

puede tolerar la reproducción de los frutos, pues á título de último desenvolvimiento de la flor y por su forma y colores, pueden ser admirados como hermosos productos naturales, sin que necesitemos pensar forzosamente en su cualidad de comestibles; mas por desgracia, hallamos reproducidos, con tal fidelidad que engaña, platos servidos y dispuestos, ostras, arenques, langostas, tostadas con manteca, cerveza, vino, etc., lo cual es inadmisibile. La otra especie de lindeza (lo picante) se encuentra en la pintura de historia y en la escultura; consiste en representar figuras que por la actitud, la semidesnudez y la manera general de estar tratado el asunto, tienden á despertar ideas lascivas; toda contemplación estética queda anulada de este modo, y el fin del arte se desvanece. Este defecto guarda completa correspondencia con el que reprochábamos á los holandeses hace un momento.

Las obras de los antiguos están casi siempre libres de él, á pesar de la desnudez de las figuras y de su belleza, porque el artista mismo las creó con un espíritu puramente objetivo, penetrado de su belleza ideal y no con un espíritu subjetivo y de baja concupiscencia. Hay que huir siempre de lo lindo en el arte.

Existe también una á manera de lindeza negativa más censurable aún que la positiva, de que acabo de hablar: es lo repugnante. Los objetos de este género estimulan la voluntad del espectador como lo realmente lindo y destruyen la contemplación estética pura. Pero lo que excitan es una violenta repulsión, es la repugnancia; agitan á la voluntad presentándole objetos que aborrece. Por esto se ha reconocido desde un principio que lo repugnante debía ser desterrado del arte, donde sin embargo, lo feo mismo, cuando no repugna, puede tener entrada como veremos luego.

§ 41.

El método de nuestro estudio nos ha hecho necesario intercalar el análisis de lo sublime, cuando el de lo bello no estaba terminado más que á medias, á saber, en lo tocante á su parte subjetiva. Lo que distingue á lo bello de lo sublime es tan sólo una modificación particular de ese aspecto subjetivo. Según que el estado de conocimiento puro y sin voluntad, que supone y exige toda contemplación estética, se produzca sin resistencia, como por sí mismo, por mera desaparición de la voluntad y gracias al atractivo y á la seducción del objeto, ó requiera por el contrario lucha y necesite ser conquistado sobreponiéndose libre y deliberadamente á la voluntad, porque el objeto contemplado no le es propicio, y si nos preocupara esta hostilidad la contemplación se haría imposible, según se presente uno ú otro de estos casos, nos hallaremos frente á lo bello (en el primero), ó frente á lo sublime (en el segundo).

En el objeto mismo, lo bello y lo sublime no son esencialmente distintos, pues en ambos casos el objeto de la contemplación estética no es la cosa individual, sino la Idea que se descubre en ella, es decir, la objetividad adecuada de la voluntad en cierto grado determinado. El sujeto puro del conocimiento en su término correlativo necesario, independiente, cual ella del principio de razón, así como lo correlativo de la cosa individual es el individuo conociente, estando ambos sometidos á la autoridad del principio de razón.

Cuando decimos de una cosa que es bella, lo que expresamos de este modo es que es objeto de nuestra contemplación estética, lo cual indica, por una parte, que su

