

VI.

*La Estética en las escuelas hegelianas.—Rosenkranz.—Vischer.—
Carrère.—Ruge.—Feuerbach, etc.*

La vitalidad enérgica del pensamiento hegeliano se manifestó, no sólo en una, sino en tres divergentes escuelas, que, apenas había cerrado los ojos el maestro, comenzaron á repartirse sus despojos, reproduciendo la eterna historia de los funerales de Alejandro. El pensamiento de Hegel, por lo mismo que era tan vasto y sintético, y por la misma ambigüedad de sus fórmulas, podía y debía ser interpretado de muy diversas maneras, desde el teísmo cristiano y espiritualista hasta el ateísmo materialista; desde el idealismo semiplatónico hasta el nihilismo; desde el cesarismo autoritario hasta el radicalismo demagógico. Y como entre los discípulos de Hegel ninguno había capaz de sustentar el peso de aquel edificio dialéctico regido por la ley de las internas contradicciones, la ortodoxia hegeliana fué quebrantada desde el primer día, y luego rota totalmente, formándose tres nuevas escuelas, conocidas con los dictados de *centro*, *derecha* é *izquierda*, las cuales están con la doctrina pura de Hegel en la misma relación que las escuelas cirenaica, megarense, eretriense, cínica, etc., con la doctrina de Sócrates, á quien pretendieron continuar, desarrollando é interpretando á su modo puntos parciales de su doctrina. Los

hegelianos del *centro*, discípulos directos de Hegel, sucesores suyos en la enseñanza é iniciados por él en su método, eran ó pretendían ser los más fieles á su verdadero sentido; pero todas sus tendencias, conservadoras y en cierto modo religiosas, los arrastraban hacia la *derecha*, con la cual finalmente llegaron á confundirse. Esta *derecha* se compuso principalmente de teólogos protestantes, empeñados en conciliar la filosofía hegeliana con el cristianismo, salvando la personalidad de Dios, y aplicando á la exegesis y á la dogmática las fórmulas de Hegel, más ó menos lata y benignamente interpretadas. Por el contrario, la *izquierda*, antítesis radical de esta tentativa de conciliación, no vió en Hegel más que el principio evolucionista ó el nihilismo absoluto, y apoderándose de entrambos conceptos, marcó la transición entre las escuelas idealistas cada día más decadentes, y el invasor movimiento materialista y positivista, que no se ha detenido desde entonces, y que, aun renegando de la Metafísica, desciende de Hegel, mediante procedimiento tan sencillo, como la conversión de la *idea* en *fuerza* y la sustitución del proceso mecánico al proceso dialéctico. La negación de lo sobrenatural, la *antropolatría*, ó más bien la apoteosis de la carne; el odio sistemático al cristianismo, y aun á toda concepción religiosa; un individualismo semi-salvaje mezclado con utopías socialistas y niveladoras; una moral digna de avergonzar á la de Epicuro ó á la del barón d'Holbach; todas estas y otras mil aberraciones fueron proclamadas

por la izquierda en nombre de Hegel, al mismo tiempo que en nombre de Hegel defendía la derecha la idea de Dios, la permanencia individual del espíritu, la moral absoluta, el cristianismo como absoluta religión, el arte idealista, la autoridad tradicional de los poderes públicos, y, en suma, cuanto se maldecía desde el otro campo. Esta gran crisis filosófica puede decirse que comienza para Alemania en 1830, coincidiendo con su primera crisis política y con el descenso gradual de la metafísica y de la poesía, que desde entonces no han recobrado su antigua grandeza, sustituidas en la atención pública por las ciencias experimentales y sus aplicaciones, por el ansia de bienestar material, y por la idolatría de la fuerza, de donde ha venido á nacer una nueva Alemania, tan poderosa en el mundo por el terror, como fué poderosa por el amor y por la luz del ideal la Alemania de Schiller, de Herder y de Lessing.

Todas las fracciones hegelianas produjeron en gran número tratados de *Estética*. Puede decirse que todas las demás escuelas juntas no han hecho por la *Estética* tanto como ésta, sobre todo si consideramos como hegelianos, no sólo á los afiliados en el centro, en la derecha ó en la izquierda, sino á los que pudiéramos llamar hegelianos independientes, no sistemáticos ó eclécticos, y á los que, no siendo metafísicos de profesión, han cultivado, no obstante, la filosofía del arte con tendencias é ideas hegelianas, más ó menos puras, más ó menos precisas.

