

estética positivista. Bain ha sido de los primeros en Inglaterra que han aplicado al análisis de los fenómenos mentales el método de las ciencias físicas, partiendo de lo que él llama *espontaneidad cerebral*, y encabezando su psicología con una descripción del sistema nervioso. La imaginación es para él un modo de *asociación constructiva* (*constructiveness*) de sensaciones, acompañada de un elemento emocional. El sentimiento de lo bello se explica por la armonía; el sentimiento de lo sublime por la simpatía de nuestra alma con el poder que se desarrolla ante nosotros. Lo sublime *verdadero y literal* es la manifestación del poder humano, y sólo por analogía aplicamos el concepto de sublimidad á la naturaleza. Ideas de la estética kantiana estropeadas y empuñadas por los positivistas.

Más importancia tienen los estudios estéticos de Herbert Spencer, único escritor de esta escuela á quien puede concederse verdadera vocación y talento de metafísico, y único que ha acertado á reducir á ley general lo que en los otros es un caos de observaciones dispersas. La teoría estética de Spencer no está formulada en libro aparte, como lo están su psicología, su biología, su sociología y su ética, sino en ensayos sueltos sobre particulares cuestiones<sup>1</sup>; pero

<sup>1</sup> Los principales son: *De lo útil y de lo bello* (publicado en *The Leader*, en 1852).—*De la Belleza en la persona humana* (id., id.).—*De la Gracia* (id., 1854).—*De la Fisiología de la Risa* (*Macmillan's Magazine*, Marzo de 1860).—*Los Orígenes de los estilos en Arquitectura* (*The Leader*, Enero de 1852).—La

todos ellos se enlazan más ó menos con el principio de la *evolución*, que es lo que da nombre, unidad y trabazón lógica á su sistema. Como todos los positivistas, y en mayor grado que ninguno de ellos, por ser mayor su capacidad filosófica, Herbert Spencer suele saquear, confesándolo ó no, á los metafísicos más idealistas; y así como en el fondo de su filosofía es visible la influencia de la concepción hegeliana, así en sus ideas estéticas reaparecen (¿quién lo diría?) algunos de los puntos fundamentales de la estética de Schiller, el más lírico y menos naturalista de los poetas y de los críticos. Si en filosofía hubiera plagios, Herbert Spencer debería ser acusado de plagario; pero él mismo desarma toda crítica, confesando que encontró hace muchos años en un autor alemán, *de cuyo nombre no se acordaba*, la idea fundamental de considerar los sentimientos estéticos como afines al placer del juego. Y ciertamente que no deja de parecer afectado el olvido del nombre de autor tal como Schiller, cuando se recuerda al pie de la letra una teoría suya tan importante, de la cual ha salido, no solamente la estética de Spencer, sino también la de Grant Allen. Es, pues, doctrina de todo punto

*Filosofía del estilo* (*Westminster Review*, Octubre de 1852).—*Origen y función de la Música* (*Macmillan's Magazine*, Octubre de 1857). Todos estos artículos han sido reproducidos en la colección de *Ensayos Científicos, Políticos y Especulativos* de Herbert Spencer (1875, tres volúmenes), y traducidos al francés por M. A. Bordeau (París, 1877, Germer Bailliére) con el título fantástico y bastante impropio de *Essais sur le Progrès*. Véase además el último capítulo de los *Principios de Psicología*.



