artísticas que Menéndez y Pelayo admiró en la Estética de Hegel y la base de su preferencia por Macaulay a pesar de la falta de principios del escritor inglés: "Ni el ciego juzga de colores, dice Menéndez y Pelayo, ni estéticos ni preceptistas sin alma pueden juzgar la belleza". (*HIE, IV, 393*) Y esto dicho por un crítico que sostiene que "los principios filosóficos sean siempre la piedra de toque en la cual se prueban los bajos quilates" (*HIE, III, 12*) "cánones que nos son cosa relativa y transitoria, al menos para mí que tengo todavía la debilidad de creer en la metafísica". (*HIE 15*).

Los caracteres de la historia moderna de la literatura quedaron plasmados también en la "Defensa del Programa": "No es acertado considerar al autor fuera de su época, pero aún es más dañoso anular su personalidad y convertirle en eco, reflejo o espejo de su civilización. (*CHL, I, 12-13*).

Años más tarde apuntaría el "punto flaco de Taine" "su estética es puramente histórica, e historia de historia social" (*HIE, 138*), olvidando "los caracteres estéticos". Por eso insiste Menéndez y Pelayo en su "Defensa" que "el juicio sentimiento de lo bello y la apreciación histórica deben caminar unidos".

Pero la fórmula definitiva de los caracteres de la historia moderna de la literatura apareció en 1901 en el prólogo a la *Historia de la Literatura Española* de F. M. Kelly: "La historia literaria se ha renovado enteramente en nuestros dias y salvo muy calificados precedentes, puede decirse que es una creación del siglo XIX. Tal como hoy la entendemos, juntan-

do el sentido estético con la curiosidad arquelógica, poniendo a contribución la psicología y la sociología, está ya tan distante de sus modestos orígenes que parece una nueva ciencia y genial invención, una ciencia nueva que de otras muchas participa y con sus despojos se enriquece". (*CHL, I, 99*).

Welleck considera a Menéndez y Pelayo un crítico de transición y esto tiene sentido desde la propia perspectiva de Menéndez y Pelayo que consideraba la crítica literaria como una "ciencia nueva". Pero había elementos en esa ciencia nueva que no se avenían con Menéndez y Pelayo. Ya en 1889 mostraba por ejemplo su aversión a la filología o "el estudio de las palabras, el estudio más árido y repugnante y que a la larga llega a ser insoportable". (*ECF, 9*).

Tal vez uno de los caracteres más salientes de la crítica de Menéndez y Pelayo es el de la compenetración entre la producción artística y la ciencia estética: "Paralelamente a la historia del arte va marchando la historia de la estética, influyendo de una manera recíproca los preceptos en los modelos y los modelos en los preceptos". (*HIE, I, 5*).

Detrás de esta posición está el racionalismo de Menéndez y Pelayo, ya tantas veces repetido: "Detrás de cada hecho, hay una idea estética". Insisto en ello pues esta es la clave para comprender el puesto que tiene la historia del Romanticismo francés dentro del marco de las Ideas Estéticas ya que Menéndez y Pelayo buscaba en la literatura esa teoría o doctrina completa que "impera y rige" en los artistas y escritores".

La historia de Menéndez y Pelayo crítico está aún por escribirse. La obra de Anderson Imbert "Métodos de Criticismo literario" presenta un mapa de direcciones fundamentales a seguir: El aspecto genético o genealógico de la obra. La obra en sí y el aspecto recreativo del observador. Menéndez y Pelayo es el rey de la genealogía literaria o en descubrir los antecedentes del hecho literario. Su fabulosa memoria fué un valioso instrumento para ello. En cuanto el análisis de la obra en sí misma, Menéndez y Pelayo insiste en su real idealismo, y con ello se situa entre el intuicionismo de Croce y el formalismo de Hanslick. En el aspecto o perspectiva del observador, Menéndez y Pelayo insistía en el contacto íntimo con la obra

sostenida por principios. Menéndez y Pelayo no fué un impresionista.

El tema o mensaje de la obra, primer principio en la inteligibilidad de la obra y que algunos identifican con el fondo no fué para Menéndez y Pelayo la fuente de la originalidad del poeta: "Error es creer que la originalidad del poeta consistía en las ideas". (*CHL, II, 94*). De hecho, este error puede ser fuente de falsos idealismos. Por otro lado, por recalcar el signo exterior aparece el "arte realista, expresión suprema de todas las épocas de descomposición de todas las literaturas en decadencia". (*ON, IV, 236*).