Los hegelianos del centro tuvieron por órgano los *Anales de la Crítica Científica*¹. Á este grupo pertenecen Hotho, el editor de la *Estética*; Gabler, que sucedió á Hegel en su cátedra de Berlín; Michelet (de Berlín, á quien no ha de confundirse con el Michelet francés); el insigne jurisconsulto Gans; el teólogo Marheineke, y otros muchos. Con ciertas restricciones puede incluirse también en esta fracción al ilustre estético Carlos Rosenkranz, escritor ameno y brillante, crítico literario de mucha sutileza y perspicacia, como lo prueban su *Historia de la poesía alemana en la Edad Media*, su *Manual de historia general de la Poesía*, sus *Lecciones sobre Goethe*, y como obra de especial interés para nosotros españoles, su profunda disertación sobre *El Mágico Prodigioso* (1829). Cualquiera que sea el interés que despierten los libros de teología, psicología y pedagogía que en gran número ha escrito Rosenkranz, su principal renombre le debe á los de crítica artística y teoría del arte, entre los cuales sobresale su *Estética de lo feo*, publicada en 1857², con la cual intentó llenar uno de los principales vacíos de la *Estética* de Hegel.

Puede decirse que, antes del advenimiento del arte romántico, apenas se había fijado la atención en la importancia que lo feo tiene en la *Estética* y en la historia del arte. Quizá algunas indicaciones de Lessing en el *Laoconte* y algunas del P. Arteaga sean lo único digno de leerse

¹ *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.*

² *Ästhetik des Hässlichen.... Königsberg, 1857.*

sobre este punto en los escritores que antecedieron á nuestro siglo. Pero el arte romántico puso en boga lo feo como contraste, y aun como elemento esencial, llegando algunas veces á la exageración más repulsiva, como es de ver en ciertos cuentos de Hoffmann, y más, si cabe, en algunos dramas y novelas de Víctor Hugo, que defendió á su manera los derechos de lo feo en el célebre prefacio del *Cromwell*. En Alemania, mucho antes, Federico Schlegel había reclamado una categoría estética para lo feo, y algo habían dicho de él Juan Pablo, Novalis, Tieck, Solger, y el mismo purísimo é idealista Schelling, que le estimaba sólo como término negativo. La escuela hegeliana vino á darle muy superior importancia: no fué ya una mera negación lo feo, sino un *stimulus* para la producción, un *momento* estético relacionado con lo bello, con lo sublime, con lo cómico: para unos (como Christian Weisse), una forma imperfecta de lo bello; para otros (como Vischer), una forma de transición.

Análogo es el parecer de Rosenkranz, que trata la cuestión mucho más de propósito que ninguno de estos teóricos, considerando lo feo como un término intermedio entre lo bello y lo cómico. La *Estética* de Rosenkranz, tan apartada en plan y estilo de todas las demás estéticas del mundo, tiene por objeto, no sólo determinar la naturaleza de lo feo en general, sino seguir á lo feo en todos sus grados y manifestaciones, desde la más rudimentaria hasta la más elevada, que es

lo *satánico*. De este modo se propone dar luz á la idea de la belleza, que, en su concepto, ha sido tratada hasta ahora de un modo demasiado general ó demasiado fragmentario. Trata, pues, sucesivamente de lo feo ó de lo negativo en general, de lo imperfecto, de lo feo en la naturaleza, de lo feo en el arte y en las diversas artes, y, finalmente (por extravagante y paradójico que esto parezca), del placer que produce la contemplación de lo feo.

Lo feo es una idea relativa: no existe más que en virtud de lo bello que presupone; pero tampoco es una mera negación. Lo Bello es la Idea divina. Tiene, por consiguiente, existencia primitiva y esencial. La existencia de lo feo no es más que secundaria, y se engendra de lo bello. Considerado lo feo como una belleza negativa, es evidente que se destruye á sí mismo, porque el proceso de lo bello domina las incorrecciones de lo feo, naciendo de esta conciliación una infinita serenidad, que se expresa por medio de la risa. Entonces pierde lo feo su naturaleza propia, y triunfa lo *cómico*, que arrebatá á lo feo todo lo que tenía de repugnante, mostrando su carácter relativo y la nulidad de su discordancia.

