

podemos llamar á la naturaleza bella en su conjunto, no sólo por la disposición orgánica y viva, y por la unidad exterior, sino por la oculta relación que tiene con los sentimientos de nuestra alma. Por este carácter simbólico, la belleza física es reflejo de la belleza moral, y una y otra expresiones de la verdad interna. Pero, ora consideremos la belleza exterior de la forma abstracta en sus diversos grados (*regularidad, simetría, armonía*, que Hegel analiza con singular delicadeza, considerando la última como la más elevada entre las formas que no pertenecen todavía á la actividad libre), ora la miremos como unidad abstracta de la *materia* sensible, en su unidad y en su identidad, sin consideración á la forma (pureza de líneas, de colores, de sonidos, etc.), siempre ofrece lo bello natural cierto carácter de imperfección, aunque le contemplemos en su punto más alto, en la vida animal, y aun en el cuerpo humano. En el organismo animal no vemos el punto central de la vida, sino la multiplicidad de los órganos que viven. El cuerpo humano tiene la inmensa ventaja de la *expresión* de la vida del alma, del sentimiento y de la pasión, pero no todos los miembros son susceptibles de este género de expresión, y hay muchos consagrados únicamente á funciones animales. La vida interna del alma no se nos manifiesta penetrando totalmente la forma exterior del cuerpo. Y aun en el hombre, como ser espiritual, el carácter no se nos muestra simultáneamente en su totalidad, sino por una serie de actos sucesi-

vos y determinados. Además, todo individuo está sujeto á los lazos del mundo exterior, depende de mil condiciones que él no determina, y obra, en gran parte, bajo el imperio de la necesidad: de donde nace lo que se llama vulgarmente prosa de la vida. Además de la contradicción entre los fines de la vida material y los fines nobilísimos del espíritu, el individuo tiene que prestarse de mil maneras á servir de instrumento á los fines de otro, y *viceversa*, convierte á los demás en instrumentos suyos, impidiéndoles así é impidiéndose á sí propio llegar á un total y armónico desarrollo. De aquí tanto fraccionamiento y dispersión en nuestra vida, tanto esfuerzo individual frustrado, tantos obstáculos para que dé plena muestra de sí la fuerza libre, y se realice la belleza.

Todas estas imperfecciones y otras muchas se resumen en una sola palabra, *lo finito*. Ningún individuo, ora pertenezca al mundo real de la naturaleza, ora al del espíritu, goza de libertad absoluta: ninguno puede traspasar los límites de la especie determinada y fija en que está encerrado. Ni la vida animal ni la vida humana pueden realizar la idea bajo una forma perfecta, igual á la idea misma. Por eso el espíritu se ve forzado á satisfacer su ansia de belleza en otra región, la del arte, donde impera otra realidad más alta, la del ideal. La necesidad de la belleza artística está fundada, pues, en las impurezas é imperfecciones de lo real, y en su ineptitud para expresar el desarrollo libre de la vida, y sobre todo de la vida del espíritu.

Hemos llegado á la región de la belleza artística. En ella hay que considerar tres cosas : el *ideal* en sí mismo, la *determinación* del ideal como obra de arte, y las cualidades del artista.

La noción del *ideal* fácilmente se deduce de todo lo expuesto. Es el alma que debe irradiar por todas partes á través de la forma, pero no lo que llamamos alma en la naturaleza inorgánica ni aun en los seres animados y vivós; no el alma finita y desprovista de conciencia y libertad, sino la infinitud libre del espíritu, que conserva la conciencia de sí mismo en medio de su desarrollo y de su propia manifestación exterior, substancial, sólida, entera. De este modo, la existencia real, finita en sí misma, adquiere la posibilidad de manifestarse, al mismo tiempo, como principio universal y como alma que goza de personalidad.

