

los alumbrados de lleno el sol y se dibujan sobre el azul del cielo; á su vez la luz de la luna les da otro aspecto. Por esto en la construcción de una obra arquitectónica se debe atender especialmente al efecto de la luz y á la orientación. El principal motivo de esto, es, sin disputa, que para que se vean bien todas las partes con sus proporciones relativas, se necesita una luz intensa y franca; pero además creo que la arquitectura, así como está destinada á hacer resaltar la gravedad y la rigidez, tiene también por fin manifestar la naturaleza, completamente opuesta, de la luz. En efecto, la luz embargada, detenida, reflejada por aquellas grandes masas opacas de diversas formas, de contornos limitados con precisión, despliega clara y distintamente su naturaleza y sus propiedades y proporciona los más vivos goces al espectador, pues la luz es la más alegre de las cosas, por ser la condición y lo correlativo, en el objeto, del modo más perfecto de conocimiento intuitivo.

Como las Ideas que la Arquitectura está llamada á traducir para que la vista las contemple, ocupan los últimos grados de la objetivación de la voluntad; como, por consiguiente, la importancia objetiva de aquello que reproduce el arte arquitectónico es relativamente mínima, síguese de ahí que el placer estético que proporciona la vista de un hermoso edificio bien alumbrado, no consiste tanto en la comprensión de la Idea como en la del término correlativo que la acompaña. Se deberá en su mayor parte á que, contemplando la obra arquitectónica, el espectador se aparta del modo de conocimiento individual, del que sirve á la voluntad y busca el principio de razón, para elevarse á la condición de sujeto puro que conoce con independencia de toda voluntad; en otros términos, el gozo consistirá en la contemplación misma, libre de los dolores del querer y de la individualidad. Bajo

este concepto, lo opuesto á la Arquitectura, el extremo contrario en la serie de las bellas artes, es el drama, que ofrece al conocimiento las Ideas más importantes, y donde el aspecto objetivo es el que predomina en el placer estético.

Lo que distingue á la Arquitectura de las artes plásticas y de la Poesía, es que no ofrece una copia sino la cosa misma; no reproduce, como aquellas, la idea concebida, ni el artista presta sus propios ojos al espectador para que la contemple: se limita á poner el objeto á nuestro alcance y facilitar la comprensión de la Idea, haciendo resaltar clara y completamente la naturaleza del objeto individual y real.

A diferencia de las demás obras de arte, las de la Arquitectura rara vez son ejecutadas para un fin puramente estético; este fin suele ser subordinado á miras de utilidad ajenas al arte; el gran mérito del artista consiste en perseguir, con todo, y en realizar el fin estético, á pesar de su subordinación. Para conseguirlo debe tratar de armonizar por diversos medios el efecto estético con la utilidad, y darse cuenta del género de belleza arquitectónica que mejor conviene á un templo, á un palacio, á un arsenal, etc. Cuanto más multiplica é impone inevitablemente estas exigencias prácticas de utilidad la rudeza del clima, menos latitud deja á lo bello para desplegarse en la arquitectura. En los climas templados de la India, de Egipto, de Grecia y Roma, donde estas exigencias de la necesidad son más débiles y menos numerosas, ha sido donde la arquitectura ha podido realizar más libremente sus fines estéticos. Bajo el cielo del Norte, su tarea ha sido mucho más penosa, por ser allí absolutamente necesarios los locales cerrados y cubiertos, los techos elevados y las torres. La arquitectura, no pudiendo desplegar sus propias bellezas más que dentro

de límites muy restringidos, ha tenido que reemplazarlas por adornos tomados de la escultura, como se ve en las obras del arte gótico.

Si las exigencias de la necesidad y de la utilidad son trabas para la arquitectura, en cambio le dan un poderoso punto de apoyo, pues á causa de las dimensiones y del precio de sus obras, así como del estrecho campo de su actividad estética, no podría sostenerse únicamente como arte, si en su calidad de profesión útil é indispensable, no ocupará un lugar seguro y honroso entre los oficios.

