

METODOLOGÍA DE LA CRÍTICA ESTÉTICA

POR

LUCIO GIL FAGOAGA

*CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL
SECRETARIO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ABOGADO DEL ILUSTRE COLEGIO DE MADRID*



MADRID

IMPRESA VIUDA E HIJOS DE JAIME RATÉS
Costanilla de San Pedro, número 6.

1928

METODOLOGÍA DE LA CRÍTICA ESTÉTICA

ESBOZO DE APRECIACIÓN OBJETIVA

POR

LUCIO GIL FAGOAGA



MADRID

IMPRESA VIUDA E HIJOS DE JAIME RATÉS

Costanilla de San Pedro, número 6.

1928

SOBRE METODOLOGÍA DE LA CRÍTICA ESTÉTICA

POR

Lucio Gil Fagoaga

*Catedrático de la Universidad Central, Secretario de la Facultad
de Filosofía y Letras, Abogado del Ilustre Colegio de Madrid.*

Die normenlose Ästhetik: ein Unding.
VOLKELT, I, 47.

Si hay o no posibilidad de una crítica generalmente satisfactoria de las obras de Arte, es asunto que ha preocupado mucho y sigue preocupando. De ser posible establecer desde el principio el valor estético de una producción, ¿a qué insistir los artistas en obras y en direcciones erróneas?, ¿a qué dividirse el público en admiradores e impugnadores de una misma obra?, ¿a qué la moda y todo lo efímero en materia de Arte? Y si no es posible fijar apodécticamente el valor de un fenómeno estético dado, ¿de qué sirve la Estética?, ¿qué sentido tendrán las preocupaciones del artista en busca de un pensamiento y sus afanes por retocarlo y madurarlo?, ¿qué pensar de las más elementales jerarquías confesadas por historiadores y críticos de Arte?

Dividimos en tres partes este artículo. La primera está dedicada al examen de los principales intentos que se han hecho para resolver la cuestión propuesta; en la segunda parte, aventuramos un esbozo de una nueva teoría de la crítica estética, y en la última establecemos los pormenores de índole práctica más indispensables. Todo el artículo no es sino un ensayo o, si se quiere, las primicias de un trabajo que la experiencia y la reflexión han de robustecer y perfeccionar.

I

Más o menos dentro de su encuadramiento actual, la cuestión de las normas estéticas fué tratada en la época helénica (Platón, Aristóteles), como en el período helenístico (Aristarco, Crates, Zenodoto) (1); paulatinamente se van exhumando textos que atestiguan el planteamiento del problema — normas de crítica artística — en la

(1) “¿Es posible — dice E. Egger — que las Bellas Artes, la Poesía sobre todo, no hayan tenido en Grecia un verdadero artista por legislador y juez? Entre tantos filósofos que escribieran sobre la Poesía, ¿no hay quien fuese más feliz que Aristóteles para hablar a la vez con pasión y método? No podría decirse hoy, pues la crítica griega, es preciso confesarlo, está mal representada por los escasos restos que han llegado hasta nosotros. Dionisio de Halicarnaso no es por lo general más que un retórico de escasa vista, que debe su reputación entre los modernos a la desgracia que nos ha privado de las obras de sus maestros. Maneja a Herodoto y a Platón sin comprender de ordinario la potencia y la delicadeza de su genio. Guardémonos de medir el espíritu griego bajo las proporciones de esta seca y llana literatura. Grecia tuvo otros críticos más dignos de este nombre: Aristóteles sobre todo, por los datos como por la profundidad de su doctrina, y, para el arte de juzgar a los hombres, Aristarco y Longino... Sin embargo, el gran crítico (*Aristarco*) era hombre y no le hemos visto comportarse siquiera con el más delicado de sus deberes. La Mitología y las costumbres de los héroes forman un complejo, diríamos casi un sistema, donde la interpolación se descubre por contradicciones siempre apreciables a la mirada de un lector atento, y se pueden encontrar reglas bastante precisas para decidir, sobre cuestiones de este género, entre el poeta y el falsario interpolador. Ciertas cuestiones de gusto y de conveniencias, hoy se diría cuestiones estéticas, no podrían resolverse con la misma precisión. ¿Hasta qué punto Homero podría ser charlatán y rústico sin resultar indigno de sí mismo? Los Zenodoto y los Zoilo se decidían según su capricho, de un modo frecuentemente ridículo. Aristarco mismo, corrigiéndoles, no siempre nos satisface, y sus escrúpulos nos hacen a veces sonreír.”

Para Aristarco, Crates y otros, “era un hecho demostrado que las dos epopeyas homéricas habían salido del cerebro de un mismo poeta y que sólo estaban alteradas aquí y allá por la mano de ordenadores y copistas. Con la secta de Xenón, por el contrario, se pretendía reconocer a dos Homeros, iguales por lo demás en la diversidad de sus genios; pero no se apercibía en la *Ilíada* ni en la *Odisea*, ni en la historia de su transmisión, ninguna razón para creer que estas dos obras maestras pudiesen ser atribuidas al trabajo sucesivo de una escuela de poetas inspirados. Hoy la crítica ha cambiado las condiciones del problema. No va del autor a la obra, sino de la obra al autor. ¿Cómo se ha producido este cambio? Eso sería el objeto de otro estudio. Aristarco había dicho la última palabra de la crítica antigua sobre todas estas cuestiones. En él se personifica en el más alto grado ese buen gusto, esa Poética de aplicación, sin ambiciosa

edad media cristiana, cuando menos, por el pueblo indo (1); pasa la cuestión preocupando los ánimos en la misma época por Occidente, disfrazada en general con el nombre de Retórica (San Isidoro, Boecio, Cassiodoro, Marciano Capella, Alcuino); en el Renacimiento se remoja con los varios tratados de Poética de Castelvetro, Fracastoro, López Pinciano, Patrici, y en la Edad Moderna la tradición de la poética clásica se perpetúa. Los preceptos de Aristóteles, Horacio, Jerónimo Vida y Boileau aparecen confrontados en la Poética de Batteux; Gracián da un sentido técnico a la palabra "gusto", y, ya en el siglo XVIII, Feijóo compone su *Razón de gusto*, Montesquieu su *Essai sur le goût*, Diderot escribe sus *Salones*, Winckelmann y Lessing sientan plaza de críticos de la plástica y la dramaturgia, respectivamente; André, del teatro italiano; Hogarth concibe su "línea de la belleza", Home intenta convertir la Crítica en una ciencia; hasta que Kant establece una teoría fina y delicada a la base del juicio de gusto.

Después, durante el siglo XIX, los críticos profesionales y los estéticos llegan a precisar el problema en los términos actuales. Diversos teóricos se empeñan ya en el pro, ya en el contra de la crítica estética. Para no detenernos sino en los más significativos, fijémonos ahora en ciertas opiniones de Ricardo Wagner, notorio anarquista estético.

En 25 de enero de 1852 escribía en Zurich al director de la *Neue Zeitschrift für Musik*, a propósito de este género de publicaciones: "Nuestras revistas estéticas no están consagradas a intereses artísticos, sino a intereses literarios y, consiguientemente, se hallan en lo que pretenden (si es que pretenden alguna cosa) tan por completo alejadas de lo que yo pretendo, como la Literatura y el Arte son ajenos entre sí. No entran nunca en contacto con el arte real, sino sólo y en

teoría, que es quizá la verdadera crítica, la más útil a los poetas al menos." Cf. E. Egger: *Aristarque* ("Revue des Deux Mondes", 1846).

Wilde dice de esta crítica: "Hay una cosa, por regla general, ligeramente reprochable en los críticos antiguos. La idea moderna del crítico como siendo el intérprete, el comentador de la belleza y de la excelencia de la obra que ha elegido, parecía completamente desconocida. Nada puede ser más capcioso y más injusto, por ejemplo, que el método por el cual Aristóteles critica el Estado ideal de Platón en sus obras éticas; y los pasajes de Timeo, citados por Polibio, prueban que este historiador merecía el sobrenombre que le habían dado" (Oscar Wilde: *Les origines de la critique historique*. Trad. Georges-Bazile; 2.ª ed., París, Mereure de France, 1914).

(1) Cf. *Anandavardhana's Dhvanyāloka* (Los Principios de la Poética), publicado por H. Jacobi en la "Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft", ts. LXVI y LXVII (Leipzig, 1903); también hay tirada aparte. Véase asimismo Adolf Dyroff: *Eine indische Aesthetik* ("Archiv für Geschichte der Philosophie", t. XVIII; Berlín, Reimer, 1905; págs. 113-134).

todo caso con la crítica; viven exclusivamente de todas las posibilidades imaginables de crítica, y cuando engranan crítica sobre crítica, su actividad es semejante a la de aquellos diversos policías rusos que están dispuestos los unos sobre los otros porque se imagina que todos hacen un juego desleal... El término de los esfuerzos combinados de estos tres artistas, el poeta, el músico y el actor, no puede ser exclusivamente sino la obra de arte revelada a los sentidos en su realización más concreta, es decir, la obra de arte del porvenir... Preparar esta obra de arte para la vida futura, he aquí en qué consiste la actividad más razonable del artista contemporáneo; y aun es esta sola actividad la que garantiza el advenimiento de esta obra de arte en esa vida futura... Entonces, libres de la crítica, devendremos artistas y hombres que tengan goces artísticos" (1).

Este desdén por la crítica pudiera parecer que se limitaba a la crítica *dada*, a la crítica al uso, a la mala crítica, en suma. Pero no es así como debe entenderse.

En la introducción de su *Ópera y drama*, Wagner establece que "el gran mal de la crítica reside en su propia naturaleza. El crítico no siente en sí mismo la necesidad imperiosa que empuja al artista a esa obstinación entusiasta que le hace gritar al fin: ¡esto es así y no de otra manera! El crítico, si quiere imitar al artista en eso, no puede sino caer en el mezquino defecto de la presunción, es decir, de una apreciación dada con seguridad en virtud de una ojeada sobre una cosa en que no siente con instinto de artista, sino sobre la cual expresa ideas con uno arbitrario y no puramente artístico, ideas cuyo puesto de valor proviene del punto de vista de la ciencia abstracta.

El crítico que conoce su posición exacta delante del mundo del fenómeno artístico, se siente inclinado a la timidez y a la circunspección; no reúne más que fenómenos sin cesar y el conjunto lo somete a una nueva encuesta, pero nunca se arriesga a pronunciar la palabra decisiva con la certeza del entusiasmo. La crítica vive, pues, del progreso continuo, es decir, del entretenimiento perpetuo del error; siente que, destruido el error, la realidad desnuda entrará en escena, la realidad de la cual no puede sino regocijarse y sobre la cual no es posible criticar — así como el amante, en el transporte de la pasión, no se inquieta de concluir sobre la naturaleza y el objeto de su amor.

Mientras exista y pueda existir, la crítica estará eternamente privada de esa penetración completa del arte; nunca podrá estar ente-

(1) Wagner: *Sur la critique musicale, lettre au directeur de la "Neue Zeitschrift für Musik"*; en "Oeuvres en prose", trad. J. G. Prod'homme, 8 volúmenes en 8.º; t. VI, págs. 82-83 y 91-92

ramente en su objeto; deberá siempre volverse a la mitad, y esta mitad es su esencia propia... Si penetrase hasta la causa de los fenómenos, no podría expresar con certeza más que una sola cosa, el reconocimiento de esta causa — suponiendo que la crítica posea desde luego la facultad indispensable, es decir, la vocación por el asunto —, y esa causa única es ordinariamente tal, que, expresada con nitidez, debería hacer toda otra crítica ulterior absolutamente imposible" (1).

En un sentido análogo se pronuncian Hennequin, Beauchal y otros teóricos del Arte; mas a pesar de las condiciones de ingenio y personalidad reunidas en estos pensadores, el ataque nos parece excesivo. Vamos someramente a ver por qué.

Como se deduce de los trozos literalmente insertos, la doctrina wagneriana *adversus criticam* se reduce a dos fundamentales argumentos, que pueden ofrecerse en forma dilemática.

Primer argumento: El crítico de una obra de arte debe juzgar esta obra en toda su integridad. (Mayor.) Si el crítico penetra totalmente la obra de arte, es decir, si llega a identificarse por un momento con el artista, necesariamente ha de estar poseído de ese cálido entusiasmo, transporte o delirio, que es condición de todo arte verdadero; pero, estando lleno de este entusiasmo, desaparece el crítico, queda en su lugar el espectador, el artista, que no razona ni juzga, sino que simplemente goza, contempla, siente. Si, por el contrario, el crítico conserva la serenidad, la frialdad racional, entonces no ha penetrado toda la obra de arte, se ha vuelto a la mitad del camino. (Menor disyuntiva.) Luego el crítico no puede juzgar la obra de arte en caso alguno. Luego no es posible la crítica. (Conclusión.)

Segundo argumento: Una crítica verdadera sería únicamente la que encontrase la causa del fenómeno artístico. (Mayor.) Si la crítica no busca o no encuentra esta mera y única causa, no es verdadera crítica. Si, por el contrario, encuentra esa causa, en el momento mismo de encontrarla desaparece la posibilidad de toda crítica, puesto que el objeto está ya agotado; la crítica sería así flor de un día, sin el aspecto ni los caracteres de lo que suele entenderse por ella. (Menor disyuntiva.) Luego no es en general posible la crítica estética. (Conclusión.)

Examinemos ahora brevemente la consecuencia de ambas argumentaciones, o sea la virtualidad de estos raciocinios del egregio autor de *Parsifal*. Y sin duda la primera dificultad que encontraremos estibarará en ese empeño de no admitir otra comunicación con el fenómeno artístico o estético, otra visión del mismo que la de una pura y

(1) *Ibidem*, t. IV, págs. 54-56.

beatífica contemplación comparable y asimilable a los transportes del amante en vista del objeto amado (1).

Esta posición del espíritu trae como consecuencia dos confusiones igualmente funestas dentro de la Estética — agudizadas ambas en nuestros días con las ideas de Croce — y que son: la confusión del numen con el gusto, de una potencia predominantemente espontánea con otra eminentemente receptiva, y la confusión entre contemplación estética y conocimiento teórico. La primera nos conducirá a identificar el genio con el espectador; la segunda, a separar por el signo de igualdad el crítico y el artista. Admitida esta doctrina, se puede afirmar con perfecto sentido que “todos somos unos”. Croce encontró ya la desaprobación en la crítica de Busselli (2), demasiado dura, pero exacta y razonada: “Per comprendere e giudicare un genio, se non è necessario essere un genio...” ¿Cómo no habrían de aplicarse estos discursos al pensamiento de Wagner?

Para sentar con alguna verisimilitud esta extraña doctrina de que el crítico, si ha de penetrar íntegramente la obra de arte, tiene la

(1) “El arte productor y sus relevantes cualidades amenguan las del crítico, que ejercen en general los genios, a patrón fijo, sólo según su Preceptiva. Sirvan de ejemplo, entre otros, Víctor Hugo y Campoamor, ambos críticos de sí mismos en los demás y tomándose a sí propios por unidad de medida. En una especie de espejismo hacen, el primero, de Shakespeare un Víctor Hugo inglés, y el segundo, todas las rimas que hacen los aficionados a renglones desiguales las convierte en *Doloras* y *Pequeños Poemas*. La novela, señaladamente la moderna o naturalista, por sus condiciones especiales, parece favorecer el nexo del Arte productor con el crítico. Los Goncourt, Daudet y el mismo Zola no renuncian al ministerio de la crítica, pero declinan en la falta ya indicada: para ellos su Preceptiva es la Preceptiva, y aquel amplio *saber mirar y ver*, primera condición de la crítica, queda reducido al saber mirar y ver lo suyo, y en todas las producciones de los demás también lo suyo. Quieran o no, reducen las manifestaciones de la vida y del arte a las personales y propias que constituyen su carácter saliente. Carecen de aquel tono de impersonalidad, que es preciso si el crítico ha de penetrar en el santuario del autor criticado, condición precisa para dilucidar los múltiples hilos que forman el tejido de la obra” (U. González Serrano: *La crítica en España*, “Estudios críticos”, Madrid, Est. tip. del Hospicio, 1892, págs. 123-4).

“Les poètes — escribe Braunschvig — sont d'ailleurs le plus souvent inaptes à l'expression des idées générales. Aussi, quand ils essayent de définir la poésie, ne trouvent-ils ordinairement que des formules vagues et déclamatoires: l'opuscule de Lamartine sur “Les destinées de la poésie” et tous les préfaces des oeuvres poétiques de V. Hugo en sont la preuve: et pour s'en convaincre encore mieux, on peut lire ce qu'ont dit ou écrit sur la poésie des poètes contemporains décadents et symbolistes. A l'exemple des poètes, les critiques se sont, eux aussi, presque toujours payés de mots (Braunschvig: *Le sentiment du beau*, p. 3).

(2) *Un nuovo criterio di Estetica*, en “La Civiltà cattolica”, 1908, págs. 35-50 y 412-430.

obligación de ser artista, si la obra es genial de ser un genio, y de que, por serlo, no podrá dar razón de dicha obra, sino sólo sentirla, es preciso echar un puente maravilloso entre el conato o impulso que precede y acompaña a la creación artística y la emoción que acompaña y sucede al goce estético, y después negar un pensamiento, un conocimiento, la conciencia en suma de este complejo emocional, y decir: como no existe en realidad más que la percepción de un fenómeno artístico, acompañada e integrada de un gran entusiasmo que impide toda reflexión, resulta que el crítico, aun en el caso de que llegue a este fenómeno y precisamente por haber llegado a él, no puede realizar la crítica. ¿No se descubre en ello un cierto juego de retablo encantado?