El fin del arte es, pues, *representar lo real como verdadero*, esto es, en su conformidad con la Idea que ha llegado á la perfección de la existencia reflexiva. El ideal es, pues, una especie de *purificación*, un Jordán que lava las manchas de lo accidental y de lo externo. Aun el mismo pintor de retratos debe poner en armonía la forma con el alma, sacrificando los accidentes insignificantes y móviles de la fisonomía, para conservar los esenciales y permanentes. Lo ideal es la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental, que son inseparables de todo desarrollo en la esfera de lo finito. Lo ideal, encerrado en sí propio, independiente en medio de lo

sensible, encuentra en su propia naturaleza la calma y la felicidad : por eso uno de sus rasgos más esenciales es la inalterable *serenidad*, correspondiente á una naturaleza que se basta á sí misma. Toda existencia ideal participa de la beatitud celeste. Bien ha dicho Schiller : «Lo serio es propio de la vida; la serenidad pertenece sólo al arte». ¿Y qué es la serenidad sino el triunfo de la libertad concentrada en sí misma, tal como la vemos en los mármoles antiguos, no sólo en la calma exenta de combate, sino en la lucha y en el dolor? Y aunque en el arte romántico el desacuerdo y la oposición estén llevados mucho más lejos, todavía lo que domina en las obras maestras de la inspiración cristiana es el goce íntimo y profundo en medio del sacrificio, las delicias del dolor, una cierta felicidad que cabe aun en el martirio, lo que Hegel llama con una expresión homérica *la sonrisa en las lágrimas*, expresión de la independencia moral y signo indeleble de la belleza. Para Hegel, el llanto, como simple lamentación, no cabe en el arte.

Hegel desciende luego al estudio del ideal en sus relaciones con la naturaleza. Tenemos aquí la sabia y vulgar cuestión del naturalismo y del idealismo. No hay que decir en qué sentido la resuelve el gran apóstol de la *Idea*. Aun en el arte que parece más externo y formal, en aquel cuyo fondo se nos antoja casi indiferente, en el que reproduce escenas de interés momentáneo, en la pintura holandesa, por ejemplo, es el ideal quien impera y arranca de la realidad prosaica

los objetos, convirtiéndolos en creaciones del espíritu, realizadas libremente por su actividad propia. Es una especie de *ironía* que el espíritu se permite con las formas exteriores del mundo real, infundiéndoles eternidad al mismo tiempo que juega con ellas. Pero hay otra idealidad más alta, que consiste en manifestar lo general por medio de lo particular, en desarrollar y hacer visible la oculta esencia de las cosas, sin salir de los límites de la individualidad viva. La expresión del espíritu es lo esencial en la figura humana, y aquí Hegel, consecuente con su idealismo, se aparta de Lessing, en cuanto á no considerar esencial el desnudo en la escultura. Lo que le parece anti-artístico y prosaico, es el vestido moderno comparado con el antiguo. Lessing pone el fin de las artes plásticas en la expresión de la hermosura corpórea. Hegel quiere que por esta hermosura se transparente la superior belleza de la Idea, el elemento esencial, enérgico, significativo.

Mirada la cuestión desde esta altura, no tiene sentido la oposición entre lo ideal y lo natural. La naturaleza no es más que el espíritu encarnado; si no es esto, carece de todo valor propio. Lo único que puede disputarse, es si el arte debe preferir como *medio* las formas naturales, ó crear él otras nuevas, más ideales y perfectas. Pero entiéndase siempre que si elige las formas naturales, el interés que en estas formas encontramos, no nace de ellas propias, sino de su *valor representativo*. Sólo así la naturaleza común ó vulgar puede entrar en el arte; v. gr.: en la pintura de

género, que en los grandes maestros holandeses expresa admirablemente la satisfacción de la vida, su libertad animada, el *comfort* ó bienestar doméstico, la poesía algo prosaica de la civilización neerlandesa. Pero hay otra poesía más alta y más ideal, correspondiente á fines más elevados y serios de la naturaleza humana, y éstos claro es que no han de expresarse con formas arbitrarias (nunca lo son las verdaderamente artísticas), pero pueden y deben ser expresados por formas *simbólicas*, que no son nada por sí mismas, sino manifestación y revelación del espíritu.

