

individuo, hasta que la naturaleza produce otro adornado de iguales dotes.

¿De qué género pueden ser las reglas del ingenio? No serán fórmulas ni conceptos intelectuales: serán reglas separadas y abstraídas de la obra ya hecha.

El *gusto* es cosa totalmente distinta del *ingenio*, y muchas veces andan separados: el uno es la facultad de juzgar, el otro la de producir. La *fantasía* y la *inteligencia* son las dos facultades cuya unión constituye el ingenio.

La belleza, sea natural ó artística, es la *expresión* de las ideas estéticas. Por consiguiente, las artes deben ser clasificadas conforme á sus medios de expresión. Kant las divide en tres grupos: artes de la palabra (*artes loquentes*), artes figurativas (*artes fingentes*), artes del bello juego de las sensaciones (*artes pulchri sensationum lusus*). Las artes de la palabra son la elocuencia y la poesía, que Kant define de una manera simétrica, ó más bien antitética, pero ingeniosa. La elocuencia es el arte de tratar un tema intelectual como un juego libre de la fantasía. La poesía es el arte de tratar un libre juego de la fantasía como si fuese un tema intelectual¹. Las artes figurativas se subdividen en dos grupos, según que representan la realidad sensible ó su apariencia (*plástica ó pintura*). Á la plástica pertenecen la *estatuaria* y la *arquitectura*. Al lado de

¹ *Eloquentia in arte consistit munus intelligentiae ut lusum phantasiae liberum tractandi, sed poesis in arte versatur ludum phantasiae liberum ut munus intelligentiae exequendi.* (Pág. 340.)

la pintura, por una singular extravagancia, pone Kant el *arte de los jardines*, que considera como el *arte de la hermosa composición de la naturaleza*, así como la pintura es el arte de su *hermosa descripción*. Verdad es que toma la *pintura* en un sentido tan lato, que hace entrar en ella todas las artes suntuarias y ornamentales, y hasta el aliño y compostura de la propia persona, especialmente en las mujeres. Y no es esto lo peor, sino que, después de haber ensanchado tan fuera de propósito los límites de la pintura, la trunca y divide malamente, repartiéndola en dos grupos distintos, puesto que sólo estima como arte *figurativa* el dibujo, y deja el colorido para el tercer miembro de la clasificación, ó sea para aquellas artes que se fundan en un *libre juego de las sensaciones*. Un error engendra forzosamente otros muchos. Dominado Kant por la idea de que los colores compuestos no son un elemento estético, sino una pura sensación, y lo mismo los sonidos, rebaja el colorido y la música al último grado de la jerarquía de las artes. «La Música (dice en términos expresos) no deja, como deja la poesía, campo alguno para la meditación: es más una fruición que una cultura del espíritu: el juego de pensamientos que excita es efecto de una asociación casi mecánica, por lo cual es de precio más vil que ninguna de las otras artes, si tomamos por criterio y norma la cultura que proporcionan á nuestro ánimo y la dilatación de nuestras facultades. Con relación al placer, quizá la Música ocupe el lugar supremo; pero con relación á

la belleza, no merece más que el último, porque sólo juega con sensaciones. Las artes plásticas la vencen mucho bajo este respecto, porque, excitando el libre juego de la fantasía, favorecen á la vez el de la inteligencia, produciendo una obra que sirve de vehículo perdurable á conceptos intelectuales.» Kant lleva su antipatía contra la Música hasta el gracioso extremo de acusarla de arte invasora y falta de urbanidad, porque con el ruido de los instrumentos incomoda á los vecinos, y es, entre todas las artes, la única que se impone por fuerza y se hace escuchar *velis nolis*, impidiendo toda conversación y oponiéndose, por tanto, á la *sociabilidad* humana, al paso que las estatuas y los cuadros ahí se están quietos y mudos, esperando con toda paciencia que vayamos á contemplarlos cuando tengamos el ánimo libre y dispuesto para ello. Es verdaderamente caso raro en un alemán, aunque sea profesor de filosofía y metafísico de lo absoluto, esta especie de enemiga personal contra la Música. Sin duda las expansiones filarmónicas de sus compatriotas y vecinos habían venido á perturbarle muchas veces en sus eternas meditaciones sobre los *fenómenos* y los *noumenos*: de donde nacía su rencor, expresado con tan chistosa ingenuidad.