idéntica á la que asentó Kant en la *Crítica del juicio*, y desarrolló luego magistralmente el autor de las *Cartas sobre la educación estética*, la que enseña que el placer de la belleza nace del libre juego de nuestras facultades, y no de la satisfacción de ninguna necesidad apremiante: que hay en el hombre un exceso de actividad y energía cuyo empleo instintivo no puede ser otro que el arte, resultando así plenamente confirmada aquella sentencia de Voltaire: «Lo superfluo es cosa muy necesaria». Spencer sostiene además que el placer del arte, como el del juego, no está ligado á las funciones vitales, ni nos produce ventaja alguna positiva, consistiendo su mayor excelencia en su propio carácter contemplativo y ocioso, en ser cosa de lujo y totalmente desinteresada, por más que pueda considerarse también como una gimnasia del espíritu ó del sistema nervioso, y en tal concepto tenga la utilidad práctica y directa que todo ejercicio gimnástico produce, y sea elemento de todo punto indispensable en la evolución humana. Todo lo que tiene carácter de deseo ó necesidad contradice á la emoción estética, no menos que el perseguir lo bueno y lo útil y cualquier otro fin determinado. Herbert Spencer profesa en otros términos la doctrina kantiana de la *finalidad sin fin*. Lo útil no se convierte en bello sino cuando cesa de ser útil. De aquí deduce Spencer que los artistas harán bien en no copiar escenas de la vida actual, sino que deben crear un mundo nuevo que nos haga olvidar de la rea-

lidad, y no despierte en nosotros pasiones ni intereses del momento. De este modo, lo que en una época ha tenido carácter útil y serio, adquiere, andando el tiempo, verdadero carácter de serenidad estética. Un castillo arruinado puede servir de ejemplo de esta metamorfosis por virtud de la cual lo útil se convierte en bello. Las reliquias visibles de las sociedades pasadas se convierten en un ornamento para nuestros paisajes, y los hábitos y modas de otros tiempos, las creencias y supersticiones, las tiranías y las luchas, cuanto fué para los contemporáneos realidad muchas veces rigurosa y prosaica, es ahora el material predilecto de nuestras historias novelescas, y resulta poético por el contraste con nuestra vida cotidiana. No es maravilla, pues, que Spencer, el filósofo de la evolución y del progreso, sea tradicionalista en arte, y completamente enemigo de lo que llaman modernismo. Para el filósofo inglés, las cosas y los acontecimientos que están muy cerca de nosotros, y que sugieren ideas poco alejadas de nuestra vida ordinaria, son casi siempre de escasa utilidad para el artista.

Hay otros puntos muy ingeniosamente tratados en la *Estética de la Evolución*. Spencer dedica, por ejemplo, un ensayo especial á la determinación del concepto de la *Gracia*. Una acción es tanto más graciosa cuanto mayor libertad supone y menos esfuerzo muscular exige. La libertad en los movimientos es el alma de la gracia. Una forma es graciosa cuando re-



vela una fuerza que se desenvuelve sin esfuerzo. No hay movimiento más gracioso que el movimiento curvilíneo, porque la línea curva, formada de infinitas líneas que se funden entre sí sin interrupción, es el schema de un movimiento en que hay la menor pérdida de fuerza posible y no se exigen esfuerzos inútiles á ningún músculo. Viene á ser, pues, la gracia una *economía de fuerzas*, ó una fuerza fácil y simpática. Considerada desde el punto de vista subjetivo, la idea de la gracia tiene su principio en la simpatía. Cuando tenemos á la vista actitudes violentas ó presenciamos movimientos torpes, sentimos, aunque débilmente, la misma sensación desagradable que experimentaríamos si esos movimientos fuesen nuestros. Y, por el contrario, en presencia de los movimientos fáciles, experimentamos por simpatía las mismas sensaciones de placer que suponemos en el que los ejecuta.

La *fisiología de la risa* es otro de los estudios más interesantes de Herbert Spencer. Bain había dividido las causas de la risa en *físicas y morales*, siendo físicas, entre otras, el frío, las cosquillas, ciertos dolores agudos, el histérico, etc., y reduciéndose en rigor las morales, no al sentimiento de contradicción ó de discordancia, como vulgarmente se cree, ni al sentimiento de superioridad (como opinaba Hobbes), sino á un acrecentamiento y exuberancia de vida y de energía que sentimos en propia conciencia. Spencer ha llevado más adelante el análisis,

definiendo la risa como una descarga involuntaria del exceso de actividad nerviosa, como una acción refleja que transforma la excitación de los nervios en movimiento muscular, sin más objeto que gastar un excedente de fuerza nerviosa. En cuanto á la discordancia, es cierto que puede producir la risa; pero no toda discordancia, sino sólo la que podemos llamar *descendente*, es decir, la que resulta de pasar repentinamente la conciencia de los objetos grandes á los pequeños. Por el contrario, la *discordancia ascendente*, en vez de risa, produce asombro, que se manifiesta por un movimiento muscular enteramente inverso.