Lo ideal no puede permanecer siempre en el estado de pura concepción abstracta. Lleva en su misma idea un elemento particular y determinable, que tiene que manifestarse en una forma determinada. Esta determinación de lo ideal puede considerarse de tres maneras: 1.^a, en sí propia; 2.^a, en su desarrollo, bajo forma de diferencias y oposiciones que exigen una solución; 3.^a, en su determinación exterior.

Lo divino es el centro de las representaciones del arte; pero concebido como unidad absoluta, lo divino no se dirige á los sentidos ni á la imaginación, sino al pensamiento. El arte que sólo dispone de formas concretas y vivas, no puede expresarle directamente, y sólo se acerca á él en los arranques y efusiones de la poesía lírica. Sólo cuando lo divino sale de la abstracción es susceptible de ser representado y contemplado. Así las divinidades politeístas del arte griego. Así en el cristianismo, Dios inmortal viviendo en carne

mortal. De un modo menos alto se manifiesta el principio divino, en el alma humana heroica (mártires, santos, hombres llenos del espíritu de Dios). Y, finalmente, se muestra, aunque en grado cada vez menor, en toda conciencia y actividad humanas. Claro es que esta doctrina tiene en Hegel un sentido profunda y absolutamente panteístico (además de la profanación de poner las representaciones del paganismo helénico al lado de la representación de Cristo); pero alguna parte de ella pudiera ser interpretada en sentido más benigno, si se hallase en autor menos sospechoso, pues es frase y doctrina corriente en los místicos cristianos que *Dios está en el centro del alma*, y que «este centro del alma es la simplísima esencia de ella, sellada con la imagen de Dios, sin imágenes de cosas creadas». Pero es evidente que Hegel entiende esto de otro modo, cuando enseña que lo que llamamos *noble, excelso, perfecto* en el alma humana, no es más que la verdadera *esencia* del espíritu, el principio moral y *divino* que se manifiesta en el hombre, le comunica su actividad viva, y domina la parte inferior y mudable del alma.

El desarrollo del ideal mediante *diferencias y oposiciones* es lo que constituye la acción. Es un segundo grado del ideal, menos alto, menos puro que el anterior. No es el estado de satisfacción íntima, de serenidad olímpica, de inalterable beatitud, ó de amable inocencia; es la manifestación activa, que se caracteriza por el movimiento y la evolución. El *espíritu universal*,

perfecto en la plenitud y totalidad de sus atributos, después de recorrer el círculo de manifestaciones particulares que revelan su esencia, sale de su reposo para entrar en un mundo de oposición y contradicción, de dolor y lucha. Cristo padece en carne mortal: la espada del dolor traspasa el corazón de su madre. La vida humana es campo de batalla, y la fortaleza del espíritu no se mide sino por la fuerza y violencia de la oposición. Entonces el espíritu se concentra en sí mismo, desarrolla la profunda energía de su naturaleza interna, y hace ruidosa y magnífica demostración de su poder.

Tres cosas hay que considerar en la acción: el estado general del mundo, la situación, la acción misma.

El estado de sociedad más propicio al ideal será el que permita á sus personajes revelar más libremente su alta y poderosa personalidad. De aquí la ventaja de las edades heroicas, que no son ni las edades salvajes, en que el hombre es todavía siervo de la naturaleza y no ha llegado á la plena conciencia de sí mismo; ni las civilizaciones adelantadas, que todo lo regulan, limitan y metodizan por medio de leyes y constituciones.

La *independencia* del héroe es lo que constituye mayormente su carácter estético. Cuando la esfera de actividad del individuo está invadida de todos lados por la esfera social, resulta un mundo prosaico, del cual sólo puede sustraerse el artista llevando sus personajes á edades remotas ó á países muy lejanos de nosotros, donde

no son conocidas nuestra administración ni nuestra policía, ó bien presentándolos en lucha con la sociedad (Karl Moor) ó fuera de ella por efecto de pasión ó demencia (Don Quixote).