Para Kant (y en esto todo el mundo conviene con él), el arte de las artes es la poesía, en la cual cabe toda la inmensa variedad y riqueza de las formas posibles. La poesía dilata el alma, da libertad á la imaginación, y temple y fortaleza á

la voluntad, recordándonos la existencia de una facultad libre, espontánea é independiente de toda determinación natural. En desquite, Kant es enemigo acérrimo de la elocuencia, que identifica ó poco menos con el arte de engañar. Quiere excluirla del foro y del púlpito, porque le repugna que intereses graves de la vida se traten como un libre juego de la fantasía. La acusa de privar de su libertad á los oyentes, y de encadenarlos á una sugestión. Aunque la elocuencia pueda aplicarse á fines por sí legítimos y laudables, siempre merece reprensión, porque corrompe la norma de la razón práctica, que es hacer el bien solamente porque es bueno. La poesía obra siempre con sinceridad; la elocuencia es un dolo artificioso que, por medio de una exhibición sensitiva, trata de deslizarse cautelosamente en la inteligencia. Kant confiesa que nunca leía sin mezcla de enfado las oraciones políticas de los antiguos ni los sermones de los modernos, porque le parecía cosa indigna el que se tratase á los hombres como máquinas en negocios tan graves, explotando las debilidades del sentimiento para un fin cualquiera, por santo y honesto que fuese. Con tal y tan rígido modo de entender las cosas, no es extraño que Kant haya cercenado cuidadosamente de sus escritos maduros y fundamentales todo género de profanos ornamentos, y que su estilo árido, escolástico, seco, desnudo, ni persuada ni embelese, aunque se imponga á veces á la inteligencia con desusado y recóndito poder.

Diversas artes pueden concurrir á una misma

obra. Así, la elocuencia se une con la exhibición pictórica en la *fábula escénica*: la poesía con la música en el *canto*; el canto con la exhibición teatral en la *ópera*; el juego de las sensaciones musicales con el juego de las figuras en la *salta-ción*, etc., etc. Estas mezclas hacen, sin duda alguna, más artificiosa la obra artística; pero puede disputarse que la hagan más bella. En toda arte bella, lo esencial consiste en la forma final. El deleite que engendra es verdadera cultura, y prepara el ánimo para las ideas morales, haciéndole capaz de un deleite mayor y más puro. No consiste lo esencial del arte en la materia de las sensaciones, en la mera fruición, que no deja nada en la idea, que entorpece el entendimiento, que poco á poco inspira tedio hacia el mismo objeto productor del placer, y deja el ánimo descontento de sí mismo, por la conciencia que tiene de no haberse ajustado al tenor de la razón. Kant forma tristes presagios sobre el destino de las artes si prosiguen divorciadas de las ideas morales, como lo estaban en su tiempo, y aconseja, como único remedio, acostumbrarse desde muy temprano á observar, juzgar y admirar las cosas bellas ¹.

La *Dialéctica del juicio estético* se encierra

¹ En el último escolio de la *Analítica del juicio estético*, Kant ha tratado, aunque ligeramente, la cuestión de lo cómico y lo ridículo. Define la risa *afeito producido por la mutación repentina de la atenta expectación, que se reduce á nada ó se convierte en nada.* (*Risus cernitur in adfectu ex mutacione repentina expectacionis intentae in nihilum*, pág. 352.)

toda en la resolución de la *antinomia del gusto*, que Kant formula en los términos siguientes:

Tesis. El juicio del gusto no está fundado en conceptos, porque, si lo estuviese, se podría disputar y argumentar sobre él.

Antítesis. El juicio del gusto está fundado en conceptos, porque, aun siendo grande su diversidad, si no lo estuviera, no podría exigir necesariamente el asenso de los demás hombres.

