

coniza Schelling en estilo no indigno de Platón, es «órgano de los dioses, revelador de los misterios divinos, manifestación de la belleza inmortal, cuyo rayo no profanado ilumina solamente los corazones donde habita; belleza cuya forma es tan oculta é inaccesible á los sentidos como la invisible verdad». Para el filósofo, el arte es una manifestación de lo absoluto, «emanada inmediatamente de su esencia». Si Platón parece proscribir de su república las artes de imitación, es porque la filosofía platónica, dentro de la cultura griega, representaba la más enérgica oposición contra las representaciones sensibles del politeísmo y contra las formas de la constitución política, sancionadas unas y otras por el prestigio de la antigua poesía. Lo que ha de verse en la doctrina de Platón (que precisamente supo hablar de la poesía más altamente que hombre alguno), es una polémica contra el realismo poético, y un presentimiento de la poesía de lo infinito, que el cristianismo ha venido á sustituir á la poesía de lo finito. Hoy vemos cumplido lo que Platón en alguna manera profetizaba. La religión cristiana, y con ella el sentido del mundo intelectual, que en la antigua poesía no encontraba ni satisfacción plena ni medios de expresión adecuados, han creado un arte y una poesía nuevas, y nos han dado la inteligencia completa y verdadera del arte, aun del mismo arte antiguo. Así se ha hecho posible una construcción filosófica del arte en su desarrollo universal, «tarea especialmente propia del filósofo cristiano».

Pero ¿quién podrá hablar dignamente del arte sino el artista mismo en quien arde esa llama divina? ¿Cómo será hacedero sujetar á leyes lo que por naturaleza no reconoce ley fuera de sí mismo? ¿No es empresa tan imposible la de comprender el genio con ideas abstractas como la de crearle por medio de las reglas? Sólo un entusiasmo irreflexivo puede hablar así (contesta Schelling), porque al fin el arte no está exento de la ley universal de las cosas que todo lo abarca y domina, ley de oposición de lo ideal y lo real, que conserva sus derechos aun en los últimos confines de lo infinito y de lo finito, donde las oposiciones de la existencia visible se extinguen en el seno de lo absoluto. El arte y la filosofía son dos términos que se encuentran en la cumbre más elevada del pensamiento, siendo, por razón del carácter absoluto de que ambos participan, imagen y modelo el uno del otro. El filósofo puede ver más claro en la esencia del arte que el artista mismo, porque la realidad artística debe necesariamente encontrar en el filósofo un reflejo más elevado. Nada de lo que toca al arte puede ser conocido de un modo absoluto sino por la filosofía. Es cierto que el artista puede tener conciencia reflexiva de su obra, pero en calidad de crítico, no en calidad de artista, porque el artista procede siempre de un modo objetivo, al paso que el filósofo concibe lo objetivo subjetivamente. Por eso la filosofía tiene carácter ideal, y el arte carácter real.

El genio es autónomo, pero las reglas que él re-

chaza son las que prescribe una razón puramente mecánica. Á sus propias leyes no se sustrae nunca, porque (como ya había dicho Lessing) *el genio es la más alta conformidad con la ley*; pero esta ley absoluta no puede menos de reconocerla en el arte la filosofía, que no solamente es autonomía, sino que tiende á conquistar el principio de toda autonomía. La libertad del artista, semejante á la libertad divina, es al mismo tiempo la más pura y alta necesidad.

En cuanto á la parte empírica del arte, el filósofo debe limitarse á indicar las leyes generales de la representación, y esto bajo forma de ideas, porque las formas del arte son las formas de las cosas en sí, tales como están en sus modelos primitivos. Sólo en cuanto estas formas pueden ser concebidas desde un punto de vista universal, tocan á la filosofía del arte (Schelling nunca usa la palabra *Estética*), que no es más que *la representación del mundo absoluto de las ideas bajo la forma de arte*. Lo que la filosofía debe reconocer y mostrar en el arte es la verdad de las ideas, idéntica con la absoluta belleza.

Pero esta construcción filosófica é ideal de las formas del arte puede conducir luego á una determinación de las formas según su desarrollo en el tiempo, de donde nace el *sistema histórico de las artes*, no realizado aún, pero del cual ya se encuentra un esbozo en la teoría de lo clásico y de lo romántico. La construcción histórica debe conducir á un punto de vista más comprensivo, á

la representación de la unidad general, de donde estas oposiciones han salido.