Menéndez y Pelayo tenía como dos prejuicios que polarizaban su crítica. Contra el arte docente que insistia en las ideas o contra el naturalismo francés que para él, como hemos visto, consistía un falso idealismo.

El prejuicio del contenido intelectual le llevó a exagerar ciertos falsos idealismos en Calderón pero le ayudó a caracterizar la perfección clásica francesa como "literatura de lo universal o de la razón impersonal". (*HIE, V, 189*).

"Ensanchar desmesuradamente los derechos de la razón en el dominio del arte y cortar las alas a la fantasía; tal era, en dos palabras la tendencia de Boileau, la cual viene a ser una especie de *racionalismo* poético, germen de todo prosaismo". (*HIE, V, 188*).

Esto en cuanto al primer principio de inteligibilidad de la obra o de su mensaje: *lo que se dijo.*

En cuanto al segundo principio, *quien lo dijo* o la identidad del artista, Menéndez y Pelayo mantenía un deseo de distancia (*CE, II, 406-7; HIE, I, 13*) o separación, pero no descartaba por ello que el estilo es el hombre o que el sentimiento y la fantasía importaban más en la poesía que su contenido intelectual. (*CHL, II*, 94; *CHL, III, 133).* Defendía también la realidad de las escuelas literarias sin que ello implicara negar la independencia de los poetas. (*CHL, II*, 207; *HIE, III, 442-43).* (Evidentemente hay aquí referencia a la complejidad psicológica del artista. En este particular nos referimos al padre Ospina).

El padre Ospina en su notable obra *El Romanticismo* (por

Eduardo Ospina S. J. Biblioteca de Autores Colombianos, 1952), distingue la verdad objetiva, la verdad lógica, la verdad psicológica y la verdad artística. La verdad objetiva o verdad ontológica es el objeto en cuanto capaz de fundar una verdad. La verdad lógica es la conformidad consciente entre la inteligencia y la verdad objetiva. La verdad psicológica es la verdad lógica, no en cuanto a su identidad intelectual sino en su complejidad psicológica o como una idea concreta se produce en un hombre real con todas sus complicaciones y modalidades. Los motivos artísticos se relacionan con el hombre total. Así sucede que la obra artística no se refiere tanto al mundo externo como al mundo psicológico del artista. Finalmente, la verdad artística es la conformidad consciente entre la forma artística y la verdad psicológica. El artista se propone producir una identidad entre su idea y la forma artística. Nota Ospina que "en la producción artística hay un proceso inverso, pero análogo al de la percepción cognoscitiva. En ésta, la verdad lógica consiste en que la mente se informe, es decir, reciba la forma o imágen de los objetos, y recibiendo en sí la forma del objeto, conoce el objeto que está fuera de sí. En la realización artística, el objeto (idea, motivo) está fuera de la materia en la mente del artista, y por la producción artística, ese objeto (idea, motivo) transmite su imágen a la materia por medio de la forma, que representa la idea del artista, como la idea del artista representa la verdad objetiva" *(317)*.

Nota Ospina que en el arte la objetividad no puede pasar en la línea recta del motivo externo a la obra "cuyo ideal de reproducción es la fidelidad a la concepción" *(319)*. Ospina insiste que ésto no implica un subjetivismo arbitrario sino que más bien es la única defensa de una representación "objetiva y subjetivamente verdadera" *(318)*. Porque "la forma artística es una imagen material" y por lo tanto distinta de la cosa representada y producida por un medio que modifica la imagen. Así las facultades del artista "no transmiten a la obra de arte la imagen del objeto como él es en sí, sino como ellas lo perciben" *(318)*. "Y de aquí ya se sigue que las obras de arte no representan los objetos como son en la realidad, sino como están en el alma del artista" *(318)*. Ospina recalca la doble necesidad,

objetiva y subjetiva. El artista como hombre racional debe buscar la verdad objetiva, pero como artista, ha de procurar incorporar la verdad psicológica en la forma para producir la verdad artística. Ésta es "una efusión necesaria de la vida interior" que Ospina relaciona con "la evocación del espíritu" de que hablaba Menéndez y Pelayo. En cuanto a lo que se refiere a la necesidad objetiva, Ospina se basa en el hastío del hombre por la pura ficción, ya que según nos dice San Agustín en sus confesiones "el alma humana prefiere gozarse en lo verdadero más a bien que en lo falso". (*Confesiones, cap. XXII, 2).*

En cuanto al tercer aspecto de la inteligibilidad de la obra; *Cómo se* dijo, Menéndez y Pelayo lo reduce a su real idealismo y a que la obra refleje un juego armónico de las facultades humanas (en contra del racionalismo exclusivo de Boileau) y sea una manifestación real de la vida humana bajo todas sus perspectivas.

