

Positivismismo y estética en la segunda mitad del siglo XIX en España: la teoría del arte de José Echegaray

Positivism and aesthetics in the second half of the 19th century in Spain: José Echegaray's theory of art

Falero, Francisco J. *

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 287-293]

RESUMEN

En el presente estudio se trata de investigar los conceptos teóricos artísticos del dramaturgo José Echegaray que se inscriben en el paradigma positivista aunque como se verá habrá una evolución en su pensamiento que parte de un racionalismo que asume el fundamento metafísico (cerca al *krausoinstitucionismo*) hasta llegar a su impugnación. Se partirá del estudio de la estética teórica para seguidamente pasar a la teoría del arte propiamente dicha y terminar con los aspectos de crítica artística que están influenciados por el horizonte vitalista finisecular.

Palabras clave: Estética; Teoría del Arte; Crítica de Arte.

Identificadores: Echegaray, José.

Topónimos: España.

Período: Siglo 19.

ABSTRACT

The theoretical artistic ideas of the dramatist José Echegaray are discussed. These may be seen as positivist, although his thought starts from a rationalism with a metaphysical basis (close to Kraus-institutionism) and finishes by being strongly critical of this view. The study of theoretical aesthetics leads to the analysis of a real theory of art and concludes with a discussion of aspects of the criticism of art which are influenced by the vitalism of the end of the century.

Key words: Aesthetics; Art theory; Art criticism.

Identification: Echegaray, José.

Toponym: Spain.

Period: 19th century.

* Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts. Universitat de les Illes Balears.

Como es harto conocido, el positivismo tomó carta de naturaleza en España tras su presentación pública en el Ateneo de Madrid entre los años 1874 y 1875 en el marco de un debate en el que se dieron cita, además de los defensores de esta corriente, representantes del krausismo, del hegelianismo y del neokantismo¹. Pero ello fue fruto de la paulatina infiltración de las ideas positivistas que venía produciéndose desde la década anterior y, sobre todo, desde la Revolución de 1868 con la consecuente apertura al exterior que supuso el nuevo régimen liberal-progresista y democrático.

Así, ya en 1866 Francisco María Tubino, principal representante de la teoría y crítica de arte de orientación positivista en España, fundará la *Revista de Bellas Artes* cuyo artículo inaugural, a modo de manifiesto, era suficientemente claro a este respecto desde su propia intitulación («Del arte como elemento de progreso») del horizonte ideológico y filosófico en el que se inscribía².

Por otra parte, desde el punto de vista de la historiografía filosófica hay que señalar que el positivismo significaba la dirección *positiva* que adopta el pensamiento ante la crisis del racionalismo metafísico, cuya alternativa se venía delineando, ya desde el segundo Schelling, por el irracionalismo. En este sentido, resulta natural que este panorama condujera a posturas como la que manifestara Tubino a comienzos de la década de los setenta: «Antagonista decidido de la estética metafísica, opóngole el principio crítico basado en el concepto positivo y realista de la naturaleza y del destino del hombre; no acertando a explicarme la belleza absoluta, afirmo su relatividad y su inmanencia; ciudadano de mi época, busco que el sumo arte concorra mediatamente al triunfo de la justicia y a la dilatación de la moral»³. Esta postura se basa en los principios que van a constituir los pilares del horizonte de la estética positivista, a saber: desde el punto de vista filosófico, la definitiva clausura de la metafísica de lo bello y, desde el punto de vista ideológico, la función social del arte. Con ello no se hacía, sin embargo, más que proseguir las directrices del paradigma romántico; porque como ha sido muy bien señalado, romanticismo y positivismo provienen de una misma matriz que conformará la ideología burguesa⁴. En efecto, los valores civiles y morales otorgados al arte por la burguesía romántica venían a materializar en clave pedagógica el empeño ilustrado de derribar el tradicionalismo a base de una flamante fundación de saberes. La crítica de arte, como uno de ellos, se convertirá de este modo en pieza fundamental para las finalidades didascálicas impuestas por la ideología romántico-liberal⁵, y de ahí que se trate de investigar las relaciones entre la estética y la crítica según una lógica legitimadora, es decir, la primera debería fundamentar las tareas de la segunda. A esta orientación responderá en España la inclusión de la disciplina estética en los programas universitarios ligados principalmente a los estudios filológicos y literarios⁶.