El conocimiento de esta ciencia «muy diversa (dice Schelling) de todas esas teorías del arte, vacías de arte, de todas esas historias formalistas en que las manifestaciones poéticas aparecen como ensueños y fantasmas) es esencial al filósofo que ve en el arte la esencia íntima de la ciencia como en un espejo mágico y simbólico, y no lo es menos al hombre verdaderamente religioso, y aun al hombre que toma parte en los negocios públicos, porque «el arte en general es una parte necesaria é integrante de toda constitución política fundada sobre las ideas eternas». Así, en la antigüedad, las fiestas públicas, los monumentos, los espectáculos, la vida política, no eran más que ramas diversas de una misma obra de arte, viva, general y visible.

Tal es el prospecto de la estética schellingiana, que, no sólo influyó más que la de ningún otro filósofo en la escuela romántica (aun en pensadores católicos como Federico Schlegel y Goerres), sino que además contiene en germen algunas de las principales ideas de la *Estética* de Hegel. ¡Lástima que Schelling, no bastante cuidadoso de su gloria propia, en vez de irse sepultando cada vez más en aquella fantasmagoría teosófica y simbólica que él llamaba *filosofía de la naturaleza*, y cuya vanidad ha demostrado la ciencia experimental, no nos dejara de su crítica artística más que fragmentos, cuyo precio inestimable sirve sólo para hacernos lamentar lo que hemos

perdido! Entre estos fragmentos brilla el admirable *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, leído en sesión pública de la Academia de Munich en 1807. No todas las ideas de este discurso parecen hoy nuevas, ni lo eran quizá cuando el discurso se escribió; pero reciben singular encanto de la forma, y éste, forzosamente, se pierde en la exposición, aunque procuremos, como siempre, seguir de cerca las mismas palabras del autor.

Schelling considera las artes del dibujo como « un intermedio viviente entre el alma y la naturaleza », y, siguiendo la tendencia general de su filosofía, busca en lo exterior al mismo tiempo que en lo interior, en la naturaleza no menos que en el alma, el principio de su teoría. Pero ¿en qué concepto es la naturaleza para Schelling verdadero modelo y fuente primera de las artes? Todo el discurso se encamina á aclarar este concepto, tan radicalmente contrario al naturalismo superficial que ha brotado como último y torpísimo fruto de la degradación filosófica que presentamos. Lo que Schelling entiende por naturaleza es « la fuerza universal y divina, eternamente creadora, que saca todas las cosas de su seno, y cuya actividad incesante da á luz cada día nuevas producciones ». Su naturalismo es el naturalismo de Goethe, interpretado por un metafísico. En este sentido, no repugna Schelling el principio de imitación de la naturaleza, pero totalmente le repugna en el sentido en que le tomaban los partidarios del materialismo francés del siglo pasa-

do, tan grosero y mecánico. « Es singular (dice Schelling), que los mismos que niegan vida á la naturaleza, recomienden su imitación en el arte. ¿Para qué, si ellos han comenzado por suprimir la naturaleza, ó convertirla en imagen muda, en esqueleto de formas vacías? » ¿Ni cómo el simple imitador ha de distinguir en la naturaleza lo feo de lo hermoso, y escoger sólo para su imitación lo más exquisito y perfecto? Al contrario: como lo feo presenta caracteres más acentuados que lo hermoso, esos triviales imitadores manifiestan siempre por lo feo una singular predilección. Las cosas, en su forma vacía y abstracta, nada nos dicen; para que nos respondan tenemos que prestarlas nuestro propio sentimiento. Nunca será dado, al que no sepa ver en la naturaleza la vida creadora, verificar esa transformación química, en virtud de la cual se desprende, purificado por la llama, el oro puro de la belleza.