Wagner tiene por otra parte la creencia firmísima, sin duda en él justificada y tolerable, de que sólo por el entusiasmo puede llegarse a la verdad en materia de arte, doctrina mística notoriamente. Quiere absoluta libertad, que cada cual siga su inspiración sin preocuparse de la policía. Este anarquismo sería cosa admirable si todos los hombres entusiastas, inspirados, tuviesen el espíritu de *ciudadanía estética* de Wagner. Pero entretanto...

Vengamos ahora a considerar la afirmación que sirve de soporte al segundo argumento: Una crítica verdadera del fenómeno artístico debe mostrarnos solamente su causa. Dicho modestamente, no podemos suscribir esta frase. Estamos convencidos, y ésta es una cuestión general de planteamiento, de que la crítica estética debe estar tan ajena de las causas de ningún fenómeno real como puede estarlo el cielo de la tierra. La crítica estética debe ser, y es, una predicación de aceptabilidad, la mera apreciación del valor estético, y éste no depende de las causas eficientes, del por qué, sino de las realidades, del qué. Estudie el psicólogo, el estético o el físico el por qué de las cosas; al crítico le basta con saber lo que vale en goce estético cualquier fenómeno que se le presente.

Resumiendo: A los dos argumentos wagnerianos — que constituyen toda su doctrina en este asunto — oponemos otros dos, a saber:

Primer argumento: El crítico de una obra de arte debe juzgar esta obra en toda su integridad. (Mayor.) No hay, en general, imposibilidad de que el crítico, sin perder la serenidad expectante, reconstruya experimentalmente el fenómeno artístico íntegro que produjo el artista y fijó en una materia, la obra de arte; el crítico puede apreciar experimental y objetivamente los factores que integran el fenómeno artístico que embarga al espectador — artista o no —, paciente de sus experiencias. (Menor.) Luego no parece imposible la crítica estética. (Conclusión.)

Segundo argumento: Si fuese exacto que una crítica verdadera

habría de ser la que encontrase la causa del fenómeno artístico, acaso se seguirían de ello consecuencias desfavorables a la crítica estética. (Mayor.) Pero es inexacto que a la crítica estética competa descubrir la causa del fenómeno artístico, ya que su cometido consiste en apreciar el grado de aceptabilidad general y objetiva, su grado de valor estético. (Menor.) Luego nada se sigue contra la crítica estética. (Conclusión.)

Por otra parte, los intentos que se han dado de soluciones positivas acaso no nos satisfagan más que las negaciones de Wagner. Ordenándolos muy *a posteriori*, podemos considerarlos reducidos á dos: 1.º La crítica estética se realiza por los procedimientos conocidos de la crítica en general, y especialmente, de la crítica histórica. (Intelectualismo.) 2.º La crítica estética es obra del juicio de gusto. (Sentimentalismo.)

Insisto en que sólo nos referimos a los teóricos fnás distinguidos y característicos. Los trabajos de crítica al uso son tan abundantes y frecuentemente tan poco fundados, que sería vano y lastimoso empeño pretender siquiera recoger detalladamente sus directrices (1). "Si se leen esos numerosos escritos publicados en nuestra época sobre las artes — escribía Bougot —, no se puede evitar de ordinario una cierta prevención contra la crítica. Sin hablar de sus pretensiones a la dirección superior del arte contemporáneo, del tono ligero e impertinente con que manda los artistas a la escuela, de sus injuriosos desdenes, de sus animosidades visiblemente desmedidas, queda uno todo sorprendido de ver que está muy poco de acuerdo consigo misma; existe una variedad infinita de doctrinas y sentimientos. El uno desprecia los principios, el otro se pierde en consideraciones vagas y superficiales sobre lo bello, sobre el papel del arte; aquí el ideal es todo; allá es ridiculizado sin piedad, relegado al número de las quimeras que el espíritu humano ha producido. Entre los que reconocen la necesidad de un ideal, unos le quieren religioso, otros filosófico, social, humanitario; el ideal antiguo y el ideal moderno tienen, respectivamente, sus partidarios, que no parecen dispuestos a entenderse. Según se pase de un autor a otro, es la parte poética de una obra más apreciada que la

(1) Azorín resume de este modo las direcciones fundamentales de la crítica: "*Crítica formalista*. La que examina la obra retórica y gramaticalmente. — *Crítica psicológica*. La que estudia el medio para comprender la obra. Se inicia en Villemain y se completa en Taine. — *Crítica utilitaria*. La que pide al arte ejemplos moralizadores. — *Crítica sociológica*. La que muestra al lector las bellezas de la obra; la que le hace simpatizar, entrar en sociedad, *socializar* con la obra. — *Crítica científica*. La que estudia la obra para determinar el carácter del autor y de su pueblo" (*Evolución de la crítica*, págs. 71-72).

técnica o recíprocamente. Estos explican de audaz manera todas las manifestaciones del arte por la historia; aquéllos no quieren explicar por la historia más que una parte del arte, la más superficial y movidiza; el método no existe en ellos; ora se juzga, según una teoría ya construída, una obra que no se ha estudiado ni comprendido; ora no se confía sino en el sentimiento, en la impresión momentánea y fugitiva; un cuadro ha encantado nuestra primera mirada por cualidades a veces accesorias o vulgares; nosotros nos apresuramos a proclamarle una obra maestra; otro nos ha herido por ligeros defectos, compensados por lo demás con bellezas de primer orden; en lugar de reformar nuestro primer juicio, no nos ocupamos más que en justificarlo a nuestros propios ojos" (1).

A) Intelectualismo. — Esta forma de crítica se ha producido en dos direcciones, que podemos distinguir con los nombres de "heteronomía histórica" y "heteronomía sistemática". Los críticos intelectuales de la primera clase llegan (más o menos consciente o declaradamente) a reducir la crítica estética a la crítica histórica. Tipo de ellos, el conspícuo erudito y pensador italiano B. Croce.

Su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* indica ya desde el título el papel secundario que se atribuye al sentimiento. El fenómeno estético es sencillamente para Croce el conocimiento intuitivo o expresivo, es decir, el conocimiento por la fantasía, el conocimiento de lo individual, de las cosas particulares, el cual se opone al conocimiento lógico o abstracto. La mera sensación es "materia informe que el espíritu no puede aprehender en sí misma, como mera materia que es, y que posee solamente con la forma y en la forma, pero de la que se desprende precisamente el concepto de límite. La materia, en su abstracción, es mecanismo, pasividad, lo que el espíritu humano padece, pero no produce... La mera materia nos da la animalidad, lo que en el hombre hay de brutal y de impulsivo, no el dominio del espíritu... Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu intuye haciendo, formando, expresando... La actividad intuitiva intuye en cuanto expresa" (2). Conocer estéticamente, o sea intuir, es expresar de alguna manera, y de aquí que en cierto modo el gusto se confunda con el genio.

(1) A. Bougot: *Essai sur la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France*; París, Hachette, 1877; p. 2.

(2) *Estética*; trad. Sánchez-Rojas, Madrid, Beltrán, 1912, págs. 52 y 54.

En el punto que especialmente nos ocupa, se muestra de conformidad con la doctrina del medio de Taine y secuaces; encarece de todo punto la utilidad, la precisión de la crítica histórica; mas cuando parece que sería el caso de establecer una doctrina original de la crítica estética, se contenta con decir que esta crítica es sencillamente la crítica histórica, lo cual equivale a negar de un modo pleno la existencia de la crítica estética (1), teoría agravada con esa extraña preocupación de que el crítico ha de ser genio para juzgar la obra del genio.

“Porre una differenza sostanziale tra genio e gusto, tra produzione e riproduzione artistica, renderebbe inconcepibili la comunicazione e il giudizio. Come si potrebbe giudicare da noi ciò che ci restasse estraneo? Come ciò ch'è prodotto di una data attività si potrebbe giudicare con un'attività diversa? Il critico sarà un piccolo genio, l'artista un genio grande; l'uno avrà forze per dieci, l'altro per cento; il primo, per elevarsi a una certa altezza, avrà bisogno dell'appoggio dell'altro: ma la natura d'entrambi dev'essere la medesima” (2).

Consecuente con estas premisas, llega a la conclusión de que la crítica de arte consiste en reproducir — expresar de nuevo — el fenómeno estético del artista mediante la crítica histórica. Cuando el fenómeno ha sido perfectamente reproducido, la crítica estética ha terminado. Criticar es comprender, intuir la obra de arte. “La denominación crítico artístico o crítico literario se emplea en varios sentidos; ora se aplica al erudito que trabaja al servicio de la literatura, ora al historiador que expone, en su realidad las obras de arte del pasado, ora a entrambos. Algunas veces se entiende por crítico al que juzga y describe las obras de la literatura contemporánea, y por historiador al que se ocupa de obras más remotas. Empleos lingüísticos y distinciones empíricas y falaces, ya que solamente hay verdadera diferencia entre erudito, hombre de gusto e historiador de arte, puesto que son términos que señalan tres etapas sucesivas de trabajo, cada una de las cuales tiene una independencia relativa de la etapa posterior, no de la precedente. Se puede ser, como hemos dicho, simples eruditos, poco capaces de comprender las obras de arte; se puede ser también eruditos

(1) Por eso afirma con razón Menéndez y Pelayo: “Escribe Taine doscientas páginas sobre la filosofía de la pintura italiana y otras doscientas sobre la filosofía de la escultura griega, páginas de oro ciertamente, verdadera maravilla de reconstrucción y adivinación: el lector las recorre entusiasmado, como quien asiste a una deslumbradora fantasmagoría, y se encuentra al fin de la jornada con que nada sabe de los caracteres estéticos (es decir, de los caracteres propiamente artísticos) del arte griego o del arte italiano, como no lo haya aprendido por otra parte o el libro no le despierte curiosidad de averiguarlo.”

(2) *Estetica*, 3.ª ed.; Bari, Laterza & Figli, 1908; pág. 140.

y hombres de gusto aun siendo incapaces de escribir una página de historia artística o literaria; mas el historiador verdadero y perfecto, conteniendo en sí mismo como precedentes necesarios al erudito y al hombre de gusto, debe añadir a esta cualidad las de la comprensión y representación históricas" (1).

La crítica d'arte — dice en otra de sus obras — sembra impigliarsi in antinomie, simili a quelle che già Emmanuele Kant ebbe a formulare. Da un lato, la tesi: — Un'opera d'arte non può essere compresa e giudicata se non col ricondurla agli elementi onde risulta; seguita dalla sua brava dimostrazione: che, se così non si facesse, un'opera d'arte diventerebbe qualcosa di avulso dal complesso storico cui appartiene, e perderebbe il suo vero significato. Alla quale tesi si contrappone, con pari energia, l'antitesi: — Un'opera d'arte non può essere compresa e giudicata se non per sé stessa; — e segue, anche qui, la dimostrazione: che, se così non si facesse, l'opera d'arte non sarebbe opera d'arte, giacché gli sparsi elementi di essa si agitano anche negli animi dei non artisti, e artista è solamente colui che trova la nuova forma, cioè il nuovo contenuto, che è poi tutta l'anima della nuova opera d'arte... La soluzione dell'antinomia, esposta di sopra, è: che un'opera d'arte ha, certamente, valore per sé stessa; ma questo suo sé stesso non è qualcosa di semplice, di astratto, un'unità aritmetica; è, anzi, qualcosa di complesso, di concreto, di vivente, un organismo, un tutto composto di parti. Comprendere un'opera d'arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto. Ora, se il tutto non si conosce se non attraverso le parti (e qui è la verità della prima proposizione), le parti non si conoscono davvero se non attraverso il tutto (e questa è la verità della seconda proposizione). L'antinomia è di tipo kantiano; la soluzione è di tipo hegeliano... Questa soluzione stabilisce l'importanza dell'interpretazione storica per la critica estetica; o, meglio, stabilisce che *la vera interpretazione storica e la vera critica estetica coincidono: non sono due, ma uno; o sono due in uno e uno in due*" (2).

La impotencia de esta crítica es harto manifiesta. Aun prescindiendo del conjunto de postulados previos que se implican en la doctrina de Croce, los cuales no vamos a discutir aquí, quedará siempre enhiesta una dificultad insuperable: la de identificar la crítica con la reproducción de una obra dada. Si esto fuera posible, el mejor crítico, el crítico auténtico y por excelencia de una producción

(1) *Ibidem*, trad. cit., pág. 184.

(2) Croce: *Le antinomie della critica d'arte*, "Problemi di estetica"; Bari, Laterza, 1910; págs. 42-43.

estética sería el propio autor, y desde el momento que hubo artistas, habría críticos legítimos, y la crítica estética no hubiese podido constituir el intrincado problema en que nos ocupamos. — Pero expresar una obra de arte no es juzgarla. Determinar su presencia por producción o reproducción no es lo mismo que determinar su valor en unidades o grados estéticos. Lo primero es un acto de memoria imaginativa; lo segundo es una operación de razonamiento científico.

Sin duda para criticar una obra hemos de tenerla presente de algún modo, y cuando no la hemos producido nosotros, habremos de procurar a lo menos reproducirla. El paralogismo está en esto: Que para Croce, realizada la reconstrucción, queda consumada la crítica; y la verdad es, por el contrario, que sólo entonces debemos aprestarnos a comenzarla. Por haber adoptado, pues, un punto de vista histórico, Croce no ha podido ver en la crítica estética sino los preparativos para realizarla, las notas de afinación instrumental previas al concierto (1).

Más inútil que la heteronomía histórica es en el terreno de la crítica estética la heteronomía sistemática. Ha consistido en mirar como finalidad del juicio acerca de una obra artística, no ya la obtención de los elementos de que tal obra resulta, su filiación histórica, su revelación genética, sino la apreciación de su contenido ideológico en relación principalmente con las normas admitidas de la Lógica y de la Ética. Este punto de vista ha sido adoptado constantemente por multitud de preceptistas de Literatura y de Arte en general.

(1) "La historia lo ha invadido todo — escribía ya, en 1863, Charles de Rémusat —, y quizá, si fuese preciso definir el mayor cambio que se haya operado en nuestra manera de considerar las cosas desde la legislación hasta la filosofía, desde las costumbres hasta las artes, debería decirse que consiste en nuestra disposición para investigar, menos lo que las cosas son o deben ser por sí mismas, que aquello que han sido y aquello que han devenido... Hoy en todo, aun en las Letras y en las Artes, nos esforzamos en hallar por qué el pensamiento, el gusto y el talento han revestido tal forma o seguido tal dirección, y en cuanto hemos apercibido la razón, prontos a excusar todo lo que nosotros explicamos, transportamos a las cosas de gusto la máxima de que es necesario sufrir lo que no se puede impedir y resignarse ante lo inevitable... Así la palabra de crítica, con la que se hace tanto ruido, ha cambiado de sentido. Ya no es el nombre del arte de referir á ciertas leyes abstractas que se las creía de lo verdadero, lo justo y lo bello, las obras del espíritu humano; es antes bien la investigación de las causas que han impelido a la producción y determinado a la naturaleza; es el estudio experimental de las leyes que, en el orden de su desenvolvimiento sucesivo, sigue el genio del hombre, que no es el de algunos individuos selectos, sino el conjunto de concepciones que han regido abiertamente en este mundo. La crítica es la historia de la humanidad pensante" (*Munich. L'art par la critique. "Revue des Deux Mondes"*, t. XLVIII (1863), págs. 5 y 6).

Prejuicios lógicos son los que han llevado a la tesis aristotélica de las tres unidades, a las teorías del arte verdadero y verisímil, del arte como imitación de la Naturaleza, del idealismo y realismo artísticos, etc., etc. Y es preciso confesar que han tenido una gran masa de gentes en su abono — por lo general gentes de sentido práctico y experiencia de la vida. El éxito — desde luego muy preparado — que obtuvo Cervantes sobre los libros de caballerías es un buen ejemplo. Hay multitud de personas que no gustan del Greco precisamente porque sus personajes no se ajustan al canon anatómico, y se pone en tela de juicio su cordura y se piensa en la posibilidad de su astigmatismo (1). De un modo análogo se dice a cada paso que el período maduro de Goya acusa una decadencia estética — ¡aquellas brujas del barón de Erlanger! — ; que el Persiles es, en gran parte, obra calenturienta; y se acusa al Tasso el hecho en sí de presentarnos discursos cortesanos en labios de hombres rústicos... Sin tener en cuenta que la verdad lógica es algo muy distinto de la verdad estética; que la esencia del Arte es cosa diferente de la esencia del mundo natural, cotidiano, físico. La misión del artista será producir en el espectador un goce impersonal, y para ese objeto, tanto puede darnos que pinte o que describa casitas de campo con árboles y rebaños y motivos basados en la fotografía, como que imagine monstruos y sirenas y gnomos y gigantes y encantadores. La tacha que podremos poner a un producto artístico, en su caso, es que no emociona en aquel sentido; que no se siente en su presencia un placer desinteresado y puro; pero fustigar un arte por el hecho de que no reproduce la realidad, parece que es confundir ingenuamente las especies.

Esto sin reparar en otras razones que darían preferencia a lo irreal sobre lo real en Arte: tal sería, por ejemplo, la consideración de que nunca es estrictamente el objeto estético un objeto real, pues la contemplación no es un mero conocimiento, sino un objeto aparte, aislado si se quiere del mundo de la realidad en mayor o menor grado (2); una vana apariencia, una inconsciente ilusión (3).

Formando pareja con el prejuicio lógico so color de crítica esté-

(1) Véase especialmente: David Katz, *¿Fue el Greco astigmático?*, trad. cast., Madrid, 1915; Beritens, *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*, conferencia, 1913. Cf. B. Cossío, *El Greco*; San Román y Fernández, *El Greco en Toledo*; Mérida, *El Arte antiguo y el Greco y Significación del Greco*. Puede verse una interesante discusión sobre el tema en la *Revista de Estética* de Stuttgart.

(2) Cf. Hamann: *Asthetik*, Leipzig, Teubner, 1911; págs. 14, 25 y sigs. (En "Aus Nat. u. Geistw.")

