

*fesión* que Hegel, y más familiarizado que él con la parte técnica y con los procedimientos artísticos. En cambio su crítica, aunque sólida y juiciosa, rara vez tiene la elevación ni la grandeza de miras, ni el poder sintético con que Hegel condensa un período, una forma de arte, una obra de genio, en una sola frase preñada de riquísimos pensamientos. Pero como obra didáctica, como tratado magistral, como enciclopedia estética, es más útil la obra de Vischer que la de Hegel, y esto explica el favor de que ha disfrutado y disfruta entre los profesores de Estética. Su defecto mayor consiste en la forma, en el estilo, que alguna vez es brillante y animado, pero que suele resentirse de una difusión enorme, de resabios escolásticos y aun pedantescos, de abuso de la terminología hegeliana, no para todos fácilmente comprensible, y sobre todo de una mala disposición de los párrafos, en los cuales, á guisa de libro de texto, se estampa primero lo más esencial, y luego se añaden en letra más menuda larguísima desarrollos entremezclados de polémicas, no siempre interesantes. Estos inconvenientes exteriores hacen difícil la lectura de la obra, é imposible, según creemos, su traducción completa, que, por otra parte, nadie ha intentado, á pesar de la grande utilidad que traería á nuestros estudios. Un extracto hecho con inteligencia y reducido á uno ó dos volúmenes, sería quizá lo más conveniente. Nosotros no podemos intentarlo aquí: nos limitaremos á dar idea del plan de la obra y de algunos puntos más ó menos originales.

Hemos indicado que Vischer, dócil, á pesar suyo, á la influencia de la filosofía de Herbart, es más *realista ó formalista* y menos idealista que Hegel. Con efecto: Vischer concede grande importancia al elemento de la *accidentalidad*, tan poco estimado por Hegel. Lo *accidental*, ó sea lo individual, lo personal, lo voluntario y lo arbitrario, es también *lo real*, mirado bajo cierto aspecto. La dialéctica hegeliana lo anula y lo destruye, absorbiéndolo en lo necesario y esencial. Lo contingente se pierde en el desarrollo fatal de lo ideal. Vischer reivindica los derechos de lo accidental y del elemento característico en términos bastante análogos á los de Lessing. Es la principal y muy importante desviación de Vischer respecto del hegelianismo, y explica la mayor parte de las adiciones que creyó necesario hacer en la Estética de su maestro.

Divídese, pues, en tres libros la *Estética* de Vischer, abarcando el primero la *Metafísica de lo bello*, esto es, el estudio de la idea de la belleza considerada en sí misma y en sus momentos (lo sublime, lo cómico). Lo sublime se divide en *objetivo*, *subjetivo* y *subjetivo-objetivo*. Lo sublime objetivo en sublime *de espacio*, *de tiempo* y *de fuerza*; lo sublime subjetivo en sublime *de pasión*, sublime *de mala voluntad* y sublime *de buena voluntad*. Lo sublime subjetivo-objetivo es lo *trágico*.

La cómico se divide igualmente en cómico *objetivo*, *subjetivo* y *subjetivo-objetivo*. Lo cómico subjetivo (llamado por los franceses *esprit*) tie-

ne manifestaciones diversas en el *esprit* abstracto, el *esprit* concreto y la *ironía*. Lo cómico subjetivo-objetivo, llamado también cómico absoluto, ó sea el *humor*, tiene también su correspondiente división tripartita en humor *ingenuo* (llamado en alemán *laune*), humor *disuelto* (*gebrochene humor*) y humor libre (*freie humor*).

Basta pasar la vista por este cuadro de divisiones, para comprender cuántos elementos olvidados ó proscritos por Hegel reaparecen en la Estética de Vischer. Sobre todo, hay una diferencia profunda y radical entre ambos tratadistas respecto del *humor*, tan antipático á Hegel, y que, por el contrario, estudia Vischer con singular atención y cariño, siguiendo paso á paso las huellas de Juan Pablo, de quien toma hasta sus denominaciones un tanto fantásticas y barrocas. La idea saliéndose de su esfera, y confundiendo con la realidad, de tal modo que ésta aparezca superior á la idea; tal es el concepto de lo cómico, según Vischer. Así lo cómico como lo sublime, están contenidos esencialmente en el concepto de la belleza, que es su fundamento metafísico. La unidad de lo bello se resuelve en la oposición real de sus momentos. De la doble negación de lo sublime y de lo cómico (idea superior á la forma, forma superior á la idea), nace la afirmación plena y total de la belleza<sup>1</sup>.