En este sentido, el positivismo emergente representado por Tubino no hacía sino seguir la misma línea pero impugnando el parámetro metafísico propio del idealismo estético de corte romántico al negar el supuesto transcendental para la belleza; lo que le conducirá a transmutar la filosofía del arte por la sociología del arte: él va a ser el primero que lleve a cabo análisis desde esta perspectiva en España⁷.

No obstante, cabría recordar cómo a pesar de la postura antimetafísica del materialismo positivista, basado en la alternativa científica, se constituye en el fondo como una nueva

metafísica romántica en tanto que deificación de la materia y culto religioso de la ciencia; de ahí que se haya afirmado que el positivismo supone la romantización de la ciencia⁸, subrayándose así aquella continuidad secuencial, a la que ya hemos hecho referencia, entre positivismo y romanticismo dentro de una misma matriz.

En este contexto, el polifacético José Echegaray pronunciará dos conferencias en el seno de la Institución Libre de Enseñanza cuya temática versaba sobre la constitución de una ciencia de la belleza en la que la metafísica fuese considerada como fundamento último de su estatuto científico. Sin embargo, tal consideración es abandonada años más tarde cuando vuelva a tratar sobre el tema a mediados de la década de los noventa. Indudablemente, la impronta del positivismo, que anatemizó toda forma de metafísica, ha borrado las huellas de la filosofía idealista anterior. Se revela el carácter del cientifismo positivista que no sólo procedió a suplantar el discurso filosófico sino que además instituyó a la ciencia como nueva tabla de ley de la verdad. De este modo, si en el discurso filosófico de Echegaray de los años setenta la metafísica garantizaba el principio de verdad de la ciencia, en los noventa la ciencia se emancipa autoinstituyéndose con la prerrogativa de aquel principio. La belleza será en esta segunda época objeto de investigación científica sin necesidad de ningún principio metafísico. Pero a pesar de todo, ello no supone en ningún momento una transformación, en lo fundamental, de su teoría estética, sino que se mantiene incluso en los propios procedimientos. En efecto, aunque desafortunadamente los contenidos exactos de las conferencias citadas no se conservan, las reseñas ofrecidas por la redacción del *Boletín de la ILE*⁹ registran muy bien los principios metodológicos y ellos son los mismos que van a dar lugar a su desarrollo en una serie de artículos que publicará en la revista madrileña *Historia y Arte* a mediados de los noventa¹⁰. Ello significa que el supuesto metafísico actuaba en las conferencias sólo como tal, es decir, su formación en el campo de la ciencias experimentales había inspirado el fundamento de una ciencia estética que dentro del paradigma filosófico del idealismo metafísico implicaba un principio último en tal sentido; con posterioridad, cuando el positivismo se halle sólidamente implantado en el pensamiento español, Echegaray no sólo no tendrá en cuenta aquel supuesto epistemológico sino que arremete contra él. Así, bajo una concepción evolucionista del desarrollo histórico del método científico, sostendrá que con anterioridad al método moderno (léase: positivista) constituido por los hechos, la observación y las hipótesis, se accedía del primer al último término sin mediación alguna, lo que implicaba pasar a la explicación de los hechos por conceptos metafísicos y previamente por teológicos; de esta manera afirmará que la «Explicación de fondo metafísico [es una] explicación directa, á priori, inventada y vaciada poéticamente en los moldes de la imaginación»¹¹. Pero, como decíamos, la finalidad persiste: la construcción científica (positiva, en analogía con otras ciencias del campo natural como la Física o la Química) de la Estética se erige bajo la fundamentación de la belleza objetiva. La ley que rige dicha belleza objetiva se basa en el principio, análogo con las Matemáticas, que trata de determinar qué tipo de relación específica entre la variedad y la unidad se da en la belleza, esto es, en todos los objetos que son bellos.