Lo feo no es, pues, una pura y abstracta negación; es una negación en forma sensible. Lo feo tampoco puede confundirse con lo imperfecto: un animal perfectamente organizado, v. gr., el camello, puede no ser hermoso.

Lo feo apenas se descubre en el reino inorgánico, ni en la acción mecánica ni en el proceso

dinámico; pero sí en la naturaleza orgánica, donde se va acentuando por grados, conforme crece el principio individual y la intensidad de la vida. En las plantas no se manifiesta sino por los obstáculos que contrarían su desarrollo. En el reino animal, lo feo se produce principalmente en las especies de transición, verdaderas especies equívocas, donde se diría que la naturaleza procede de un modo vacilante é indeciso.

Pasando del reino de la naturaleza al del espíritu, encontramos la *fealdad moral*. Pero aquí conviene hacer una distinción esencial, que olvidan muchos teóricos. En el orden moral, el fin absoluto es lo verdadero ó lo bueno: sólo de una manera subordinada puede serlo lo bello. De aquí se infiere que el ideal de la vida espiritual, aunque nunca sea feo, puede muy bien no ser bello á la manera clásica, y por eso fué tan común en los Padres y Doctores de los primeros tiempos la idea de que Nuestro Salvador no era hermoso á los ojos de la carne. El elemento de la santidad se sobrepone aquí al elemento estético, y puede manifestarse en un cuerpo nada hermoso y hasta feo. No obstante, en sentido general, es cierto que la virtud embellece y el vicio afea, principio que Rosenkranz expresa en los términos siguientes: «La conciencia del desarrollo libre y armonioso embellece: la *no-libertad*, es decir, la imposibilidad de no determinarse de un modo infinito, afea. Esta influencia de la libertad trasciende al cuerpo: así las razas aristocráticas son más bellas, porque están más emancipadas de las

necesidades de la vida, y pueden emplear su actividad en el juego, en el amor, en la poesía».

La *fealdad*, por tanto, es la *ausencia de libertad*, la servidumbre del espíritu, que se manifiesta hasta en los movimientos y actitudes del cuerpo.

Existe otro género de fealdad, la del vicio (*perversidad*). El hombre perverso no es incapaz de toda belleza, porque con malas cualidades morales pueden coexistir otras buenas (la generosidad en ciertos bandidos, la fidelidad de Ninón de Lenclos al depósito que se le había confiado, etc.). Además, no teniendo el cuerpo más que un valor simbólico en sus relaciones con el espíritu, puede adquirir, aun siendo feo, cierto encanto estético, merced á la expresión, conforme se refiere de Mirabeau.

Pero el efecto general de la *perversidad* (siendo, como es, por su esencia, una negación de la verdadera libertad, de la libertad del bien) consiste en afear los rasgos de la fisonomía humana. La contradicción interna entre la voluntad y su idea, forzosamente ha de manifestarse al exterior en una contracción fisionómica determinada. Hay que advertir, no obstante, que la perversidad habitual y sistemática suele, por extraño caso, producir cierto equilibrio, y aun cierta detestable armonía en la voluntad, trascendiendo á los rasgos de la fisonomía. Por eso la expresión de la perversidad absoluta y del crimen habitual no suele ser tan violenta como la del extravío momentáneo causado por la pasión.

Rosenkranz estudia luego los elementos individuales y particulares de fealdad humana, cuales son la enfermedad, la herencia, la falta de adaptación al medio, la pasión, la locura, la embriaguez, etc.

Mayor importancia que la fealdad natural tiene la fealdad artística. Pero si el objeto del arte es lo bello, ¿cómo cabe en él lo feo? ¿Meramente como contrario? Nuestro autor tiene esta opinión por superficial. El contraste nada puede añadir á la divina serenidad de la belleza, y, además, puede haber contraste sin que intervenga lo feo.