No nos detendremos en las condiciones que Hegel asigna á las situaciones artísticas, á los que llama *poderes generales* de la acción, á los personajes y al carácter, porque toda esta doctrina reaparece luego, con nuevos é interesantes desarrollos, en el tratado de la poesía dramática, al cual más rigurosamente pertenece. Aquí baste indicar que el libro de Hegel, que entre tantas gentes pasa por pernicioso y vitando, contiene las declaraciones más francas, más insistentes y más precisas en favor de la moralidad artística. Sólo « los principios eternos de la religión, de la moral, de la familia, del Estado, los grandes sentimientos del alma, el amor, el honor », le parecen dignos del arte. Admite, como no podía menos, la conveniencia artística y aun moral de ciertas representaciones de lo malo y de lo feo, pero nunca constituyendo el fondo y el objeto principal de la acción, « porque lo perverso y feo del fondo excluye lógicamente la belleza de la forma ». Condena con el mayor rigor esa « sofística de las pasiones, que intenta representar lo falso con los colores de lo verdadero, y sólo consigue mostrarnos un sepulcro blanqueado ». Pasiones como la envidia, la cobardía, la bajeza, le parecen siempre repugnantes; no así otras como la soberbia y el abuso de la fuerza, que pueden aparecer realizadas por la fortaleza de carácter ó

atenuadas por el fin á que aspiran los personajes.

« El mal *en sí* (añade) no tiene interés alguno verdadero, porque de lo falso no sale más que falsedad; los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad, nunca nos ofrecen el espectáculo de la perversidad absoluta, á que quieren acostumbrarnos los modernos.... » El verdadero ideal, hasta cuando aparece bajo las formas de la pasión, la realza, la ennoblece y purifica. Lo *patético*, en su sentido puro é ideal, no es un movimiento caprichoso y desarreglado del alma, sino un principio noble, que se confunde con una gran *idea*, con una de las verdades eternas del orden moral y religioso, una potencia del alma esencialmente legítima, que contiene ó implica uno de los principios eternos de la razón y de la voluntad. Esta verdad moral, este principio eterno, descendiendo al alma del hombre bajo la forma de una grande y noble pasión, constituye el *carácter*, que es el punto culminante de la representación ideal y la piedra de toque del valer del artista ó del poeta.

Nadie ha tratado con más profundidad que Hegel este punto de los *caracteres*. Los quiere *ricos* y complejos, no limitados á una sola cualidad, porque entonces serían meras abstracciones ó seres alegóricos, sino hombres reales y completos, con una cualidad dominante, á la cual se subordinan otras muchas. Los quiere llenos de *vitalidad*, sencillos y fecundos, con unidad y variedad á un tiempo, como los de Sófocles y los de Shakespeare, verdaderos individuos con fiso-

nomía propia y original. Y, últimamente, los quiere *fijs* y constantes, porque la indecisión es la ausencia de carácter; pero no quiere que esta *fijeza* excluya las contradicciones inherentes á la naturaleza humana, sino que la unidad é identidad del carácter se sobreponga á todo; que el personaje se determine por sí propio, y trace y siga con firmeza un designio, al contrario de Werther y de tantos otros personajes malsanos y enfermizos como pululan en la literatura romántica. « El arte verdadero y sano no representa lo enfermizo y falso, lo que carece de consistencia y decisión, sino lo verdadero, sano y fuerte. El hombre no realiza el ideal, sino cuando procede como persona libre, desplegando toda la energía y constancia que pueden darle el triunfo.»

Bajo la rúbrica un tanto escolástica de *determinación externa del ideal*, ó sea relaciones del arte con la naturaleza, dice Hegel cosas tan sencillas como discretas contra el arte puramente descriptivo, que olvida las ideas y sentimientos del alma humana, verdadero fondo de toda obra estética, para conceder, en cambio, no justificada importancia al elemento pintoresco, al color local, á los trajes y á los muebles, á todo ese aparato arqueológico que no tiene más objeto que ocultar por medios artificiales la penuria de ideas, la falsedad de las situaciones y la pobreza de los caracteres. No por eso debe olvidar el arte la oculta simpatía que existe entre el hombre y lo natural, ni olvidar tampoco que hay artes (la poesía épica, la pintura) donde buenamente cabe ma-