vista nos hace objetivos, es decir, que contemplándola, dejamos de tener conciencia de nosotros mismos como individuos, y sólo la tenemos en concepto de puros sujetos conscientes y sin voluntad; y por otra parte, que vemos en aquella cosa, no el objeto individual, sino una Idea, lo cual sólo puede efectuarse cuando nuestra contemplación no se halla sometida al principio de razón, ni busca las relaciones del objeto con algo exterior á él (relaciones que en definitiva van á parar siempre á nuestra voluntad) sino que permanece fija en el objeto mismo. La Idea y el puro sujeto consciente, como correlativos necesarios que son, se presentan siempre en la conciencia simultáneamente, desapareciendo entonces toda diferencia de tiempo, puesto que uno y otro son ajenos por completo al principio de razón bajo todas sus formas y se encuentran fuera de cuantas relaciones origina ese principio: se asemejan al arco iris y al sol que no participan del movimiento ni de la sucesión de las gotas de agua que caen en la cascada. Cuando contemplo un árbol estéticamente, con ojos de artista, ó en otros términos, cuando lo que concibo no es el árbol sino su Idea, es indiferente que se trate de aquel mismo árbol ó de un antepasado suyo que vivió mil años antes, como es indiferente que el espectador sea tal individuo ó tal otro, que viva en este ó en aquel paraje y en este ú otro tiempo. Con el principio de razón han desaparecido el objeto particular y el individuo consciente, y sólo quedan la Idea y el sujeto puro del conocimiento, que reunidos constituyen la objetividad adecuada de la voluntad en aquel grado. Y la Idea no sólo está emancipada del tiempo, sino que lo está también del espacio, pues no es la imagen que en él toma figura lo que me atrae y se revela á mi espíritu, sino lo que expresa aquella imagen, su significación real, su ser íntimo, que puede permanecer idéntico á pesar de las mayores diferencias en las relaciones de espacio de la figura.

tico á pesar de las mayores diferencias en las relaciones de espacio de la figura.

Como, por una parte, todo objeto existente puede ser considerado objetivamente y con abstracción de sus relaciones, y como por otra, la voluntad se manifiesta en todo objeto en un grado cualquiera de objetividad, que expresa una Idea, infiérese de ahí que todo objeto es bello. La cosa más insignificante admite la contemplación objetiva é involuntaria y puede parecer bella, como lo demuestran las escenas domésticas reproducidas por los pintores holandeses, de que antes hemos hablado. Lo que hace que una cosa sea más bella que otra, es que la de belleza superior facilita esta contemplación objetiva, se adelanta á su encuentro y nos obliga en cierto modo á contemplarla; en este caso decimos que es muy bella. Esto resulta, por una parte, de que, como cosa individual, expresa claramente la Idea de su especie, por virtud de la armonía visible, marcada y siempre interesante que reina entre sus partes, y de que concentrando en esa Idea, en un grado perfecto, todos los caracteres exteriores de la especie, muestra la Idea perfecta, facilitando grandemente al espectador el paso del objeto individual á ésta, y al mismo tiempo el estado de la contemplación pura; por otra parte, este carácter de gran belleza de un objeto, nace de que la Idea misma que el objeto nos descubre, ocupa una categoría elevada en la objetivación de la voluntad, lo cual le da importancia y alta significación. Esto es lo que hace de la criatura humana la más bella de todas las cosas y de la pintura de la naturaleza humana la más elevada de las artes. La figura y la expresión del hombre son lo más importante de las artes plásticas, como sus acciones forman el objeto principal de la poesía.

Sin embargo, todas las cosas tienen su belleza espe-

cial, y esto es aplicable, no sólo á toda materia organizada que aparece bajo la forma de la individualidad, sino también á toda materia inorgánica, sin forma, y hasta á todo producto artificial, pues todo esto expresa Ideas en las cuales se objetiva la voluntad en los grados inferiores; todo esto emite, por decirlo así, los sonidos sordos y profundos de la nota baja en la armonía de la Naturaleza. Pesantez, rigidez, fluidez, luz, etc., tales son las Ideas que hablan por boca de las peñas, de los edificios, de las aguas. El arte de los jardines y la arquitectura, sólo pueden ayudarles á desplegar estas propiedades claramente, bajo todos aspectos y con perfección, proporcionándoles ocasión de expresarse libremente para provocar y facilitar la contemplación estética. Esto apenas es posible en malos edificios ó en paisajes poco favorecidos por la Naturaleza ó echados á perder por el arte, pero aún en estas condiciones, las Ideas generales de la Naturaleza no desaparecen por completo. Tales objetos atraen todavía las miradas del espectador y son susceptibles de ser considerados desde el punto de vista estético, se reconocen aún en ellos las Ideas de las propiedades más generales de su materia; sólo que la forma artificial que han recibido, lejos de ser propicia, es un obstáculo para la contemplación estética.