La estética aplicada á las artes debe poco á Spencer. Sin embargo, ha tratado de ella en tres ensayos, dedicados respectivamente á la arquitectura, á la música y á la retórica. Su teoría musical es antítesis perfecta de la de Hanslick. Para H. Spencer, como para nuestro Eximeno y otros sensualistas, la Música es una forma del lenguaje. Toda Música era vocal en su origen: las variaciones de la voz son efectos fisiológicos de variaciones en los sentimientos: la razón del poder expresivo de la voz ha de buscarse en la relación general entre las excitaciones musculares y las excitaciones mentales. El lenguaje natural de las emociones emplea los mismos elementos que la Música; sólo que ésta los exagera, viniendo á convertirse en una *forma ideal del lenguaje de la pasión*. El canto primitivo, el canto épico, no era más que un recitado. De



la epopeya nació la oda, y del recitado la música lírica, cuando el recitado, que basta para expresar los sentimientos colectivos, no pudo expresar los sentimientos personales del músico, que son más variados, más vivos, complexos y misteriosos. La Música toma y emplea como materia bruta é informe las diversas modificaciones de la voz, resultado fisiológico de la exaltación del sentimiento, y las combina y complica, exagerando los signos característicos del lenguaje de la pasión. Sólo así se explica la fuerza expresiva de la Música, y especialmente de la música vocal, y el poder misterioso que tiene de acrecentar la *simpatía* entre los hombres y prepararlos á una felicidad superior, á una vida ideal y nueva, en que los sentimientos más delicados y complexos, que ahora son patrimonio de una porción selecta de la humanidad, llegarán á extenderse á toda ella y mejorarán su condición moral. Guiado por estas consideraciones, no sólo coloca Herbert Spencer la Música á la cabeza de todas las Bellas Artes, sino que quiere hacer de ella una especie de religión ó de vago misticismo, tendencia que hemos encontrado en Schopenhauer y en los wagneristas.

En las ideas de H. Spencer sobre la arquitectura es visible la influencia de Ruskin. Spencer opina que media una relación muy estrecha entre los diversos estilos de arquitectura y las diferentes clases de seres que hay en la naturaleza. La simetría de los edificios griegos y ro-

manos parece haber tomado su modelo del reino animal: la arquitectura gótica, que es más irregular, parece imitar con preferencia las formas del reino vegetal; y los edificios, enteramente irregulares y románticos, como los castillos, parecen contruidos á imitación de las formas del mundo inorgánico. Además, como por instinto y sin reflexión, la obra arquitectónica suele encontrarse en armonía con el sitio en que está edificada, armonía que no puede explicarse sino suponiendo que los objetos que la rodean han dejado impreso algo de su carácter esencial en el modo y estilo de construcción adoptado. Y si hay excepciones de esto, consiste en que las razas llevan consigo en sus emigraciones sus sistemas de arquitectura, y no siempre es posible distinguir los indígenas de los naturalizados.

La Retórica de Herbert Spencer está expuesta en su ensayo sobre la *filosofía del estilo*. Esta filosofía es muy inglesa: casi se puede reducir al principio de la *economía*. Siendo el lenguaje una máquina para la transmisión de las ideas, su ley fundamental es *economizar* la atención del lector ó del oyente. De aquí infiere Spencer que, cuando se escribe en inglés, deben preferirse las palabras de origen sajón á las de origen latino, entre otras cosas, porque son más breves; y que en toda lengua deben preferirse los términos concretos á los abstractos. El orden de las palabras debe representar el orden lógico de las ideas, para evitar al espíritu esfuerzos de memoria. Pero este orden lógico le entiende Spencer