Kant aplica á la resolución de esta antinomia el mismo procedimiento que á las antinomias de la razón pura teórica y de la razón práctica, es decir, recurre hipotéticamente á un *substratum* suprasensible de los fenómenos, á un *noumeno*. Con este *Deus ex machina*, todo encuentra cabal solución. La palabra *concepto* se toma en un sentido en la tesis, y en otro sentido en la antítesis, aunque no podamos evitar la ilusión natural de confundirlos. La tesis y la antítesis son igualmente verdaderas, porque en la tesis damos á entender que el gusto no se apoya en conceptos *determinados*, lo cual es exacto; y en la antítesis afirmamos que depende de un concepto *indeterminado*, de un elemento *a priori*, sin lo cual no podría tener un valor necesario. En la tesis se habla de un concepto intelectual: en la antítesis de un concepto trascendental y puro. Sólo merced á la presencia de este concepto, el juicio del gusto, que es *singular*, puede pretender un valor *universal*. No hay principio objetivo determinado del gusto (repite Kant); pero hay un principio subjetivo; es á saber: la

idea indeterminada de lo suprasensible que existe en nosotros. Si en vez de acudir á este principio, explicásemos lo bello por lo agradable ó por el principio de perfección, la antinomia sería insoluble, por ser la tesis y la antítesis contradictorias. La idea estética es, según Kant, una *idea inexponible*, porque su fundamento ó *substratum* excede á todo concepto intelectual.

Á la consideración de este principio le llama Kant *idealismo de la forma final*, en oposición al *empirismo*, que niega el carácter necesario y universal de los juicios del gusto, y del *racionalismo*, que convierte el juicio estético en juicio *teleológico*, é intenta conciliar las leyes del gusto, no con los fenómenos, sino con las cosas en sí mismas. El empirismo confunde lo bello con lo agradable: el racionalismo le confunde con lo bueno: uno y otro niegan, en realidad, la belleza. Este idealismo de la forma excluye todo plan estético en la naturaleza, y nos da sólo una conveniencia final *sin fin*, que surge espontánea y fortuitamente para las necesidades de la facultad de juzgar. Es cierto que la naturaleza nos presenta formas que parecen organizadas exclusivamente para satisfacción de una necesidad estética; pero la razón nos prohíbe multiplicar los principios sin necesidad: en la naturaleza no hay más fin que el teleológico.

¿En qué sentido puede decirse que lo bello es el símbolo de la moralidad? He aquí la última cuestión que trata la estética kantiana. La belleza no es símbolo del bien como una representa-

ción imaginativa de contenido análogo á la idea del bien, sino como una *intuición*, que, no por su contenido, sino por el modo de la reflexión, por el procedimiento y la regla del juicio, tiene alguna analogía con el concepto del bien, al cual no puede corresponder ninguna visión sensitiva.

Largo, larguísimo ha sido este análisis; pero, ¿quién puede ser breve, extractando á Kant, y mucho más en la *Crítica del juicio*, menos rigurosa y metódica que la *Crítica de la Razón Pura*? Kant, desdeñoso de toda retórica, jamás cae en vanas amplificaciones ni en desarrollos impertinentes: hay que seguirle paso á paso, y no perder uno siquiera de los hilos que traman su sistema. Es cierto que se repite mucho; pero siempre es para añadir alguna nota á su pensamiento, ó para dar más precisión á lo que antes había dejado envuelto en la penumbra. Su trabajo tortuoso y prolijo, comparado por algunos con el de las telas de araña, se deshace entre las manos si no se le trata como materia frágil y sutilísima. No tolera Kant ni distracciones, ni anticipaciones, ni apresuramientos. Ni tampoco pueden tomarse puntos aislados de su sistema, porque serían ininteligibles, ó se les daría un valor contrario al que tienen; para que la crítica sea justa, la exposición tiene que ser directa y completa. Tomado, pues, en conjunto el sistema de Kant, por lo que toca al juicio estético, y enlazado con las otras partes de su filosofía, presenta tanta endeblez como grandeza. El vicio interior de la *Crítica del juicio* es el mismo pecado capital de todo