Como se ve, la Estética de Vischer, antes que afirmación de conceptos propios, es ampliación

<sup>1</sup> Antes de su *Estética* había publicado Vischer un tratado especial sobre lo sublime y lo cómico (Stuttgart, 1837).

y desarrollo de los que venían corriendo más autorizados en Alemania desde la época de Kant. Obsérvase esto, aun en la teoría, á primera vista más original, del *sublime de buena y de mala voluntad*, distinción esencialísima, pero que ya estaba en germen en los trabajos de Schiller sobre la emoción trágica, de donde pasó á los manuales de Krug, Nussleins y otros. Esta doctrina, que tanto escandaliza al timorato Jungmann y á sus rapsodistas españoles (y eso que entre nosotros la defendió, cien años hace, sin escándalo de nadie, el P. Arteaga, con mayor franqueza que ninguno de los estéticos alemanes), se limita á reconocer el hecho indubitable de que ciertos personajes, moralmente malos y perversos, producen, no obstante, el efecto de lo sublime *artístico*, ó un efecto análogo, no por su perversidad, que esto sería absurdo y contradictorio, y no lo ha dicho nadie, sino por la *fuerza libre* que en ellos aliena, y que ellos tuercen monstruosa y gigantesca-mente, aplicándola al mal. Cuando Vischer dice que en lo malo se prueba la libertad del sujeto lo mismo que en lo bueno, dice una verdad de sentido común, puesto que precisamente por ser libres podemos escoger entre el bien y el mal. Jamás ningún artista digno de este nombre se ha propuesto hacer amables á sus criminales; pero los criminales del arte no son nunca criminales vulgares, y lo que en ellos interesa, no son sus transgresiones del orden moral, sino el *principio dinámico*, de que usan ó abusan, porque la *fuerza* es siempre elemento estético,

aun prescindiendo de su aplicación y empleo.

Por lo demás, no pretendemos en modo alguno hacer la apología de cuanto se contiene en la primera parte de la *Estética* de Vischer. Hay en ella verdaderas enormidades, que no nos permiten atender á reparos tan necios como el que hemos transcrito. Vischer es panteísta mucho más desembozadamente que Hegel, cuyas fórmulas interpreta en el sentido menos favorable á la personalidad divina, llegando á decir sin ambages que «el teísmo es contrario *al punto de vista de la Estética*», afirmación que se da la mano con las más violentas de los sectarios de la izquierda. Todas sus consideraciones sobre el desarrollo de la idea de lo Bello en lo divino y en la religión, se resienten de un verdadero fanatismo anticristiano y anti-supernaturalista. En este punto, la *Estética* de Hegel parece edificante comparada con la suya. Hasta en su teoría de lo cómico se ve esta pésima tendencia, puesto que no exceptúa de su dominio «las cosas del orden sobrenatural, con tal que sean expuestas bajo una forma material y tangible», la Religión misma, cuando se la considera objetivamente y como Iglesia, llegando á legitimar, para esta odiosa polémica, las armas del cinismo y la exhibición de las groseras necesidades de la vida y de las formas ínfimas de la existencia. No hay que calificar tales proposiciones; basta transcribirlas: son lisa y llanamente chistes *prusianos*, ó, como allá dicen, *humor*, no sabemos si *ingenuo*, *disuelto* ó *libre*, pero de todos modos humor de cuartel

ó de patio universitario, del peor tono posible.

Pero estas deplorables aberraciones, nacidas, en parte, de una cultura exclusiva y algo pedantesca, y, en parte, de defectos y preocupaciones inherentes á la raza, no deben cerrarnos los ojos sobre los méritos muy positivos de otras partes del libro, v. gr., sobre el tratado de la apreciación subjetiva de lo bello, y mucho más sobre el extenso y enteramente original que consagra Vischer á la belleza en su manifestación objetiva ó natural. Esta parte, enteramente nueva en la ciencia, á lo menos como organismo sistemático, aunque no faltasen para ella notables materiales en las obras de los estéticos, y todavía más en las de los naturalistas, ha sido tratada por Vischer con mucha ingeniosidad y con extraordinaria riqueza de detalles, comenzando por estudiar la belleza inorgánica, en la luz, el color, la atmósfera, el agua y la tierra, continuando con la belleza orgánica en el reino vegetal, en el reino animal, por este orden: peces, anfibios, aves, cuadrúpedos, y, finalmente, en el hombre, considerando primero en éste las que llama formas ó manifestaciones *universales* (figura, sexo, edad, amor, matrimonio, familia), luego las formas *particulares* (razas, naciones y pueblos, formas de cultura, vida del estado), las *formas individuales* (carácter, expresión *fisiognómica* y *patognómica*, etc.); y, por último, la *belleza histórica* en la antigüedad (Oriente, Grecia y Roma), en la Edad Media (influencia del espíritu germánico, caballería, etc.) y en el mundo moderno.