No menos insuficiente que el principio de la imitación así entendido, considera Schelling el principio de la *expresión ideal*, que es el resultado de la doctrina de Winckelmann. Esta doctrina cambió el objeto de la imitación, pero dejó intacto el principio. No recomendó la imitación de las formas muertas de la naturaleza, pero sí de formas ideales igualmente muertas. Se copiaron los mármoles de la antigüedad, pero sin el espíritu que los animaba, sin la fuerza libre que los había engendrado. Antes se producían cuerpos sin alma: ahora se pretendía sorprender el secreto del alma sin conocer el del cuerpo.

Winckelmann conoció y sintió la belleza, pero en sus elementos separados: de una parte, la idea abstracta; de otra, la belleza de las formas. No conoció ni determinó nunca el lazo vivificador que junta la forma con la idea, el alma con el cuerpo. En vez de enseñarnos cómo las formas pueden ser engendradas por las ideas, inició un método retrógrado, que parte de la forma para llegar á la esencia.

Schelling, no obstante, entona un himno magnífico á la memoria de Winckelmann, « memoria eternamente santa, como la de todos los bienhechores de la humanidad. Fué en su siglo como una montaña aislada y sublime. No hubo una voz simpática que respondiese á sus esfuerzos, y cuando llegaron sus verdaderos contemporáneos, ¡este hombre admirable ya no existía! Por su sentido profundo no pertenece á su época, sino á la antigüedad, ó al siglo presente, del cual fué creador. Él echó los primeros cimientos del edificio de la ciencia de la antigüedad, y fué el primero en estudiar las obras de arte conforme al procedimiento y á las leyes que sigue la naturaleza en sus obras eternas. Antes que él naciese, toda creación de la actividad humana era considerada como producto de una voluntad arbitraria y sin leyes. Su genio, á la manera de un viento venido de climas más dulces, disipó las nubes que nos velaban el cielo del arte, y si ahora vemos con claridad los astros, todo se lo debemos á este hombre perfecto, cuya vida y acciones fueron verdaderamente clásicas ».

Pero las ideas de Winckelmann son incompletas; para sentir verdaderamente la forma, es necesario levantarse sobre ella y llegar al concepto de la fuerza positiva que somete la multiplicidad de las partes á la unidad de la idea, desde la fuerza que obra en el cristal hasta la que, como dulce corriente magnética, da á ciertas partes del cuerpo humano una posición relativa y un orden que las hace aptas para manifestar la idea, la unidad esencial y la belleza. Esta fuerza no es otra cosa que la *esencia*, que no se nos aparece tan sólo como energía, sino como espíritu y como ciencia activa, de origen y naturaleza espirituales, que se manifiesta en la aritmética viva y en la geometría sublime de las estrellas, en el instinto de los animales, y hasta en las formas estereométricas de la naturaleza inorgánica. Este espíritu sólo adquiere conciencia de sí en el hombre; pero, lo mismo en la naturaleza que en el espíritu, sirve de lazo entre la idea y la forma. Á cada cosa corresponde una idea eterna que reside en la razón infinita. Esta idea pasa á la realidad y toma forma sensible en virtud de la esencia creadora, que está tan necesariamente unida á la razón infinita, como lo está en el artista la esencia que comprende la idea de la belleza con la que la representa de una manera visible. Donde el poder inconsciente que llamamos *genio* se manifiesta, el arte comunica á sus obras una realidad inagotable, que las hace parecerse á las obras de la naturaleza, y rivalizar con aquel espíritu que late en el interior de los seres,

y que se manifiesta por sus formas exteriores como por otros tantos símbolos.

Lo que da á la obra de arte su belleza, no puede ser la forma, sino algo superior á la forma, es decir, la esencia, la mirada, la expresión del espíritu que reside en la naturaleza. La idea es el único principio vivo en las cosas; lo demás está privado de esencia, y no es más que vana sombra. Á primera vista parece que la animación y la vida que el arte da á sus obras, no pasa de la superficie, y que es más profunda y más entera la compenetración de la vida en la materia; pero ¿qué hace el arte sino suprimir el tiempo, anular lo condicional, y hacer eterno el instante de la plena existencia y de la perfecta belleza? La limitación de la forma no es una negación, sino una afirmación, una medida que se impone la fuerza creadora, mostrándose inteligente y sabia.