La verdadera razón es más esencial y más honda: consiste en la necesidad que el arte tiene de manifestar sensiblemente la totalidad de la idea en todo su libre desarrollo. Así se pone y legitima el concepto negativo. La *idea* aparece y se mueve en medio de la agitación y del desorden, en medio de los conflictos de la realidad. Si el Arte quiere representar la *Idea* en su totalidad, no puede prescindir de lo feo, de lo malo, de lo diabólico, del elemento negativo al lado del puro ideal. Aun el purísimo sentido estético de los griegos admitió harpías, quimeras, sátiros y un Dios cojo. La religión cristiana, acostumbándonos á escudriñar las raíces del pecado, y á vencerle, ha venido á dar nueva importancia á lo feo en el mundo del arte.

Pero nunca lo feo puede pretender más que un lugar secundario y relativo; nunca puede aspirar á la independencia de que disfruta lo Bello, que precisamente es lo único que legitima (en el sen-

tido estético) el derecho de lo feo á existir en el arte. Tiene, pues, lo feo un valor meramente *accidental*, contra lo que enseñaron algunos románticos y enseñan y practican hoy los naturalistas.

El error de Víctor Hugo consistió, no en admitir las representaciones de lo feo, sino en aspirar á embellecerlas, mediante una amalgama que sólo produjo monstruos como Triboulet, Quasimodo y Lucrecia. Pero esto, según Rosenkranz, es una sofistería, una mentira estética: es la *caricatura de lo feo*, no su fiel y sincera representación; es, por decirlo todo en una frase muy hegeliana, la *contradicción de la contradicción*.

En esto parece que Rosenkranz va de acuerdo más con los realistas que con los románticos; pero luego se aparta de unos y otros, enseñando que el arte debe, no embellecer, pero sí *idealizar* lo feo, esto es, tratarle conforme á las reglas de lo bello. Al arte no le sirve la fealdad vulgar: tiene que modificarla, prescindiendo de todo lo *accidental*, y haciendo resaltar todo lo *significativo*, *depurando* lo feo; en una palabra: buscando siempre el lado *original* en que lo feo se opone á lo bello, desterrando todo lo heterogéneo, y aspirando, en suma, á *establecer cierta manera de armonía dentro de lo feo*. Una representación aislada de lo feo es lisa y llanamente un absurdo artístico, porque entonces lo feo; que no es más que un momento en la totalidad armónica, se convierte en finalidad y último término de sí mismo, resolviéndose la obra en una pura contradicción.

No nos detendremos en las diferencias que Rosenkranz establece respecto de la expresión de lo feo en las diversas artes. Su teoría sobre el placer que causa lo feo, puede fácilmente inferirse de todo lo expuesto. Puede ser este placer de dos especies: sano y malsano. Es sana la impresión de lo feo cuando contribuye al triunfo de lo bello; malsana cuando se le quiere dar valor propio, como acontece en los períodos decadentes y corrompidos, en que el arte huye de la verdad, de la sencillez y de la naturalidad, para caer en lo inaudito, desaforado y extravagante.

La *sistematización* de las formas ó categorías de lo feo, es uno de los puntos más curiosos del libro de Rosenkranz. Las principales que reconoce son la *deformidad*, la *incorrección* y la *desfiguración*, subdividiendo la primera en *amorfa*, *asimetría* y *desarmonía*. La *desfiguración* abraza lo *común*, lo *repugnante*, la *caricatura*, etc. Como formas más elevadas, aparecen lo *criminal*, lo *espectral*, lo *diabólico*, lo *demoníaco*, la *hechicería*, lo *satánico*, etc., todo lo que Rosenkranz llama *el infierno estético*, donde impera Satanás, ideal del mal y punto culminante de lo feo.

En toda esta última parte hay, sin duda, abuso de distinciones y divisiones, un tanto artificiosas y enmarañadas, vicio capital de la Estética alemana; pero Rosenkranz, hombre de gran talento literario, compensa esta prolijidad un tanto escolástica con rasgos de feliz humorismo y observaciones muy ingeniosas sobre diversas

obras literarias. Es la suya uno de los más acabados modelos de *monografía estética*, género en que los alemanes posteriores á Hegel han descollado mucho más que en las teorías generales del arte.