(3) Cf. Volkelt: *System der Ästhetik*, vol. I (*Grundlegung der Ästhetik*; München, Beck, 1905); Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst*, 2 vols., 1901; 2.ª ed., 1904.

tica, se ha dado también la preocupación ética. Y así en la vigorosa dirección del Arte social (1), empeñada en obtener del Arte consecuencias utilitarias, como en otras varias, la crítica ética llamada estética ensalza, en general, el objeto artístico o estético cuando resulta moralmente bueno y le deprime cuando deja de serlo. Ingenio tan delicado como el de D. Juan Valera no duda en preconizar, a lo menos para la novela, un acontecimiento fausto y bueno que pueda mejorar los usos de los hombres.

Y por desgracia en nuestro país, donde han preocupado preferentemente las cuestiones morales, esa exigencia ética en el Arte ha sufrido estar en perpetua apoteosis, y cada día han aparecido Alarcones para quienes el teatro debía ser escuela de costumbres, y Jovellanos que hayan pensado en el Arte como en un excelente instrumento de Gobierno.

No debemos detenernos en esto. Notemos, en suma, que si la crítica estética hubiera de hacerse en función de principios lógicos o éticos, ningún empleo tendrían los principios estéticos como no se les usara para determinar la verdad de los conocimientos o la moralidad de las conductas. Los moralistas y los verisimilistas en Arte están mucho más cerca de Wagner de lo que pudiera creerse.

B) Sentimentalismo. — Otra dirección, radicalmente distinta de las anteriores, es la que hace del juicio de gusto el eje de la crítica estética. Esta clase de crítico realiza su cometido suscribiendo las palabras de Reynolds en sus *Discourses on art* (2): "I judge from my taste", con lo cual, para emplear otra cita, no hace sino "tomar su trompeta de niño por la trompeta de la Fama" (3).

La comodidad de este linaje de crítica lo ha extendido por todo, y debemos reseñar un caso en que se manifieste rotundamente. Veamos, por ejemplo, la opinión del profesor Étienne Gilson, expuesta en su trabajo *Del fundamento de los juicios estéticos*.

El remedio para la crítica estética estará en el sufragio: que cada uno juzgue las obras por su sensibilidad; que la experiencia se continúe durante mucho tiempo, y luego, revisando el registro de esos

(1) La bibliografía del Arte social es muy extensa. Cf. v. gr.: Roger Marx, *L'art social*; Viollier, *L'art social*; Chiappelli, *Socialismo e arte*; Guardiola Valero, *Importancia social del Arte*; Leroy, *L'art, doit il être populaire?*; Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*; Fouillée, *La moral, el arte y la religión según Guyau*.

(2) Pág. 96.

(3) Schopenhauer: *Le jugement, la critique, les applaudissements et la gloire*. En "Ecrivains et style".

juicios particulares, daremos crédito a los que procedan de las más preeminentes inteligencias. "Los juicios estéticos — dice — no reposan en ningún caso sobre un fundamento comparable al que podría suministrar la razón." Hay que dejar a cada uno que aprecie las obras de Arte como le dicte su gusto, y así "desde el punto de vista de sus relaciones con los individuos concretos, las obras de arte se jerarquizan como los organismos que ellas son aptas para alimentar. Las más altas se reconocen por la clientela constante de los grandes ingenios que, a través del curso de los siglos y cualquiera que sea la generación a que pertenecen, llegan a ellas para pedirles lo que las otras no pueden darles. Se puede admitir la relatividad de las obras de arte sin admitir su equivalencia, toda vez que se reconoce al mismo tiempo una jerarquía psíquica de seres humanos. Desde entonces la naturaleza de la relación estética se esclarece y su valor se funda" (1).

La idea del sufragio no da, sin embargo, al juicio de gusto la objetividad de que carece. Desde la *Crítica de la Facultad de Juzgar* se alzaría Kant diciendo: "Por principio de gusto se entendería un principio bajo cuya condición se pudiera subsumir el concepto de un objeto y deducir, mediante una conclusión, que es bello. Pero es totalmente imposible, pues he de sentir el placer inmediatamente en la representación del mismo, y éste no puede serme atribuido por medio de base de prueba alguna. A pesar de que los críticos, como dice Hume, pueden disputar más especiosamente que los cocineros, tienen, sin embargo, la misma suerte que éstos. El motivo de determinación de su juicio no lo pueden esperar de la fuerza de las bases de prueba, sino de la reflexión del sujeto sobre su propio estado (placer o dolor), con exclusión de todo precepto y regla" (2).

La máxima "sobre gustos no hay disputa" es el mayor enemigo que esta dirección tiene y, ya proceda el veredicto de las más altas inteligencias o de cualesquiera otras, no por eso añadirá, desde tal punto de vista, un ápice de firmeza. — Ahora bien, dejando a un lado la cuestión del alcance del juicio de gusto, queremos acentuar el equívoco en que se incurre planteando este modo de crítica.

El vicio radical de la crítica por juicios de gusto reside en una confusión de cosas perfectamente distintas: el acto de la estimación, el acto de la atribución estética, por la cual, advertido, estimado en nosotros un goce o un pesar impersonales, corremos inmediatamente, en virtud del principio de razón, a suponer una causa de este pesar

(1) Étienne Gilson: *Du fondement des jugements esthétiques*. "Revue philosophique", 1917, t. XXXIV, págs. 524-546.

(2) *Crítica del Juicio*, trad. García Morente, Madrid, Suárez, 1914, págs. 200-1.

o goce y atribuimos la propiedad causal de producirlo al objeto teórico que presenciemos, llamándole feo o bello: acto de claros caracteres sentimentales, emotivos; y aquel otro, tan diverso, que consiste en examinar experimentalmente un fenómeno estético dado — el cual, por definición, se ha de componer de un objeto teórico y un sentimiento, pero unidos ambos de tal modo que constituyan un solo fenómeno, que será, en este género de crítica, fenómeno objetivo u objeto fenoménico, es decir, objeto, nada más que objeto de crítica — para apreciar su valor estético objetivo. En el primer caso, el crítico tiene que estar forzosamente emocionado; en el segundo, es preciso que no lo esté. En aquél, la materia de la crítica es un puro objeto teórico; en éste, la materia está constituída por un objeto y un sentimiento, o sea que la materia de esta verdadera crítica es todo el artificio de aquella otra crítica inconstante y engañosa. La crítica estética científica es consiguientemente una crítica *de* una crítica; la crítica por juicios de gusto es una crítica *para* una crítica.

Esa confusión es patente en todos los escritos de esta dirección. Véase cómo aparece un eco de ella en la *Estética* de nuestro Milá y Fontanals: "El acto crítico, la apreciación de las bellezas y defectos de una obra es un acto personal espontáneo e independiente, como lo es también el que ha producido la belleza. Así el acto crítico no puede existir por la adhesión al juicio de otra persona, ni siquiera por el recuerdo de un juicio propio anteriormente formado. Mas no habrá quien dude de que no todas las personas son aptas para juzgar bien, y que para ser buen crítico se necesitan buenas disposiciones que, a más, hayan sido convenientemente educadas" (1), etc. — El *quid pro quo* creemos que resulta evidente (2).

(1) *Principios de Literatura general*; Barcelona, Verdaguer, 1888; p. 152 ("Obras completas", I). — Sobre la educación del gusto puede verse, entre un cúmulo de libros siempre dogmáticos e imposibles, el espléndido de Pazaurek: *Guter und schlechter Geschmack*, 1912.

(2) La crítica por juicios de gusto está sujeta además, como ninguna otra, a la parcialidad y al influjo de pasiones más o menos defendibles. No es ya que el gusto sea, según dice Schopenhauer, "un ave casi tan rara como el Fénix, que no aparecía más que cada quinientos años", sino que es un gran instrumento para ensalzar o abatir inmotivadamente los objetos que se critican. Schopenhauer mismo, que tanto hubo de luchar con la opinión de su ambiente, sabía bien esto. "Con el tiempo, sin duda (*tempo è galantuomo*), se hará plena justicia a cada uno — dice —, pero tan tarde y tan lentamente como antaño por la Cámara imperial, y la condición sobreentendida es que no esté vivo. Se sigue a la letra la prescripción de Jesús, hijo de Sirach (cap. XI, 28): *ante mortem ne laudes hominem quemquam*" (Ob. cit., pág. 146).

Por lo demás, como escribe Max Diez: "Hilfflos ist man nur gegen dieses Pri-

Después de todo esto, parece que nos invade un ansia de disección y de claridad. ¿Por qué desesperar de llegar al hallazgo de una crítica estética convincente? ¿Por qué persistir en errores notorios de pretendidas soluciones sin intentar algún procedimiento nuevo? Cualquiera crítica de que se trate habrá de hacerse en función de la estructura del objeto criticado. ¿Por qué no precisar el fenómeno estético como medio, quizá el único, de fundamentar la crítica en que nos ocupamos?

II

El objeto que nuestra crítica ha de juzgar, hemos dicho que es el fenómeno estético. Pero fijémonos bien en que esta denominación no significa aquí proceso alguno simple o uniforme, mera cualidad sensible aisladamente considerada, apariencia escueta de algo a cuya superficie nos asomamos. En este último sentido se emplea ordinariamente la palabra "fenómeno" en Filosofía. Es así una sola apariencia, a veces un objeto aparente. Cada cualidad sensible, o cada objeto manifiesto, del mundo que nos rodea y del cual nosotros mismos empíricamente formamos parte, son otros tantos fenómenos: un color, un sonido, una figura, un dolor, la conciencia de una contracción muscular, la percepción de un latido cardíaco o de una espiración, etc. Tras estos fenómenos, la Metafísica supone a menudo un mundo misterioso y obscuro, el de la substancia o la cosa en sí. Nuestra facultad de conocer tendría una propiedad comparable a las manos del rey Midas, que convertían en oro lo que tocaban, facultad funesta al cabo. Nuestra facultad de conocer trocaría en fenómenos todo lo que tocase, de donde la imposibilidad de conocer nunca la substancia.

vaturteil, das sich schlechtweg als objektives Urteil, gegen diesen Privatgeschmack, der sich als Normalgeschmack gibt. Blicke der Kritiker bei dem Urteil: das gefällt mir nicht, das ist nicht mein Geschmack, so würde das dem Künstler wenig schaden. Aber der Ausdruck: das ist gut, das ist schlecht, öffentlich ausgesprochen und durch die öffentliche Aussprache, die Aufnahme in eine Zeitung gewissermassen autorisiert, hat leider eine stark suggestive Wirkung. Wie unendlich ist bei der Masse der Respekt vor dem Gedruckten! Und wenn es nun vollends durch den technischen Ausdruck, den Künstlerjargon legitimiert ist, welcher Laie vermag dann noch zu widerstehen? Wer traut sich noch, ein so gerichtetes Bild zu kaufen?" (*Kunstkritik und Kunstgesetze*, pág. 40; Stuttgart, Kohlhammer, 1911; 42 páginas en 8.º mayor).

El presente estudio, sin embargo, no pretende incurrir en Teoría del Conocimiento. Y debe sernos lícito adoptar una especial terminología que, aparte de ser justa, concuerda con el uso. Fenómeno estético aquí no será un elemento irreductible obtenido por un esfuerzo de análisis, sino un complejo de diversos elementos, un trozo de la realidad tan compuesta como se nos ofrece, un pedazo de vida con antes y después, con causa y con efecto, una función empírica conexas. El sentido en que empleamos la palabra "fenómeno" es el que tiene en el dominio de la Física y de la Biología. Del mismo modo que se habla de fenómenos atmosféricos, eléctricos, fisiológicos, etc., así hablaremos nosotros de fenómenos estéticos.

Ahora bien, en esta clase de fenómenos se dan elementos de muy distinta modalidad. El fenómeno estético es próximamente lo que en otro respecto se ha llamado contemplación, cuya heterogeneidad de factores, enlazados sin embargo en un complejo, es evidente. Por un lado está la cosa contemplada; por otro, los efectos psico-fisiológicos que nos produce. Ambos órdenes, aun siendo distintos, son estéticamente inseparables, pues si bien aquellos efectos, en cuanto tales, están condicionados por la cosa, ésta, a su vez, sólo podrá obtener el predicado de bella, o en general de estética, luego de haber producido esos efectos determinados.

De aquí se sigue una conclusión de la mayor importancia para lo que indagamos: la de que el aforismo tan conocido "sobre gustos no hay disputa" no puede constituir obstáculo alguno para el fundamento y desarrollo de la crítica estética. En efecto: semejante aforismo expresa la tesis, enteramente comprobada, de que las sensibilidades de los individuos son diferentes unas de otras y que, ante la misma cosa, sienten unos y otros de diverso modo, no por principios, sino por necesidad de sus respectivas naturalezas. Pero ¿qué importa? El juicio de gusto, basado en cada sensibilidad particular, no es la crítica estética, fundada en el examen experimental y cómputo científico de los elementos estéticos de un fenómeno o complejo funcional. El juicio de gusto — variable hasta lo infinito — es la expresión de un capricho de la subjetividad respecto de un objeto teórico contemplado por la misma persona a que aquélla pertenece, es una apreciación privada, inconsciente, parcial, versátil y sin garantía. La crítica estética expresa una serie de razonamientos sólidos e inmovibles, impersonales, serenos, no sobre el objeto contemplado (ese es el error en que se ha incurrido constantemente), sino sobre el fenómeno de la contemplación, objeto y subjetividad enlazados, cosa y sensibilidad reunidas: por eso el crítico como tal no es el contemplador, sino el que examina y valora la contemplación del contemplador.

Una obra de arte como fenómeno estético, es decir, como objeto de la crítica que indagamos, no es en modo alguno una catedral, ni un lienzo, ni una estatua, situados en un lugar y considerados en oposición a cualquier sensibilidad determinada. Así sólo serán cosas respecto de las cuales puedan pronunciarse con su algarabía la encontrada muchedumbre de los gustos particulares. Una obra de arte será más bien el acontecimiento general estético ocurrido en una persona, con ocasión quizá de una cosa física o simplemente de una cosa intelectual. Si esa persona es el propio artista, para que exista obra de arte no habrá sido precisa la construcción física, la estatua, el lienzo; si es un mero contemplador, tales cosas no servirán sino para que en él se reproduzca la obra de arte del creador siguiendo un camino inverso.

De ahí que diversos teóricos hayan encarecido tanto — a menudo demasiado — la importancia de la reproducción para la crítica. Ya hemos visto la orientación de Croce. Reparemos brevemente en la del profesor Cesareo, ilustre universitario de Palermo.

Prescindiendo de ciertas afirmaciones, en nuestra opinión algo atrevidas, como son la objetividad e inmutabilidad de lo bello para todos los hombres, la reducción de la belleza a lo característico, representa uno de los esfuerzos más loables. Funda la crítica estética en el análisis psicológico de la producción que se ha de criticar. Para él es evidente que en el momento mismo en que contemplamos la producción artística en relación con el propósito del artista que la produjo, en el momento que, contemplándola, nos damos cuenta de los esfuerzos que el artista ha necesitado para producirla, en el momento, en suma, que nos hacemos cargo de toda la psicología de la obra, la crítica estética se produce, nosotros conocemos inmediatamente la belleza objetiva e inmutable de dicha obra, la crítica es un hecho consumado: he aquí sus términos:

“Compiuta l'analisi psicologica di tutta l'opera in rapporto allo stato d'animo che il poeta vuol provocare, il critico estetico avrà gli elementi necessari per il giudizio. Egli saprà quante volte il poeta abbia colto, l'espressione ricca, piena, totale, vale a dire l'espressione caratteristica, e quante volte abbia dato nel generale, nel consuetudinario, nel rettorico, nel superfluo, nell'incoerente... Dopo ciò tutto, una nuova contemplazione sintetica dell'opera d'arte procurerà al critico estetico non soltanto la più intensa e più ricca, la piena impressione, di quella; ma gli darà la ragione d'ogni consenso, d'ogni esitazione, d'ogni ripugnanza del suo senso estetico. E alla fine egli potrà dimostrare a se stesso ed altrui se e quanto sia bella quell'opera d'arte, in un giudizio oggettivo e inmutabile, non dipendente del suo gusto o dal suo capriccio, ma derivato dall'esame di tutti i rapporti psico-

logici tra l'emozione che si volea stimolata e i mezzi adoperati a conseguire l'intento" (1).

El análisis psicológico, como la crítica histórica, es ciertamente necesario, pero no es suficiente. No basta con que veamos al artista por dentro; no basta con que nos demos cuenta detallada de la producción artística; eso es comprender una obra, pero no es juzgarla científica, apodóticamente. El público espectador de un producto artístico debe aspirar por lo menos a reproducir en sí el fenómeno estético del autor; consiguientemente, si hubiésemos de guiarnos por la doctrina del profesor Cesareo en este punto, nos veríamos constreñidos a concluir que todos los espectadores que lo sean realmente, no sólo estarían en condiciones de ser verdaderos críticos estéticos, sino que lo serían realmente.

La función reproductiva es meramente preparatoria, como queda apuntado. Para que el crítico utilice con provecho esa reproducción, debe tener en cuenta los caracteres y el desarrollo de la obra, o sea del fenómeno estético.

A) Factores del fenómeno estético. — Del análisis meditado de este fenómeno, hemos llegado a la conclusión de que pueden reducirse al número de seis los factores esenciales, si se quiere preponderantes, de que se compone. Queda ya insinuado que en el fenómeno estético hay tres zonas claramente distinguibles: la que hemos llamado teórica, la emocional y la algedónica. La primera (objeto exclusivo de la pseudo-crítica por juicios de gusto) es una ocasión para el fenómeno estético. Para sentir, es preciso previamente conocer aquello que después sentimos. Ribot, no obstante, y otros psicólogos han señalado ciertos estados sentimentales sin causa consciente, que provienen, al parecer, no de una representación, sino de un particular estado fisiológico generalmente morboso. Pero aunque se admita esto, no dejará de ser un caso o serie de casos excepcionales. Normalmente, los sentimientos proceden de ciertas representaciones con ocasión de las cuales aquéllos surgen. Y por eso hay psicólogos que, más que de sentimientos, hablan de "tonos sentimentales", que como estela se adscriben a las representaciones teóricas.