De este modo entiende Schelling el principio de lo *característico* en el arte, graduando de insuficiente y falsa cualquiera otra interpretación, incluso la de Lessing. Lo *característico* no es lo individual, es su idea viva, mediante la cual el artista crea una especie, un tipo eterno, un mundo. Es cierto que la belleza, considerada en su esfera más alta, no tiene carácter, por lo cual Winckelmann la ha comparado con el agua tomada en su fuente, tanto más saludable, cuanto menos gusto tiene. Pero esta ausencia de carácter que admiramos en las más altas creaciones del arte helénico, ha de entenderse en el mismo sentido en que se dice del universo que no tiene

dimensión alguna determinada, porque las encierra todas en su infinitud. La forma sólo puede ser aniquilada por la perfección y plenitud de la forma, por la indiferencia sublime de la belleza. La base de toda belleza, su lado exterior, digámoslo así, es la belleza de la forma; pero como la forma no puede existir sin la esencia, dondequiera que se muestre la forma, será visible el carácter. La belleza característica es, pues, la belleza en su raíz; ella sola puede producir como fruto la verdadera belleza. Lo característico no es lo bello, pero es el principio generador de lo bello; es como el esqueleto en su relación con las formas vivas (comparación hecha antes por Goethe). La belleza pura se manifiesta por el equilibrio y reposo de la forma: el carácter, más bien por la actividad y la pasión, que sólo la belleza puede templar y dominar de un modo positivo. Dominar negativamente las pasiones no basta en el arte: es preciso que se desborden y que se muestren en todo su poder, pero que vengan á estrellarse contra la roca de la inmutable belleza.

En la naturaleza y en el arte la esencia aspira, ante todo, á manifestarse en el individuo. Para llegar á sentir la unidad, tienen que mostrarse antes la distinción, la separación y la lucha. La naturaleza, en las primeras manifestaciones de su vida, tiende á la determinación de las formas de un modo duro y concentrado. Encierra en el sílex la potencia del fuego y la chispa de la luz; encierra en el denso metal el alma armoniosa del so-

nido. En el mundo inorgánico, el poder de la forma la vence y la hace caer en la petrificación, cuando tendía ya á la organización. Sólo en el reino animal empieza el combate entre la vida y la forma.

No arranca de tan lejos el arte, puesto que se apodera inmediatamente de la forma humana, pero en un espacio más estrecho reproduce la misma variedad que la naturaleza en sus obras. En sus primeros ensayos, el espíritu creador aparece enteramente sumergido en la forma, inaccesible, concentrado, áspero, aun en lo sublime. Pero poco á poco se va despojando de esta rudeza, y nace la serenidad de la forma perfecta, en que el espíritu de la naturaleza, libre de su cautiverio, siente y reconoce su afinidad con el alma, cuyo advenimiento se anuncia como una dulce aurora que se va levantando sobre la forma. No está presente todavía, pero todo se prepara para recibirla: los rudos contornos se templan y suavizan, y una amable esencia, que todavía no es espiritual ni sensible, se derrama sobre lo exterior y se va ajustando á todas las formas, á todas las ondulaciones de los miembros. Esta esencia incomprensible es la que los griegos llamaban *charis* y nosotros *Gracia*.

Pero aunque la Gracia sea el alma de la forma, todavía no es la belleza del alma en sí misma, sin la cual el mundo sería como la naturaleza privada de sol. Cuando alcanza la perfecta fusión del carácter moral con la gracia sensible, el arte se levanta sobre su propio nivel, y la misma gra-

cia sensible no parece sino cuerpo y envoltura externa para una vida superior.

Aplicando estos principios á las artes plásticas, encontramos que para la escultura el punto más elevado debe consistir en el perfecto equilibrio entre el alma y el cuerpo, en expresar lo espiritual de un modo corpóreo. Por consiguiente, la escultura no puede alcanzar su perfección sino en naturalezas tales que en virtud de su esencia *sean en cualquier momento todo lo que pueden ser conforme á su idea*, es decir, en las naturalezas divinas. El arte hubiera inventado los dioses, si antes no los hubiese creado la Mitología.