La llamada *derecha hegeliana* reconoce por principales representantes á Manuel Fichte, Branniss, Weisse, Mauricio Chalybaus, Ulrici, etc., y tuvo por publicación oficial la *Revista de Filosofía y de Teología Especulativa*. Ulrici y Christiano Weisse son notables estéticos, y los dos pertenecen á la fracción más *teísta* ó menos *panteísta* del hegelianismo. El nombre de Ulrici es más conocido hoy por su comentario (ya clásico) sobre *el arte dramático de Shakespeare*¹, y por sus trabajos sobre el arte griego, que por su libro *sobre el principio y método de la Filosofía hegeliana*.

Christiano Weisse puede ser calificado de estético con mucho más rigor que Ulrici, puesto que, además de su monografía *sobre lo sublime y lo cómico*², y de varios escritos breves de crítica artística³, nos ha dejado un completo *Sistema de la Estética como Ciencia*⁴. Weisse es casi un disidente dentro del hegelianismo. Excluye del campo de la Dialéctica las verdades fundamenta-

¹ *Shakespeare's dramatische Kunst*: tercera edición, 1868-1874, Leipzig.

² Stuttgart, 1837.

³ Leipzig, 1867.

⁴ *System der Esthetik als Wissenschaft*, en dos partes: 1830.—Segunda edición, muy aumentada: Leipzig, 1850, publicada por Seydel.

les de la Metafísica (Dios personal y libre, Providencia, Espiritualidad é inmortalidad del alma, libre albedrío, etc.), y las resuelve por la fe ó por el sentimiento íntimo, de un modo análogo al de Jacobi. Es una especie de teósofo, para quien la Dialéctica en modo alguno puede alcanzar la verdad suprema.

Weisse procura llenar los vacíos de la *Estética* de Hegel respecto de la *Metafísica de lo bello* (ideas de lo sublime, de lo feo, de lo cómico, de lo trágico, análisis de la imaginación, genio y talento, etc.). Pero sus conceptos de la belleza y del arte no difieren esencialmente de los de Hegel, mostrando así cuán fácilmente pueden acomodarse estos á toda estética espiritualista. El arte y lo bello son manifestaciones de la *idea*, en cuanto se viste de forma ó apariencia sensible. Los diversos momentos del desarrollo de la idea son lo sublime, lo cómico, etc. Lo feo viene á ser el grado ínfimo de la belleza, una manifestación imperfecta de la Idea, teoría que luego modificó Rosenkranz en los términos que hemos visto. La solución de Rosenkranz palpita en todos los trabajos de estética hegeliana, y es uno de los méritos de esta escuela haber intentado resolver dicha antinomia, insoluble para todo otro sistema filosófico que no partiese de « la Idea, oponiéndose á sí propia », venciéndose, transformándose y adquiriendo su verdadera existencia en la forma superior en que se transfigura.

En este punto no había grandes diferencias entre la derecha y la izquierda. El mismo Arnoldo

Ruge, uno de los principales redactores de los *Anales de Halle* (1838-43), principal órgano de la extrema izquierda, en su *Nueva Introducción á la Estética*, que comprende un tratado *sobre lo cómico*¹, sostiene doctrinas muy análogas á las de Rosenkranz; considerando lo cómico como un momento de la idea de lo bello, que vence al momento inferior de lo feo, y reduciéndolo á la belleza, hace resplandecer el triunfo de la idea.

Pero ni Ruge, ni Bruno Bauer, ni Max Stirner, ni otro alguno de los representantes de la izquierda hegeliana, deben su celebridad á trabajos de estética, sino al encarnizamiento diabólico con que atacaron el principio de lo sobrenatural, y aun todo principio teológico y metafísico; distinguiéndose en esta triste polémica Luis Feuerbach, único personaje de esta escuela que ha obtenido verdadera celebridad fuera de Alemania. Feuerbach, que en bastantes cosas se da la mano con los positivistas franceses, es, sin embargo, mucho más metafísico que ellos. Aun reduciendo la filosofía á la antropología fisiológica, y la religión á la *antropolatría* ó adoración del ser humano considerado en el propio individuo; aun identificando la verdad y la realidad con el mundo de los sentidos, y viendo en el fenómeno la manifestación completa y adecuada del ser, Feuerbach se echa á volar por los espacios metafísicos é idealistas, construyendo cierta teoría del *amor* y de la *muerte*, que se pa-