el pensamiento kantiano, quiero decir, el haberse encerrado en una fenomenología, el haber tapiado todas las ventanas que dan á la realidad, considerándola como pernicioso enemigo; el haber prestado atención únicamente á las formas subjetivas de la conciencia, y aun ésta no íntegramente estudiada. Su obra es un puro *intelectualismo*, con todas las limitaciones de esta preocupación exclusiva. Así, limitándonos á la doctrina de lo bello, es evidente que en ella no se nos da otra cosa que el análisis del gusto; es decir, la *psicología estética*. En cuanto á las demás partes de la ciencia, Kant, no sólo las omite, sino que implícitamente niega su existencia. Mal puede existir *física estética*, cuando no se da fin estético en la naturaleza; ni *filosofía del arte*, cuando el arte no tiene conceptos determinados en que fundarse: ni *metafísica de lo Bello*, cuando en realidad toda la metafísica se reduce á la hipótesis gratuita y laboriosa de un *noumeno*.

La fuente de las contradicciones que de la misma exposición resultan, y que por nuestra parte no hemos procurado atenuar, es el empeño inmoderado, la verdadera anticipación con que Kant procura celosamente excluir del juicio estético todo lo que se parezca á noción ó concepto intelectual. Y como al mismo tiempo no puede negar la existencia de *ideas* estéticas, esto le envuelve en un laberinto inextricable, del cual no acierta á salir, á pesar de su asombrosa habilidad dialéctica. Él, que tan profundamente comprendió la armonía de nuestras facultades, se empeña

ahora en estudiar una de ellas como si fuese un mundo aparte, y acude, sin darse punto de reposo, á tapiar todos los huecos por donde pueda comunicarse con las restantes. En vez de reconocer lisa y llanamente que en el fenómeno estético andan mezclados un elemento afectivo y un elemento intelectual, prefiere multiplicar los entes, contra el consejo de su propia metafísica, é inventa esa fantástica facultad del juicio, que no es entendimiento ni sensibilidad, pero que de todo participa. Debajo de esta facultad reúne monstruosamente cosas tan diversas, por no decir contrarias, como la finalidad libre y vaga de lo bello, y la finalidad teleológica, determinada y objetiva. Y el concepto intelectual, ese concepto que tanto persigue y mortifica á Kant, reaparece á cada paso en las formas más diversas, puesto que ni aun la misma armonía de las facultades cognoscitivas, en que él hace consistir la belleza, podemos pensarla de otro modo que como un concepto de la inteligencia.

Pero en medio de estas sombras, ¡qué riqueza de doctrina hay en esa *Crítica de la facultad de juzgar* (*Kritik der Urtheilskraft*), de la cual verdaderamente puede decirse que realiza una de las antinomias favoritas de Kant, puesto que si con una mano destruye y anula la ciencia estética, con otra vuelve á levantar lo que había destruido, y da á las futuras teorías de lo Bello una base crítica y analítica que establece la independencia de su objeto, y pone á salvo los derechos del genio artístico contra el menguado

criterio de utilidad, contra el empirismo sensualista, y también (¿por qué no decirlo?) contra las intrusiones del criterio ético mal entendido y sacado de quicios. La hermosa fórmula de la *finalidad sin fin*, contenida en potencia en la filosofía escolástica, y especialmente en la de nuestros españoles del siglo xvi, que tanto ahondaron y tanto insistieron en esta distinción racional entre lo bueno y lo bello, el reconocimiento del carácter desinteresado, universal, subjetivo y necesario del juicio de lo bello; la luz de la idea de lo infinito derramada sobre el concepto de lo sublime, que hasta entonces sólo de Silvain había obtenido explicación imperfecta; la distinción luminosa del sublime *matemático* y del *dinámico*; la distinción no menos esencial de la belleza libre y vaga, y de la belleza combinada ó adherente...., son puntos definitivamente adquiridos para la ciencia, y que de ningún modo deben ser rechazados *in odium auctoris*, sino recibidos é incorporados en todo cuerpo de doctrina estética digno de este nombre, como lo hizo nuestro Milá y Fontanals en la suya inolvidable.