Los productos artificiales expresan también Ideas; no la del producto mismo, sino la de la materia á la cual se ha dado la forma artificial que aquél presenta. Esto puede expresarse muy fácilmente con dos palabras, diciendo, que en el producto artificial, lo que se manifiesta es la idea de su *forma substantialis*, no la de su *forma accidentalis*; esta última no conduce á una Idea, sino á la noción humana de la cual ha salido. Debe entenderse, que con la denominación de producto artificial no designamos producción alguna de las artes plásticas.

Aparte de esto, los escolásticos entendían efectivamente por *forma substantialis* lo que yo llamo el grado de objetivación de la voluntad en una cosa.

Resulta de mi teoría, que no puedo estar conforme con Platón, cuando sostiene (*De rep. X y Parm.*) «que una mesa y una silla expresan las Ideas de la mesa y la silla;» yo opino, que semejantes objetos expresan las Ideas que se habían manifestado ya en los materiales de que se componen. Según Aristóteles (*Metaph. XI, c. 3*), el mismo Platón no admitía otras Ideas que las de los seres naturales: «*Plato dixit quod ideæ eorum sunt, quæ natura sunt;*» y en el capítulo V afirma, que, según los platónicos, no existen las Ideas de una casa ó de un anillo.

Los discípulos inmediatos de Platón, según el testimonio de Alcinoo (*Introd in Platonic. phil, c. 9*), negaban que los productos artificiales representasen Ideas. Alcinoo, dice lo siguiente: «*Definiunt autem ideam exemplar æternum eorum, quæ secundum naturam existunt. Nam plurimis ex iis, qui Platonem secuti sunt, minime placuit, arte factorum ideas esse, ut clypei atque lyræ; neque rursus eorum, quæ præter natura, ut febris et cholera; neque particularium, ceu Socratis et Platonis; neque etiam rerum vilium, veluti sordium et festucæ; neque relationum ut majoris et excedentis: esse namque ideas intellectiones dei æternas, ac seipsis perfectas.*» A propósito de esto, debo mencionar también otro punto en que mi teoría de las Ideas se diferencia mucho de la de Platón. Enseña este filósofo (*De Rep. X*), que el objeto que se proponen reproducir las Bellas Artes, que el modelo en pintura y en poesía, no es la Idea, sino el objeto particular. Todo el análisis que acabo de desarrollar, establece precisamente lo contrario, pero la opinión de Platón sobre este punto, debe desconcertarnos tanto menos, cuanto que fué para aquel

gran hombre la fuente de un error considerable y evidente, el de haber despreciado y proscrito las artes. El juicio equivocado que se formó en esta cuestión, lo dedujo directamente del pasaje á que antes me refería.

§ 42.

Reanudemos ahora nuestro estudio del sentimiento estético.

Sabemos que el conocimiento de lo bello supone dos términos unidos é inseparables, un puro sujeto conociente y un objeto del conocimiento: la Idea. El goce estético resultará más unas veces de la concepción de la Idea, y más otras de la beatitud y serenidad de espíritu que acompañan al conocimiento emancipado de todo querer y de toda individualidad, así como de todos los dolores que de ella se derivan. Predominará uno ú otro de estos elementos, según que la Idea inmediatamente percibida ocupe un grado más ó menos alto en la objetivación de la voluntad. En la contemplación estética de lo bello (bien directamente, ó bien por mediación del arte) en la Naturaleza inorgánica, en el reino vegetal ó en las obras artísticas de la arquitectura, predomina el placer del conocimiento puro y sin voluntad, pues las Ideas que se perciben no son más que grados inferiores de objetivación de la voluntad y no se traducen en fenómenos de elevada importancia y de profunda significación. Por el contrario, en la contemplación estética ó en la representación de animales ó de hombres, el placer consistirá principalmente en la comprensión objetiva de estas Ideas, que constituyen las manifestaciones más nobles de la voluntad, presentándonos la más extremada variedad de figuras, la mayor riqueza y la importancia más profunda en los fenómenos, y revelándonos así de

una manera perfecta la esencia de la voluntad. Ya nos la muestran entregada á sus arrebatos, ya presa de sus terrores, ya satisfecha; ya vencida (en la tragedia), ya en fin, convertida, ó sea suprimiéndose á sí misma, lo cual es el tema de la pintura cristiana, así como, en general, la pintura histórica y el drama tienen por objeto la Idea de la voluntad plenamente iluminada por el conocimiento.