Esto es precisamente lo que le falta á otra rama del arte y lo que le impide colocarse fraternalmente junto á la Arquitectura, aunque bajo el aspecto estético guarde natural conexión con ella: me refiero á la Hidráulica. Ambas tienen la misión de representar la Idea de la gravedad; pero en la arquitectura esta Idea se halla asociada con la de la solidez, mientras que en la Hidráulica lo está con la de la fluidez; es decir, con la ausencia de forma, la movilidad perfecta y la transparencia. Las masas líquidas que corren sobre un lecho de rocas, bramando y cubriéndose de espuma, las cataratas que sin ruido pulverizan sus aguas, los surtidores que se elevan como altas columnas líquidas, los lagos de superficie límpida y transparente, representan las Ideas de la materia líquida y pesada, como las obras de la Arquitectura representan las de la materia sólida. La Hidráulica útil no puede prestar apoyo alguno á la Hidráulica artística, pues por regla general no pueden conciliarse sus fines, y sólo por excepción ocurre esto, como en la *Cascata di Trevi*, en Roma.

§ 44.

Lo que la Arquitectura y la Hidráulica producen por

medio de los grados inferiores de objetivación de la voluntad, lo produce el arte de los jardines, en cierta medida, valiéndose del grado, más alto ya, de la naturaleza vegetal. Para que un paisaje sea bello se necesita ante todo que reúna una gran riqueza de producciones naturales, y que éstas resalten perfectamente y se distingan entre sí, conservando unidad en medio de su variedad. Tales son las dos condiciones que procura llenar este arte; pero se halla muy lejos de dominar su materia como la arquitectura dispone de la suya, y esto limita mucho su acción. Las bellezas que nos presenta la horticultura son obra casi exclusiva de la Naturaleza, á la cual obra sólo puede contribuir aquélla en una parte mínima. Además, el arte es impotente contra la inclemencia de las condiciones naturales, y cuando éstas no son propicias, y con mayor motivo siendo adversas, sus obras son casi nulas.

Para apreciar las bellezas del mundo de las plantas no es menester que el arte venga á representárnoslas; se ofrecen á nosotros por sí mismas; pero considerado desde el punto de vista de la reproducción artística, el mundo vegetal entra en la esfera de la pintura de paisaje como el resto de la Naturaleza inconsciente. En los cuadros que representan escenas que pasan en el interior de habitaciones, y en aquellos cuyos asuntos son arquitectónicos, como ruinas, interiores de iglesia, etc., domina el aspecto subjetivo en la emoción estética; es decir, que el placer que experimentamos no proviene directa y principalmente de que comprendamos la Idea reproducida, sino sobre todo, de lo correlativo de esta comprensión en el sujeto, del conocimiento puro y separado de la voluntad, pues contemplando los objetos con los ojos del artista que los pintó llegamos súbitamente, como él, á ese estado de calma del espíritu y de silencio

completo de la voluntad en que debió de hallarse necesariamente sumido para que su inteligencia pudiera penetrar en esos objetos inanimados y abrazarlos con tanto amor, ó sea tan objetivamente.

La impresión general de la Pintura de paisaje es de la misma índole. Con todo, como las Ideas que representa son grados más elevados en la escala de las objetivaciones de la voluntad, y como, por consiguiente, son más importantes y más significativas, la parte objetiva del placer estético se acentúa más y llega á igualar á la parte subjetiva. El conocimiento puro no es ya el elemento principal; la Idea contemplada, el mundo como representación en un grado elevado de objetivación de la voluntad, obra con el mismo poder que el conocimiento.

La Pintura y la Escultura de animales reproducen un grado superior todavía. La antigüedad nos ha legado algunos hermosos restos escultóricos de este género; por ejemplo, caballos como los que se admiran en Venecia, en Monte Cavallo, en los relieves de Lord Elgín y en Florencia, en bronce y en mármol. En esta última ciudad se conservan el jabalí antiguo y los lobos aullando; los leones del arsenal de Venecia pueden citarse también, y en el Vaticano hay toda una sala ocupada casi exclusivamente por esculturas antiguas de diversos animales. En el placer estético que nos produce la vista de estas obras, predomina claramente el aspecto objetivo. Como en toda contemplación estética, se descubre también la serenidad de espíritu del artista que, para percibir estas Ideas, impuso silencio á su propia voluntad; pero el efecto de esto no lo sentimos nosotros, y lo que nos impresiona es la agitación y la vehemencia de la voluntad, cuya representación tenemos delante. Este mismo querer es lo que constituye nuestra propia esencia; vemos

allí su objetivación en seres, en los cuales sus manifestaciones no están domadas y moderadas por la razón, como en nosotros, sino que aparecen con los rasgos más acentuados, con una claridad que raya en lo grotesco, y en lo monstruoso, pero que en cambio, se muestran en plena luz, ingénuo y francamente, sin el menor disimulo, y esto es lo que hace que miremos con tanto interés á los animales.