yor fidelidad y riqueza de detalles, siempre que los anime y dé valor alguna secreta afinidad entre la acción y el teatro donde pasa, y todavía más cuando se trata de aquellos objetos que libremente modifica y emplea para sus fines la voluntad humana, estampándoles el cuño de su propia personalidad, v. gr., los metales, las piedras preciosas, el oro, la púrpura y el marfil. En cuanto á la satisfacción de las necesidades físicas, el ideal exige gran sencillez de medios, emanados directamente de la actividad humana, no múltiples y facticios. Así, los héroes homéricos preparan su propia comida, sus armas y su lecho, y estas descripciones producen maravilloso efecto, porque se ve en ellas la alegría y novedad de la invención, y el placer del trabajo fácil y liberal. Tales objetos ya no parecen inanimados, sino creaciones propias y directas de la personalidad humana.

Por lo que toca á la relación de la obra de arte con la capacidad y gusto del público, Hegel se inclina á un prudente eclecticismo, tan lejano de la manía arqueológica que bajo pretexto de *color local* produce obras sólo inteligibles á un grupo de eruditos, como del anacronismo sistemático (v. gr., el de la tragedia francesa), que da á los hombres de otros tiempos el lenguaje, los hábitos y maneras de los de nuestros días. Hay que respetar á un tiempo (dice Hegel) los derechos del arte y los del público, lo cual se logrará basando siempre la obra en alguna de las ideas esenciales del espíritu humano ó en los intereses

generales de la humanidad, no dando demasiada importancia á ciertos pormenores de época, pero cuidando de penetrar por simpatía en el alma de otras edades, cuando el asunto sea histórico ó legendario. Obligado está el artista, en todo lo que sea esencial, á respetar los rasgos históricos ó tradicionales; pero debe al mismo tiempo poner la idea fundamental de su obra en armonía con el espíritu de su siglo y el genio de su nación. Esta es la excusa que tienen ciertos *anacronismos* en el arte. Algunos son hasta necesarios, y otros indiferentes. Por otra parte, de estos anacronismos no se ha librado nadie: los personajes de Homero son sin duda mucho más civilizados que lo eran los personajes reales de la edad homérica, y los de Sófocles parecen casi contemporáneos nuestros.

La sección consagrada *al artista*, á las facultades productivas (*imaginación, genio, inspiración*), á la diferencia entre al *genio* y el *talento*, á la *manera*, al *estilo* y á la *originalidad*, abunda en observaciones delicadísimas; pero contiene poco nuevo para quien esté ya iniciado en los escritos estéticos de Schiller, de Schelling y de Juan Pablo. Hegel, por lo mismo que poseía la más alta originalidad del genio filosófico, no tuvo nunca la desacordada y absurda pretensión (tan frecuente en los tratadistas franceses de la escuela cartesiana) de inventarlo todo de nuevo, de escribir como si nadie hubiese escrito antes (cosa, en último resultado, tan fácil como estéril), y de sacar de su cabeza un cuerpo íntegro de ciencia, para

ofrecerlo á la admiración del género humano. Al contrario, en este libro de Estética hizo especial estudio de no perder ninguna de las ideas útiles consignadas ya por sus predecesores. Lo mismo han hecho los estéticos que han seguido á Hegel, y esta es la principal razón de que en Alemania la Estética sea una ciencia, y no lo sea, hablando con estricto rigor, en ninguna otra parte. El deslinde entre la imaginación activa y creadora, y la capacidad puramente pasiva de recibir imágenes y recordarlas, estaba hecho en términos definitivos por Richter, con su teoría de los genios masculinos y femeninos; pero Hegel repitió este análisis con un talento psicológico muy superior. El sentido particular, que permite al artista comprender la realidad en sus formas más diversas y grabar indeleblemente en su espíritu las imágenes de las cosas, la necesidad (no incompatible ni mucho menos con el idealismo hegeliano) de explotar los inagotables tesoros de la naturaleza viva, en vez de encerrarse en el pensamiento puro y en la generalidad abstracta: el alto papel que en la preparación artística desempeña la memoria, facultad la más desacreditada de todas las humanas, pero no á los ojos de Hegel, que la supone inseparable de todo gran entendimiento; el consejo de *ver mucho, oír mucho, vivir mucho, retener mucho*, extender la curiosidad sobre un número infinito de objetos, é interesarse por todos como hizo Goethe, penetrando el lado individual y particular de las cosas, son documentos de hu-