Y mucho menos que nadie debemos rechazar tal doctrina los españoles, que precisamente tenemos en nuestra ciencia tradicional tantos y tan claros precedentes de ella. No es exageración afirmar que el que abre nuestros grandes teólogos del siglo xvi y del xvii, encuentra por donde quiera gérmenes de estética kantiana. ¿Qué otra cosa, por ejemplo, nos enseña

el dominico Fr. Juan de Santo Tomás, cuando con tanta repetición nos inculca que «la forma del arte no es más que *la regulación y conformación con la idea del artífice*»; que «la disposición artificiosa es del todo independiente de la rectitud é intención de la voluntad y de la ley del recto vivir»; que «el arte en cuanto es arte, no depende de la voluntad»; que «la verdad del arte no se ha de regular por lo que es ó no es, sino *por el fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse*», y, por último, que «el arte es *formalmente* infalible, aunque por razón de la *materia* sea contingente y falible? Y si Kant nos enseña que el arte nunca depende de conceptos intelectuales, ya Rodrigo de Arriaga nos había dicho, casi en iguales términos, que «el arte nunca se guía por *preceptos discutidos científicamente*», y que en las cosas del arte tiene el principal lugar la facultad imaginativa, que procede sin discurso ni ciencia. Lo cual no obsta (son palabras de Rodrigo de Arriaga, aunque lo mismo pudieran ser de Kant) para que las artes tengan *ciertos principios generales que parecen ser razones «a priori»*. ¿Qué más? Los Padres Salmanticenses hacen consistir la bondad de la obra artificial, no en la finalidad objetiva, sino en la conformidad de la obra artificiosa con la idea é intención del artífice. Bueno fuera que los novísimos escolásticos, antes de lanzar atropellados anatemas sobre todo lo que á sus ojos lleva el *signum bestiae* del espíritu moderno, diesen un repaso á las obras de los antiguos escolásticos, en quienes

ciertamente no temerán encontrar dicho signo.

La crítica kantiana suscitó en Alemania una efervescencia intelectual prodigiosa, no sólo por sus consecuencias, que hoy mismo duran, sino por la aparición inmediata de gran número de adversarios, apologistas, comentadores y expositores. Los principales ataques partieron de la agnizante escuela wolfiana y del eclecticismo ó sincretismo popular, representado especialmente por Mendelssohn y sus discípulos. Órgano de esta oposición se hicieron las revistas científicas intituladas: *Biblioteca General Alemana*, *Revista Mensual de Berlin*, *Indicador literario de Gotinga*, *Repertorio Filosófico*, etc., etc. Allí tomaron parte en la polémica Garve, Tiedemann, el mismo Mendelssohn, Reimarus, Meiners, Eberhard, Weishaupt y otros innumerables pensadores, lanzando contra el kantismo las acusaciones más disímiles y contradictorias: unos la de escepticismo, otros la de dogmatismo, cuáles la de ateísmo, cuáles la de misticismo. No es del caso entrar en los detalles de esta contienda. Baste decir que, á pesar de esta formidable oposición, en que se dieron la mano filósofos y teólogos, y á pesar del fallo adverso de la Academia de Berlín, y de la prohibición oficial de la enseñanza de la nueva doctrina, que dictó en 1788 el Landgrave de Hesse, el kantismo alcanzó en pocos años una difusión rapidísima, no sólo en Koenigsberg, donde había nacido, sino en Jena, Halle, Witemberg y otras universidades alemanas, y Kant pudo, en los últimos años de su vida, dis-