SEXTA PERSPECTIVA: FORMULACIÓN DADA POR EL ESTETA Y CRÍTICO DEL OBJETO DE SU CIENCIA ESTÉTICA

Menéndez y Pelayo dijo que "la intuición que el artista tiene... es la intuición de la forma, que es el mundo intelectual en que él vive". (*HIE, II, 265).*

Sería interesante escribir una obra intitulada "Menéndez y Pelayo y su mundo", pero lo que es al caso es referir "el artista y su mundo" visto a través de los ojos de Menéndez y Pelayo. En su idealismo realista Menéndez y Pelayo vió lo ideal en el seno de lo real. Menéndez y Pelayo es ante todo un entendimiento clásico, entendiendo por ello una visión realista del mundo "idéntica en substancia" al realismo aristotélico. En conformidad con esta visión consideró a la poesía y a la historia como expresiones de la vida. La historia considerada como obra artística es el "alma" misma de la historia y como tal la "realización más brillante de toda poesía humana" (*CHL, VII*, 6-10), pues "de los pechos de la realidad se nutre la poesía, como se nutre la historia". *(Ibidem, 14).*

Ya hemos notado la convergencia del idealismo y el realismo en el idealismo realista de Menéndez y Pelayo: "el idealismo es tan racional, tan real, tan lógico y tan indestructible como el realismo, puesto que uno y otro van encerrados en el concepto de la forma artística, la cual no es otra cosa que una interpretación ideal (ideal como toda interpretación de la verdad oculta bajo las formas reales). (*CHL, VI, 346).*

Pero "si el arte es el resplandor de la idea en la forma, *en el arte ha de caber todo,* no solamente la belleza sensible, sino la belleza intelectual y la belleza moral. Es claro que los conceptos intelectuales, las ideas puras, no tienen entrada en el arte, sino en cuanto se revisten de forma estética". (*CHL, II, 133).*

"En el arte ha de caber todo" nos dice en 1881 Menéndez y Pelayo, pero él mismo sufrió una crisis intelectual hasta recobrar la serena amplitud, libre de exclusivismos de escuela. Menéndez y Pelayo aspiraba a la magnanimidad estética que dejó formulada en el prólogo a "Del siglo de Oro" de Blanca de los Ríos en 1910, dos años antes de su muerte: "En el reino del arte, como en la casa del Padre, hay muchas mansiones". (*CHL, III*).

Menéndez y Pelayo tuvo la franqueza de declarar sus limitaciones: "Educado yo en la contemplación de la poesía como escultura, he tardado en comprender la poesía como música". Así decía en 1883 en su "Prólogo a Enrique Heine". (*CHL, V, 408).*

Es claro que en esta contemplación de la poesía como escultura Menéndez y Pelayo se refería a la forma horaciana proclamada como "rumbo de nuestra lírica" en aquel famoso"Ultilogo" de su *Horacio en España en* 1877.

Pero "el gusto se educa, y no soy de los que maldicen y proscriben las formas artísticas que no le son de fácil acceso o que no van bien con nuestra índole y propensiones" (*CHL, V, 407).*

Así se explica el gusto de Menéndez y Pelayo por Lope de Vega tan distante del Canon horaciano. "Lope, decía Menéndez y Pelayo, necesita una rehabilitación solemne". (*Espistolario de Farinelli y Menéndez Pelayo, Santander-1948- página 35*).

Menéndez y Pelayo se adentra en el inmenso cosmos poético de Lope "más extenso que profundo, más nacional que humano". (*CHL, VII, 40*). Pero tal vez fué el aspecto tradicional de Lope el que prevaleció en sus juicios mientras que su incomprensión del barroco le impidió captar otros valores (Así opina José F. Montesinos en "Estudios sobre Lope de Vega" Salamanca 1969 -págs 13 y 14). El clasicismo de Menéndez y Pelayo persistía como quilla de su formación. Franco Meregalli en "La Historia de la estética según Menéndez y Pelayo" habla de las supervivencias clasicistas de Menéndez y Pelayo" página 447 "Revista de Filosofía" 1943, T. II página 447.