milde apariencia, pero de muy jugosa y práctica sabiduría. Verdad es que toda esta educación exterior y realista la subordina Hegel á la manifestación de la verdad absoluta ó del principio ideal de las cosas, verdadera alma de la obra artística, *idea* que debe haber sido meditada por el genio creador en toda su extensión y profundidad. En esto se funda la alta importancia de la *reflexión* en la obra artística. Pero aunque el fondo del arte sea substancialmente el mismo que el de la filosofía y el de la religión, no entiende Hegel que pueda ser presentado nunca en forma de pensamiento filosófico. La imaginación revela á nuestro espíritu la razón y esencia de las cosas, pero no en su principio ó concepción general, sino en una forma concreta, en una realidad viva, amoldando el elemento racional á la forma sensible, por lo cual, al lado de una razón enérgica y activa, se requiere en el artista una sensibilidad viva y profunda. Hegel mira con el mayor desprecio el *error grosero* de los que imaginan que obras como los poemas homéricos han podido formarse de una manera inconsciente, como un ensueño ó visión del poeta.

No por eso desconoce Hegel el carácter *semi-divino* de la inspiración, que no responde ni á las excitaciones sensibles ni al trabajo reflexivo. ¿Y cómo había de desconocerlo, si en su sistema medio teosófico es la *Idea divina* quien verdaderamente habla á los mortales por boca del genio artístico? Pero repito que en Hegel hay dos hombres: uno, el metafísico, y otro, el conocedor

inteligente de la historia del arte. Éste sabe muy bien que producciones admirables, como las odas de Píndaro, y la mayor parte de los edificios y muchos cuadros y estatuas, han nacido al calor de circunstancias exteriores, y son propiamente *obras de encargo*, en las cuales el artista ha tenido que inspirarse sobre un tema dado. Pero esto sólo en apariencia perjudica al libre desarrollo de la inspiración, y en muchos casos le ha favorecido, cuando esas circunstancias exteriores, que representan en este caso el *elemento natural y sensible* del arte, se han encontrado en oculta armonía con la genialidad del artista. Poco importa que el asunto venga de fuera: lo importante es que el artista se penetre de él con interés real y vivo, y sienta en su mente animarse el objeto, que no le dejará reposar hasta que el artista le haya dado la vida inagotable de la forma perfecta.

Hegel es decidido partidario de la *objetividad* é impersonalidad, propias del grande arte; y mira con aversión la poesía subjetiva sin contenido de valor humano, y los caprichos fantásticos del humorismo. Para él es dogma de absoluta certidumbre que el genio debe absorberse enteramente en su obra, convirtiéndose en una *forma viva*, dentro de la cual se organice y desarrolle la *idea*. Su alma entera ha de penetrar y vivificar el asunto y ser penetrada por él. El desdén hacia el argumento, y la exageración de la individualidad, lleva á la *manera*, que está en oposición directa con el verdadero principio de lo ideal. Sólo en la parte exterior de la obra puede

campear lo que en buen sentido se llama *manera* de cada artista, es decir, su modo particular de representación y de ejecución, y aun allí fácilmente se cae en la rutina, en el procedimiento mecánico, en la habilidad manual. La verdadera *originalidad* es inseparable de la *objetividad*.