La pintura se presenta en condiciones muy diversas de las de la escultura, porque no emplea las formas corporales, sino la luz y los colores, medio incorpóreo y en cierta manera espiritual. No concede á la materia la misma importancia que la escultura, pero por lo mismo puede manifestar más claramente la supremacía del alma y las elevadas pasiones que se fundan en la afinidad del alma con la esencia divina. Si la escultura establece perfecto equilibrio entre la fuerza que conserva físicamente á un ser y le desarrolla en el seno de la naturaleza, y la que le hace vivir interiormente y como alma; si excluye el dolor, físico ó moral, la pintura, al contrario, puede templar por medio de la representación del dolor la fuerza y la energía activa del alma.

Por eso la escultura es el arte del mundo antiguo, y la pintura el del mundo moderno. Las aplicaciones históricas que Schelling hace de su

teoría general al arte pictórico, distinguiendo en él tres momentos, el de Miguel Ángel (fuerza ruda), el de Leonardo y Correggio (gracia), y el de Rafael (belleza acabada, verdadero equilibrio de lo divino y de lo humano, flor de la vida en su momento más perfecto, representación de las cosas conforme al orden de la necesidad eterna), salen fuera del cuadro que nos hemos propuesto, y, por otra parte, darían materia á larga discusión: Schelling, como todos los estéticos *a priori*, intenta construir la historia del arte conforme á sus propias imaginaciones, por más que las páginas de la misma historia á cada paso le contradigan, mostrando, v. gr., que el *Juicio Final* de la Sixtina, que Schelling toma por tipo del arte de Miguel Ángel (primer período), fué concebido y ejecutado después de la muerte de Rafael (tercer período). Otro de los defectos más graves de estas clasificaciones sistemáticas consiste en elevar á artistas de segundo orden á la jerarquía de los de primero, sólo por necesidad externa de la clasificación. Así, Guido Reni resulta colocado en la cumbre del arte moderno (quizá más alto que Rafael, aunque Schelling no lo dice claro), como *pintor del alma*, es decir, por algo que implica un verdadero defecto, por haber desterrado de sus cuadros « todo lo que recuerda el rigor y la severidad plásticas ».

El discurso de Schelling termina con un elocuente llamamiento á la creación de un arte nuevo, no semejante al de los siglos pasados, porque ningún siglo se repite, « sino inspirado por la

nueva ciencia y por el nuevo modo de contemplar y concebir el universo ».

Tan importante en su línea como el tratado de las artes del diseño, es el profundo fragmento de Schelling sobre *Dante considerado en la relación filosófica*, opúsculo del cual se ha dicho que contiene más substancia que volúmenes enteros de comentarios sobre la *Divina Comedia*. Schelling considera á Dante como el gran sacerdote iniciador del arte moderno, y su obra, no como un poema particular, sino como un género entero de poesía, como un mundo aparte, que exige una poética especial. No es un drama, ni un poema épico, ni un poema didáctico, ni una novela: no pertenece tampoco á un género compuesto, sino que es una producción enteramente original y orgánica, que no puede ser reproducida por un procedimiento artificial de combinación; un individuo que no puede ser comparado más que consigo mismo. El fondo del poema es el siglo entero del poeta expresado en su unidad, penetrado por ideas de religión, de ciencia y de poesía.

La poesía moderna difiere esencialmente de la antigua en su carácter individualista. Mientras no llegue el momento en que sea posible la creación de la grande epopeya de los tiempos modernos, que hasta ahora sólo se ha manifestado rapsódicamente y en producciones particulares, el individuo tiene que formarse un todo con la parte del mundo que conoce, y crearse, en cierta manera, su propia mitología. El mundo antiguo es, en general, el mundo de las razas; el mundo

moderno el de los individuos: su ley permanente es la movilidad, el cambio, la determinación individual desarrollándose en un círculo casi infinito. Pero como la esencia de la poesía es la universalidad, el poeta debe, en fuerza de su misma altísima personalidad, hacerse universal, y encontrar el carácter absoluto por medio de la más perfecta particularidad. En este sentido podemos decir que Dante es el creador del arte moderno. No hizo una epopeya, porque para hacerla hubiera tenido que excluir la mayor parte de los elementos de la compleja civilización de su tiempo, la teología, la filosofía, la astronomía. No hizo tampoco un poema didáctico, porque en este caso también, aunque por razón contraria, hubiera resultado su poema estrecho y limitado. Para combinar todos sus materiales y formar un todo orgánico, tuvo que valerse de una invención arbitraria é individual, convirtiéndose en centro de su poema, que es un medio entre la alegoría y la historia. La filosofía, la física y la astronomía de Dante ofrecen en sí mismas un valor secundario, porque son las de su tiempo; pero es grandemente original la manera cómo están combinadas con su poesía. Lo que le aleja de los prosaicos senderos del arte didáctico; lo que funde en él la ciencia y la poesía, es que contempla la ciencia como la imagen del universo y su reproducción fiel, y el universo como la poesía más antigua y más bella. En tales alturas se identifican arte y ciencia. Una forma simbólica universal, expresión sensible del tipo interno de toda ciencia y de toda