Al discutir Menéndez y Pelayo el culteranismo y el conceptismo en sus *Ideas Estéticas* naturalmente no se pudo adelantar a su tiempo. Así nos dice Pedro Sanz Rodríguez: "Si Menéndez y Pelayo o cualquier otro crítico de su tiempo hubiese sido capaz de apreciar a Góngora tal como hoy le es posible a cualquier persona de su gusto literario cultivado, el hecho hubiese constituido una verdadera aberración histórica: algo históricamente inexplicable". *Menéndez y Pelayo historiador y crítico literario*" Madrid 1962 -página 79.

Y Dámaso Alfonso nos dice. "Es muy probable que de haber vivido más tiempo hubiese rectificado sus ideas sobre nuestro gran poeta barroco con tanta ingenuidad y honradez como lo hizo respecto a Calderón". "Menéndez y Pelayo, crítico literario" Madrid 1956.

En sus juveniles conferencias sobre Calderón, Menéndez y Pelayo reaccionó contra la idolatría calderoniana de su tiempo proviniente de Alemania, pero confesó que no eran la expresión cabal y adecuada de su pensamiento. (*CHL, III, 14*). Esas mismas conferencias revelan su prejuicio contra el barroco.

La definitiva superación del exclusivismo clasicista aparece en el último tomo de las *Ideas Estéticas* cuando Menéndez y Pelayo destaca las implicaciones del famoso prólogo al Cromwell de Victor Hugo. "No se puede dudar, dice Menéndez y Pelayo, que en el arte antiguo impera la categoría de la belleza, y en el arte moderno, no precisamente la de lo grotes-

co, como creyó Victor Hugo, sino otra más amplia, la de lo *característico,* sea bello o feo o grotesco. Considerar la belleza como único objeto del arte, es error capitalísimo, del que Victor Hugo se salvó por instinto y Hegel por vigor dialéctico. (*HIE, V, 428).*

A pesar del lastre clásico de su educación y afición, Menéndez y Pelayo se libró de ese "error, capitalísimo" al definir la producción artística como un ideal realismo.

No quiero identificar la posición estética de Menéndez y Pelayo con la de Arteaga y su "belleza ideal" pues estoy conforme con la apreciación que de la misma hizo Menéndez y Pelayo calificándola de "idealismo subjetivo" (*HIE, III, 168*) ya que el poder del artista según Arteaga puede transformar con su imaginación creativa lo feo en lo bello. Ni tampoco identificó la posición de Menéndez y Pelayo con la de Winckelman que restringió lo ideal a la figura humana, mientras que Arteaga hablaba del arte en general. Para mí, la mejor expresión de lo ideal está en Lessing, por cierto que al hablar de él, Menéndez y Pelayo se refiere a "lo característico", una de las dos veces que este término aparece en sus *Ideas Estéticas.* (*HIE, III, 88*). Lessing observa en su *Dramaturgia* que "todo el esfuerzo del arte se reduce a elevar lo individual a la categoría de lo general, pero partiendo, no de ideas abstractas, sino de la misma individualidad viva". "Lo cual no quiere decir que la idea general artística pueda componerse nunca de una serie de hechos tomados de la vida real, como lo ejecutan los pintores holandeses, sino que se forma separando de la esencia del caracter todo lo que es propio del individuo". (*HIE, III, 96*).

Nótese el caracter abstractivo de la expresión "separación". Ya notamos previamente la analogía existente en el proceso de idealización de la realidad con la abstracción filosófica.

Volviendo al lema de Menéndez y Pelayo: "En el arte ha de caber todo" quiero observar de nuevo su aceptación entusiasta de lo sobrenatural en el terreno del arte: "Un nuevo tipo de belleza espiritual amaneció para el mundo que cae del lado acá de la luz. No son ya lo bello y lo feo, ni siquiera lo ideal y

lo real los que se disputan el imperio del arte. Una belleza más alta, que es suprema realidad y puro ideal a la vez, lo ha dominado todo, lo ha penetrado todo, lo ha regenerado todo". (*CHL, III, 371*).