En realidad, el desarrollo que lleva a cabo, aparte de que sólo se trata de un esbozo, carece de un verdadero interés estético pero sí nos aporta algunas claves de su propio pensamiento en el contexto español. Un pensamiento que lo sitúa muy próximo al krausismo de esos

años: el *krausopositivismo*. En efecto, muy cercano al pensamiento krausista es remitirse al paradigma musical para explicar el concepto de armonía de la *unidad* y la *variedad* como sustancia de la belleza¹²; igualmente, muy caro al krausismo es el organicismo que afirma, como Echegaray lo hace, que «la unidad no es la suma inerte de las partes»¹³; y todavía más lo es si cabe la aplicación de raigambre spenceriana a la política como ilustración de la armonía musical: «la Estética musical es como un estado democrático en que existe la armonía, pero en que la unidad no borra al individuo, ni lo obscurece, ni lo anula, porque el individuo es la nota aislada; y en toda pieza musical, aun en las de mayor conjunto, las notas aisladas siempre subsisten y pueden irse señalando en medio del concierto de todas ellas»¹⁴.

Por otra parte, Echegaray rechazará lo que se denomina como «Estética evolucionista», esto es, el método histórico para la construcción científica de la Estética. Y lo hará en unos términos que, por un lado, hacen efectivas las razones por las que, como ha puesto de manifiesto Robert Collingwood¹⁵, el positivismo desechó las posibilidades científicas de la Historia; y por otro lado, parece rastrearse la huella de la dialéctica hegeliana: «No; la historia es grandemente útil, es necesaria, y proyecta hermosos haces de luz sobre la ciencia, pero no es la ciencia. La historia es la historia. Es la variedad evolutiva, pero no es la síntesis final. Final al menos para nosotros»¹⁶. En última instancia, parece que se puede inferir que un proyecto como el de Menéndez Pelayo lo considerara estéril como propedéutica de la ciencia estética; así, inmediatamente antes había afirmado: «aun tomando en ella [la historia de la estética] lo que tenga de verdad, no puede servirse de base a una construcción científica».

En el fondo, el interés de Echegaray por constituir esa ciencia estética no es otro que el ofrecer a la crítica un valor objetivo para ejercer sus tareas¹⁷. Un antídoto contra el abuso y las arbitrariedades de la crítica de arte y literaria de corte impresionista, la cual la concibe como un mero ejercicio subjetivo de pareceres; de este modo afirmará: «Prescindo (...) de aquellos que (...) niegan toda ley para que el terreno les quede franco y puedan en él ejercitar su crítica insubstancial, que viene á ser en el fondo más que una serie arbitraria de conceptos más o menos literarios (...) Y es que hay gente, en efecto, para quienes hacer una crítica es escribir un artículo de frases más o menos efectistas, impregnadas, ora con la melaza del elogio, ora con la salmuera de la censura; pero sin que justifique, en el orden intelectual, ni la censura, ni el elogio»¹⁸. La ciencia estética vendría a posibilitar positivamente esa justificación.

Pese a todo, sería un error colegir de la objetividad de lo bello ninguna forma de estética «absoluta». Antes al contrario se muestra partidario de un relativismo estético en el sentido de que su estética científica fundamenta una crítica cuyo ejercicio no tiene como finalidad la aplicación de un gusto incontestable sino que por contra rechaza la pretensión de cualquier exclusivismo artístico; por lo que por caminos diferentes llega a una postura, al menos de partida, semejante a la de Tubino. Siempre desde sus analogías con el método de las ciencias experimentales vendrá a decir que el número de vías por el que cada artista llega a dar con la belleza es ilimitado; las hipótesis como en la ciencia son libres: «En el arte, del mismo modo [que sucede con las hipótesis científicas] es libre el punto de partida