poesía, domina la obra de Dante. Schelling, abusando de la división *tricotómica*, pretende á viva fuerza encontrar similitud entre las tres partes de la trilogía dantesca y las tres principales divisiones de la ciencia schellingiana (naturaleza, historia y arte). No seguiremos al filósofo en estas enmarañadas y caprichosas lucubraciones, por término de las cuales viene á deducir que la forma del poema italiano, no sólo es un tipo particular de poesía, sino *el tipo del sistema general del universo*. Así, ni más ni menos. Pero estas desaforadas síntesis, donde reconocemos al autor de tantas y tan fantásticas interpretaciones de la mitología y de la naturaleza, no puede obscurecer el mérito de su crítica viva y penetrante, verdadera crítica de artista filósofo, con que juzgó, no ya sólo el conjunto, sino aun los detalles de la obra gigantesca en que pusieron mano tierra y cielo, obra que «no es plástica, ni pintoresca, ni musical, sino todo esto á un tiempo y en perfecta armonía<sup>1</sup>».

<sup>1</sup> Tanto el estudio sobre Dante como el discurso *De las bellas artes del dibujo*, y las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, han sido traducidos al francés con el título de *Écrits Philosophiques de Schelling*, por C. Bénard (Paris, Joubert y Ladgrange, 1847), con un extenso prólogo del traductor, y varios apéndices, entre los cuales figuran un estudio de Guillermo Schlegel «sobre la relación de las bellas artes con la naturaleza; sobre la ilusión y la verosimilitud, el estilo y la manera», y un diálogo de Goethe «sobre la verdad y la verosimilitud en las obras de arte».

En el tomo quinto de las obras completas de Schelling (edición alemana) hay un escrito póstumo de Schelling sobre *filosofía del arte*.



El sistema de la *identidad absoluta* dominó casi solo en Alemania hasta el advenimiento de Hegel, y tuvo innumerables discípulos, algunos de los cuales desarrollaron con especial amor las ideas de su maestro sobre la filosofía del arte. Entre ellos hay que mencionar á Bachmann, profesor de Jena, que publicó *La Ciencia del Arte, expuesta según sus principios generales* (1811); á Nüsslein, que dió á luz en 1819 un *Manual de Ciencia Estética*; á Luden, autor de un *Ensayo* sobre la misma materia (1804), y aun á Goerres, más conocido luego como apologista católico y escritor político, pero que seguía aún las banderas de Schelling cuando escribió en 1804 sus *Aforismos sobre el Arte*, donde ya se manifestaba el vigoroso talento de pensador que produjo luego el libro un tanto extraño de *La Mística Divina, Natural y Diabólica*. Algo más conocido como estético que ninguno de los anteriores es Federico Ast, que publicó en 1805 un *Sistema teórico del Arte, ó Manual de Estética*, reimpresso con algunas modificaciones en 1807; pero esta obra, ya poco leída, no se recomienda por ningún pensamiento original, ni la forma es digna tampoco de quien fué discípulo de un varón tan elocuente como Schelling.