Esos objetos, que provocan nuestro sentimiento, son los que luego, dado en su totalidad el fenómeno estético, llamamos bellos o feos mediante el ejercicio de nuestro juicio estético. Tradicionalmente se ha querido fundar en ellos la Estética, concebida como ciencia de la belleza, y se ha pretendido, olvidando las condiciones subjetivas de que lo bello depende, establecer una serie de valores estéticos absolutos

(1) Cesareo: *La critica estetica*, "Nuova Antologia".

residentes en el objeto. Claro es que este punto de vista tenía que hacer surgir una reacción que acentuase la importancia de la subjetividad. Sin embargo, tanto uno como otro exclusivismo habían de resultar insuficientes. Ni es justo admitir que un objeto teórico, cualesquiera que sean las cualidades que en él se supongan, haya de producir necesariamente un determinado efecto estético, ni lo es asimismo la negación de todo valor objetivo, de toda participación del objeto en la factura del fenómeno estético. El objeto vale, pero sólo relativamente. Hay objetos que dan ocasión para que el fenómeno se realice; otros, que no la dan. Siempre el espectador podrá desaprovechar sus ocasiones; pero será entonces suya la culpa, no del objeto. En este sentido, pues, el objeto constituye un factor del fenómeno estético, y llamamos a este factor *ocasionalidad*.

Detrás de él viene el complejo emocional. No vamos a discutir aquí sobre la magna cuestión de las emociones. Entendemos por emoción la conciencia de una modificación orgánica subsiguiente a una impresión y acompañada de pesar o goce (1). Coincidimos con James y Lange en la tesis de que no hay emoción sin modificación orgánica; pero permítasenos que distingamos cuidadosamente entre la emoción y el pesar ó goce que lleva consigo.

La emoción no es un fenómeno psicológico irreductible. Cualquier emoción a que nos acerquemos se nos desvanecerá como pompa de jabón a medida que queramos penetrarla. En el amor, por ejemplo, observaremos una serie de cambios orgánicos de nuestro propio cuerpo, lo cual llega a nuestra conciencia por el sentido muscular especialmente, es decir, que se trata de un conjunto de percepciones; además habrá una inclinación hacia el objeto amado, el reconocido "deseo de unión", lo cual es un proceso intencional; habrá quizá un conjunto de recuerdos, de juicios, quizá de ilusiones o alucinaciones; pero todo eso tiene su lugar propio en otros capítulos de la Psicología, y nos encontraremos en fin con que la emoción es una conexión psíquica, un conglomerado de elementos diversos y nada privativo o característico. Con el pesar y el goce, o dicho en una palabra con el "algedonía", no ocurre así. Un algedonía es un proceso simple, que no puede reducirse a ninguna otra clase de procesos psíquicos, independiente, elemental, substantivo. En qué relación se encuentren la emoción y el algedonía, es cosa obscura todavía en el presente. Sería una suposición gratuita la de estimarlos en tal o cual proporción, y ésta es otra razón para considerarlos aisladamente.

(1) Cf. nuestro opúsculo *Breve diálogo de Belleza (Apunte para una Estética)*, Madrid, 1917, pág. 21.

Ahora bien: lo fundamental en la emoción — ya la etimología lo implica — es lo de ser modificación orgánica y conciencia de esta modificación, la cual puede medirse fisiológicamente por medio de aparatos apropiados. La emoción no puede ocultarse al examen fisiológico. Se trata de cambios corporales, a veces profundos y generalizados, contra los cuales no valen disimulos ni falsificaciones cerebrales. La órbita del engaño no alcanza a los trastornos cardíacos y similares. Podrá admitirse que

*El silencio escuda é suele encubrir
La falta de ingenio é torpeza de lenguas;*

pero ni aun con el silencio se encubren las emociones, fácilmente asequibles por la experimentación. Al factor emocional del fenómeno estético le llamamos *intensidad*.

Queda el campo de las *alguedonías*, tan esencial en Estética como dificultoso de ser medido. No toda *alguedonía* es estética, naturalmente, sino aquellas que se han llamado *desinteresadas*; dicho filosóficamente en términos de Schopenhauer, sólo aquellas que surgen cuando se adormece la "voluntad de vivir"; cuando el sujeto, soporte empírico del fenómeno, se ha olvidado de su actitud egoísta. Egoísta y Estética son conceptos perfectamente apartados. En la realidad, sin embargo, los pesares o los goces aislados, sin yuxtaposición, son sumamente raros. Ordinariamente no todo es pesar en un pesar, ni goce en un goce. Estos dos términos son puntos límites a los que muy difícilmente se llega; pero entre uno y otro, tan alejados como están, no puede marcarse verdadera solución de continuidad. Sobre el pesar absoluto, hay una extensa zona de pesares relativos, que llevan consigo ciertos goces adyacentes; continuando la escala, será forzoso admitir, siquiera hipotéticamente, una situación o grado en que pesar y goce se equilibran, y, a partir de aquí, otra zona — la estética por excelencia — en que el goce supera crecientemente al pesar (adyacente entonces) hasta el goce límite, pleno, sin pesar alguno. El pesar es consecuencia del interés personal: por eso mientras el pesar domine en un estado *alguedónico*, podremos decir que la actitud del sujeto no es *desinteresada*, es decir, *impersonal*, o sea *estética*.

Lo que se llama *gusto* — prescindiendo, claro es, de la percepción gustativa y de todo placer y dolor físicos — no es sino la mayor o menor existencia de *alguedonías* que se da en cada sujeto. Y aun a la voz "gusto" se le suele restringir muchas veces su sentido a lo puramente estético. Cuando se habla de una persona "que no tiene gusto", se quiere indiar muchas veces que es una persona egoísta y grosera, que

no suele olvidarse de sí misma ni aun en momentos fugaces de contemplación. Gusto así se asimila a cantidad de goce estético. En este respecto, designamos con la palabra *gusto* al factor aliguedónico.

Ocasionalidad, intensidad y gusto son en nuestra opinión los tres factores constituyentes del fenómeno estético, los tres factores que podemos llamar de fondo o de contenido, ya que sumados dan por sí solos ese complejo que constituye por su materia el objeto primordial de la Estética.

Pero esto no quiere decir que los tres factores expresados agoten el asunto que estamos procurando analizar. Por el contrario, a la consideración del fondo del fenómeno estético debe añadirse la consideración formal, desde el cual punto de vista observaremos que hay condiciones, tan importantes como las anotadas y que no dependen de tal o cual elemento o grupo de elementos aislados, sino más bien de la manera como todos ellos entre sí se dan, es decir, de la forma en general del fenómeno.

El primero de los factores influyentes para el valor estético de un fenómeno, atendiendo a este aspecto de conjunto, es el referente a su pureza estética. Cualquiera que sea la cuantía de los tres factores anotados, pueden en su mutua conexión estar mezclados con otros elementos extra-estéticos que, añadiendo un coeficiente negativo al valor positivo de los primeros, debiliten el efecto estético total. Es preciso, pues, en una buena crítica, apreciar la parte estética genuina con el perjuicio irrogado por los factores advenedizos. Como quiera que nos referimos al conjunto del fenómeno estético, esos elementos advenedizos, sensibles en una mirada global, son tales, que desvirtúan la orientación general del fenómeno. Acusan la interferencia de una función estética con otra que, por no serlo, tiene distinta trayectoria, resultado de lo cual es que el fenómeno estético pierda la libertad de acción de su propia idiosincrasia. La hoja de parra que suele cubrir las consabidas partes en las reproducciones de desnudos nos suministra un buen ejemplo. Se coloca la hoja por razones morales, religiosas, pedagógicas, o sea, por razones heteronómicas, anestéticas. El espectador que contempla la figura se sentirá invadido por una serie de procesos psíquicos a partir de la hoja, que desplazan el fenómeno propiamente estético, que le quitan su hegemonía, que le vician y le manchan con ideas impertinentes. Su actitud no podrá ser plenamente estética, sino a lo más estético-moral, estético-científica, etc. Al factor constituido por el grado de pureza estética de cada fenómeno, le designamos *autonomía*.

Por otra parte, es muy de tener en cuenta la compenetración en que se encuentran los tres susodichos factores fundamentales, puesto que de ello depende el grado de cohesión del fenómeno estético y, en

este respecto, su fuerza. Y sin querer provocar aquí una cuestión difícil, debemos sentar que esa cohesión a que nos referimos es en último término lo que multitud de estéticos modernos han designado con la palabra alemana *Einführung*, traducida entre nosotros por "proyección sentimental". Lipps la ha definido como una "autoproyección ideal del yo en las cosas". Decimos que un paisaje es triste, que el murmullo del agua de un arroyo es alegre, y con ello, sin darnos cuenta, atribuimos cualidades nuestras a seres al parecer, y según todas las probabilidades, insensibles. He ahí la proyección sentimental tan importante para la Estética.

No entendemos nosotros que se trate con esto de un proceso primitivo, *sui géneris* o irreductible. Pensamos, por el contrario, que la proyección sentimental es un proceso compuesto, muy complejo, y que puede reducirse a dos etapas, una de asociación y otra de atribución. Si decimos que el desmayo, árbol, es melancólico, será: 1.º, porque, más o menos subconscientemente, asociamos por semejanza su figura decaída y lánguida con la apariencia exterior, con la disposición de los miembros de las personas presas de melancolía; 2.º, porque, advertida tal semejanza, suponemos automáticamente, por ley de analogía, que también el desmayo tiene los sentimientos del melancólico... y no solemos advertir que son nuestros propios sentimientos los que estamos atribuyendo al vegetal y que con semejante objetivación somos víctimas de un espejismo, sino que de un espejismo que por fundir sentimientos, objetos y emociones, realza comprimiéndola nuestra actitud estética. Es por lo que consideramos a este factor como de conjunto, de modalidad, de forma. Le llamamos *introyección*.

Finalmente, debe también el crítico notar la exquisitez, selección, aristocracia del fenómeno estético. En la esfera estética como en toda esfera vital, hay siempre un adiestramiento, un perfeccionamiento constante, un refinamiento formal en todas las partes del asunto. Es lo que distingue al hombre primitivo del hombre cultivado. No se trata sólo de instrucción teórica, de progreso intelectual, sino más bien de educación cíclica, de acabamiento y soltura integral, de caracterización genérica, de grado evolutivo, de nivel mental, aun cuando suelen ser un indicio las circunstancias preferentemente de ideación en que se da el fenómeno. Llamamos a este factor *cultura*.

Una observación referente a estos tres últimos factores. Autonomía, introyección y cultura, hemos dicho que eran en el fenómeno estético caracteres de conjunto. Notemos empero la peculiaridad de que, no obstante ser tales, parecen guardar sendas afinidades específicas con cada uno de los tres factores de contenido, expuestos antes como constituyentes de aquel fenómeno. Así la cultura se ofrece directamente

enlazada con la ocasionalidad; la introyección acusa cierto parentesco con la intensidad, y la autonomía hace pensar en el gusto. Sólo experimentalmente podrá determinarse la relación en que realmente se dan los términos de cada una de estas tres parejas. Pero quede sentado desde luego que, si la precedente sospecha se confirmase y ocurriera en efecto que los factores formales o de conjunto seguían una marcha proporcionada (sencilla o no) con los respectivos factores de detalle o de fondo, lejos de resultar superflua por eso la serie de los tres primeros, constituiría, por el contrario, un admirable instrumento de contraprueba, que nos aseguraría respecto a la acertada determinación que hubiésemos hecho de los tres últimos, y viceversa. Cada triada, pues, sería garantía de la otra.

B) Desarrollo del fenómeno estético. — Mucho más complejo que el análisis anterior es determinar ahora los grados en que se pueden dar cada uno de los seis factores que hemos distinguido en el fenómeno estético. Por razones de índole práctica, cuya explicación se verá después, hemos creído preferible no atender sino a los cinco grados principales en que puede aparecer cada factor: mínimo, inferior, medio, superior y máximo. De aventurarnos a señalar mayor número de grados, precipitaríamos al lector en una confusión innecesaria y muy perjudicial al asunto que estudiamos, que está todavía en ciernes. Trátase aquí, por tanto, de fijar de algún modo lo que sean cada uno de los grados dichos de cada uno de los seis factores.

Ocasionalidad. — Está constituída por el objeto que nos impresiona y que a veces llega a despertar una emoción y un algedonía. En el fenómeno estético, a ese objeto se le llama bello con tal o cual modalidad. Sin duda la única norma de valor que ha quedado de la Estética tradicional es la que exige armonía — unidad en la variedad — en el objeto estético. Lipps ha llamado a esta regla “principio de la subordinación monárquica”. Tendiendo constantemente nuestro espíritu a la ordenación de lo vario, a la reducción a unidad de lo diverso, se comprende que la armonía se adapte bien a nuestra capacidad comprensiva, y sin la monotonía de lo simple ni la desorientada confusión de lo meramente vario, sea un medio de evitar nuestro desagrado, o sea de agradarnos. El descubrimiento de la armonía en un objeto exige muchas veces delicada capacidad de comprensión, y la crítica histórica o simplemente los conocimientos de la cultura en general aplicados al objeto, sobre todo si se trata de una estricta obra de arte, no de una belleza natural, pueden ser importantes en ocasiones para la comprensión del objeto estéticamente considerado. Sobre este punto ha insistido con gran acierto Godofredo Semper.

El pleno objeto armónico, es decir, ocasional, podemos para nuestro fin considerarlo integrado por estos elementos: material, técnica, composición, asunto y alegoría. Apenas hacen falta explicaciones de estos términos. *Material* es la substancia sensible empleada o imaginada como materia prima del objeto estético: colores, cuerpos, palabras, sonidos, etc. Llamamos *técnica* a la clase de presentación del material, a la manera como está aprovechado, a su estructuración accidental, a su estilización. *Composición* es la distribución o disposición de los temas técnicos como representación sensible del asunto, es la estilización sugestiva del asunto. Técnica y composición sumadas constituyen el estilo. La técnica adereza el material, la composición plasma y fija el asunto. Se llama *asunto* a la idea inmediata representada en los elementos sensibles de la obra (1). *Alegoría* es una ideación mediata implicada en el asunto. Cuando la relación entre ambas ideaciones es natural, la alegoría se llama simbolismo; cuando es arbitraria, se llama ficción. En el preludio del *Oro del Rhin*, el asunto es una corriente; la alegoría simbólica, el Rhin mismo.

Síguese de lo que antecede que, en el orden en que han sido expuestos, cada uno de estos elementos supone la existencia de los que le preceden. En su virtud, tendremos una serie, no ya de cinco elementos, sino de cinco grados jerárquicos expresivos del sucesivo desarrollo del objeto de la obra de arte. Señalados con cifras, constituirán una gradación de 1 a 5.

Ocurre con frecuencia que muchos objetos estéticos no alcanzan los grados altos, y aun lo que es más de notar: que aun dándose incluso todos los grados, algunos de ellos, a veces los inferiores, no pueden computarse como válidos por quedar manifiestamente fuera de la unidad armónica del conjunto (y entonces habrá que restar en la gradación estos elementos negativos). Todo ello querrá decir que dichos objetos son más o menos defectuosos, de mayor o menor desarrollo. Pero sigamos nuestra tarea tratando de dibujar en los restantes factores una gradación semejante.

Intensidad. — Hemos convenido en que la base de las emociones está en las modificaciones orgánicas del paciente: un "espíritu puro", incorporeal, sería según esto incapaz de emocionarse. La intensidad de las emociones varía mucho, siempre al tenor de la cuantía de las perturbaciones orgánicas, y es precisamente determinar los grados principales de esta cuantía lo que aquí nos interesa. El profesor Ser-

(1) Asunto (a veces con alegoría), composición y técnica corresponden en Literatura respectivamente a lo que llaman los retóricos *invención*, *disposición* y *elocución*.

gi, de Roma, ha dividido muy acertadamente las emociones en exaltativas y depresivas, y se comprende fácilmente que la escala de menor a mayor perturbación corporal no vaya, como pudiera pensarse, desde la máxima depresión a la máxima exaltación, ya que tan emoción es la depresiva como la exaltativa, sino que se debe contar a partir del estado frío, intelectual, emotivamente neutro (real o hipotético) y ascendiendo en bifurcación correlativa hasta los límites máximos positivo y negativo, de exaltación y de depresión. Una exaltación fuerte como una fuerte depresión representan trastornos orgánicos profundos que de ningún modo existen en el estado normal. ¿Podemos concretar en esquema la jerarquía de la aparición de estos trastornos?

La primera modificación orgánica que puede comprobarse en una emoción es la del llamado *reflejo psico-galvánico*. No ya los movimientos del corazón, sino el esfuerzo muscular y aun el trabajo intelectual, producen un diferente potencial en el cuerpo humano, cuya resistencia al paso de una corriente eléctrica varía en consecuencia. En el umbral mismo de la emoción, ya puede registrarse la modalidad de este reflejo. "Se observa una reacción — dice Fröbes a este respecto — así que el sujeto de prueba atestigua regularmente un movimiento sentimental." Y añade: "Mientras que los demás movimientos de expresión sólo acusan sentimientos fuertes, la reacción psico-galvánica descubre también los sentimientos débiles" (1). De ahí que se estime hoy tanto esta reacción y de ahí también que la adoptemos para nuestro objeto como característica del primer grado de la emotividad.