y en él formula sus hipótesis el poeta: el camino es cualquiera con tal que se respete la ley del desarrollo artístico: el término ha de ser la belleza»¹⁹. De aquí que las consecuencias para la crítica de arte sean inequívocas, constituyendo de paso una visión del estado del gusto: «La crítica será impertinente y soberanamente injusta si pretende penetrar en terreno [el de la hipótesis] que no es suyo: si rechaza una obra sólo porque es *idealista* y el idealismo está pasado de moda, ó si la rechaza porque es *realista* y no contiene refinamientos idealistas, ó si se hunde en el desprecio porque en ella palpita el *simbolismo*»²⁰. El espacio ideológico donde se inscribe esta teoría del arte se deja perfectamente claro en la analogía siguiente entre libertad artística y sistema político: «La *libertad de la crítica* la romperá los viejos moldes, fundando al fin al cabo una *amplísima legalidad*, dentro de la cual quepan todas las doctrinas y todas las tendencias, ni más ni menos que en el orden político se pugna por ensanchar el palenque á fin de que en él quepan todos los partidos»²¹. Evidentemente el valor positivo de tal alegato es incuestionable, pero asimismo implícitamente constituye sus posibles y efectivas, de hecho, limitaciones: la legalidad. Así inmediatamente al párrafo citado había comenzado diciendo que «La libertad del arte trajo consigo las extravagancias admirables del romanticismo de principios de siglo, como ha traído á última hora las vigorosas y profundas desvergüenzas del naturalismo».

Si como hemos visto este relativismo artístico no lo alejaba de la ideología estética de Tubino, por encima de fundamentales diferencias de gusto militante en torno al naturalismo, lo cierto es que la defensa llevada a cabo por Echegaray está recogida en el marco de las conferencias de la Institución Libre, es decir, en los años setenta; en los restantes artículos el tema sencillamente no es tratado. El significado de esta teoría artística, desde el punto de vista del juicio crítico, venía dado por el rechazo de las poéticas realistas, lo cual está en justa consonancia con ese momento de influencia idealista que le había hecho considerar la belleza desde el punto de vista metafísico. Sin embargo, hay que reconocer que desde el punto de vista de la teoría estética la defensa de dicha teoría estaba en función de la acepción de la Estética como ciencia de lo *bello*, esto es, independientemente de lo *bueno* y lo *verdadero*. Esto supone una afirmación de la autonomía de lo artístico que es la matriz ideológica contemporánea de los discursos artísticos y, en este sentido, si Tubino denuncia la *teoría del arte por el arte*, lo hace en cuanto que rechaza su evidente carácter evasivo, contrario a las funciones sociales del arte; a las cuales, por lo demás, Echegaray no es ajeno porque en última instancia el arte viene a elevar la facultad sensible del hombre y por lo tanto su perfeccionamiento moral, es decir, una moral estética tan propia de la ideología estética liberal²². Por otra parte ya hemos visto como el realismo tenía cabida del espacio de libertad artística asignado por él, aunque limitado al naturalismo. En realidad su oposición era frente a lo que se llamó en la crítica literaria de esos años el *arte docente* que suponía el frente de la ideología artística del conservadurismo. Y en Tubino operaba una conciencia de la autonomía de lo artístico como lo demuestra el hecho de desvincular el arte del espacio crematístico, que no es sino reintroducir el aspecto de la autonomía del arte que vehiculaba *el arte por el arte*; así se infiere de una lectura indirecta del siguiente pasaje: «Una de dos, ó el arte adquiere los caracteres del arte humano y social, y por ende interesa á todos, o se limita á ser puro deleite, accesible á la riqueza»²³. Se trata de dos perspectivas de leer *el arte por el arte* dentro de un mismo complejo espacio ideológico, si bien la opción ya es indicativa de la posición que cada uno ocupa.