Aunque menos original que el precedente, es quizá más completo y luminoso el tratado ó sección *De la Fantasía y del Ideal*, sobre el cual basó Carrière casi totalmente el suyo, con algunas ampliaciones de poca monta, no siempre felices. Comienza Vischer (aprovechando enseñanzas de Hegel y de Juan Pablo) por tratar de la fantasía universal y deslindarla de la fantasía artística, cuyos grados son el talento, el genio *fragmentario* (¿ingenio?) y el genio propiamente dicho. Pero no se detiene en estas vaguedades teóricas, sino que hace la historia de la fantasía ó de los ideales. Su división del arte coincide en el fondo con la de Hegel; pero hay una diferencia notable. Hegel separa el arte simbólico del arte clásico: Vischer los reúne bajo el nombre de *Ideal de la fantasía objetiva de la antigüedad*, distinguiendo, dentro de este ideal, la *fantasía simbólica* de los pueblos orientales (indios, persas, semitas, egipcios), manifestada de mil maneras diversas en el panteísmo, en el dualismo, en el mito, en la leyenda ó *saga*; el *ideal clásico de la fantasía griega*, y el *ideal alegórico* de la fantasía romana. En la Edad Media no hay cuestión: impera lo que Hegel llama *arte romántico* y Vischer *ideal de la subjetividad fantástica*, así en los pueblos neo-latinos como en los germánicos. Pero donde Vischer se aparta *toto coelo* de Hegel, es en no admitir la condenación á muerte, fulminada con más ó menos atenuaciones contra el arte, y reconocer un *Ideal Moderno*, basado en la composición de lo objetivo (arte

antiguo), y de lo subjetivo (arte romántico). Á este ideal moderno pertenecen lo mismo el clasicismo francés que el sentimentalismo alemán, el neo-romanticismo, el naturalismo, la genialidad y el humorismo.

Estudiadas ya la belleza objetiva y la psicología estética, procede considerar la realización *subjetivo-objetiva* de lo bello, ó sea la *filosofía del arte*. En esta tercera parte, Vischer no podía mostrarse tan innovador, porque el surco estaba, no sólo abierto, sino fecundizado por Hegel; pero huyendo de empeñarse en una competencia estéril, hizo objeto especial de su estudio aquella parte general, relegada á segundo término por su antecesor, el oficio de la fantasía en el arte, el motivo, la concepción orgánica y el esbozo, los momentos de la composición, los episodios, los contrastes, el ritmo, la educación del artista, la técnica y la escuela, el arte ingenuo y el *diletantismo*, la educación familiar y la Academia, la *virtuosidad*, la manera y el estilo, ya se le considere en sus diversos aspectos de nacional y provincial, ya se le mire como manifestación de los ideales históricos, ya se atienda á sus desenvolvimientos generales, ya al estilo peculiar de cada arte.

En lo que toca á las artes particulares, Vischer procura agotar la materia y hacer entrar en su cuadro filosófico todos los resultados de la investigación histórica, empresa difícil, y de la cual no siempre sale airoso, aunque adelantando siempre sobre Hegel, cuya clasificación é ideas

fundamentales respeta. Cada una de las artes está estudiada en su idea, en sus momentos, en su material, en su composición y en su historia. El tratado de la Arquitectura, por ejemplo, encierra notables consideraciones sobre la línea, sobre el ritmo, la simetría y la euritmia, y sobre la ornamentación, que en vano se buscarían en Hegel. La arquitectura civil, sacrificada por éste, obtiene aquí su importancia y valor propio, lo mismo que la arquitectura romana y el arte del Renacimiento, mirados por Hegel con visible desdén. En el capítulo de la Escultura, que Hegel había mirado sólo desde el punto de vista helénico, se hace el debido aprecio de la *polychromia*. En el de la Pintura encuentra su lugar la cuestión del naturalismo y del individualismo, como principios del estilo, cuestión que Vischer resuelve con cierto sentido ecléctico, que va aplicando luego á la enumeración de las formas históricas de la pintura, enumeración más completa en él que en Hegel, puesto que, no sólo abarca los estilos fundamentales italiano y alemán y el naturalismo de los Países Bajos, sino también el naturalismo español, la pintura romántica, y, como última evolución, la caricatura.

Al estudio de las artes figurativas (que llama Vischer *artes objetivas*), sigue el de las artes *subjetivo-objetivas* (*Música y Poesía*). La Música, arte *subjetivo* por excelencia, está tratada por Vischer con sentido menos exclusivamente literario que el de Hegel, puesto que concede grande importancia, no sólo á la expresión del senti-

miento, sino al material tónico. En lo restante, el plan es casi idéntico, así en lo que toca á la armonía, ritmo, composición, melodía y estilo musical, como en las divisiones de la música (vocal, instrumental, y alianza de una y otra en las *óperas* y en los *oratorios*). La historia de la Música es trabajo exclusivo de Vischer, puesto que su predecesor apenas la toca, limitándose á hacer rápidas observaciones sobre ciertos artistas alemanes é italianos. Vischer extiende sus investigaciones á la antigüedad y á la Edad Media, y entre los modernos tampoco desdeña la Música francesa.