frutar del más ruidoso triunfo, que tanto contrastaba con la obscuridad en que había pasado lo anterior de su vida. Born tradujo al latín sus obras, y, asociado con Abicht, fundó una revista, consagrada á la propaganda de la doctrina de Kant. Schulz, Schmid, Reinhold, Salomón Maimon, Heydenreich, Schaumann, Neeb, Tieftrunk, Beck y otros innumerables, expusieron, defendieron y desarrollaron las doctrinas de Kant relativas á la Lógica, á la Metafísica, á la Moral, á la Filosofía del Derecho, á la ciencia de la Religión, á la Estética, etc. Pero, en general, de entre los kantianos puros y ortodoxos no salió ningún filósofo de primer orden. El mismo carácter crítico de la filosofía kantiana parece que se oponía á toda idea de escuela cerrada¹. Y en realidad, el kantismo puro sólo sirvió para esterilizar ó á lo menos para empequeñecer la obra del maestro, dándola el aspecto dogmático y escolástico que menos la cuadraba. Así es que los legítimos herederos de Kant, no tanto son los que se llamaban discípulos suyos, como los que, partiendo de su crítica, se lanzaron por cuenta propia en el tormentoso mar de la especulación. De todos modos, entre los kantianos puros fué muy cultivada la Estética, y es imposible dejar de hacer mérito de las *Lecciones* de Lázaro Bendavid

¹ La bibliografía kantiana es inmensa; pero gran parte de ella resulta anticuada después del libro de Rosenkranz (1840), ya citado, después de la *Crítica de la filosofía kantiana* de Schopenhauer, y, sobre todo, después del libro, ya clásico y magistral, de Kuno Fischer, *Immanuel Kant* (1860).

sobre la *Crítica del juicio* (1796), de la *Exposición é ilustración de la misma Crítica*, publicada por Snell en 1791 (segunda parte en 1792), del *Análisis del juicio*, de Hoffbauer (1792), y más especialmente de las dos obras del hábil expositor Heydenreich *Sistema de Estética* (1790) y *Vocabulario Estético*, dividido en cuatro partes (1793 y siguientes), del libro de Fernando Delbrück *sobre lo Bello* (1800), del de Heusinger (1797), á todos los cuales supera en importancia la *Teoría del Gusto ó Estética* de Guillermo Traugott Krug, que forma la tercera parte de su *Sistema de filosofía teórica*, impreso en Königsberg desde 1816 á 1820. Entre los kantianos disidentes ó menos puros hay que contar al profesor de Gottinga Federico Bouterweck, más conocido entre nosotros como historiador literario, pero autor, además, de una *Estética*, publicada por primera vez en 1806, y luego refundida en 1814, y de unas *Ideas sobre la Metafísica de lo Bello* (1807). Bouterweck siguió en sus primeros escritos la doctrina de Kant; pero luego la modificó en presencia del idealismo fichtiano, formando una especie de filosofía de lo absoluto, que llamó *apodíctica*, con la cual pretendía salir de la esfera puramente fenomenológica en que se había movido el pensamiento de Kant, y llegar así, no á una fórmula abstracta, sino á la ciencia fundamental y viva. Imaginó para esto una facultad de conocer absoluta, que no es ni sensibilidad ni pensamiento, y sobre la cual descansa el testimonio de la razón. Más adelante identificó esta

facultad con la razón pura, y apoyó la teoría de la verdad y de la ciencia sobre la fe que la razón tiene de sí misma. Por raro caso, la *Estética* de Bouterweck nada ó muy poco tiene que ver con su doctrina metafísica: el autor ha hecho alarde de construirla sobre principios puramente psicológicos. Pero ni de su *Estética*, ni de otras muchas posteriores á Kant y anteriores á Hegel, v. gr., las de Michaelis, Schruher, Pölitz, Stäckling, Vogel, Bürger, Porschke, diremos una palabra, no sólo porque están completamente olvidadas y su utilidad es hoy muy dudosa¹, sino

¹ Indicaremos rápidamente los títulos y fechas de impresión de algunas de estas Estéticas kantianas ó semikantianas:

- Michaelis.—*Bosquejo de Estética* (Augsburgo, 1796).
 Schruher.—*Manual de Estética* (Heidelberg, 1809).
 Pölitz.—*Estética literaria* (1807).
 Stäckling.—*De la naturaleza de lo Bello* (Berlín, 1808).
 Vogel.—*Ideas sobre la teoría de lo Bello* (Dresde, 1802).
 Bürger.—*Manual de Estética* (Berlín, 1803).
 Porschke.—*Pensamientos sobre la filosofía de lo Bello* (1791).
 Zskokke.—*Ideas para una Estética filosófica* (Berlín, 1793).
 Schmidt.—*Cartas sobre la Estética* (Altona, 1797).
 Adolfo Müller.—*De la idea de lo Bello* (Berlín, 1808).