Examinemos ahora separadamente las diversas ramas del arte, á fin de aclarar más aún y de completar mi teoría de la belleza.

§ 43.

La materia, como materia, no puede ser la representación de una Idea, pues como hemos visto en el primer libro, no es más que causalidad, su ser es el obrar, y la causalidad es una de las formas del principio de razón, mientras que el conocimiento de la Idea excluye esencialmente el contenido de ese principio. Vimos también en el segundo libro que la materia era el *substratum* común de todos los fenómenos particulares de las Ideas, por consiguiente, forma el lazo de unión entre la Idea y el fenómeno ó cosa individual.

Por estas dos razones la materia no puede representar por sí misma una Idea. Esto se comprueba *à posteriori* por el hecho de que no podemos representarnos la materia intuitivamente. Sólo tenemos una noción abstracta de ella, pues lo que en la intuición aparece son las formas y cualidades cuyo *substratum* es la materia y en el conjunto de las cuales se manifiestan las Ideas. Esto guarda conexión con otra circunstancia: la de que la causalidad (que es la esencia misma de la materia) no puede mostrarse bajo una forma visible; sólo una rela-

ción causal determinada puede revelárenos así. Por otra parte, como todo fenómeno de una Idea, en calidad de tal fenómeno, toma su forma del principio de razón, ó de individuación, debe manifestarse por medio de la materia y bajo el aspecto de una propiedad de la materia. Esta es, en tal sentido, como hemos dicho, el intermediario entre la Idea y el principio de individuación, que es la forma de conocimiento para el individuo, ó sea, en otros términos, el principio de razón. Platón está, pues, completamente en lo cierto, cuando después de la Idea y después de su fenómeno, el objeto particular, que juntos comprenden todas las cosas que existen en el mundo, no admite como tercer elemento distinto de los dos anteriores más que la materia. (*Timeo*, p. 345.) El individuo, como fenómeno de una Idea, es siempre materia. Asimismo toda cualidad de la materia es siempre fenómeno de una Idea, y como tal es siempre susceptible de ser contemplada estéticamente, es decir, de prestarse á la concepción de la Idea que representa. Esto puede afirmarse hasta de las propiedades más generales, hasta de aquellas sin las cuales no aparece nunca la materia y cuyas Ideas constituyen la objetivación más débil de la voluntad. Tales son la gravedad, la cohesión, la solidez, la fluidez, la reacción producida por la luz, etc.

Si consideramos la Arquitectura exclusivamente como rama de las Bellas Artes, haciendo abstracción de su destino á fines de utilidad, esfera en que sirve á la voluntad y no al conocimiento puro y en que no es un arte en el sentido que doy á esta palabra, no podemos atribuirle otra misión que la de presentar visiblemente algunas de las Ideas que son los grados más inferiores de la objetivación de la voluntad, á saber: la gravedad, la cohesión, la solidez y la dureza, propiedades fundamentales de la piedra, primeras manifestaciones visibles de

la voluntad, notas del bajo fundamental de la Naturaleza, y junto á ellas la luz que, por muchos conceptos, contrasta con las cualidades expresadas. Hasta en estos grados tan bajos vemos que la esencia de la voluntad se manifiesta ya en una lucha, y puede, en verdad, decirse que el antagonismo entre la pesantez y la rigidez es lo que forma el único tema estético del arte en arquitectura. Su misión es hacer resaltar esa oposición de la manera más varia y más precisa, y la cumple cerrando á esas indestructibles fuerzas la vía directa por la cual llegarían á actuar inmediatamente, y suspendiendo su acción por medio de rodeos para prolongar la lucha y patentizar de diversos modos los esfuerzos incesantes de las dos fuerzas enemigas. La masa total de los materiales abandonados á su tendencia primitiva, formaría un solo bloque compacto, asentado sólidamente sobre el suelo, hacia el cual los atrae sin cesar la pesantez, que es allí una de las manifestaciones de la voluntad, mientras que la otra manifestación, la rigidez, opone enérgica resistencia.