á la manera inglesa, preceptuando que el adjetivo vaya delante del sustantivo, y el complemento antes de la idea principal, para que ésta sea desde el primer momento concebida en su totalidad. En el mismo principio de economía se funda (¿quién había de pensarlo?) el empleo de las figuras y de los tropos, y la teoría del lenguaje poético y del ritmo. Como la prosa es completamente libre é irregular, exige del lector un gasto mucho más grande de energía mental, al paso que el ritmo nos permite economizar nuestras fuerzas, previendo de antemano la atención que tenemos que emplear para percibir cada sílaba. Tiene además la ventaja de imitar el lenguaje natural de la pasión y despertar en nosotros el recuerdo vago de emociones pasadas.

No es posible entrar en todos los detalles técnicos que realzan este ensayo, notable como todos los restantes, más que por la novedad, por la agudeza del pensamiento, por la lucidez del estilo, y á veces por cierta nota humorística, no rara en el ingenioso y cáustico censor de las *buenas maneras* y de las *costumbres comerciales*. De todos modos, Spencer no es estético de profesión: el verdadero representante de la Estética, dentro de la escuela evolucionista, es Grant Allen, á cuyo nombre puede añadirse el de James Sully, que, en su obra *sobre la sensación y la intuición*, ha aplicado también á las artes la teoría de la evolución <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> En la *Revue Philosophique* de Ribot (1880) puede leerse un artículo de Sully sobre *las formas visuales y el placer estético*.

Los trabajos de Grant Allen son numerosos; pero la base de sus especulaciones ha de buscarse en su tratado de *Estética Fisiológica* <sup>1</sup>, publicado en 1877, al cual sirven de complemento su estudio sobre *el origen de lo Sublime* (1878) <sup>2</sup>, su libro *sobre el desenvolvimiento del sentido del color* <sup>3</sup>, y sus artículos sobre *la evolución estética en el hombre* <sup>4</sup>. Desarrollando y continuando las tendencias de Spencer con un sentido más francamente materialista, representa la Estética de Grant Allen la reacción más violenta contra el espíritu idealista de las escuelas alemanas. Y sin embargo Grant Allen, lo mismo que Spencer, va á pedir prestado á Kant y á Schiller el principio del *juego*; y así, contradiciendo su propia filosofía utilitaria, vese obligado á afirmar el desinterés y la libertad del arte y de la emoción estética, desinterés incompatible con una teoría que reduce esta emoción al placer ó al dolor físico, entendiendo por placer el ejercicio normal de un órgano, y por dolor la tendencia á alterarle y destruirle. Pero el mismo Grant Allen confiesa, como había confesado su maestro, que las impresiones estéticas se distinguen de las demás en no tener

<sup>1</sup> *Physiological Aesthetics*: London, 1877, Henry S. King et C.

<sup>2</sup> Publicado en la revista *Mind* (Julio de 1878).

<sup>3</sup> *The colour sense, its origin and development*: London, Trübner, 1878.

<sup>4</sup> *Mind*, Octubre de 1880. En la revista de New York *The Catholic World* (número de Enero de 1883), se lee un artículo de C. M. O'Leary, sobre *la nueva teoría estética* de Grant Allen.



por resultado el cumplimiento de una función vital, sino que en ellas la actividad nerviosa se desarrolla *libremente* y por el mero placer de ejercitarse y de gastar un esfuerzo de fuerza. Son, por consiguiente, no un *trabajo*, sino un *juego*, puesto que el juego tiene por carácter principal la ausencia de toda finalidad real y adecuada y el poder contentarse con un objeto ficticio. De ahí que los placeres estéticos sean tan frecuentes, como raros los dolores. No hay que confundir, sin embargo, el *juego* con la actividad estética. Difieren entre sí como el género y la especie. No todo juego es estético. Este calificativo sólo puede aplicarse á las funciones *receptivas* ó *pasivas* (contemplación de un cuadro, audición de la música). La belleza estética consiste en provocar con la menor fatiga el mayor estímulo posible en aquellas actividades humanas menos ligadas con una función vital. Grant Allen lo expresa con esta fórmula: «Entendemos por placer estético el concomitante subjetivo de un exceso normal de actividad (no directamente enlazado con la propia conservación) en los órganos periféricos del sistema nervioso cerebro-espinal».