Inmediatamente después de la perturbación eléctrica llegan en este orden las modificaciones de la *respiración*, grado segundo. "Los nervios que obran sobre la respiración — dice Sergi — y que tienen una relación con el centro respiratorio, son principalmente los pneumogástricos, X.º par, principales reguladores de la respiración; el V.º par, el nervio laríngeo superior que está unido al pneumogástrico, y el glosio-faríngeo, obran también como inhibidores de la respiración. Esta puede, además, por medio del centro medular, recibir influencias por acción refleja de los nervios sensitivos de la piel o de los centros superiores del cerebro... Otra influencia sobre el centro respiratorio viene del gas contenido en la sangre, siempre en relación con los pneumogástricos" (2).

Colocamos en el grado tercero las modificaciones funcionales cardíacas y especialmente la *presión arterial*. "El pneumogástrico, X.º par

(1) *Lehrbuch der experimentellen Psychologie*, t. I (2.ª y 3.ª ed., Friburgo de Brisg., 1923), p. 200.

(2) *Las emociones*, trad. Besteiro, Madrid, 1906, pág. 153.

de los nervios craneanos, obra sobre el corazón, no solamente por la frecuencia de los latidos, sino también por la amplitud de las pulsaciones; cuando está más excitado, las pulsaciones se hacen más raras y más débiles, de suerte que el trabajo del corazón disminuye... Una influencia antagónica es la del simpático, que acelera los movimientos cardíacos... Pero los dos fenómenos cardíacos, detención o lentitud y aceleración de los movimientos, pueden producirse por diversos motivos: por las condiciones mismas de la sangre, como en el caso en que contiene ácido carbónico, que estimula el centro de inhibición y los pneumogástricos, o por influencia nerviosa. Esta es diversa a causa de los nervios sensitivos periféricos, de los nervios espláncnicos, del simpático, de la cavidad abdominal, del cerebro, con sus centros más elevados" (1).

Finalmente, los grados 4.º y 5.º estarán representados respectivamente por las variaciones en el *volumen sanguíneo* de los miembros y por el estado de conmoción corporal o *temblor*, cuya gama de estados va desde la inmovilidad absoluta hasta las convulsiones más violentas. "La perturbación diferente del ritmo funcional se deriva de la excitación del movimiento de circulación de la sangre y de su desequilibrio por dilatación y restricción de los vasos en ciertas de sus partes, internas o periféricas; se deriva de la presión arterial modificada, de la detención o de la aceleración local, de la anemia parcial o de la hiperhemia, del exceso o de la detención de las secreciones, de los movimientos más rápidos e incoordinados, o rápidos y coordinados, o de la parálisis absoluta. Entonces es fácil concebir cuán grande debe ser el conjunto de los sentimientos producidos por semejantes perturbaciones, y que, como hecho consciente, debe constituir los fenómenos llamados emocionales" (2).

Queda el punto concreto de determinar la extensión precisa que ha de alcanzar cada una de estas modificaciones típicas a fin de que se la pueda computar como efectivamente constitutiva de su grado; pero es sencillo comprender que esto no puede hacerse *a priori*, sino por una experiencia reiterada.

De este modo llegamos también respecto de la intensidad a determinar la gradación que pretendíamos.

Gusto. — Veámos que el gusto estriba en la existencia de alguedonías desinteresadas. Medir el grado del goce estético considerado aisladamente es hoy por hoy asunto demasiado problemático. ¿Qué es el goce estético, o más bien, qué es en general todo goce? ¿Y cómo ha

(1) *Ibidem*, págs. 149-150.

(2) *Ibidem*, pág. 158.

de aislarse en un laboratorio y ser objeto exclusivo de una medida? — Sin embargo, dejando por necesidad estas preguntas a un lado, no faltará algún camino por donde indirectamente nos sea fácil apreciar el desarrollo de un goce dado.

Consideremos ante todo estos fenómenos estéticos: lo bonito, lo cómico, lo sublime, lo bello, lo trágico. Sabemos, sin duda, lo que significan y en qué se distinguen; hagamos ahora una pequeña digresión filosófica.

Citábamos a Schopenhauer recordando su tesis de que el goce estético está en razón directa del olvido de la voluntad de vivir. Esta tesis nos parece evidente. Su voluntad de vivir no es en este respecto sino el conjunto de tendencias egoístas, interesadas, que llevamos con nosotros. A mayor olvido del interés de nuestro yo, mayor goce estético. La primitiva actitud estética, la más precaria, la más pobre, es la del que llega a sentir solamente lo *bonito*. Bonito puede ser todo lo de este mundo. Son frases hechas: "un bonito negocio", "una bonita renta" y cosas así. En general, para sentir lo bonito no suele hacer falta inquietarnos casi nada en nuestras ocupaciones habituales. Se puede sentir lo bonito comiendo, tomando el baño y ajustando las cuentas del mes. Lo bonito es la mera yislumbre de que la Estética es algo.

Pasemos a lo *cómico*. La característica del objeto cómico es el contraste. Creíamos que una cosa iba a ser de cierta manera y resulta de otra, enteramente imprevista. Entonces reímos. Pero con mucha frecuencia el contraste cómico es depresivo para la cosa, o sea, que nosotros habíamos pensado que la cosa iba a ser más digna de lo que resulta. Por eso es prácticamente tan difícil establecer un límite entre lo cómico y lo ridículo, estético lo primero, extra-estético lo segundo.

Lo bonito es a menudo casi insignificante; no así lo cómico, cuya fuerza es a veces extraordinaria; pero el valor estético de lo cómico resulta disminuído por esa nota depresiva que ponemos en la cosa. Nos sentimos más dignos que la cosa; al caer ésta, exaltamos nuestro yo y, a la inevitable distinción entre objeto y sujeto, sigue lo que es peor, una superior valoración del yo, es decir, un pensamiento inequívocamente egoísta. No hace falta una gran delicadeza para sentir bien lo cómico, y a diario vemos cómo personas de casi nula cultura estética, aprehenden lo cómico perfectamente, aunque tengan dificultad insuperable para sentir otros fenómenos estéticos. Lo cómico sigue inmediatamente a lo bonito, es el segundo grado del gusto.

Después viene lo *sublime*, fenómeno que, a pesar de la excelstitud que su nombre le atribuye, no es ciertamente de los más elevados. En él no se exalta el yo como en lo cómico; pero tampoco se olvida en-

teramente. Lo sublime resulta de una fluctuación entre el goce desinteresado de un objeto y el temor de que las grandes proporciones de ese objeto nos aniquilen, es decir, destruyan nuestro yo tan querido. De ahí que su sentimiento predominante sea el sobrecogimiento (1). Si consiguiéramos desterrar ese temor y sumirnos descuidados en el objeto, éste dejaría *ipso facto* de ser sublime y se convertiría en bello estricto.

En el fenómeno de lo *bello* nos hemos olvidado enteramente de nosotros mismos y, en alas del amor—incompatible con el temor de lo sublime por el objeto—nos hemos sumido extáticos en lo que contemplamos. Objeto y sujeto se confunden momentáneamente. Por eso lo bello es más elevado estéticamente que lo sublime, más desinteresado, más puro. Lo sublime es en cierto modo desagradable, y el desagrado suyo es egoísta, ya que resulta del pensamiento de un posible menoscabo de nuestra propia personalidad; en lo bello, ese pensamiento se apaga y el desagrado con él, y entramos en un mundo de exclusivo goce enteramente impersonal, pues nos hemos olvidado de nuestra persona, y sujeto y objeto valen lo mismo, porque se han fundido.

Pero aún tiene mayor valor estético el fenómeno de lo *trágico*. El héroe tiene como recompensa de sus desvelos la ruina y la miseria, a menudo por él mismo queridas. Y este suceso, tan en absoluta pugna con el mundo ordinario, con los usos corrientes, con el propio interés, tiene por esa razón misma, por la razón de no tener razón interesada y utilitaria, tanta grandeza a nuestros ojos, que el contemplador estético—muy selecto ahora, muy escaso—hace causa común con el héroe, se hace a sí mismo el héroe y se arrebata tras él haciendo de su propia desdicha su más alta y última felicidad. En lo bello caminamos a ciegas y gozamos a ciegas; en lo trágico, somos conscientes de nuestra fuerza estética, y a la vista del dolor, que en lo sublime nos sobrecoge, cobramos nuevos e insospechados bríos y gozamos más fuerte, más hondamente, con la alegría del sacrificio. Las Sirenas atraen con cantos maléficos al navegante. El que no las conoce se llega extático hasta ellas, envuelto por lo bello, y muere desconociendo el peligro que corría, acaso evitado de haber sido conocido. Por eso es más grande el alma, estéticamente considerada, de aquel otro que sabe perfectamente las mañas de las Sirenas, que sabe el género de suerte que únicamente pueden reservarle y que, limpio de incógnitas, sacrifica su personalidad, cosa indiferente en relación con el objeto, en aras de la Armonía, que mueve y dirige el Universo. Las más excel-

(1) Cf.: Gil Fagoaga, *Perspectivas estéticas*, Madrid, 1918.

sas creaciones del genio humano, la *Iliada*, la *Divina Comedia*, el *Fausto*, la *Tetralogía* de Wagner están saturadas de espíritu trágico, y el *Quijote*, nuestra más gloriosa obra literaria, podrá ser considerado por muchos como una jocosa y divertida comedia, al modo de la continuación de Avellaneda; pero ¿qué espíritu delicado no verá en él una profunda y desgarradora tragedia? ¿Y qué sería el *Quijote* de no ser recibidos sus episodios sino con risa? Lo trágico es lo sublime sublimado; por eso representa el más alto grado de selección estética.

Como se habrá advertido, los cinco jalones que hemos señalado en el gusto son correlativos y de desigual graduación. Vemos en lo bonito el primer grado de gusto; en lo cómico, el segundo; en lo sublime, el tercero; en lo bello, el cuarto, y en lo trágico, el quinto. Pensamos que esta quintuple división del gusto es suficiente para englobar la totalidad de sus situaciones: en lo bonito se considerará comprendido lo elegante, lo gracioso, lo meramente sentimental; en lo cómico, lo chocante, lo irónico, lo humorístico, y así sucesivamente.

Autonomía.—Primero de los factores formales o de conjunto, la autonomía es ideal muy pocas veces realizado en el dominio del Arte o de la contemplación de la Naturaleza. Precisamente por ser cualidad del fenómeno estético la de llevar el fin en sí mismo o de significar, según la expresión de Kant, una "finalidad sin fin", es por lo que, siendo tan rara la intención no motivada entre los hombres, se da tan pocas veces un fenómeno estético puro. Intereses más o menos subrepticios se filtran en el puro campo estético y le vician con su presencia haciéndole heterónimo, dependiente e impuro.

Ahora bien: se puede señalar una gradación ascendente desde la completa heteronomía hasta la estricta autonomía estética. Prescindiendo de cualquier heteronomía plena o preponderante, que por serlo caería fuera de nuestro dominio, puede señalarse la autonomía *particularista* como primer grado de este factor. Queremos designar con tal expresión aquella intención estética profundamente viciada por un uso egoísta, tan en oposición con lo bello en general. En nuestra época, predominantemente utilitaria, es la cosa más sencilla ésta de ver cubiertas con apariencias de Arte las cosas más directamente pragmáticas.

Debemos colocar después la autonomía estética *política*. Toda una gran tendencia, la llamada del Arte social, a la que ya nos hemos referido, adolece de ese defecto. Querer hacer belleza con intenciones políticas, en el más amplio sentido de esta palabra, es olvidar que toda política persigue—teóricamente al menos—el bienestar, el mayor provecho de una colectividad, y que si bien no aparece el egoísmo tan agudizado como en el caso anterior, el interés calculado y perseguido

es de la misma naturaleza y, por tanto, incompatible con el goce puro.

La autonomía científica, desde luego más desinteresada, no deja de ser también perniciosa. El clásico *docere delectando* podrá ser una excelente máxima pedagógica; pero el contemplador, espectador estético, no es un estudiante, y en tanto que sea lo uno dejará de ser lo otro. El espíritu científico no se parece apenas al espíritu estético, y la causalidad y el razonamiento, ejes de la ciencia, no tienen importancia en la contemplación. La autonomía estética científica, casi siempre fría y aburrida como obra de Arte, aunque no tan molesta como el comerciante disfrazado de artista, puede ser mirada como tercer grado.

Queda sólo el caso de autonomía estéticamente impura de la contemplación viciada por el prejuicio religioso y moral. Para nuestro efecto, hay que reconocer que es la mezcla más inofensiva: La religión se sirve en general de las vistosas galas de la fantasía y, en este respecto, está bien cerca de las puras creaciones del artista. La moral que verdaderamente lo sea, fustiga duramente toda egoísta concupiscencia, por lo que colabora al goce impersonal que es la meta del estético. Una y otra son ajenas, no obstante, a la pura contemplación; por eso representar elementos extra-estéticos, aunque podamos graduar en cuatro este tipo autonómico.

El quinto y último grado de autonomía será aquel en que aparezca el campo estético libre de intenciones ajenas a su propia condición; entonces la autonomía se ofrece pura.

Introyección. — Hemos disertado ya bastante en lo que precede acerca del sentido que damos a este factor. Para medirle hay que vigilar el grado de compenetración del sujeto en el objeto, el grado de nuestra propia objetivación. Cuanto más sumidos nos sentimos en el objeto, cuanto más hemos estrechado nuestro lazo con él, mayor grado de introyección se habrá conseguido. Y como, según se ha reconocido actualmente por multitud de teóricos, la introyección no es fenómeno exclusivo de la esfera estética, sino que se da también en otros dominios — cosa que no debe inquietarnos, aunque aquí la entendamos como factor de cohesión del fenómeno estético —, adoptaremos para su graduación una terminología que, si puede parecer extraña, es grandemente apropiada y práctica en vista de nuestro propósito.

Podemos considerar el objeto de nuestra contemplación como conocido, en el sentido del trato social; como amigo; como hermano (sálvese lo desusado de esta nomenclatura); como amado; como yo mismo. Bien sabida es la significación de estas palabras, por lo que nos será fácil graduar de 1 a 5 una serie que en otra relación ofrecería graves inconvenientes para sus parciales apreciaciones. La distancia del no-yo

al yo es todo el camino que tiene que seguir éste para fundirse con el objeto, para proyectarse sentimentalmente, para sumirse en introyección completa; los jalones serán: *conocimiento, amistad, hermandad, amor, identificación.*

Cultura.— Este postrer factor, de refinamiento del fenómeno estético, es obvio graduarlo por semejante procedimiento, y en el examen de un fenómeno estético podremos, si reconstituimos su pensamiento general, clasificarlo en alguno de estos grados culturales: *primitivo* (cultura elemental de Meumann), *primario* (nivel de la primera enseñanza), *secundario* (cultura general humana, institutos), *profesional* (cultura especial técnica, escuelas especiales, enseñanzas facultativas prácticas), *universitario* (cultura superior). Apelando a escalas serias de nivel mental (por ejemplo, Terman) o de determinación de conocimientos (por ejemplo, Claparède), es factible fijar estos grados de una manera general y objetiva.

Recapitulando los diversos extremos a que se extiende nuestra teoría, podemos ofrecerla compendiada en el siguiente cuadro:

FENÓMENO ESTÉTICO.	}	<i>Ocasionalidad</i>	1. Material.
			2. Técnica.
			3. Composición.
			4. Asunto.
			5. Alegoría.
	<i>Intensidad</i>	1. Reflejo psico-galvánico.	
	2. Respiración.		
	3. Presión arterial.		
	4. Volumen sanguíneo.		
	5. Temblor.		
<i>Gusto</i>	1. Bonito.		
	2. Cómico.		
	3. Sublime.		
	4. Bello.		
	5. Trágico.		
<i>Autonomía</i>	1. Particularista.		
	2. Política.		
	3. Ciencia.		
	4. Moral.		
	5. Pura.		
<i>Introyección</i>	1. Conocimiento.		
	2. Amistad.		
	3. Hermandad.		
	4. Amor.		
	5. Identificación.		
<i>Cultura</i>	1. Primitiva.		
	2. Primaria.		
	3. Secundaria.		
	4. Profesional.		
	5. Universitaria.		

Así, con todo lo que precede referente a los factores del fenómeno estético y a sus respectivos desarrollos, podremos fijar en cifras bastante aproximadamente la altura general, producto de sus cualidades peculiares, de cada fenómeno dado, y esa altura general no representará otra cosa que el valor estético de dicho fenómeno. Mas esto se comprenderá mejor con lo que se expone en la sección siguiente.

III

Hagamos, para terminar, algunas observaciones referentes a la práctica de nuestra crítica. El lado procesal de esta metodología tiene un cierto aspecto matemático ante el cual nos debemos prevenir. En el siglo XII, verbigracia, nos hubiese sin duda sido imposible haber formulado este género de crítica. Porque la ciencia experimental, supuesto inevitable de estos trabajos de laboratorio, tiene en la historia su comienzo y su desarrollo, aun cuando no advirtamos la posibilidad — subsistiendo el cerebro humano — de que un día tenga término. Quiero decir, por consiguiente, que no debemos apurarnos mucho porque en la hora presente la técnica de la crítica estética no suministre todavía productos de exactitud infinitesimal, como pudiera pretenderse. ¿Hay algo plenamente exacto en las ciencias naturales? El fundamento que hemos puesto a la base de la crítica del goce impersonal nos parece incommovible, definitivo. Cuanto a la perfección de la técnica, no nos preocupemos demasiado, porque aparte de que en este estudio debe investigarse, más que la técnica, el fundamento de la técnica, el cual se nos ofrece con suficientes garantías, debemos acostumbrarnos a pensar que donde exista una medida empírica existirá necesariamente error, pues amén de las ecuaciones personales, la commensurabilidad de lo que mide y lo medido es asunto que nos llevaría muy lejos.