Olguín, en su ya citado artículo, observa que la interpretación cabal del hecho estético en Menéndez y Pelayo como una unión indivisible de materia y forma, se completa con el dogma de la unión, de las dos naturalezas como el "prototipo más alto de la hermosura". (*HIE, I, 144*).

Desde luego que en el arte humano este ideal es un sueño imposible, pero ha tenido egregias contribuciones como en la poesía mística, "Sólo en el cristianismo vive pura y perfecta esta poesía... La excelencia del arte heleno consistió en ver donde quisiera la forma, eso es, el límite, y la excelencia de la poesía mística consiste en darnos un vago sabor de lo infinito". (*CHL, II, 71*).

Menéndez y Pelayo nunca logró coronar sus *Ideas Estéticas* con aquel proyectado "Epílogo", "Estado actual de la ciencia. Principios fundamentales de ella que pueden tenerse por ciertos y seguros. Esperanza de una futura construcción sistemática de la Teoría de lo Bello". (*HIE, V, 501*).

Como se ve, la categoría de la belleza prevalece. Pero nótese que Menéndez y Pelayo parece dar más amplitud al concepto del arte que al de la belleza ("Considerar la belleza como único objeto del arte, es error capitalísimo" (*HIE, V, 428*), pero ¿es el universo estético el universo del arte o el universo de la belleza? La misma palabra estética se refiere a una vivencia o experiencia en que el concepto de belleza parece entrar subrepticiamente. ¿En qué consiste el valor estético? ¿Cuáles son sus límites? El caso es que como hemos visto, Menéndez y Pelayo se refiere al "hecho artístico" y "bajo cada hecho artístico hay una idea estética". (*HIE, I, 5*). La estética personal de Menéndez y Pelayo es una filosofía del arte, y Menéndez y Pelayo se sitúa entre el idealismo y el formalismo. Menéndez y Pelayo clasificó su posición como un "idealismo realista" (*HIE, I, 73*) o "la realidad idealizada" (*CHL, VI, 332*). (Menéndez y Pelayo formuló esta posición, a sus veinte años, en 1876 en el Prólogo a *Bocetos del Temple* de Pereda).

Desde luego que en el Prólogo a sus *Ideas Estéticas*, al dividir la Estética en tres partes (la metafísica estética (que considera lo bello ontológico), lo bello en la naturaleza (física estética) y filosofía del arte (lo bello en el arte)" *(HIE, I, 7-8)* limita la filosofía del arte a lo bello. Al final de sus *Ideas Estéticas* ensanchó el territorio del arte. Pero la pregunta sobre los límites de la vivencia estética queda sin responder, pues ¿cuál es nuestra vivencia estética de lo feo? Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, Menéndez y Pelayo diría que la vivencia estética es "un acto de intuición soberana, el acto mismo de la evocación de la forma, que lleva en sus entrañas un mundo ideal". (*CHL, I, 313*). Este texto es de 1904. De esta misma fecha es una clasificación de esa "evocación de la forma" como la manifestación o más bien la *evocación del espíritu,* porque "el alma es la que crea el cuerpo", según la profunda expresión de Leonardo da Vinci. El arte plástico, pues, al igual que la poesía, es obra mental, *psicología en acción*, profunda y escudriñadora mirada sobre los misterios del alma, y es algo más que esto, puesto que aspira a rehacer la unidad sintética del ser humano, produciendo la ilusión de la vida íntegra, física y moral a un tiempo, pues la figura corporal, vista y considerada así, no es más que un momento de la vida del espíritu". (*VARIA, I, 344*).

No hay pues aquí referencia especial a la belleza. El arte es simplemente para Menéndez y Pelayo "el resplandor de la idea en la forma" y como consecuencia de ello es su amplitud (y por ello "en el arte ha de caber todo, no solamente la belleza sensible, sino la belleza intelectual y la belleza moral". Año 1881 (*CHL, III, 133*) pero como se ve por sus consecuencias, el territorio del arte es coextensivo con el de la belleza, pero la fórmula en sí no tiene esa restricción, sino sólo el aspecto relacional de "resplandor" (que algunos interpretarán como aspecto subjetivo). Bien podemos decir que todo lo bello es estético, pero hay cosas que no son bellas que puedan producir una vivencia estética, como un edificio en ruinas. (Véanse las certeras reflexiones de Juan Plazaola sobre lo bello y lo estético en su *Introducción a la Estética,* Universidad de Deusto, Bilbao 1991, páginas 349-52). Sin embargo ¿quién va a separar

esa vivencia de lo bello? Tal vez sea imposible encerrar la noción de lo bello en una categoría pero "el objeto principal de las elucubraciones estéticas no es la belleza en abstracto y objetivamente considerada... sino la impresión subjetiva de la belleza, que es lo que Baungarten quiere expresar con la voz *estética* derivada del verbo αισθανομαι, que significa sentir, ser afectado agradablemente o desagradablemente, pero también por translación, entender y conocer". (*HIE, III, 81-82*).