¹ *Neue Vorschule der Ästhetik, Das Komische....*: Halle, 1837.

rece bastante á la teoría de la *voluntad* de Schopenhauer. Sólo por el amor adquiere lo individual un valor absoluto: sólo en el amor se encuentran y coinciden lo finito y lo infinito. La sensación cobra en la filosofía de Feuerbach un valor ontológico y metafísico, por lo cual su doctrina debe ser calificada, no de materialismo, sino de sensualismo idealista, por extraña que parezca la asociación de estos dos términos¹, puesto que Feuerbach funda la metafísica en las sensaciones, que para él son única prueba de toda verdad y de toda realidad.

Fácil es comprender la aplicación de estos principios al arte. «La antigua filosofía (dice Feuerbach) confinaba los sentidos al campo de lo fenomenal, de lo finito, y, sin embargo, por una contradicción palmaria, indicaba lo absoluto y lo divino como fin del arte. Pero el objeto del arte no es otro que el objeto de la vista, del oído, del tacto. Por consiguiente, no sólo lo finito, no sólo el fenómeno, sino también el ser divino, es objeto de los sentidos. *La sensación es el órgano de lo Absoluto.* Sentimos no solamente la piedra y la madera, la carne y los huesos; sentimos también el sentimiento. No sólo perciben nuestros oídos el ruido del agua ó el murmullo de las hojas, sino también la voz del espíritu llena de amor y de sabiduría. No contemplamos tan sólo las superficies y los colores, sino la mirada humana; no ya lo

¹ Sobre este punto hay notables observaciones en la *Historia del Materialismo* de Lange, tomo II, páginas 88 á 98 (traducción Pommerol).

exterior, sino lo interior; no ya la carne, sino el espíritu, el *yo*. Todo es perceptible por los sentidos, aunque mediata y no inmediatamente; si no con los sentidos groseros del vulgo, con los sentidos perfeccionados por la educación; si no con los ojos del anatómico ó del fisiólogo, á lo menos con los del filósofo.»

Obsérvese qué filosofía tan superficial y grosera, qué confusión tan lastimosa entre el elemento sensible y el elemento intelectual. Feuerbach confunde por un equívoco voluntario los dos sentidos, propio y figurado, de las voces *ver*, *contemplar*, y sobre este fundamento razona, haciendo salir á viva fuerza de la sensación todos los conceptos metafísicos. ¿Qué hubiera dicho Hegel de semejante discípulo? Razón tiene Lange para preguntar en su *Historia del Materialismo*: «¿Esos sentidos perfeccionados por la educación, esos ojos del filósofo, qué otra cosa son sino *los sentidos combinados con la influencia de ideas adquiridas?*»

Lo que pudiéramos llamar en sentido lato, muy lato, la moral y la teología (ó más bien la *a-teología*) de Feuerbach, está compendiada en las fórmulas siguientes: «El hombre asociado con el hombre, la unidad del *yo* y del *tú*, es Dios». «El hombre cuando cree adorar á Dios, se adora á sí mismo, objetivándose».

Tales son los *Principios* que Feuerbach asigna á la *Filosofía del Porvenir*, título del más célebre de sus libros, cuya aparición fué uno de los grandes escándalos de aquel año 49, tan fecundo en ellos. En libros posteriores, especialmente en el

titulado *Esencia del cristianismo*, acabó, como él decía, de *romper toda relación con Dios y con el mundo*, emprendiendo la más desatinada polémica, no sólo contra el dogma, sino contra la moral y la estética del cristianismo. Sus escritos están hoy todavía más olvidados que los de Proudhon, con quien tiene muchos puntos de semejanza, y con quien compartió durante cierto período el favor de los socialistas y revolucionarios europeos más radicales y furibundos. Todavía en nuestro Pi y Margall son visibles ambas influencias.