Cuando el físico nos dice que un cuerpo pesa x gramos, que una extensión mide x metros; cuando el químico nos muestra el resultado de un análisis y con él los componentes de un compuesto; cuando el botánico nos presenta una clasificación de las plantas; cuando el fisiólogo nos aporta la velocidad del corazón, sería ingenuidad creer que se trata de afirmaciones matemáticamente verdaderas. El error siempre saca la cabeza; lo individual fluye y se continúa incesantemente, y se escapa y desliza por las rígidas mallas de la medida; lo exacto pugna con lo real; lo puro — valga el equívoco — se opone a lo empírico.

Por tanto, una crítica estética científica, una crítica eminentemente experimental, no puede ni debe querer ser una crítica perfectamente exacta; se acercará más cada día, tendrá menos error en cada ulterior momento de la evolución, pero nunca llegará al *summum*, que es el infinito. Ya Aristóteles estableció que un infinito en acto es un absurdo.

Contentémonos, pues, con una crítica aproximada — de esa aproximación a que debe la ciencia la mayoría de sus progresos — y pensemos que la única dificultad que ofrece es la de determinar con precisión las fracciones y las diferencias pequeñas del valor estético, pero que todo ello no obsta para que podamos apreciar y saber con certeza el valor de un fenómeno, medido en unidades de una magnitud prudente.

Enlazados con esta cuestión de la exactitud pedida a negocios empíricos, hay ciertos problemas relativos a nuestra crítica, de los que conviene hacerse cargo antes de que se aduzcan como objeciones. Las dificultades que implican — como hemos de ver en seguida — son en parte consecuencia de ese estado actual del proceso experimental de la medida; en parte también, surgidas por tratarse de un camino hasta el presente no abierto y, como tal, que ofrece el trabajo de roturarse. De todas suertes, hemos de adelantar claramente, aunque sea quitar interés a lo que sigue, que ninguno de ellos es insoluble y que ahora o más tarde serán vencidos por entero.

A) Para el examen de un fenómeno dado. — El primer obstáculo con que puede tropezarse prácticamente es la determinación del fenómeno que se ha de criticar. Hacer la crítica de *Hamlet*, por ejemplo, es una frase equívoca, porque lo es la palabra Hamlet. Cual sea el sentido en que la empleemos, tal habrá de ser la crítica y las dificultades de la crítica. Si por *Hamlet* se entiende la realidad teórica, es decir, lo que puede *entender* cualquiera que lea superficialmente la tragedia, esto es, el material, estilo y pensamiento, entonces la crítica estética de Hamlet deviene imposible, porque esa obra teórica parecerá más o menos bella o fea al espectador, según su gusto, temperamento, instrucción, etc. De aquí, como hemos afirmado, la imposibilidad de la Estética desde el punto de vista objetivo o de lo bello, toda vez que sigue y seguirá cumpliéndose el adagio de la variedad de gustos. En ese supuesto, *Hamlet* no es estético ni sentimental, sino meramente anestésico. Así, pues, nosotros hemos de entender por *Hamlet* un complejo de fenómenos estéticos con una parte objetiva, teórica — es verdad —, pero unida irremediablemente a otra parte subjetiva, intensidad, gusto y lo demás. Nunca se insistirá bastante en que la crítica estética no es crítica de objetos teóricos, sino de fenómenos estéticos.

Nuestro problema no es ya determinar las condiciones intrínsecas de un objeto para que resulte necesariamente bello, sino las condiciones para que un fenómeno sea estético, tenga esta clase de valor.

Y lo que ocurre es que cada fenómeno estético se designa ordinariamente por su factor ocasional y a veces también por su factor de gusto. Así vemos que los títulos de las obras de Arte (fenómenos o conjuntos de fenómenos estéticos) suelen ser descriptivos, teóricos: el Partenón, la *Niké de Samotracia*, la *Alegoría de la Primavera*, los *Borrachos*, el *Buque fantasma*; y tratándose de obras literarias preferentemente o musicales, suele añadirse: tragedia, comedia, etc. Esta manera de designar, si no fuese obra de la multitud o para ella, poco versada en rigorismos, procedería del deseo de abreviar que tanto cunde en las denominaciones, sería una mera fórmula cómoda. Cuando tratándose de fenómenos estéticos se expresa un factor o dos, hay siempre seis respectivamente graduados: ocasionalidad, intensidad, gusto, autonomía, introyección, cultura.

De aquí se infiere que, para hacer la crítica de un fenómeno, dado solamente por uno o dos de sus factores, la primera tarea del crítico será la de descubrir las partes preteridas de ese fenómeno, fijar cuidadosamente los factores de que se compone, a fin de no tomar por el todo lo que sólo es un factor o un detalle. Cuando el autor de la obra vive, en nadie mejor que en él pueden descubrirse y medirse los factores del fenómeno; cuando no vive, necesitaremos, para realizar la crítica estética de esa obra, una persona que le sustituya en las funciones de espectador comprensivo de la misma, una persona que, aleccionada por la crítica histórica y la psicológica, nos ofrezca las mayores garantías de que entiende y siente en su totalidad el fenómeno que el artista desaparecido creó. Y entonces comenzará la tarea de determinación factorial, apelando al experimento y a los datos que la introspección del sujeto nos suministre.

Descubrir la autonomía del fenómeno, tal como la hemos definido y graduado, es sin duda lo más fácil. Basta para ello a lo sumo un sencillo interrogatorio. Respecto a la intensidad, ya se han hecho en la segunda parte de este trabajo algunas indicaciones. Téngase en cuenta, por lo demás, que no pretendemos habérnoslas cara a cara (!) con la energía del fenómeno estético. De no aclarar bien esto, podría darse pie para otra objeción a la metodología de la crítica estética.

El fenómeno estético — se diría —, dada su condición de fenómeno psico-fisiológico y, por tanto, físico, es un fenómeno de movimiento y de energía. Se sostiene por otra parte que una condición fundamental de valor estético es la intensidad de dicho fenómeno, la intensidad de su emoción. Ahora bien: el movimiento, la energía, la intensidad son

algo que, por su naturaleza propia inmaterial, no puede captarse o detenerse ni, por ello, medirse. ¿Cómo será posible la medición de la intensidad de la energía? A esto responderemos que, no ya en Estética, pero en ninguna ciencia conocida hasta hoy se ha conseguido todavía medir la energía estrictamente; entre otras razones, porque aún no sabemos lo que la energía sea. Pero ello no obsta para que puedan medirse y se midan realmente ciertos fenómenos, ciertas apariencias que llamamos manifestaciones de la energía. Nosotros no conocemos la energía más que por sus manifestaciones; luego en lugar de pensar en aquélla, pensemos en éstas, que pueden ser observadas y cuya comprobación es lo que ha movido a hablar de la existencia — existencia empírica y sin consecuencias — de una cualidad o cantidad energéticas. Si se conviene en que el fenómeno estético es energético, es porque hay ciertas manifestaciones de intensidad. Midámoslas, y esa será la única medida posible de la energía.

Después de lo cual, no hace falta repetir que en todo fenómeno sentimental estético hay múltiples manifestaciones que indican su mayor o menor intensidad. “Los sentimientos estéticos — escribe Sergi en su citada obra — son producidos por los mismos conductos y los mismos órganos que los demás sentimientos útiles a la vida; es el mismo centro común de las emociones, centro de los dolores y placeres, centro vital en el bulbo, de donde parten las excitaciones que se extienden a los órganos de la vida de nutrición; son las alteraciones de las funciones de estos órganos, devenidas conscientes en el cerebro superior, quienes causan las emociones, es decir, que éstas son las formas físicas de esas alteraciones transformadas en formas psíquicas; son las excitaciones periféricas centrales las que impresionan el centro emotivo según su cualidad y su cantidad y, fisiológicamente, ninguna diferencia hay entre estos sentimientos estéticos y los otros de carácter bien definido de protección... Según la intensidad de las emociones, se producen los mismos fenómenos fundamentales: son alteraciones en las funciones cardíacas y respiratorias, en los vaso-motores y las secreciones, especialmente las lacrimales; son también llanto o bien obstáculos a la respiración causados por fenómenos faríngeos, y, como fenómeno superficial, cutáneo, calofríos, palidez o enrojecimiento, sudor, una forma general cataléptica o, por el contrario, una forma de furor con todas las apariencias que la caracterizan, o bien asimismo movimientos musculares más o menos extensos, visibles en la risa y en diversas actitudes...

Cada sentimiento estético — dice finalmente — no siempre es tan intenso que pueda ser observado objetivamente en las expresiones del rostro y aun en los gestos; las gradaciones son infinitas, las variaciones

muy numerosas, es preciso además añadir el hábito o la insensibilidad relativa de cada individuo y por consiguiente la disminución de los efectos de la impresionabilidad emocional. Pero cualquiera que sea la intensidad de la excitación, si una emoción se produce, si un sentimiento se despierta, teniendo por causa un objeto de carácter estético, será siempre bajo la forma fisiológica de una alteración, por pequeña que sea, de los órganos de la circulación y la respiración. La sensibilidad de estos órganos es extraordinaria, ya lo he mostrado a propósito de la dinámica de las emociones; es, pues, posible que el sentimiento sea consciente, que la emoción estética se manifieste claramente y que no se tenga ninguna indicación de los cambios viscerales: un instrumento muy delicado podría sólo registrarlos. Se sigue, por lo demás, que sólo para las emociones fuertes y tumultuosas los cambios advenidos son evidentes, pues en ese caso son violentos y se extienden al cuerpo entero" (1).

Todo ello viene a confirmar nuestra orientación y método. Tómese ahora cualquiera de los manuales de técnica de laboratorio y se encontrarán los cinco aparatos, cada día más precisos, con los cuales es cosa mecánica e innecesaria de consignar aquí la cuestión debatida en estas líneas, la medición de la intensidad. El galvanómetro nos dará las variaciones del reflejo psico-galvánico; el pneumógrafo, las alteraciones respiratorias; el esfigmógrafo, la presión arterial; el pletismógrafo, el volumen sanguíneo; el tremógrafo, el estado de temblor, inmovilidad o convulsión.

Insistimos en que sería un gran error pensar que el desarrollo estético del factor emocional esté en razón directa del crecimiento gráfico de la variación positiva de las funciones orgánicas. Tanta importancia emocional tiene la exaltación como la depresión orgánica, o lo que es igual, la variación positiva funcional como la negativa, reflejadas respectivamente en el crecimiento o disminución de la gráfica de cada aparato. Para apreciar debidamente estos elementos emocionales, hemos de poner la vista en las variaciones medias positiva y negativa que registre cada aparato según su índole y la aplicación que de él hagamos; fijarlas como límite, y una vez hecha la medición, dar como válidas las variaciones que hayan alcanzado la media correspondiente (positiva o negativa, según el caso) de su respectivo aparato y como no válidas todas las demás. Cuanto más general y más intenso sea un trastorno emocional, más fácil será que cada aparato registre una variación válida, y, a la inversa, a mayor número de variaciones válidas, más importante será la emoción.

(1) Sergi: *Les émotions*, trad. Petrucci; París, Doin, 1901; págs. 291 a 296.

Nos quedan ahora cuatro factores, que aquí agruparemos de este modo: gusto e introyección, ocasionalidad y cultura.

Respecto al primer grupo, no hemos de ocultar que se requiere para determinarlo con éxito un sujeto de experimentación de selecta mentalidad. La crítica estética es cosa un tanto delicada y desgraciadamente no todas las personas pueden intervenir en ella. En cuanto sea posible, hay que determinar el grado de gusto como el grado de introyección (cuya nomenclatura hemos expuesto en el capítulo anterior) por un procedimiento de introspección sistemática semejante a los empleados por los psicólogos del Instituto de Würzburg. Y así como en esta novísima dirección psicológica se ha experimentado con sujetos de la mayor talla mental posible (pues de otro modo las experiencias hubieran resultado nulas), así también en nuestra crítica hemos de ser discretos en la elección de las personas. Si el sujeto cuya obra criticamos no distingue claramente lo bello, de lo bonito y de lo cómico, lo sublime de lo trágico, ¿cómo determinar con los datos que nos suministre la etapa de su gusto en que se encuentra? Si no distingue o no expresa la diferencia entre los grados que concretamos en los afectos de conocido, de amigo, de hermano, etc., ¿cómo obtener la profundidad que ha conseguido su *Einführung*? Todo esto se conseguirá fácilmente, sin embargo, con personas de cierta selección. De ahí que se imponga la necesidad de trabajar con sujetos distinguidos.

Y algo análogo ha de decirse por lo que se refiere a la determinación de los dos factores que restan: ocasionalidad y cultura. Pero el hombre selecto aquí tiene que ser el crítico. Ambos factores representan demasiada objetividad para que se confíen meramente a las respuestas del sujeto. Ambos factores, y especialmente, no su existencia, sino sus grados, han de ser materia de interpretación por parte del crítico. Este ha de ser quien agudamente los aclare, los ponga de manifiesto, los demuestre (1). Por eso la perspicacia del crítico es una condición sobreentendida.

Esta perspicacia, por otro lado, no ha de ceñirse a la interpretación de ocasionalidad y gusto, sino que ha de presidir a las demás operaciones. La determinación de los seis factores del fenómeno, por ejemplo, no es algo instantáneo, sino sucesivo. El crítico deberá tener en cuenta que la apreciación de la intensidad mediante los aparatos

(1) "Las consideraciones desenvueltas por Taine, a propósito de la formación de los artistas, se aplican íntegramente a la de los aficionados y los críticos. La inteligencia de las obras de arte depende del conocimiento de los medios en que han sido creadas, de su cultura especial y general, y en fin, de su estructura moral" (Beauchal: *L'objectivité des jugements esthétiques*, "Revue philosophique", 1915, II).

expresados requiere una gran oportunidad, pues si se deja pasar el tiempo estricto de la tensión emotiva del sujeto, no se podrá determinar dicha intensidad. Hay que apreciar, por tanto, este factor cuando la emoción culmine. Y de análogo modo se conducirá en las demás ocasiones circunstanciales que aquí no cabe prevenir y que sólo él podrá solventar (1).

B) Cómputo de datos.—Obtenida la serie de datos característicos del fenómeno que se quiere medir, es preciso computarlos para llegar a un resultado global. Dos géneros de crítica estética podemos perseguir: cualitativa y cuantitativa. La crítica cualitativa determina si un fenómeno es o no estético; la cuantitativa declara las dimensiones de un fenómeno estético. Para practicar la primera, nos basta con saber que en el fenómeno de que se trate se dan de algún modo o no se dan los seis factores referidos; a esto se reduce la importancia de los datos. Pero cuando se pretenda, como en la mayoría de los casos, practicar una crítica cuantitativa, la técnica de los datos varía. La existencia de los seis factores es entonces una mera condición y lo importante no es determinar tal existencia, sino anotar en qué grado se ofrece cada uno de los seis factores, a fin de concluir por un cálculo de unidades la cuantía del desarrollo del fenómeno.

Se ha visto en el capítulo anterior que los factores del fenómeno estético pueden darse en cada uno de los cinco grados mínimo, inferior, medio, superior y máximo, así como que se han señalado estos grados respectivamente con los números del 1 al 5. La unidad de medida, algo siempre arbitrario y convencional, llámese litro, gramo, metro o cualquier otra cosa, es aquí para nosotros el grado mínimo de cualquier factor. Los otros grados representan la duplicación, triplicación, etc., de los grados mínimos. Y con esto se resuelve el problema de la reducción de datos a unidades. Como lo que se pretende en la crítica cuantitativa es la obtención del *quantum* de desarrollo del fenómeno que se quiere criticar, nos será bastante fácil saberlo partiendo de la serie de datos que nos haya proporcionado el examen de dicho fenómeno. La cuestión queda reducida a sumar los diferentes grados en que se den los diversos factores, y la cifra de la suma será la cuantía del desarrollo fenoménico perseguido.

Supongamos que del examen de un cierto fenómeno estético resulta que su factor ocasional no tiene alegoría, pero reúne armónicamente la gradación cuyo límite es el *asunto*; la intensidad llega hasta

(1) Como se ve, para la fijación del fenómeno estético se hace preciso el empleo de los métodos de *impresión* y de *expresión* combinados.

acusar un cambio notorio de *presión arterial*; dicho fenómeno puede clasificarse como estrictamente *bello*; su autonomía no pasa de *científica*; su introyección acusa la consideración de *hermandad*; su cultura es *universitaria*. ¿Cómo computar estos datos? Para ello no habrá sino sustituir los grados que se subrayan por sus cifras correspondientes y sumar después estas cifras. En la tabla que incluimos al final del capítulo precedente, veremos que el asunto está graduado en 4; la presión arterial, en 3; lo bello, en 4; la autonomía científica, en 3; la hermandad, en 3; la cultura universitaria, en 4. Sumando estos números, obtendremos la cifra 21, que será la medida del desarrollo del fenómeno supuesto.

Puede ocurrir en ocasiones que los factores estéticos se manifiesten tan débilmente, de una manera tan indeterminada, que no se pueda afirmar con claridad que cualquiera de ellos alcance plenamente ni siquiera su grado mínimo. El fenómeno estético que representarán en tal caso será vacilante, inseguro, embrionario; aquí le llamaremos *fenómeno de umbral*. El umbral estético no es susceptible de medida en unidades, precisamente por estar por bajo de las unidades; es la iniciación de lo estético, su primitivo gesto, su más tímida presentación. Con la numeración que hemos adoptado, el fenómeno de umbral no puede ser cuantitativamente medido, sólo podrá hacerse de él una crítica cualitativa o, si se quiere, en el fenómeno de umbral la crítica cualitativa y la cuantitativa coinciden. Pero en el momento en que uno solo de los factores fenoménicos gana el grado que hemos llamado cuantitativamente mínimo, la distinción de críticas se opera; ya representará un grado de desarrollo, el primero de la serie, y esto nunca puede saberlo la crítica cualitativa.