La Arquitectura contraría la satisfacción inmediata de esta atracción, de esta tendencia, y sólo permite que la consiga por caminos indirectos. Así, por ejemplo, el entablamento no puede pesar sobre el suelo sino sirviendo de intermediario la columna; la bóveda debe sostenerse á sí misma, y sólo por medio de los pilares puede satisfacer su tendencia hacia la masa terrestre, etc. Mas precisamente por estos rodeos forzados y por estos impedimentos, las fuerzas inherentes á esas masas se manifiestan con evidencia y variedad, y esto es cuanto puede pedirse á la arquitectura, desde el punto de vista estético. En consecuencia, la belleza de un edificio consistirá en la evidente adaptación final de cada una de sus partes, no al fin exterior que la fantasía del hombre se

ha propuesto (por este título sería una obra de arquitectura útil) sino directamente al sostenimiento del conjunto, con el cual debe guardar cada elemento una relación hasta tal punto necesaria, en el lugar que ocupa, en su grandor y en su forma, que si fuese posible quitar una parte cualquiera, bastaría esto para destruir todo el edificio. Pues sólo en cuanto cada parte sostiene lo que puede sostener convenientemente y es á su vez soportada en el sitio y grado necesario, resalta con plena evidencia la lucha entre la rigidez y la pesantez, que constituye la vida, la manifestación de la voluntad en la piedra, y entonces es cuando se manifiestan bien distintamente los primeros grados de su objetivación. De igual manera, la forma de cada parte debe estar determinada por su destino y por su relación con el todo y no por el capricho.

La columna es el sostén más sencillo, aquel cuya forma está determinada únicamente por su destino; la columna torcida es de mal gusto: el pilar cuadrado, menos sencillo en realidad que la columna redonda, resulta por azar más fácil de construir. Asimismo el friso, el cornisamento, el arco, la cúpula, tienen formas rigurosamente determinadas por su destino y que se explican por sí mismas. Los adornos de los capiteles, etc., pertenecen á la escultura y no á la arquitectura; ésta se limita á admitirlos como ornamentos decorativos que podrían suprimirse.

Resulta de lo expuesto, que para comprender y apreciar la belleza de una obra arquitectónica, es indispensable que la intuición nos dé directamente el conocimiento de los materiales empleados, en lo tocante á su rigidez y á su cohesión. Todo nuestro placer quedaría súbita y considerablemente disminuído si se nos dijese que el edificio que contemplamos es de piedra pómez; nos haría

entonces el efecto de una apariencia de edificio. Experimentaríamos casi el mismo sentimiento si averiguáramos que la construcción que suponíamos de piedra era de madera, porque esto modifica y cambia la relación entre la rigidez y el peso, así como la significación y las condiciones necesarias de las partes, puesto que aquellas fuerzas naturales se manifiestan mucho más débilmente en la madera. Por esto la madera no puede, en verdad, emplearse en las obras de la arquitectura aunque se preste á todas las formas, y este hecho sólo puede ser explicado por mi teoría. Si se nos confesara que el edificio cuya contemplación nos deleita, se compone de materiales diversos, desiguales en peso y en consistencia, pero que no pueden distinguirse con la vista, experimentaríamos al verle tan escaso placer como leyendo un poema escrito en idioma desconocido para nosotros.

Todo esto prueba que las obras arquitectónicas no obran sólo matemáticamente, sino también dinámicamente, y que lo que en ellas habla á nuestro espíritu no son sólo la forma y el estilo, sino más bien las fuerzas elementales de la Naturaleza, las Ideas primitivas, los grados inferiores de objetivación de la voluntad. La regularidad de un edificio y de sus partes es producida, ya por el auxilio que presta cada parte del sostenimiento del conjunto, ya porque cada una sirve para facilitar la vista de ese mismo conjunto y la comprensión del todo, ó ya, en fin, porque las figuras regulares contribuyen á la belleza, mostrando la regularidad del espacio como espacio. Pero todo esto no presenta más que un valor y una necesidad secundarios, ni es en manera alguna lo principal, pues la simetría misma no es indispensable, como lo demuestra el que hasta las ruinas sean bellas.

Existe una relación especial entre los trabajos de la Arquitectura y la luz: adquieren mayor belleza cuando