Pero si el positivismo imponía un paradigma cientifista en el mundo de los saberes humanistas, concomitantemente con esto estaba ligado al impulso y desarrollo del proceso industrial. Pasemos, pues, a señalar los principales aspectos de esta segunda vertiente del positivismo en la teoría del arte de Echegaray.

La problemática se planteaba a lo largo del siglo XIX desde una doble perspectiva: por un lado, se trataba de aclarar si la vinculación de la industria con los procesos de la creación artística supondrían un desarrollo favorable o, en cambio, una rémora, incluso su propia muerte; por otro lado, e íntimamente conectado con ello, se trataba de aclarar cual era el estilo propio de la época industrial, una preocupación que se insertaba en la quiebra —y su nostalgia: el *Orden perdido*²⁴— y en la asunción de la filosofía de la historia hegeliana.

Pues bien estos aspectos son puestos de manifiesto por Echegaray en una lectura que estará atravesada por el pensamiento vitalista, lo cual no es de extrañar ya que se hace eco de las tesis del esteta francés Jean-Marie Guyeau. Ante todo, de acuerdo con las tesis evolucionistas, el arte no puede morir sino que se metamorfosea, con lo cual se afirma al arte propio del siglo, el estilo de la época que está basado precisamente en el signo más característico de ese tiempo, a saber, el industrialismo: «La industria moderna representa las fuerzas inteligentes y las fuerzas naturales; en estos dos elementos fundará su belleza, y el siglo XIX tendrá su arte, como lo han tenido otros siglos que valían muchísimo menos»²⁵. Evidentemente el relativismo artístico, al que ya hemos hecho alusión, auspiciado por la ideología liberal proporciona la base por la cual se puede llegar a esta postura: «Y en el arte todo cabe: la perfección graciosa, la perfección severa, la perfección ansiada»²⁶. Aquí nos proporciona la evolución de la estética artística, de modo que si en tiempos pasados el arte había sido la expresión de la belleza basada en la *gracia* y en la *armonía*, en los tiempos modernos se basa en el *ansia*, es decir, una categoría que lo conexas con el voluntarismo vitalista. Y asimismo vitalistas son las categorías de lo industrial que se transfieren a lo estético para dar expresión al estilo —arte— de la época, a saber, la *fuerza* y la *energía*: «Hay una estética para la *energía* y la *fuerza*, como para la belleza tranquila»²⁷. Así, mientras la estética de la gracia brota espontáneamente y la armónica es obtenida de forma pacífica, la tercera lo es mediante la lucha, verdadero signo de los tiempos. Por ello, la *energía* y *fuerza* son las características de esa época y la industria su máxima expresión: «Y así, para venir á nuestro objeto, la industria moderna tiene su característica y nuestras máquinas su manera de ser, manera de ser que le es propia y exclusiva. El siglo del vapor, de la electricidad, del hierro y del acero, es el siglo de la fuerza. Si por acaso se llega a conseguir algo gracioso ó perfecto, tanto mejor; pero lo que importa es que cada uno exprese lo que es: lo mismo los siglos que los individuos. La locomotora es la *fuerza*, la máquina de vapor es la *fuerza*; el transatlántico es la *fuerza* también...»²⁸. Además de prefigurar las poéticas constructivistas y productivistas que proclamaron la belleza de la máquina, se trasluce la temática de la verdad del arte («que cada uno exprese lo que es») que constituye el núcleo clave de la teoría del arte desde el romanticismo, a la que se trasluce la clave moral en su exigencia individual propia de la ideología ética burguesa.