Nuestro autor examina muy atentamente las condiciones fisiológicas de esta emoción, exponiendo con este motivo una teoría general de las sensaciones. El mundo de la Estética empieza para él en las sensaciones del gusto, cuya plena satisfacción nos produce ya un placer semi-estético, *aunque del orden más ínfimo*. Con-

sideradas en sí mismas, ni las sensaciones del gusto ni las del olfato alcanzan gran valor estético; pero pueden tener alguno más bien como *elementos de representación y asociación* que por sus satisfacciones actuales. La superioridad del oído y de la vista consiste en que no se ponen en contacto inmediato con los objetos, siendo, por tanto, esencialmente propios tales sentidos para percibir esas leves distinciones intelectuales que son el alma y el carácter distintivo de la emoción estética. En las sensaciones del oído los nervios están en vibración continua: cuando las vibraciones del aire favorecen á las suyas, hay placer simpático, y su fuerza se aumenta. Al contrario, cuando las vibraciones del aire contrarían á las vibraciones internas, se hacen antipáticas, y engendran dolor. En su estudio sobre la Música (intensidad, ritmo, intervalos), G. Allen sigue las huellas de Helmholtz y del fisiólogo Hermann.

En cuanto á las sensaciones del órgano de la vista, Grant Allen opina que nuestro órgano se ha *adaptado* al medio visible de tal suerte, que hay fibras proporcionales en número á las sensaciones correspondientes. Por eso la combinación de los colores produce efectos de armonía y disonancia semejantes á las combinaciones de sonidos. Cuando una parte de la retina ha sido ocupada por una sensación de color determinado, quedan agotadas todas las fibras de aquella región que corresponden á este color. Pero como el resto de la retina continúa siendo excitable, se produce una imagen negativa que tiene por



límites los contornos del objeto. «Toda armonía de colores consiste en una concordancia de tintas tal que las diversas porciones de la retina reciban su excitación en el orden menos fatigoso: la disonancia estriba en lo contrario.»

De un modo semejante procede Grant Allen en cuanto á los placeres que se enlazan con la percepción de las formas: «las varias figuras determinan estímulos variados». La Poesía se resiste más á estas fáciles explicaciones fisiológicas, y sin duda por eso es pobrísima la obra de Grant Allen en lo concerniente á ella.

En cuanto al origen y desarrollo del sentido del color, Grant Allen, fervoroso darwinista, nos enseña que los atributos estéticos no se adquieren por los seres vivos sino con un fin de utilidad, y ofrecen siempre alguna ventaja á la especie en su lucha por la existencia. ¿Cómo concertar esto con el desinterés y el *libre juego*? Grant Allen no se cuida de salvar la contradicción, y prosigue estudiando la evolución del color en el reino animal. Los insectos persiguen á las flores; los pájaros y los mamíferos á los frutos, y nuestro filósofo nos enseña muy gravemente que la persecución de las flores ha inspirado á los insectos el gusto del color, que, aplicado luego á la selección sexual y fortificado por ella, ha determinado en los insectos la adquisición de colores brillantes. La misma causa ha producido efectos idénticos en las aves y en los mamíferos comedores de frutos. El sentido del color, heredado por el hombre de los mamí-