Bouterweck es hoy menos citado por sus trabajos de estética pura, que por su *Historia de las bellas letras ó de las bellas ciencias* (*Geschichte der Schönen Wissenschaften*, Gottinga, 1801-1810, doce volúmenes), obra grande y de mucho mérito para su tiempo, aun en lo que respecta á la literatura castellana y portuguesa, que Bouterweck conocía mucho más imperfectamente que la italiana, francesa é inglesa.

En todos sus libros Bouterweck profesó y practicó la independencia del criterio estético y del buen gusto contra las invasiones de la filosofía trascendental. Hasta podría sostenerse, sin visos de paradoja, que es un precursor de la escuela de Herbart, por la grande importancia que concede al elemento

por conservarnos fieles á nuestro propósito de estudiar tan sólo aquellos autores con cuyos escritos hayamos hecho personal conocimiento. Además, en una rápida introducción como la que vamos bosquejando, no caben más que los autores de primer orden y de singular influencia. Bajo este aspecto, el único de los estéticos kantianos que reclama nuestra atención, por haber dejado honda huella en el mundo, es el gran poeta Federico Schiller.

II.

Los estéticos artistas.—Schiller.—Goethe.—Herder.—Juan Pablo Richter.—Los estéticos hombres de ciencia.—Guillermo y Alejandro Humboldt.

Schiller (1759 á 1805) es, á no dudarlo, uno de los poetas más excelsos y simpáticos de que la humanidad puede gloriarse, y el segundo, después de Goethe, en aquella luminosa cohorte de ingenios que realzaron el ocaso del siglo XVIII (tan poco poético en sus principios), y saludaron la aurora del presente. Quien dice Schiller, dice

de la forma, ya como *representación*, ya como *expresión estética*.

Aquella parte de la historia literaria de Bousterweck que más nos interesa á los españoles, está traducida al inglés por miss Thomasina Ross (*History of Spanish and Portuguese Literature*: dos volúmenes: Londres, 1823). La traducción castellana quedó muy á los principios, como veremos en su lugar. Hay otra francesa, de Mad. Streck, 1812, limitada también á la parte española, que tuvo éxito extraordinario, é influyó mucho en las ideas críticas de Sismondi, Schlegel y Mad. de Staël.

entusiasmo, pasión noble, elevación generosa y magnánima, idealismo puro. Para llegar á las cumbres supremas del arte, le faltaba en las obras de su juventud equilibrio y armonía de facultades, dominio sobre la propia concepción, algo de aquella impassibilidad artística de que usó y abusó Goethe. Schiller se pone entero en sus obras, reflejo de la pasión iracunda ó del afecto sereno que por el momento le embargan: no rige á la pasión; la pasión le rige y le domina á él. Más bien que un poeta dramático, es un gran poeta lírico con formas dramáticas. La utopía social y la utopía política del siglo XVIII, el ansia indefinida de libertad, el odio no menos abstracto y vago contra los tiranos, el humanitarismo, la universal tolerancia y filantropía, el encono áspero y reconcentrado contra la corrupción hipócrita de las pequeñas cortes alemanas, toda especie de ilusiones generosas, mezcladas con un absoluto desconocimiento de la vida, encerrada hasta entonces para Schiller en aquella durísima escuela con honores de cuartel, donde el gran duque de Wurtemberg, poseído del amor paternal más insufrible que se haya visto en soberano alguno, se empeñaba en torcer la vocación de sus amados súbditos y educarlos á su manera: todo esto, digo, es el alma de las cuatro primeras piezas de Schiller, escritas con tan ardorosa elocuencia, con tan infantil audacia, con tan extraña mezcla de sinceridad y de sentimentalismo, con un frenesí tan contagioso, con una vena tan turbia á veces, pero tan opulenta, que