En los cuadros que representan plantas, podemos reconocer ya sus caracteres genéricos, pero éstos sólo se manifiestan en sus formas. En las representaciones artísticas de animales, estos caracteres adquieren mayor importancia, y se revelan, no sólo en la figura, sino también en los actos, en la actividad y en la fisonomía, sin dejar de ser, con todo, caracteres de la especie y no del individuo.

En la Pintura, la comprensión de las Ideas en los grados superiores, nos es dada con ayuda de una intervención extraña, pero podemos adquirirla directamente contemplando las plantas y observando á los animales: estos últimos requieren ser estudiados en su estado natural de salud y de libertad. La observación objetiva de sus formas, tan maravillosas y diferentes, así como de sus actos y ademanes, es una lección instructiva, aprendida en el libro de la Naturaleza. Es descifrar la verdadera *signatura rerum*; (1) y nos da á conocer los nume-

(1) Jacobo Boehm, en su obra *De signatura rerum* (c. z, § 15, 16 y 17), se expresa así: «No hay cosa alguna en la Naturaleza que no exprese exteriormente su conformación interior, pues lo interior se esfuerza constantemente en revelarse en lo de fuera. Toda cosa tiene su voz con la cual se expresa. Este es el lenguaje de la Naturaleza, con el que todas las cosas declaran su condición y se revelan y manifiestan á sí mismas... Pues cada cosa denuncia á su madre que le ha dado la esencia y la voluntad de revestir aquella forma que tiene.»

rosos grados y las numerosas formas de las manifestaciones de la voluntad. Esta, la misma en todos los seres, no quiere más que una sola cosa; á saber, objetivarse en la vida, llegar á la existencia. Toda esa infinita variedad de seres, todas esas figuras tan diversas, no son más que maneras de acomodarse á las condiciones exteriores, variaciones numerosas de un mismo tema musical. Si necesitase dar al espectador, absorto en la contemplación de las cosas, una explicación, concentrada en una sola palabra, de la naturaleza íntima de todos estos seres, para que pudiera él también hacerla objeto de sus meditaciones, no podría elegir nada mejor que la fórmula sanscrita, que se repite con tanta frecuencia en los libros sagrados de los indios, y que se llama la *Maha vakya*, es decir, la gran palabra: «TAT TWAM ASI,» que significa «Esta cosa viviente eres tú».

§ 45.

La alta misión de representar la Idea en que la voluntad adquiere el grado supremo de objetivación, corresponde á la Pintura histórica y á la Estatuaria. Aquí predomina en absoluto el aspecto objetivo del placer estético, relegando á segundo término el aspecto subjetivo. Observemos también que, en el grado inferior á este, en las imágenes de animales, lo característico es idéntico todavía á lo bello: el león, el lobo, el caballo, el carnero ó el toro mejor caracterizado es también el más bello. La razón de esto es que los animales tienen un carácter genérico, pero no un carácter individual. En la reproducción de la figura humana ambos caracteres se separan. El carácter de la especie se denomina entonces belleza (entendida completamente en sentido objetivo) y el carácter individual conserva el nombre de carácter ó ex-

presión. Hay, pues, una nueva dificultad: la de representarlos ambos perfectamente en el mismo individuo.