feros comedores de frutos, *antepasados suyos*, ha desarrollado y producido las bellas artes correspondientes. Nuestro autor no quiere convenir con Gladstone y con Hugo Magnus, que no hacen remontar más que á tres mil años el desarrollo del sentido del color en el hombre. La verdades que en esto, tan adelantado está Gladstone ó Hugo Magnus como Grant Allen, y es fuerte cosa que nos quieran hacer pasar por ciencia positiva y experimental estos sueños y novelorías científicas. Es de ver y aun de reír la pompa y el énfasis con que los adeptos del positivismo y del evolucionismo ponderan y magnifican estas pobrezaas, y creen con ellas haber arrinconado como vetusta é inservible toda especulación metafísica. Si hemos de creerles, todas las partes de la filosofía se están renovando desde el punto de vista de la evolución. La Estética se transforma también: los tipos eternos que tenían siempre ante sus ojos los filósofos espiritualistas cuando trataban de las leyes de lo bello, han perdido su antiguo resplandor; nadie se cuida de consultarlos. Platón, Schelling y Hegel están arrinconados para siempre. La Estética nueva se construye poco á poco, preocupándose de cuestiones que la antigua Estética consideraba como ínfimas, tales como *el sentido de la belleza en los animales*, las condiciones físicas de nuestras sensaciones agradables, la relación de las sensaciones agradables desinteresadas con las funciones vitales, *el origen y primeras manifestaciones de tal ó cuál sentido estético en la*



*serie zoológica* y en el hombre. «Los antiguos libros acerca de lo Bello (dice Espinas, de quien son éstas y otras no menos desafortadas proposiciones) tomaban sus ejemplos de las obras de Rafael y de Mozart; los modernos lo hemos arreglado de otro modo, y preferimos el estudio de los restos de la alfarería primitiva y de la música rudimentaria de los salvajes, cuando no del canto de los pájaros ó del adorno de los mamíferos<sup>1</sup>.»

Librenos Dios de negar la importancia de la experimentación ni los servicios que puede prestar á la psicología estética, como á las restantes ramas de la psicología; pero valiente Estética será la que sustituya el estudio de las obras de Mozart por el del canto de los pájaros, y prefiera los aullidos de los salvajes á los versos de Píndaro ó de Homero. La estética es, ante todo, filosofía del arte; y una estética que, reconociendo su impotencia para explicar las más altas y complexas creaciones del genio humano, donde centellea la inapagable luz del espíritu libre, tiene que resignarse á estudiar triviales é informes rudimentos, es, sin duda alguna, pobre, raquítica, incompleta. Puede prestar servicios á la Estética verdadera, nunca sustituirla. Ni ¿qué Estética ha de ser la que, por boca de Grant Allen, quiere excluir lo sublime del orden de los sentimientos estéticos, y busca su primer origen en el fervor y admiración que las razas inferiores sin-

<sup>1</sup> *Revue Philosophique* de Ribot, 1880.

*tieron por el más bravo de su tribu*, por el jefe de ella, á quien concedieron los honores de la apo-teosis? El terror inspirado por la fuerza..., eso es lo que Grant Allen llama sublime. Bien dice el mismo Grant Allen que «las modernas concepciones científicas, desterrando la idea de un Dios creador, han transformado el sentimiento de lo sublime». ¡Y tan transformado como está! Ya sólo falta que aparezca *el más bravo de la tribu*, para que nos llenemos de susto delante de él, y le tributemos los honores divinos.

No veamos, sin embargo, en este triste y grosero empirismo la última palabra de la filosofía y de la crítica inglesa. Enfrente de los que se empeñan de tal modo en borrar de sus mentes la huella de lo divino, y reducir la emoción más ideal á funciones puramente fisiológicas, prosigue Ruskin su ardiente y generosa cruzada en pro del arte gótico, intentan los pre-rafaelistas (Pater, Burne, Jones...) adivinar y reducir á fórmulas los principios que guiaron la mano de Cimabue y de Giotto, brilla á uno y otro lado del Atlántico una espléndida constelacion de poetas, de que ninguna otra raza sino la inglesa puede hoy gloriarse, Tennyson y Longfellow, Elisabeth y Roberto Browning, Gabriel Rossetti y Wittier, Cullen Bryant y Swinburne: todas las notas del ideal, aun las más puras y más místicas, las visiones más impalpables y etéreas, tienen resonancia en el alma de algún poeta inspirado y sincero, que no convierte su arte en vil charlatanismo de forma decrepita; la novela,



que en Inglaterra todavía no se ha presentado como antítesis de la poesía ni de la honradez moral, añade á los nombres de Dickens y de Thackeray, ya consagrados por la gloria, los nombres de Disraeli, de Jorge Elliot, de Carlota Brontë y otros innumerables; y la crítica literaria, que está en manos de espíritus tan cultos, elegantes é ingeniosos como Mateo Arnold (á quien citamos de propósito por lo mismo que sus concepciones teológicas están tan lejos de las nuestras <sup>1</sup>), no parece dispuesta á abdicar su