Sería tarea de todo punto inútil, y por otra parte imposible, exponer, con la misma prolijidad que hasta aquí, el contenido de las dos últimas partes de la *Estética* de Hegel, y esto no ciertamente porque ofrezcan nada de sutil y tenebroso, sino, al contrario, porque su transparencia y lucidez extraordinarias las hacen perfectamente accesibles á cualquier hombre culto (aunque no esté iniciado en los misterios de la especulación germánica), sin necesidad de ningún otro comentario ó preparación. Por otro lado, el mérito mayor de esta parte inmortal de la obra de Hegel no consiste (como ya he advertido) en las líneas generales, sino en la riqueza extraordinaria de detalles y de ejemplos, en la amplitud de la exposición, en la parte crítica, que ningún análisis puede aspirar á reproducir. Por otra parte, no todo pertenece á Hegel: mucho lo hemos visto ya, mucho hemos de verlo, con notable ventaja, en otros autores. No resistimos, sin embargo, á la grata tentación de dar una idea muy sumaria de estas dos partes de la construcción hegeliana.

Hemos dicho que la segunda comprende el estudio de *las formas particulares de lo ideal*. Nadie ignora, por superficial conocimiento que

tenga de la filosofía de Hegel, que el ritmo dialéctico (tesis, antítesis, síntesis) se manifiesta siempre en forma trilogica. Tres son, pues, los momentos esenciales de la idea, que en el reino de la Belleza se traducen por tres formas particulares de arte, engendradas por la fuerza propia é inherente á la idea misma. Estas tres formas son: *el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico*. En el *arte simbólico*, la idea, todavía abstracta é indeterminada, busca, sin encontrarla, una expresión ó manifestación perfectamente adecuada á su esencia. Como no lo consigue, se pierde en esfuerzos impotentes para dar forma á sus concepciones vagas y poco definidas, y altera, confunde y estropea las formas del mundo real valiéndose de relaciones arbitrarias. El arte simbólico, no llegando á combinar la forma y la idea, las presenta como términos desproporcionados y heterogéneos. En el *arte clásico*, la idea (que no es ya abstracta ni indeterminada), determinándose con plena conciencia en su actividad libre, encuentra en su propia esencia la forma exterior adecuada, realizándose así la armonía perfecta de la *idea* como individualidad espiritual y de la *forma* como realidad sensible y corpórea. Pero la Idea no puede detenerse en esta perfecta armonía, y aspira á sobrepujar la forma, llegando á la espiritualidad pura, y concentrándose en sí misma. El arte de la perfección finita cede ante el arte de la aspiración infinita. Y entonces nace la *forma romántica*, que, encontrando insuficientes las formas

del mundo exterior, rompe la armonía del arte clásico, y produce una excisión de fondo y forma, en sentido opuesto al del arte simbólico. El arte romántico es el arte del mundo interior y de la libre espiritualidad.

Esta división hegeliana de la historia artística puede ser juzgada desde dos puntos de vista distintos, y, según la miremos de uno ó de otro modo, podremos encontrarla ingeniosa y falsa, ó verdadera y profunda. Si se la mira como concepción filosófica *a priori*, dependiente del sistema de Hegel, adolece del vicio radical de todo el sistema, comenzando por la Lógica, de la cual no es más que un caso particular. Pero para nosotros es más que dudoso que Hegel hiciese su clasificación *a priori*: creemos que empezó por deducirla de los hechos artísticos, y que luego intentó razonarla conforme á su sistema. La prueba es que esta clasificación subsiste é impera todavía en la crítica, y es generalmente aceptada por muchos que no son hegelianos, puesto que, en realidad, agota todas las formas *históricas* del arte, aunque no todas las posibles. Es, pues, una clasificación *a posteriori*, y esta es su fuerza, por más que una ilusión metafísica, muy natural en todo filósofo idealista, hiciese creer á Hegel que con su sistema *construía* la historia, cuando precisamente era la historia la que construía su sistema, y le daba solidez y condiciones de duración. Porque, efectivamente, lo que hizo Hegel fué añadir un nuevo miembro á la clasificación, vulgarísima en su tiempo y enteramente