La frase: belleza humana, es una expresión objetiva, que expresa la objetivación más perfecta de la voluntad en su grado supremo de visibilidad. Es la Idea del hombre en general, expresada completamente por su forma visible. Mas por preponderante que sea aquí la parte objetiva de lo bello, la parte subjetiva no falta nunca en absoluto, y por esto no hay objeto alguno que más fácilmente nos incline á la contemplación estética que las hermosas facciones y las bellas formas humanas, cuya vista nos llena instantáneamente de satisfacción indecible y nos eleva sobre nosotros mismos y sobre todas nuestras penas. Esta impresión es posible porque aquel fenómeno, el más aparente y puro de la voluntad es, al mismo tiempo, el que más rápida y fácilmente nos transporta al estado de conocimiento puro en que nuestra personalidad y nuestra voluntad, con sus tormentos perpetuos, desaparecen por todo el tiempo que dura el placer estético. Por esto dijo Goethe: «*Mientras percibimos la belleza humana ningún mal puede alcanzarnos: nos sentimos de acuerdo con nosotros mismos y con el mundo.*» Para que la Naturaleza consiga crear una hermosa forma humana es necesario que la voluntad, en el instante de objetivarse, en ese supremo grado, en un individuo, venza completamente los obstáculos y la resistencia de los fenómenos inferiores de esta voluntad misma, es decir, de las fuerzas naturales que se dividen la posesión de la materia y á las cuales necesita arrancársela en cada caso con violencia. Además, los fenómenos superiores de la voluntad tienen siempre en su forma una multitud de elementos diversos. El árbol mismo no es más que un agregado sistemático de fibras innumerables, que se cruzan y se repiten indefinidamente: la complicación va

aumentando á medida que los fenómenos se elevan en la escala de los seres, y el cuerpo humano es un sistema muy complicado de partes completamente heterogéneas, cada una de las cuales tiene su vida especial, *vita propria*, y al mismo tiempo está sometida á la vida general.

Todas estas partes deben estar bien coordinadas y convenientemente subordinadas al todo; deben enlazarse entre sí, contribuir á la armonía de la conformación general, y ninguna de ellas debe adquirir un desenvolvimiento excesivo ni deficiente. Como se ve, forma todo esto un conjunto raro de condiciones, cuya realización es indispensable para producir la belleza, el carácter genérico en su expresión más marcada.

Así procede la Naturaleza, pero ¿cómo procede el Arte? Pretenden algunos que imitando á la Naturaleza, pero si *antes de toda experiencia*, el artista no tiene de antemano el sentimiento de lo bello, ¿en qué caracteres reconocerá la obra acabada de la Naturaleza, aquella que es digna de imitación, y cómo la distinguirá entre todas las frustradas? Además, ¿ha producido alguna vez la Naturaleza un cuerpo humano bello en todas sus partes?

Creen otros que el artista debe reunir los detalles hermosos aisladamente repartidos entre muchos individuos para formar con ellos un conjunto bello. Esta opinión es errónea é irreflexiva. Pues ¿en qué conocerá—pregunto nuevamente—que las formas elegidas, y no las otras, son las bellas? Por otra parte, sabemos á dónde condujo á los antiguos pintores alemanes la imitación de la Naturaleza en materia de belleza humana; no hay más que recordar cómo pintaban las figuras desnudas.

No; la noción de lo bello no puede adquirirse únicamente *à posteriori* y por la mera experiencia; es, al me-

nos en parte, una noción *à priori*, pero de otro género que los diferentes modos del principio de razón que también nos son conocidos *à priori*. Estos modos afectan á la forma general del fenómeno en cuanto fenómeno y en cuanto esa forma hace posible el conocimiento en general, el *cómo* del fenómeno, que se impone en todas partes y sin excepción. De este conocimiento nacen las matemáticas y las ciencias naturales puras. El otro modo de conocimiento *à priori*, que hace posible la representación de lo bello, se refiere por el contrario, no á la forma, sino á la sustancia de los fenómenos; no nos descubre *cómo son*, sino *qué cosa son*. Todos reconocemos la belleza humana cuando la vemos, mas el verdadero artista la reconoce con una claridad tan grande que nos la muestra como no la vió jamás y su obra sobrepaja á la de la Naturaleza; semejante resultado es posible porque nosotros mismos somos esa voluntad cuya suprema y adecuada objetivación se trata de analizar y de reproducir en este caso.