Menéndez y Pelayo se inclina pues a una concepción de la belleza que implique sujeto y objeto. Menéndez y Pelayo lamenta las consecuencias que una falta de metafísica estética produce en los artistas (*HIE, I, 7*) pero no creo que se atreva a separar lo estético y lo bello al encerrar lo bello en una definición hermética que nada tenga que ver con nuestra experiencia.

Menéndez y Pelayo entreveía una concepción armónica "La estética... nació ayer quizá adolece de un vicio de origen. Fué concebida en pura intelectualidad y creció y se desarrolló casi siempre dentro de escuelas exageradamente idealistas, que si no anulaban el concepto de la forma, que es el elemento individual y libre en el arte, le tenía al menos por secundario. Tras los excesos del idealismo vino la reacción realista, no menos violenta e intemperante; pero ya comienza a entreverse una solución armónica" (*CHL, VII, 144*). *Año 1901.*

La solución armónica que pretende Menéndez y Pelayo con su "idealismo realista" se refiere a dos polos opuestos que han monopolizado la ciencia estética: la metafísica de la belleza y la vivencia estética. La solución armónica es una polaridad o síntesis entre dos elementos *aparentemente* contradictorios. Toda polaridad implica tres elementos: Oposición-Complementaridad y tensión. La oposición aquí existe entre lo ontológico y lo psicológico. La complementaridad es evidente entre sujeto y objeto. La tensión no resuelve la oposición o la anula sino que la armoniza.

Menéndez y Pelayo definió su "idealismo realista" (que "actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal) como la solución adivinada por Fox Morcillo". (*HIE, I, 73*).

Menéndez y Pelayo describe esa solución como un"ontopsicologismo". El aspecto ontológico ("la idea en las cosas" y el aspecto psicológico ("la idea sobre las cosas"). Los universales, según Boecio, existen en las cosas sensibles pero se entienden fuera de ellas. Que el sujeto y el objeto sean físicamente distintos no implica que la unión psicológica no exista. La concepción artística está en el artista y está en la obra. ("y esta verdad está en el artista, porque él la entiende; pero está también en la cosa misma, que no sería inteligible sin esta luz". (*CHL, VII, 14*).

La solución de Menéndez y Pelayo se mantiene en el territorio del arte pero evita el problema de definir extrictamente la belleza. El objeto de la ciencia estética no ha sido definido tampoco. El mismo Menéndez y Pelayo en esa enciclopedia de la "Historia de las Ideas Estéticas" que es como una sinfonía inconclusa se dirige a un Epílogo deseado que quedó por escribirse. Menéndez y Pelayo corría como un atleta que no tenía una meta definida en el futuro o como un alpinista que no miraba hacia atrás para observar el paisaje que se agrandaba progresivamente. Pero cien años después de sus Ideas Estéticas, la Estética sigue siendo un problema pues no ha podido definir su objeto. Tal vez Menéndez y Pelayo al dejar inconclusa su obra esquivó un problema para el cual no había solución en su tiempo. ¿La hay ahora?

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La contemplación estética capta la idea en cuanto ésta está expresada en una forma externa corporal o imagen. Nótese que no es la contemplación de la idea sino de la idea en cuanto expresada en una forma externa o concreta. La contemplación meramente intelectual capta a la idea como separada de esa corporeidad.

Esta expresión externa de la idea parece ser lo específico de la contemplación estética: el esplendor de la forma. Exactamente lo que dijo Hegel.

Desde luego que esta expresión externa de la idea no es

perfecta en el sentido que un círculo concreto sea la expresión geométrica de una circunferencia. Ni podemos negar la existencia de "analogias" en el orden moral cuando consideramos una buena acción moral como la expresión de una conformidad con un principio moral, o cuando una fórmula matemática parece reunir en apretada síntesis todo un universo de fórmulas previas. Menéndez y Pelayo entrevió esto al referirse a la posible belleza de El Escorial o cuando se refirió a la intuición de lo sublime.