histórica, de arte clásico y arte romántico. En el primero entraban naturalmente las obras de Grecia y Roma y las de sus imitadores modernos: en el segundo, las producciones dictadas por el espíritu de los pueblos cristianos, en aquello en que más se apartan de la antigüedad. Pero es evidente que esta clasificación pecaba de incompleta, quedando fuera de ella la poesía de los Hebreos, y todo el arte oriental de la India, de la Persia, del Egipto, etc., que evidentemente no eran ni arte clásico ni arte romántico, como no se tomasen estas palabras en sentido latísimo y algo violento, como hacían Juan Pablo y los Schlegel. Hegel cayó en la cuenta de esto, y completó felizmente la clasificación con el arte simbólico, siendo para él no pequeña fortuna poder encerrar en tres términos todas las manifestaciones artísticas. Si llega á haber una más, la ley del ritmo dialéctico y de los momentos esenciales hubiera sufrido no pequeño menoscabo. Por ahora parece que no hay peligro, puesto que nadie sostendrá en serio que el llamado arte realista ó naturalista moderno (parodia ó degeneración grosera del más decrepito romanticismo) pueda considerarse como una forma de arte nueva, digna de alternar con la simbólica, con la clásica ó con la romántica.

En casi todas las doctrinas artísticas de Hegel hay que hacer la misma distinción entre la apariencia *apriorística* y la realidad experimental. El que haga esta distinción podrá sacar de la *Estética* todo el fruto que en tanta abundancia

contiene, sin contagiarse para nada de la metafísica hegeliana.

El nombre de *arte simbólico* debió de ser sugerido á Hegel por los escritos de Schelling y de Solger, si bien uno y otro, en sus obras de Estética, se habían mantenido fieles á la clasificación bimembre del arte. Hay que conceder á Hegel lo que es suyo, y marcar bien la diferencia que media entre él y sus predecesores. Para Schelling y Solger, todo arte era simbólico: para Hegel, el simbolismo no es más que una forma particular, la primera y más imperfecta del arte. En rigor, ni siquiera es arte puro, sino precursor del arte.

El símbolo de que habla Hegel no es el tipo simbólico general que se encuentra en toda concepción artística, en lo clásico como en lo romántico, sino aquella especie de simbolismo particular, desproporcionado, gigantesco, enigmático y misterioso, á veces grotesco, que caracteriza los monumentos orientales, cuya forma sensible, que en sí no nos agrada ni satisface, nos invita á penetrar en un sentido más recóndito y profundo. Toda mitología es simbólica; pero en los mitos griegos hay perfecta adecuación de la idea y de la forma: no así en los orientales. Sólo cuando la libre subjetividad (personalidad) sustituye á esas concepciones oscuras y mal definidas, desaparece el arte simbólico para ceder su puesto al arte clásico, que representa sus dioses como verdaderas personas morales, libres y completas en sí, y admirables por sí propias, sin el cortejo de una idea general. Entonces el simbolismo

suele refugiarse en los atributos ó accesorios de las divinidades, cuando antes constituía la divinidad misma.

La ausencia de *personalidad* y de *libertad* es, pues, lo que caracteriza al arte simbólico. Lentamente, por una evolución progresiva, va desarrollándose el símbolo, hasta confundirse con el arte verdadero. Hegel estudia paso á paso este combate entre el fondo y la forma, desde el símbolo inconsciente hasta el simbolismo reflexivo. Es lo que pudiéramos llamar la *Simbólica* de Hegel, muy distinta ciertamente de la de Creuzer, aunque inspirada en parte por ella.

En el grado más bajo del arte y del símbolo, el fondo y la forma, el espíritu y la naturaleza, Dios y el hombre, se confunden é identifican. Es lo que Hegel llama *unidad inmediata*, en la cual incluye, con evidente yerro histórico, la misma religión del *Zendavesta*. En el segundo grado el fondo y la forma aparecen como separados y opuestos. Tenemos entonces el simbolismo de la imaginación, representado especialmente por la religión, el arte y la poesía de la India, arte que, en medio de su imponente grandeza, «precipita al ser universal en las formas más innobles del mundo sensible». Á Hegel le era profundamente antipático el indianismo de los Schlegel y de Schelling, y no acertaba á ver en los poemas sánscritos más que «quimeras extravagantes y monstruosas». Toda esta parte de su obra se resiente algo de esta prevención suya. Hegel es el único panteísta moderno que no ha