<sup>1</sup> Vide *Essays in Criticism by Matthew Arnold*: Leipzig, Tauchnitz, 1887, dos volúmenes. Los principales estudios versan sobre la función de la crítica en el tiempo presente; sobre la influencia literaria de las Academias; sobre las obras de Enrique Heine, Joubert, Mauricio de Guérin y su hermana; sobre el teatro persa, y sobre la diferencia entre el sentimiento religioso de los paganos y el de la Edad Media. Otros artículos pertenecen más bien á la controversia teológico-filosófica, como los titulados *Marco Aurelio*, *Spinosa* y *la Biblia*.

Mateo Arnold (que acaba de fallecer, al tiempo que escribimos esta nota) era sin duda alguna el menos inglés de los críticos. Por la variedad de su cultura y por la extremada independencia de su espíritu; por su incesante curiosidad aplicada á todo género de asuntos, pertenecía á la literatura universal más bien que á la particular de su país. Por la viveza y claridad de su estilo, por la gracia fácil y la continua transparencia, recordaba la manera de los mejores críticos franceses, si bien la de Arnold tenía un sabor más clásico, lo cual se explica bien considerando que el catedrático de Poesía en Oxford era consumado helenista. No tenemos que tratar aquí de sus audacias y temeridades teológicas, ni de la parte tan activa que tomó en la crisis religiosa que hoy atraviesa el protestantismo británico. Pero considerado meramente como crítico literario, pocos hay en Europa que le aventajen en delicadeza y buen gusto. Descansa el ánimo cuando de las enmarañadas concep-

ctro en manos de los que quieren reducir la psicología, la estética y la moral á un problema de mecánica.

### III.—EN FRANCIA.

#### I.

*Estado de los estudios filosóficos en Francia á principios de este siglo. — La Estética en la escuela ecléctica. — Cousin. — Jouffroy.*

La revolución literaria que conocemos con el nombre un poco estrecho de *romanticismo*, fué llevada á término en Francia, como en Inglaterra, no por los críticos, sino por los poetas; no por

ciones de Carlyle ó de las rapsodias (á veces elocuentes) de Ruskin pasa á la prosa de Arnold, tan modesta, tan desnuda de toda afectación, tan limpia de todo énfasis, tan felizmente acomodada al suave balanceo de su pensamiento. Sus aficiones literarias eran parecidas á su estilo, y así, en la literatura francesa, que conocía y apreciaba mejor que ningún otro inglés, no se fija con preferencia en las obras más ruidosas y más generalmente tenidas por clásicas, sino que, buscando senderos menos trillados por el vulgo de los declamadores, reserva sus simpatías para los espíritus suaves y distinguidos, para los moralistas ingeniosos, para los poetas íntimos y sinceros que menos se han dejado arrastrar del tumulto literario de su tiempo. Así dió á conocer á sus compatriotas, en estudios de mucho primor y de una delicadeza verdaderamente ática, á Joubert, á Senancour y á los dos Guérin, *nobile par fratrum*.

Otro de los críticos ingleses modernos más dignos de ser leídos es John Campbell Shairp, profesor de Oxford, autor de quince lecciones sobre la Poesía. (*Aspects of Poetry, being Lectures delivered at Oxford....*: Oxford, 1881.) Entre estos ensayos los hay de carácter general y estético; v. gr., los titulados: *Dominio de la poesía, Crítica y Creación, Aspecto espiritual de*