NOTAS

1. VILLACORTA BAÑOS, Francisco. *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*. Madrid: Siglo XXI, 1980, pp. 81-82.
2. Decimos ideológico y filosófico en cuanto la filosofía del progreso se erigió en bandera ideológica en el seno del pensamiento liberal-burgués.
3. TUBINO, Francisco María. *El arte y los artistas contemporáneos en la Península por...* Madrid: Librería de A. Durán, 1871, p. 7.
4. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA, Juan. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 34.
5. *Ibidem*, pp. 13-17.
6. Con esta intención redactó Manuel Milá i Fontanals su manual de estética hacia mediados de siglo y más tarde, en la década de los sesenta, el sistema de Francisco Fernández y González y del mismo modo en los ochenta la *Historia de las ideas estéticas* de Marcelino Menéndez Pelayo.
7. HERNANDO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 174.
8. ABBAGNANO, Nicola. *Historia de la Filosofía*, 3º vol. Barcelona: Montaner y Simón, 1978, p. 236.
9. ECHEGARAY, José. «Consideraciones sobre la metafísica de la belleza». *Boletín de la ILE*, 4 (1877), p. 14. «Consideraciones metafísicas sobre la belleza». *Boletín de la ILE*, 5 (1877), p. 19.
10. ECHEGARAY, José. «La belleza objetiva». *Historia y Arte*, 5 (1895), pp. 81-84. «El método en Estética». *Historia y Arte*, 7 (1895), pp. 121-123. «La unidad y la variedad en Estética». *Historia y Arte*, 9 (1895), pp. 161-164. «La unidad y la variedad». *Historia y Arte*, 11 (1896), pp. 201-203. «Sobre las leyes en Estética». *Historia y Arte*, 13 (1896), pp. 1-4.
11. ECHEGARAY, José. «El método...», p. 122. Obsérvese la secuencia entre los estadios teológico, metafísico y científico que establece en sentido evolutivo pero que se muestra como despliegue y revelación de la verdad: una muestra de la filiación de la fuerza de la dialéctica hegeliana.
12. ECHEGARAY, José. «La unidad y la variedad...», pp. 161-162.
13. ECHEGARAY, José. «La unidad...», p. 201.
14. ECHEGARAY, José. «La unidad y la variedad...», p. 162. Obsérvese que se incurre en una contradicción esta afirmación y la anterior, lo cual no es sino un síntoma de las vicisitudes del pensamiento liberal y su defensa a ultranza del individuo que parece ser la postura asumida por Echegaray en las perplejidades de lo social hacia fin de siglo. En todo caso, sobre los aspectos de la ideología política liberal subyacente en este texto en su contexto con el krausismo debe acudir en general a: DÍAZ, Elías. *La filosofía social del krausismo español*. Madrid: Debate, 1989.
15. COLLINGWOOD, Robert. *Idea de la Historia*. México: FCE, 1965, pp. 129-135.
16. ECHEGARAY, José. «La unidad...», p. 203.
17. En este sentido habría que tener en cuenta lo que se dijo más arriba en relación al carácter de fundamentación de la crítica por parte de la estética que habría dado lugar a las obras a las que hicimos alusión; ahora cabría añadir que Echegaray se muestra dentro de la estela del optimismo positivista con un proyecto que podríamos calificar de refundación (positivista) de la estética, en tanto que Menéndez Pelayo acusa el declive de la estética como disciplina idealista apostando, por lo demás siguiendo sus inquietudes de extraordinaria erudición, por dar cuenta de los desarrollos históricos de una parcela filosófica que se desvanecía.
18. ECHEGARAY, José. «La ciencia de lo bello». *La Ilustración artística*, 698 (1895), pp. 342-343.
19. ECHEGARAY, José. «La hipótesis en el arte». *La Ilustración Artística*, 473 (1891), p. 34.
20. *Ibidem*.
21. *Ibid.*
22. FALERO, Francisco J. *La teoría del arte del krausismo español*. Granada: Universidad, 1998; en concreto el capítulo «La teoría del arte en la ideología liberal».
23. TUBINO, Francisco María. *El arte...*, 137.
24. MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 17-22.
25. ECHEGARAY, José. «El arte y la industria moderna». *La Ilustración Artística*, 485 (1891), p. 226.
26. *Ibidem*.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*