El tema perpetuo de las últimas declamaciones de Feuerbach consiste en mirar la estética cristiana como una depravación y perversión de los instintos naturales del corazón humano, como una apoteosis de todo lo feo, sucio y repugnante, de todo lo miserable y abatido. Ernesto Renan, autoridad nada sospechosa, y escritor mucho más peligroso que Feuerbach, por lo mismo que su buen gusto artístico combinado con cierta vaga tendencia espiritualista le libra de caer en las brutales exageraciones propias de aquél y de otros *enfants terribles* de la novísima filosofía; Ernesto Renan, digo, ha refutado las paradojas anticristianas de Feuerbach en un notable artículo, no exento de gravísimos errores y de insinuaciones pérfidas, pero en el cual el artista llega á triunfar muchas veces del sectario oculto bajo la capa de escéptico ¹. Véase, por ejemplo, el párra-

¹ Vid. *Études d'histoire religieuse*: Paris, 1864, páginas 405 á 419.

fo siguiente, que transcribo gustoso para amenizar un tanto la aridez de estas páginas: «El buen gusto de otro tiempo negaba el nombre de belleza á todo lo que no se distinguía por la perfección de la forma. No es ese nuestro criterio: dondequiera que hay originalidad, expansión verdadera de algunos instintos de la naturaleza humana, allí es preciso reconocer y adorar la belleza. Esa estética que os parece tan triste, tiene su atrevimiento y su grandeza. ¡Ojalá Feuerbach hubiese mojado sus labios en fuentes más ricas de vida que las de su germanismo exclusivo y altanero! ¡Ah! Si sentado sobre las ruinas del monte Celio, hubiese oído el son de las campanas e ternas dilatarse y morir sobre las colinas desiertas donde fué en otro tiempo Roma; ó si desde la playa solitaria del Lido hubiese oído la voz del *campanile* de San Marcos espirar en las lagunas; si hubiese visto Asís y sus místicas maravillas, su doble basílica y la leyenda del segundo Cristo de la Edad Media, trazada por el pincel de Cimabue y de Giotto; si se hubiese empapado en la mirada penetrante y dulce de las vírgenes del Perugino, ó en la catedral de Siena hubiese contemplado el éxtasis de Santa Catalina, Feuerbach no lanzaría así el anatema sobre una mitad de la poesía humana, como queriendo apartar lejos de sí el fantasma de Iscariote. El error de Feuerbach nace casi siempre de sus juicios estéticos. Suele presentar los hechos con habilidad; pero los aprecia siempre con antipático rigor, y con el propósito deliberado de encontrar todo lo que es cristiano, feo,

atroz ó ridículo.... *No comprende que la gran diferencia entre el helenismo y el cristianismo consiste en que el helenismo es natural, y el cristianismo sobrenatural....* Como la medida y la proporción no representan más que lo finito, llegan á hacerse insuficientes para el corazón que aspira á lo infinito. Mientras que la humanidad se encierra en precisos y estrechos límites, descansa y es feliz en su serena medianía; pero cuando siente más vastas aspiraciones, prefiere en el arte y en la moral el dolor, el deseo no saciado, la sensación vaga y penosa que suscita lo infinito, á la plena y total satisfacción que se experimenta ante una obra perfecta y acabada.... Un templo antiguo es incontestablemente de belleza más pura que una iglesia gótica; pero ¿en qué consiste que pasamos sin fatiga horas enteras en ésta, y no podemos permanecer en aquél cinco minutos sin fastidiarnos? Esto prueba, según Feuerbach, que estamos pervertidos; pero ¿qué remedio?»

El espíritu de esta elegante página es, como habrán advertido los lectores, el mismo con que Hegel caracteriza y distingue el arte clásico y el arte romántico. Y, sin embargo (vale la pena de reparar en ello, por lo mismo que se trata de un escritor de los más eruditos entre los franceses, aunque acostumbrado á tomarse extrañas libertades con los autores y las doctrinas que expone é interpreta), Renan se empeña en hacer responsable á Hegel de la estética anticristiana de Feuerbach, atribuyendo al primero, entre otras