Pudiera parecer que la cifra total representativa del desarrollo de un fenómeno no resulta fidedigna, puesto que procede de unidades de diferente volumen. ¿Es esto cierto? ¿Es arbitraria la gradación que hemos hecho en el desarrollo de cada factor? Podemos decir fundadamente que no. Nada de arbitrario en esa determinación de grados. En primer lugar, no hay sin los seis factores fenómeno estético estrictamente hablando; y luego, cualquiera de esos factores que examinemos en su desarrollo, se podrá comprobar cómo la pauta que se ha seguido para graduarles es uniforme. Se ha determinado meditadamente su grado mínimo discernible con claridad; su grado máximo, su grado medio y, finalmente, los puntos más representativos de las zonas de transición inferior y superior. Como quiera que no hemos perdido de vista ni un momento toda la extensión posible de la gama de cada factor, nuestro problema allí se ha limitado a dividir lo más exactamente posible cada gama, ya hecha y respetada, en cinco zonas de

extensión equivalente, para lo cual no creemos que se necesite un auxilio sobrehumano.

Por ser tan corto este número de zonas distinguidas, es por lo que la labor se simplifica y la crítica se hace posible prácticamente. Si hubiésemos pretendido diferenciar en el desarrollo de cada factor 10, 15 o 20 grados en lugar de sólo 5, entonces las dificultades hubieran resultado de hecho casi insuperables: hubiésemos empezado por no encontrar apenas palabras adecuadas para designar esos grados y, aun encontrándolas, no tendrían seguramente bastante matiz diferencial para ser siempre distinguidas en la práctica; por otro lado, para descubrir semejantes grados pequeños en el fenómeno que se hubiese de juzgar, haría falta una penetración hiperbólica, ya que la topografía de nuestra graduación, clara desde el primer golpe de vista, estaría embrollada por divisiones y subdivisiones. En resumen: los errores serían continuos y la crítica prolija e insegura.

Con nuestra graduación no cabe esto. Ya hemos dicho que no podemos pretender exactitudes infinitesimales. Aun siendo de semejante volumen, como hemos deducido que son las diversas unidades, o sea los diversos grados, no tendrá tal vez *exactamente* igual desarrollo un fenómeno de 20 unidades y otro análogo; pero esa diferencia será tan inútil e inofensiva, que podremos despreciarla sin escrúpulos, sin contar que es en virtud de ella por lo que puede haber en realidad una verdadera crítica estética.

Después de todo lo cual, resulta que el desarrollo cuantitativo de los fenómenos estéticos oscila (siempre por encima del umbral) entre la unidad y el número 30 correspondiente a los seis factores en su grado máximo (6×5). Si con esto dividimos el desarrollo posible del fenómeno estético en cinco grados (como antes lo hicimos con cada uno de sus factores), tendremos los siguientes desarrollos parciales:

1. *Desarrollo mínimo* (1 a 6 unidades).
2. " *inferior* (7 a 12).
3. " *medio* (13 a 18).
4. " *superior* (19 a 24).
5. " *máximo* (25 a 30).

Cabe reparar ahora en que con frecuencia se nos presentan, no un fenómeno aislado, sino series de fenómenos agrupados en conexión. Las distintas Artes rara vez nos ofrecen obras de un solo fenómeno; y, abundando las conexiones, ¿cómo será posible hacer la crítica de una obra de arte o natural compuesta de un número indefinido de fenómenos estéticos? Con alguna reflexión que se haga, podremos llegar a una solución franca y decidida. Si una obra de arte conexas es un

complejo de fenómenos, su desarrollo integral será la suma de los desarrollos de sus fenómenos. Ahora bien, conviene hacer una distinción previa: puesto que cada obra conexas es *una* y *varia*, habrá fenómenos estéticos *de conjunto* y fenómenos estéticos *de detalle*. Súmense unos y otros y tendremos el complejo de fenómenos precisado. — De momento, sin embargo, creemos que se debe prescindir de esas críticas por acumulación, si fáciles en teoría, prolijas en la práctica, y que se debe fijar la atención, exclusiva o al menos predominantemente, en las críticas de conjunto, tendiendo a mirar en las conexiones el fenómeno estético general en que se cobijan los restantes.

De todos modos, es preciso no confundir: *a*) el desarrollo del fenómeno estético; *b*) el desarrollo integral de un producto estético conexo, y *c*) el desarrollo medio de este producto. El primero (al cual nos hemos referido constantemente en este estudio) estará constituido por la suma de los desarrollos parciales de los seis factores elementales. El segundo, por la mera suma de los desarrollos de conjunto y de detalle que forman el complejo de fenómenos estéticos. El tercero, por el desarrollo integral dividido por el número de fenómenos estéticos. Ello puede representarse por tres fórmulas generales. Si llamamos *d* al desarrollo del fenómeno estético, *g* al grado de desarrollo, *n* al número de fenómenos estéticos, *u* a la unidad de medida, e indicamos con letras suscritas los factores a que se hace referencia; llamando asimismo *Di* al desarrollo integral y *Dm* al desarrollo medio, tendremos:

Fórmula en unidades del desarrollo de un fenómeno estético:

$$d = u (g_o + g_{1a} + g_g + g_a + g_{1n} + g_c).$$

Fórmula en unidades del desarrollo integral de un complejo de fenómenos estéticos:

$$Di = d + d_1 + d_2 + \dots + d_n.$$

Fórmula en unidades del desarrollo medio de un complejo de fenómenos estéticos:

$$Dm = \frac{Di}{n}.$$

C) Valoración estética. — Computado en unidades el desarrollo de un fenómeno estético, está hecha su crítica. Veamos por qué.

Hemos sostenido desde el principio que la crítica estética tiene por objeto valorar estéticamente un fenómeno, discernir el valor esté-

tico de un fenómeno dado o grupo de ellos. Ahora bien: valor es la aptitud que tiene una cosa para satisfacer un imperativo. Hay, pues, tantas clases de valores cuantas sean las clases de imperativos o necesidades. El valor estético será la propiedad que tiene un fenómeno (ya que las cosas estéticas son fenómenos en el sentido expuesto), en cuya virtud puede éste satisfacer nuestro imperativo, deseo o necesidad estética. Pero nótese la sencillez de la cuestión: ¿qué es lo que pide o exige el imperativo estético? Pide o exige nada más que fenómenos estéticos; por consiguiente, estos fenómenos y las cosas de valor estético son una y la misma realidad.

Los factores y grados del fenómeno estético, cuyo análisis hemos hecho, serán otras tantas condiciones fenoménicas valorantes. Cuanto mayor desarrollo tenga el fenómeno, más apto será para satisfacer el imperativo estético en general, es decir, más valdrá estéticamente. Tan importantes son unos factores como otros para la existencia del fenómeno estético y, por consiguiente, para su valor (1). Por otra parte, ya hemos demostrado de qué suerte, tratándose de una jerarquía de grados tan escasa — y suficientemente razonada — como la que señalamos en el desarrollo de cada factor, no hay inconveniente en computar correlativamente en unidades los referidos grados de desarrollo, o sea de valor. En suma: equiparamos el *qualis* o el *quantum* de un fenómeno con el *qualis* o el *quantum* de su valor, y llamamos a esta afirmación *principio de la ecuación del valor al desarrollo*.

Síguense de aquí, en relación con el lema de este trabajo, consecuencias curiosas que no queremos dejar de indicar siquiera. Sobre si puede ser o no la Estética una ciencia normativa, todavía no se está de acuerdo. Pero ¿qué es una norma? Los diccionarios la definen como "regla que se debe seguir o a que se deben ajustar las operaciones", debiéndose añadir en nuestro caso: "para conseguir un fin determinado". Toda norma científica implica un *para que*. La norma será científica por estar razonada. Ahora bien, la razón de la norma es una causa final, un ideal, un *para que*. Por consiguiente, las normas de la Estética tienen que indicar los medios conducentes a la consecución de un fin estético, o lo que equivale: las condiciones que ha de reunir un fenómeno para que represente un valor estético. Esto último es la cosa más sencilla; porque, en virtud del principio de la ecuación del valor al desarrollo, dado un valor como ideal, podremos inmediatamente ungir a su correlativo desarrollo fenoménico como condición y decir: "un fenómeno debe tener tal desarrollo (factores y grados) para resultar de tal valor (suma de unidades estéticas)"; mas esto es una

(1) En un artículo como el presente, debemos renunciar a mayores explicaciones, que dejamos para cuando este opúsculo se convierta en libro.

norma, o mejor dicho, es el tipo de toda una serie de normas pertenecientes por derecho propio a la Estética, la cual, si no pudiese formular estas normas, sería porque no habría precisado suficientemente el fenómeno estético, es decir, porque no sería una verdadera ciencia.

Si ahora, para satisfacción de suspicaces, se quisiera dar forma silogística a los resultados de cada crítica, se tendría en cada caso un razonamiento formulado en una de estas dos maneras:

Positivo.

Un fenómeno estético debe tener tal desarrollo para resultar de tal valor.

Tiene tal desarrollo.

Luego tiene tal valor.

Negativo.

Un fenómeno estético debe tener tal desarrollo para resultar de tal valor.

No tiene tal desarrollo.

Luego no tiene tal valor (1).

Pero esto son sólo satisfacciones lógicas innecesarias. En virtud de lo expuesto, podemos ya sentar, sin más aditamentos, que criticar un fenómeno estético es cosa equivalente a determinar su desarrollo.

Queda en las líneas que preceden bastantemente dilucidado, aunque en esbozo, el tema que nos proponíamos. Insistimos en su carácter de boceto. Podrá argüirse cuanto se quiera contra la imprecisión en que quedan algunas cuestiones de detalle. Podrá exagerarse también la dificultad técnica que implica una crítica semejante o bien la esfera reducida a que sólo se aplicará con éxito. Nosotros tenemos aquí que limitarnos a subrayar, modestamente, las siguientes

(1) Especificando estas fórmulas en los dos géneros de crítica, tendremos:
Fórmula cualitativa. — El fenómeno x ¿tiene un valor estético? Silogismo:

May. *Todo fenómeno de valor estético debe tener los seis caracteres de su desarrollo natural.*

Men. *El fenómeno x tiene — no tiene — esos caracteres.*

Conc. *Luego el fenómeno x tiene — no tiene — un valor estético.*

Fórmula cuantitativa. — El fenómeno estético x ¿cuánto valor estético tiene? Silogismo:

May. *Todo fenómeno de cierto valor estético debe tener un desarrollo natural equiparable.*

Men. *El fenómeno estético x tiene un desarrollo a .*

Conc. *Luego el fenómeno estético x tiene un valor estético a .*

Conclusiones.

I. Las negaciones de la crítica estética, así como sus insuficientes afirmaciones, proceden hasta el presente, en general, de un mal planteamiento del problema.

II. La crítica estética no es crítica de meros objetos teóricos, sino crítica de fenómenos estéticos, entendidos como complejos funcionales psico-fisiológicos de goce impersonal o desinteresado.

III. La crítica estética determina el valor estético de un fenómeno dado.

IV. Este fenómeno se fija experimentalmente.

V. El valor estético de un fenómeno dado resulta de la reunión de sus factores estéticos.

VI. Estos factores estéticos, de valor aproximadamente comparable, pueden considerarse reducidos a seis: ocasionalidad, intensidad, gusto, autonomía, introyección, cultura.

VII. Omitido cualquiera de ellos de un modo radical, desaparece el fenómeno estético.

VIII. En cada uno de los seis factores, pueden distinguirse cinco grados jerárquicos.

IX. Llámase umbral estético de un fenómeno a la mera iniciación en él de los seis factores. Tan débilmente pueden éstos acusarse, que no alcancen siquiera sus primeros grados.

X. El valor estético cualitativo de un fenómeno dado surge ya con el mero umbral.

XI. Computando en unidades cada uno de los grados de cada factor estético, el desarrollo estético de cualquier fenómeno oscilará entre el umbral y el número 30.

XII. El valor estético cuantitativo de un fenómeno dado se gradúa por la extensión de su desarrollo.

XIII. Brevemente, pueden clasificarse en cinco tipos los diversos valores cuantitativos: mínimo (1 a 6), inferior (7 a 12), medio (13 a 18), superior (19 a 24), máximo (25 a 30).

XIV. Toda obra bella natural o artística es un fenómeno o conjunto de fenómenos estéticos.

XV. El valor estético integral de un producto estético conexo es la suma de los valores de todos los fenómenos estéticos de que se compone; su valor medio es igual a su valor integral dividido por el número de fenómenos integrantes.

XVI. La crítica de las obras de arte resulta así objetiva, científica y al abrigo de las divergencias de los gustos particulares.

Bibliografía.

- Abel: *D. gute Geschmack. Aesthetische Essays*. Wien, 1895. — Ch. E. Adam: *Essai sur le jugement esthétique*. Hachette, 1885. — L. Alas: *Nueva campaña. 1885-6*. Madrid, 1887. — Id.: *Mezclilla*. Madrid, 1889. — Id.: *Ensayos y revistas. 1888-1892*. Madrid, 1892. — Id.: *Palique*. Madrid, 1893. — Th. Alt: *Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen u. der Zeitgeschmack*. Mannheim, F. Nemnich, 1910; 119 págs. en 8.º (Cf. recs. en "Deutsche Literatur", 1910, 45; "Monatsch. f. Kunstwiss.", III, 2; "Zeitschr. f. Asth. u. all. Kunstwiss.", 1910, I.). — P. André: *Essai sur le beau*. 2.º éd. augm. d'un discours préliminaire et de réflexions sur le goût, par J. H. S. F. (J. H. Sam. Formey). Paris, 1741. — Anónimos: *Criterion of poetry*. Appleton's J. N.-Y.; 25, 238. — *Touch stories of criticism*. Dial.-Chicag.; 18, 335. — *D. Kritik besonders d. ästhetische Kritik*. Herrig's Archiv; 11, 294. — *Aims and Methods of Criticism*. Westm. R.; 80, 468. — *The critic and his task*. Dial.-Chicag., 14, 97. — *Canons for critics*. Sharpe's Lond. M.; 46, 9. — *Artist and critic*. Fraser's M. L., 92, 255. — *Science of criticism*. Bentley's Miscell. L., 61, 187. — *Principles and practice of criticism*. Macmil., 61, 73. — *A new criticism of poetry*. 1897, Contemp. R. L., 72, 390. — *Tradition, criticism and science*. Andover Rev., 3, 47. — *Criticism of poetry*. Blackw., 17, 74. — *Poetical criticism*. Pamphleteer. L., 20, 529. — *Thoughts on criticism, by a critic*. Coruh., 34, 556. — *Essay on criticism*. Western Mont. M. Cincinatti, 5, 10. — *Art criticism and philosophy*. Lond. Q., 31, 116. — *Poets and critics*. Every Saturd. Bost., 9, 23. — *Criticism as a fine art*. 1896; Current Literat. N.-Y. Ap. — *Der ästhetische Geschmack*. Zeitsch. f. christ. Kunst, 13, 225; 1900. — *Some random reflections on criticism*. Macmil., 53, 278. — W. Archer: *Criticism as an inductive science*. Macmil., 54 y 43. — Arnold: *La crítica en la actualidad*. Trad. esp.; Madrid, "La España Moderna". — Avenarius: *Begeisterung u. Kritik*. 1889; "Der Kunstwart", Münch., 12, 18. — "Azorín": *La evolución de la crítica*. Madrid, F. Fé, 1890. — Bab: *Crítica de la escena* (cf. rec. "Zeitschr. f. Ästh.", 1911). — R. Baerwald: *Begabung f. künstlerische Kritik*. 1897. "Monatschr. f. neue Literat. u. Kunst." Berl., 1, 45. — Edgar Baes: *Le jugement artistique*. La Fédérat. artist., Bruxel., 25, 47. — Id.: *La mission de la critique*. L'art idéaliste, Bruxel., 13 marzo 1898. — Id.: *Hierarchie artistique*. La Fédérat. artist., Bruxel., 27, 21. — A. J. Balfour: *Criticism and beauty*. London, Clarendon press, 1910; 48 págs. en 8.º (cf. rec. "Am. j. Ps.", pág. 134). — Beauchal: *L'objectivité des jugements esthétiques*. R. ph., 1915. — E. Beulé: *Socrate ou l'esprit de critique*. Gazett. d. Beaux-Arts, 1r. pér., XIII, 126. — E. Bertrand: *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*. P. Leroux, 1893. — A. Bivrell: *Colloquy on criticism Literature*. 1898, N.-Y., 23 F, 12. — E. Bobadilla: *Solfeo: Crítica*. Madrid, 1889. — Id.: *Escaramuzas: Crítica*. Madrid, 1893. — Id.: *Baturrillo: Crítica*. Madrid, 1895. — Id.: *Al través de mis nervios: Crítica y sátira*. Barcelona, 1903. — F. Boffi: *Il divenire dell'arte*. Palermo, Sandrou, 1908; "Bibl. Sandrou", 40; 128 págs. en 16.º (cf. el cap. últ. *La crítica dell'arte*). — Bordes de Parfondry: *Etude sur l'art. Critique spéciale*. L'Artiste, XIV, 213, 249, 261. — G. A. Borgese: *Storia della Critica romantica in Italia*. — Bougot: *Essai sur la critique d'art*. — Brunetière: *Ques-*