A esto únicamente debemos el tener un conocimiento anticipado de lo que la Naturaleza (es decir, la voluntad, esencia de nuestro ser) se esfuerza en crear. Este conocimiento anticipado va unido en el artista á tal profundidad de reflexión, que reconociendo la Idea de la cosa individual, comprende la Naturaleza, por decirlo así, con media palabra; puede enunciar distintamente lo que ella no hace más que balbucear: produce en el mármol más resistente esas formas tan bellas que la Naturaleza no consigue crear después de mil tentativas infructuosas, y presentándola su obra parece decirle: «Esto es lo que querías decir,» y el sentimiento del inteligente le responde: «Sí, era esto.» Así fué como el genio griego pudo hallar el prototipo de las bellas formas humanas y fijar el canon de la Escultura; no fué por otra causa que

por ese sentimiento anticipado, que nos permite á todos poder reconocer lo bello allí donde la Naturaleza ha conseguido producirlo parcialmente. Esta anticipación es el Ideal, es la Idea en cuanto reconocida *à priori*, en una mitad al menos, y en cuanto que, unida á los datos suministrados *à posteriori* por la Naturaleza, entra en la práctica del Arte. La posibilidad que tiene el artista de concebir lo bello *à priori* y la que tiene el inteligente de reconocerla *à posteriori*, resultan de que el inteligente y el artista son ellos mismos la esencia en sí de la Naturaleza, la voluntad objetivada. Pues, como dice Empédocles, sólo lo semejante puede reconocer lo que le es semejante; sólo la Naturaleza puede comprenderse y profundizarse á sí misma, pero al espíritu sólo le comprende el espíritu (1).

He indicado ya que es falso, aunque Jenofonte ponga esta opinión en boca de Sócrates (Stobœi Floril., v. II, p. 384), que los griegos descubrieran empíricamente el ideal de la belleza humana, tomando aisladamente partes hermosas del cuerpo, estudiando y copiando aquí una rodilla, allá un brazo, etc. Algo análogo ocurre con la Literatura: hay personas que creen, por ejemplo, que Shakespeare, para presentar en sus dramas los caracteres, tan profundamente estudiados, de sus personajes, debió de hallarlos y observarlos en la experiencia de sus propias relaciones sociales.

No es necesario demostrar cuán absurda é imposible

(1) Esta última frase es una cita de Helvecio, y en la primera edición no creí necesario decirlo. Mas desde entonces, la influencia embrutecedora de la falsa ciencia de Hegel ha rebajado tanto los espíritus y los ha hecho tan toscos, que muchas personas podrían imaginarse que aludo en este pasaje á la oposición entre «espíritu y materia.» Me veo obligado, por consiguiente, á ponerme en guardia para evitar que se me atribuya un error filosófico tan grosero

es semejante hipótesis. Es evidente que el genio que, en las artes plásticas, crea sus obras por un sentimiento anticipado de lo bello, las crea en Literatura por el mismo sentimiento previo de lo característico, aunque en ambos casos tenga necesidad de la experiencia como de un plan esquemático en que pueda evocar de una manera bien visible y desenvolver reflexivamente aquello de que tenía *à priori* una conciencia confusa.

He definido antes la belleza humana como la objetivación perfecta de la voluntad en su grado supremo de perceptibilidad. Su expresión es la forma, que no existe más que en el espacio ni tiene relación alguna necesaria con el tiempo, como la tiene, por ejemplo, el movimiento. Podemos decir en este sentido que lo que se llama belleza, considerada objetivamente, es la objetivación adecuada de la voluntad en un fenómeno que pertenece exclusivamente al espacio. La planta no es más que esto; es un fenómeno de la voluntad situado solamente en el espacio, pues en la manifestación de su ser no entra movimiento alguno, ni por consiguiente, relación alguna de tiempo (salvo el crecimiento). La forma de un vegetal basta por sí sola para expresar y descubrir toda su naturaleza íntima. Pero el animal y el hombre, para revelar la voluntad de que son manifestación, necesitan, además, de toda una serie de actos, lo cual da á cada uno de sus fenómenos una relación inmediata con el tiempo.

Este asunto ha sido expuesto ya en el libro anterior, y se relaciona con la cuestión que al presente estudiamos por las consideraciones que siguen. Así como, en cada grado determinado, el fenómeno de la voluntad, cuando se manifiesta únicamente en el espacio, objetiva esa misma voluntad de un modo más ó menos perfecto, realizando lo que se llama precisamente belleza, ó feal-