desaforadas proposiciones, la afirmación de que el Antiguo y el Nuevo Testamento no tienen valor estético alguno; que la *leyenda* de Cristo pertenece á la esfera de la realidad más vulgar y de ningún modo al mundo poético, y es una pobre mezcla de misticismo endeble y de pálidas quimeras. Pues bien: Hegel en ninguna parte, que yo sepa, dice semejante cosa. Es más: Hegel no puede decirlo, por la razón sencillísima de que toda su *Estética* está basada sobre el principio contrario, esto es, sobre el mayor valor y excelencia del arte romántico ó cristiano sobre el arte clásico, como expresión mucho más alta y depurada de lo ideal y del mundo suprasensible. Hegel, lejos de decidirse, como pretende Renan, por el ideal religioso de los helenos y contra la intrusión de *elementos sirios y galileos*, analiza, sí, el ideal heleno con todo el amor y veneración que sus creaciones despiertan en todo espíritu sensible al halago de la belleza; pero no sólo bajo el aspecto moral, sino bajo el aspecto estético, da la preferencia al ideal cristiano, á eso que Renan llama *elementos sirios y galileos*, como lo prueba el bello capítulo titulado *Círculo religioso del arte romántico*. ¿Por qué extraña perturbación de ideas ha podido Renan achacar á Hegel todo lo contrario de lo que Hegel dice, y ponerse á defender contra Hegel la doctrina que el mismo Hegel inculca? Enterado saldrá de la *Estética* de Hegel el que por tales exposiciones la conozca. Si tales trastrueques hace Renan con un escritor muerto ayer y cuyo pensamiento es tan

conocido, ¡qué no habrá hecho con San Lucas y con San Pablo! Pero es tiempo de terminar esta digresión, y volver á nuestro asunto.

Los más famosos é importantes estéticos *hegelianos* (á excepción de Rosenkranz), no pertenecen propiamente al centro, ni á la izquierda, ni á la derecha de la escuela. Son hegelianos independientes, emancipados de la ortodoxia rígida de la escuela, y en todos ellos se descubren tendencias eclécticas y aproximaciones á la filosofía *realista* de Herbart, que ha reivindicado contra Hegel y todos los idealistas el valor de la *forma*, sacrificada por ellos á la *idea*. Esta consideración fundamental no debe olvidarse al examinar los libros de Vischer, Carrière, Max Schasler y otros, por más que en el fondo se los deba calificar de discípulos de Hegel.

El más importante de ellos es, sin disputa, Federico Teodoro Vischer, que publicó en Leipzig y Stuttgart, desde 1847 á 1858, la obra más voluminosa y completa de Estética que hasta ahora ha salido de las prensas alemanas ni de las de ningún otro país¹. No sólo por las vastas proporciones de este monumento, sino por la erudición inmensa y segura, por la extraordinaria riqueza de detalles técnicos, producto de una vida entera

¹ *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Dr. Friederich Theodor Vischer, ordentlichen Professor der Ästhetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zurich..... Stuttgart Verlagsbuchhandlung von Carl Macken, 1858. Dividida en tres partes y cuatro volúmenes.*

consagrada á la inspección de las obras de arte, por lo comprensivo del plan, y por la manera fácil y amplia con que está ejecutado, se distingue ventajosamente esta obra de todas las publicadas en Alemania sobre la misma materia, después de Hegel, y merece el nombre y reputación de clásica y fundamental, en medio de sus innegables defectos, procedentes unos de la filosofía de Hegel, y otros de las modificaciones hechas en ella por el autor.

Lo más digno de consideración y también de alabanza en la Estética de Vischer, es el plan, ó sea la construcción arquitectónica de la obra. En el desarrollo, según la buena costumbre de los estéticos alemanes, no seguidos en esta parte por los franceses, ha hecho entrar cuanto contenían de útil y substancial los trabajos antecedentes, de tal modo, que este libro dispensa de la lectura de la mayor parte de los anteriores, puesto que todo ó casi todo lo que encierran de útil se encuentra aquí con más claridad y método. Su base principal, no hay que decirlo, es la Estética de Hegel, que Vischer se propone completar y ordenar en forma de sistema. Los puntos que Hegel dejó intactos ó no hizo más que desflorar, están tratados aquí con particular atención. Así sucede con todas las cuestiones metafísicas relativas á lo bello, á lo sublime, á lo cómico. La teoría de cada arte particular está expuesta con mucha más detención y con más riqueza histórica que en Hegel, siendo en ambas Estéticas lo mejor de la obra. Vischer se muestra más estético *de pro-*