tions de critique. — Id.: *La critique littéraire*. Paris, 1892. — Id.: *L'évolution de la critique*. — Id.: *Nouvelles questions de critique*. — G. Busselli: *Un nuovo criterio di estetica*. La civiltà catt., 1908, págs. 35-50 y 412-430. — G. Cantalamessa: *Saggi di critica d'arte*. Bologna, Zanichelli, 1890. — Giosué Carducci: *Estudios críticos*. — G. A. Cesareo: *La critica estetica*. Nuova Antologia. — L. W. Clarke: *Ruskin as an art critic*. Mac. mag., 8; 1904. — Id.: *Ruskin and his critics*, Sat. R., 90, 455-487. — T. M. Coan: *Art and criticism*. Lippincott's M. Philad., 13, 355. — E. Cocchia: *Il pensiero critico de Fr. de Sanctis nell'arte e nella politica*. — S. Colvin: *Art and criticism*. Appleton's J. N.-Y., 22, 320. — Id.: *Art criticism*, Fortnight., 32, 210. — L. Cordeiro: *Livro de critica*, 1869. — B. Croce: *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*. — Id.: *Dei vari significati della parola Umoreismo e del suo uso nella critica letteraria*. — T. Child: *Art and criticism*. Harper. N.-Y., 1892. — B. Christiansen: *Kunstverständnis und Kunstkritik* (cap. últ. de su "Philosophie der Kunst", Hannau, Claus &, 1909). — F. Demogeot: *De la satire en France au moyen-âge*. R. D. M., 1846. — Diez: *Kunstkritik und Kunstgesetze*. Stuttgart, Kohlhammer, 1911. — Dreecken: *Sobre la valoración absoluta del objeto estético* (cf. rec. en "Zeitschr. f. Asth.", 1913). — G. Dubufe: *La valeur de l'art*. Paris, Flammarion, 1910; 372 págs. en 8.º; hay traducción española, por D. de Buen, en la "Bib. Fil. cient." (cf. rec. "R. thom.", XIX, pág. 248). — Durán: *Influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, 1828. — E. Egger: *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs*. 1882; 2.ª ed. París, 1886. — Id.: *Aristarque*. Rev. D. Mondes, 1846. — L. Ery: *Le critère de la beauté*. 1901, La Fédération artistique, XXIX, 20. — Id.: *Le rôle de la critique d'art*. 1901, La Fédération artistique, Bruxel., núms. 48 y sgts. — Jac. Falke: *Geschichte des modernen Geschmacks*. Leipzig, T. O. Weigel, 1866. — Feeman: *The moderns essays in literary criticism*. Feijóo: *Teatro crítico*. — Fernández Espino: *Estudios de literatura y de crítica*. — Figueiredo: *A critica litteraria como sciencia*. — Jules Feller: *Les malentendus de la critique*. Bruxel., Weissenbruch, 1897 (Cf. ex. "Rev. de Belgique"). — Fernández y González: *Historia de la crítica literaria desde Luzán hasta nuestros días*. Madrid, 1870. — André Fontaine: *Essai sur les principes et les lois de la critique d'art*. 1903. — Ch. Fuinel: *Art et critique*. Paris, 1898. — G. S. Fullerton: *Criterion of sensation*, 1900; Psychol. R. N.-Y. Mr. — N. Garstein: *Art critics and the critical artist*. Studio. L., 1, 128. — L. E. Gates: *Taine and the science of criticism*. Nation. N.-Y. Mr., 16, 1893. — P. Gaultier: *La critique d'art*. R. de phil., oct. 1906. — W. Gensel: *Kunstkritik u. Publikum*. Deutsche Stimmen, Köln, 78. — G. Gentile: *Critica*. — Saint Marc Girardin: *Etudes de critique*. — A. González Blanco: *Elogio de la crítica: ensayos diversos*. Madrid, 1911. — U. González Serrano: *Crítica y filosofía*. Madrid, 1885. — Id.: *En pro y en contra: críticas*. Madrid, 1894. — Id.: *Estudios críticos*. — A. Gorren: *New criticism of genius*. Atlant. Month. Bost. D., 1894. — J. C. Gottsched: *Kritische Dichtkunst*. 1751; Leipzig, 4.ª ed.; 1.ª ed. 1730. — G. Gregory Smith: *Elisabethan critical essays*. — Johannes Groos: *La critique et les critiques*. Grande R., 15/6, 1904. — Emile Grucker: *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*. Paris, 1883. — Guillonin: *Essais de critique littéraire*. — H. Hamel: *Art et critique*. 1901. — Paul Hamelius: *Die Kritik in d. eng. Literatur des 17 u. 18 Jahrh.* — P. G. Hamerton: *The foundations of art criticism*. Contemporary R. L., sept. 1893. — William Hazlitt: *Criticism on art*, §. 1843. — H. Helfried: *Künstler u. Kunstkritik*. D. Kunst f. Alle, 11, 12; 1891. — H. Hennequin: *La critique scientifique*. — Herder: *Ausgewählte Werke*. 3 vols. — A. Hernández:

La crítica y el arte. Rev. de Esp., 28 agosto 1882. — H. Hirth: *Studien u. Kritiken*. München, Werner, 1904. — W. Hutcheson: *Criticism as one of the fine arts*. St.-Paul's M. L., 10, 386. — R. H. Hutton: *Criticism on contemporary thought*. 2 vols. L. 1894, 1, 159; L. Ruskin on Wordsworth, 1, 106. — James-Lang-Gosse: *Science of criticism*. New. R.-L., 4, 398. — J. Janitsch: *Kunsturteile (worauf sie sich gründen u. gründen sollen)*. Deutsche Rundschau, Berl., febr. 1897. — Jappy: *La critique d'art*. La Fédération artistique, Bruxel., XI, 1, 5; 1884. — A. Johannot: *Point de vue dans la critique*. L'Artiste, P. 1, 109. — Ch. Fr. Johnson: *Elements of literary criticism*. New-York, Harper, 1898. — Lord Kames (Hy. Home): *Elements of criticism*. N.-Y., Baines, 1855. — H. Kienzi: *Die Schatten d. Kunstkritik*. Deutsche R., 9, 1905. — S. S. Kingdon: *Rules of criticism*. Writer, Bost., 2, 222. — Koster: *Studien in kunst en kritiek*. Amsterd., 1906. — Gérard de Lacaze Duthiers: *La critique et la beauté*. Jeune Champagne, 15/6, 1904. — Lacombe: *Introduction à l'histoire littéraire*. — Landmann-Kalicher: *Über den Erkenntniswert ästhetischer Urteile*. Leipzig, Engelmann, 1905. — H. Landsberg: *Wer soll Kritiker sein*. Dramaturg. Blätter-Berl., 31; y *Wissenschaftl. Kritik*, ibid., 28; 1898. — K. Lange: *Der ästhetische Wert*. Berlin, Trenkel, 1905. — G. Lanzalone: *Accenni di critica nuova*. 1908. — Lechalas: *L'art et les artistes. Critique. Esthétique*. Bruxel., offic. d. public., 1880. — Dr. E. V. Léger: *Essai sur le canon artistique*. 1863. — P. Lenient: *La satire en France ou la littérature militante au XVI^e siècle*. Nouv. éd.; Hachette, 1886; 2 vols. — Lessing: *Werke*. 2 vols.; Leipzig, Reclam, s. a. — Lista: *Ensayos literarios y críticos*. — Max Lorentz: *D. Individualismus in der Kunstkritik*. Preuss. Jahrb. Berl. 98, 132; 1899. — Id.: *Künstler u. Kritiker*. Ibid., 101, 523; 1900. — Macaulay: *Ensayos críticos*. — N. Martin: *Le parfait connaisseur ou l'art de devenir un critique d'art en deux heures — imité de l'all. Paris, 1861*. — D. Mazzarella: *Della critica: Libri tre (vol. II, Della critica come scienza e come arte)*. Génova, 1866; Roma, 1879. — Fr. H. Meissner: *Kunst u. Kritik*. Die Kunsthalle, Berl., 4, 289; 1899. — H. Merritt: *Art criticism*. 1879. — Rich. M. Meyer: *Kunstlehre u. Kunstkritik*. Jahresberichte f. neuere deutsche Literaturgeschichte, Berl., IV, 5. — Michiels: *Histoire des idées littéraires en France*. — Ch. Mills Gayley y Fred Newton Scott: *An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Aesthetics and Poetics*. — Mockel: *Réflexions sur la critique*. "Rev. de Belgique", nov. de 1897. — Molière: *Critique de l'école des femmes*. — C. L. Moore: *Some ideas on criticism*. Dial, Chicag., 16 abril 1901. — Morgan: *Interpretation in art*. Western, St-Louis, 2, 360. — Müller-Freienfels: *Das Urteil in der Kunst*. Archiv f. syst. Phil., XV; 1909. — Prof. Dr. Laurens Mullner: *Literatur u. Kunst. Kritische Studien*. Beiträge zur Aesthetik der Dichtkunst u. Malerei, Wien, 1895. — Richard Muther: *Studien u. Kritiken*. Wien, 1900. — A. Nin Frías: *Ensayos de crítica e historia*. Valencia, s. a. — Garstin Noman: *The art critic and the critical artist*. Studio, agosto, 1893. — F. Ohmann: *Die Geltung des ästhetischen Urteils, Prinzipielles über die Grundvoraussetzungen literarischer Kritik*. Bonn, Cohen, 1911; 2 vols. en 8.^o de 105-130 págs. — Luis París: *Gente nueva. Crítica inductiva*. Madrid, s. a. — C. Parlagruo: *L'arte e la critica*. Napoli, 1893. — P. Petroz: *L'art et la critique en France depuis 1822*. 1875. — L. Pfau: *Kunst und Kritik. Ästhetische Schriften*. 1888, Stuttgart. — G. Planché: *Du rôle de la critique*. L'Artiste, Paris, 10, 166. — Plutarco: *De poetis interpretandis*. — Lady Pollock: *True art of criticism*. Templ. Bar.-L., 45, 391. — Pope: *Essai sur la critique*. 1709; trad. fr., 1731. — E. D. Puffer: *Criticism and Aesthetics*. Atlant. Monthl.-Bost., 87, 839; 1901. — Ant. C. Quatremère

de Quincy: *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*. Paris, 1815; trad. ingl. Thomson, Lond., 1821. — Harry Quilter: *Relation of criticism to art*. *Natural R.-L.*, 25, 466. — C. E. Rasius: *Rechte u. Pflichten d. Kritik*. — P. J. Rée: *Was ist Kunstkritik?* *Gegenwart*, 20; 1888. — Ch. de Remusat: *L'Art par la critique*. *R. Deux Mondes*, 1 noble, 1863. — Reynolds: *Discourses on art*. 1904. — A. Ricardou: *La critique littéraire; étude philosophique*. Paris, Hachette, 1896. — F. Ricifari: *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini*. — Rosenhagen: *Kunsturteil*. *Deutsche Wochenblatt-Berl.*, 1, 552; 1899. — Rosenstein: *Künstler, Kritiker u. Publikum*. *Gegenwart*, 52; 1883; *De Kunst, de Kunstenaar en de Kritik*. *De Portefeuille*, 7; 1883. — Ruskin: *Lectures on art*. London, Allen, 1900. — Sainte-Marie Perrin: *Les idées d'un critique d'art*. *R. hebdomad.*, 28/5; 1904. — G. Sainstbury: *A history criticism and literary taste in Europe*. From the earliest texts to the present day. Edinburg and London, W. Blackwood, 1902. — G. W. Samson: *Elements of art criticism*. Philad., Lippincot, 1867. — De Sanctis: *Ensayos de critica*. — G. M. Sealinger: *Aesthesis (La critica e il senso estetico)*. Napoli, Fortun, 1896. — Richard Schankal: *Zur Psychologie der Kritik*. *Kritik der Kritik*, 2 Heft, 1905. — Id.: *Vom Geschmack*. 2.^a ed., 1910. — M. Schasler: *Künstlerurteil u. Kunsturteil*. *Wartburg*, 3; 1883. — Scherer: *Études critiques*. Paris, 1863-1889. — Max Schmid: *Alte u. neue Kunstkritik*. *D. Kunst f. Alle*, 13, 10; 1898. — W. Schoelermann: *Kunstkritik*. *Ver Sacrum*-Leipzig, 1898. — Lor. Sears: *Principles and methods of literary criticism*. New York, G. Putnam's sons, 1898. — Abbé Seran de la Tour: *L'art de sentir et de juger en matière de goût*. Strasbourg, 1790. — G. Setacciale: *Eine kritisch-ästhetische Studie*. — Seth: *Essays in criticism*. Longman, 1883. — E. R. Sill: *Principles of art criticism*. *Atlant-Monthl.-Bost.*, 56, 665. — L. Solvay: *L'art et le critique*. *Encyclop. du "Soir"*, Bruxel., vol. 3.^o — Id.: *La critique et les critiques*. Bruxel., Muquardt, 1883. — J. E. Spingarn: *Critical essays of the seventeenth Century*. — Id.: *A history of literary criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy*. Hay trad. it. Fusco; Bari, Laterza, 1905. — E. Stoehr: *Kunst, Kritik, Interpretation*. *Ver Sacrum*. Wien, 127; 1901. — A. Strong: *Critical studies*. Lond., 1905. — R. Sturgis: *Art criticism and Ruskin's writings on art*. *Scribner's Mag.* N.-Y., abr., 1900. — Id.: *The appreciation of pictures*. Lond., Batsford, 1906. — Taine: *Essais de critique et d'histoire*. Paris, 1879. — Sir Henry Taylor: *Critical essay on poetry*, §, 1878. — H. Thoma: *Kunst und Kunstkritik*. *Frankfurter Zeitung*, n^o 302; 1900. — Id.: *Über Kunstkritik*. *Deutsche Kunst u. Dekoration*, Darmstadt, 7, 144; 1900. — Margaret Thomas: *How to judge pictures*. Lond., 1906. — R. Thorel: *L'interprétation dans l'art*. *Nouv. R.*, 15 sepbr. 1901. — W. P. Trent: *Authority of criticism*. *Forum*, 27, 243. — F. Truhof: *Der Laie u. das Kunsturteil*. *D. Kunsthalle*, VI, 15; 1901. — H. von Tschudi: *Kunst u. Publikum*. — R. St. J. Tyrwhitt: *Art criticism*. *Contemp. Rev.*, 11, 101. — E. Tissot: *Les évolutions de la critique française*. — Uitz: *Naturalist, Kunsttheorien*. Valera: *Crítica literaria*. — Valmar: *Estudios de historia y de crítica literaria*. — A. Viale-Prela: *Art et critique*. Dentu, 1880. — C. Villani: *Crítica e arte: note e rilievi*. Città di Castello, Lapi; 187 págs. en 8.^o — A. Viola: *L'art di Orazio nella critica italiana e straniera*. — Th. Volbehr: *Ästhetische Urteile u. kunstgeschichtl. Würdigung*. *Kunst u. Kunsthandwerk*, Wien, 1, 297; 1898. — Volkelt: *Das ästhetische Urteil* (en su "System der Aesthetik", I, XIII). — Vurgey: *Du ju-*

gement esthétique. La Féd. artist., Bruxel., XXIX, 32. — Georg Wendel: *Ästhetische Skizzenbuch* (sus dos últimos capítulos: *Über die Kritik y Analyse einer Kunstkritik*). Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1910; 52 págs. en 8.º — James Whittler: *Art and art critics*. Lond. 1879. — Wiertz: *Peintres, peinture et critique*. Bruxel., 1848. — O. Wilde: *Les origines de la critique historique*. — Id.: *Le critique comme artiste*. 1904; trad. tcheca "Volne Smery", VIII, 3 y sigts. — Id.: *True function and value of criticism*. 19th. Century, 28; 123, 435. — N. P. Willis: *Nature critical by art* (en sus "Famous persons", pág. 417). — Caleb. T. Winchester: *Some principles of literary criticism*. New York and Lond., Macmillan, 1899. — G. E. Woodberry: *Criticism as an inductive science*. Nation, N.-Y., 41, 201. — B. Zumbini: *Sopra alcuni principî di critica letteraria di G. B. Vico*.

Véanse también los recientes artículos de la "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (hrsg v. Max Dessoir): J. Jordán de Urríes y Azara: *Ästhetische Sondernormen der Kunst*, t. XVI, págs. 452-490. — P. Wohlfarth: *Über den ästhetischen Genuss*, t. XVI, págs. 391-398. — F. Heinrich: *Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegenständlichkeit*, t. XVII, páginas 146-173. — E. Utitz: *Zum Schaffen des Künstlers*, t. XVIII, págs. 59-70. — A. Schmarsow: *Komposition*, t. XVIII, págs. 108-113.

OBRAS
DE
LUCIO GIL FAGOAGA

- Exposición y crítica de la Crítica de la Razón pura de Manuel Kant. Madrid, 1917. 1,75 pesetas.
- Breve diálogo de Belleza (Apunte para una Estética). Madrid, 1917. *Agotada*.
- La Relación de Derecho: Su naturaleza y clasificación. Madrid, 1918. 2,50 pts.
- Gramática, Retórica y Dialéctica (Nota crítica). Madrid, 1918. *Agotada*.
- Perspectivas estéticas: Discurriendo en Cueva-Hermosa. Madrid, 1918. 3 pts.
- Lineamento general de un programa de Estética. Madrid, 1919. *Agotada*.
- Esquema de un programa de Psicología Superior. Madrid, 1923. 2 pts.
- El Psicoanálisis y su significación. Madrid, 1925. 1 pta.
- Pruebas para la medida de la inteligencia, según Lewis M. Terman, o Revisión de Stánford de la escala de Binet y Simón. Adaptación española. Madrid, 1926. *Agotada*.
- Resultados de la medida de la inteligencia, según Lewis M. Terman. Adaptación española. Madrid, 1926. *Agotada*.
- Doctrinal del escéptico: Hipotiposis pirrónicas de Sexto Empírico. Traducción directa del griego, con tres apéndices. Madrid, 1926. 10 pts.
- El último sendero de Adolfo Bonilla. Madrid, 1926. 1 pta.
- Las interpretaciones de los sueños. Madrid, 1927. 2 pts.
- Sobre metodología de la crítica estética. Madrid, 1927. 3 pts.
- La Filosofía de Bonilla y San Martín. Madrid, 1928. 1 pta.

EN PREPARACIÓN

- Teoría de la fama.
- La orientación profesional de los estudiantes.
- Manual de Axiología.
- Doctrinal de Psicología Superior.
- La superación de la Verdad.

Precio: 5 pesetas