Con poco fundamento cuentan algunos en la escuela schellingiana (al paso que otros le ponen entre los románticos) al profesor de Berlín Federico Solger, crítico y teórico bastante original, como lo prueban sus *Cuatro Diálogos sobre la Belleza y el Arte*, intitulados *Erwin* (1815), sus

*Lecciones sobre la Estética* (1828), y sus escritos póstumos, dados á luz por Tieck y Raumer. Realmente, Solger, aunque participe de las tendencias generales de las dos escuelas filosófica y literaria en que se le ha querido afiliar, procede con relativa independencia y tiene desarrollos muy originales que le hacen precursor de Hegel. Considera el arte como *revelación determinada de la idea*, y la belleza como producto exclusivo del arte, como algo que tiene su origen en la conciencia humana, la cual imprime su forma á la materia. Si hablamos de belleza natural, es porque consideramos la naturaleza como una obra de arte, y á Dios como un artista. En este sentido puede decirse que el arte es imitación de la naturaleza, ó más bien de las ideas divinas presentes en la naturaleza, punto de vista análogo al de Schelling en su discurso sobre las bellas artes figurativas. Lo mismo la naturaleza que el mundo moral son manifestaciones de la conciencia divina, por lo cual podemos definir la belleza, «revelación de Dios en la apariencia esencial de las cosas». La unidad de la esencia y del fenómeno *percibida en el fenómeno* es lo que constituye la belleza, que también define Solger *inmanencia de la idea en el individuo*, ó sea total compenetración de la idea y de la forma.

No deja tampoco de tener evidente parentesco con las aspiraciones místicas y neo-platónicas de Schelling y Solger la doctrina del famoso teólogo protestante Schleiermacher, si bien su *Estética*, digna de atención por lo elegante y clara, y

sus ilustraciones á los diálogos de Platón, son hoy mucho menos citadas que sus discursos y monólogos religiosos, y sobre todo su célebre *Dogmática*, cuya influencia es tan notoria en el acelerado movimiento de descomposición racionalista y subjetiva que lleva en nuestro siglo el protestantismo germánico, y que en vano intentó evitar, á su manera, el mismo Schleiermacher.

## V.

*La Estética de Hegel.*

Después de Platón, Aristóteles; después de Schelling, Hegel: en pos del genio adivinador y poético, el genio dialéctico, organizador y metódico. Sin el precedente de Schelling, no se concibe á Hegel, como sin el precedente de Fichte no se concibe á Schelling. Pero lo que en Schelling apenas llega á sistema, adquiere en manos de Hegel una trabazón arquitectónica, un rigor lógico inflexible, verdadero círculo de hierro, en que de grado ó por fuerza entran la idea, la naturaleza y el espíritu. Todo lo racional es real, todo lo real es racional. La lógica se transforma en metafísica: las categorías del pensar reflejan exactamente las del ser. La Idea, realidad absoluta, pero realidad próxima á la nada cuando se la considera en la esfera del pensamiento abstracto, lleva en sí, no obstante, el germen y la razón de toda cosa, la plenitud de todos los modos de existencia, que no son más que evolucion-

nes ó manifestaciones diversas de la Idea, sometidas á la ley del ritmo dialéctico. La Idea en sí es el objeto de la Lógica: la Idea fuera de sí, la Idea inmanente en el mundo de una manera inconsciente, y con plena conciencia en el hombre, es objeto de las otras dos divisiones de la ciencia absoluta, la *Filosofía de la Naturaleza* y la *Filosofía del Espíritu*, que, en realidad, no son más que momentos distintos del *proceso* de la Idea.

Partiendo de estos principios, construye Hegel toda la enciclopedia filosófica con tal carácter de sencillez y de grandeza, que ha fascinado á sus mayores enemigos. Toda la construcción descansa en un postulado gratuito, esto es, en dar valor real y trascendental á lo que es puramente formal: toda ella procede de una abstracción estéril, que la convierte en puro *nihilismo*, para salir del cual no hay más medio que admitir la identidad de los contrarios (el ser y la nada), y resolverlos en un tercer término (el *werden*, ó llegar á ser). Pero admitida esta primera violación de las leyes del pensamiento, todo lo demás se desenvuelve con una potencia sintética, que acaso no tiene igual en la historia de los sistemas humanos. Los anillos de la inmensa serpiente hegeliana se enroscan al árbol de la ciencia, sin dejar fuera de su contacto punto alguno del tronco ni de las ramas. No es la unidad ficticia y puramente exterior de otros sistemas: es una comprensión total y orgánica, que no suprime ni mutila nada, que á su manera lo explica todo, que sigue paso á paso á la vida en sus infinitas evoluciones,