"Nadie puede negar al conjunto de aquellas robustas masas de piedra berroqueña... cierta serenidad intelectual, especulativa y geométrica, que sin ser la belleza de la creación artística, es una de las manifestaciones de la grandeza humana... si la gracia le falta siempre, y la elegancia, cuando la tiene, es aquella elegancia, que, según los matemáticos, cabe hasta en el despejar de una incógnita o en la combinación de los datos de un problema" *(HIE II, 371)*.

"Lo sublime, que es una especie de relámpago de lo infinito, es el género de belleza peculiar del arte cristiano; pero por lo mismo que es un relámpago, no basta a difundir la belleza total en aquellas obras donde imprime el surco rapidísimo de una luz que no es de este mundo" (*HIE, V, 289*). "Un arte cristiano perfecto y adecuado a su fin sería una monstruosidad inconcebible. El arte cristiano nunca puede ser más que una aproximación tímida hacia su objeto". "Toda forma artística, por su mismo carácter de limitación humana, resulta pobre y estrecha para tal contenido".

Mientras que las mencionadas analogías se basan en el aspecto intelectual de la idea, el aspecto sensorial ofrece analogías debidas a la parte sensorial de la experiencia estética dado que tanto el contemplador como el artista están en un contacto más directo con el objeto concreto que lo está el pensador meramente especulativo. (Nótese de paso la peculiaridad del arte con respeto al hombre como espíritu encarnado o punto de contacto o puente entre dos dimensiones, la espiritual y la sensible). Pero si es verdad que la belleza estética necesita como condición indispensable la percepción sensorial de la forma externa y concreta, no es en su unión con ella sino

con la idea que toma lugar la contemplación estética (así como en la comunicación verbal hay unión de mentes y no sólo de sonidos).

Pero, desde luego, el contenido sensorial por ser tan concreto no puede menos de evocar emociones sujetivas que tal vez puedan exagerar los románticos. Siempre, sin embargo, quedará en pie el caracter objetivo de la contemplación estética y su típico desinterés. Yo puedo admirar la sexta sinfonía de Beethoven pero sería asimismo insufrible el escucharla diez veces seguidas. Las emociones no hacen que sea artística la obra pero esto no quita que la obra artística produzca emociones o que se necesiten para producirla.

La emoción estética guarda pues un equilibrio entre un puro intelectualismo racionalista o un sujetivismo empírico. Ni es el propósito del arte el expresar emociones como lo es tampoco el expresar ideas.

El arte romántico tiraba hacia una unión más íntima con el objeto sensorial y con sus emociones concomitantes; mientras que el clásico se inclinaba a ver las formas un tanto separadas de la realidad concreta. El mismo Menéndez y Pelayo pagó tributo en su juventud a este clasicismo escultural de la forma. Sin embargo su teoría estética del arte como síntesis de materia y forma establecía ya ese equilibrio deseado entre el intelectualismo clásico y el sujetivismo empírico romántico que más tarde formuló Nietzche en las visiones Dionísiacas y Apolineas. El idealismo realista de Menéndez y Pelayo establece una polaridad entre estos dos polos aparentemente contradictorios del idealismo y del realismo. Opuestos sí, pero no contradictorios dado que el idealismo brota de la potencialidad de la realidad. El acto es el producto de la forma y de la materia en síntesis indivisible. Aunque Menéndez y Pelayo distinga estos aspectos de materia y forma, recalca siempre la unidad del único acto de la creación artística en la que no existen, por decirlo así, primeramente una ideología (materia) y luego una forma que le da cuerpo pues es en la misma realidad donde la idealidad yace escondida como la potencialidad anidada en la actualidad. Esta concepción del hecho estético se sitúa convenientemente en el vértice entre el expresionismo de Cro-

ce y el formalismo de Clive Bell. "Los idealistas quieren mostrar el hecho interno; los realistas, el signo exterior" (*HIE, V, 36*). "En la actual condición humana, el fondo no obra estéticamente sobre nosotros sino por medio de la forma. Nace de aquí la importancia verdaderamente excepcional de la forma en el arte, y el criterio para resolver el debate entre las dos escuelas idealista y realista" (*ibidem*).

EDWARD J. CAPESTANY
University of Scranton