Observaciones muy copiosas sobre el material poético, sobre tropos, figuras y ritmo, sobre el *ideal directo* (estilo clásico) y el *ideal indirecto* (estilo característico), abren el tratado de la poesía, que naturalmente es el más extenso de todos. La división de los géneros, la misma que en Hegel: épico, lírico y dramático. Pero la teoría de la epopeya no se circunscribe al ideal homérico, sino que abarca ya los poemas indostánicos y persas, las leyendas románticas de la Edad Media, los poemas caballerescos italianos, la poesía *épico-social* y *épico-filosófica*, y sobre todo la *manifestación característica de la poesía épica entre los modernos*; es decir, la novela, ya sea aristocrática, ya popular, ya de la clase media, ya histórica, ya social, ya sentimental ó idílica.

En la poesía lírica, Vischer corrige también la mayor parte de las omisiones de Hegel en cuanto á las variedades y modos de esta poesía,

restableciendo en su propio lugar, al lado del himno, del ditirambo, de la oda, de la balada y del romance, las formas que Hegel dió malamente por épicas rudimentarias, esto es, la elegía y el epigrama. También el soneto está considerado por Vischer como una verdadera composición lírica, y no solamente como una combinación métrica.

Las cuestiones dramáticas reciben desusada amplitud, si bien aquí la tarea era más fácil, por abundar tanto los materiales. La enumeración de las formas no se limita á la tragedia clásica, al drama moderno y á la comedia, sino que desciende á subdivisiones tales, como la tragedia *mítica, heroica, popular y privada*, la comedia *política, burguesa y privada* (división análoga en el fondo á la de *comedia antigua, media y moderna*). La *Mímica* y el *Baile* figuran como apéndice á la poesía dramática, y al fin de toda la sección poética se agrupan los géneros semi-prosaicos: sátira, poesía didáctica, apólogo, parábola, etc. El género histórico y la oratoria continúan bajo el mismo anatema que en Hegel.

Tal es el plan que Vischer ha desarrollado en mil y seiscientos párrafos, y más de dos mil páginas, esfuerzo enorme y laborioso, que ha puesto su libro en la categoría de las enciclopedias. De este libro, como de otros muchos alemanes, lo que conviene tomar no son las fórmulas vacías y muertas, sino el método y la riqueza positiva que realza sus páginas. Sobre el mismo plan del tratado de Vischer (el más cabal que conocemos

hasta el presente), puede hacerse otro que no sea ni panteísta, ni hegeliano, ni alemán siquiera. Su ventaja y su fuerza está en esto: sea cualquiera el valor de las soluciones que da, es hasta hoy el índice más completo de las cuestiones posibles en la ciencia. Los que á tontas y á locas le combaten y desacreditan, debían comenzar por enterarse de esto. No se tiene idea de la región vastísima, del mundo casi ilimitado que abarca hoy la Estética, si no se han pasado los ojos por los cuatro volúmenes de Vischer. Creer que se ha triunfado de tan ingente mole y que se la ha borrado de la memoria de las gentes sólo con citar un par de definiciones aisladas ó de errores evidentes, es una verdadera insensatez, que no merece respuesta. El verdadero procedimiento para neutralizar la parte perniciosa del tratado de Vischer consiste en robarle, confesándolo, todo lo que tiene de útil y de instructivo. Quien tal haga, merecerá bien de la ciencia, que, al fin y al cabo, es labor universal y colectiva, no campo de escaramuza de moros y cristianos.

Y que tal empresa no es quimérica, nos lo prueba Mauricio Carrière, escritor espiritualista de sentido análogo al de la derecha hegeliana, el cual, en su tratado popular sobre *El Arte en sus relaciones con la civilización y con el ideal de la humanidad*, y en los dos volúmenes de su *Estética* que muy aumentada acaba de reimprimirse en Leipzig<sup>1</sup>, al analizar la idea de lo Bello y su rea-

<sup>1</sup> *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung in Leben und in der Kunst. Von Moriz Carrière. Dritte neu*

lización en la vida y en el arte, se ha esforzado por depurar los conceptos de Vischer de la levadura panteística que los inficiona, y ponerlos en armonía con el orden ético y con los postulados de la razón práctica. La obra de Carrière no tiene grande originalidad, ni aspira á ella, pero está mejor escrita y ordenada que la de Vischer, á quien, por otra parte, sigue literalmente en muchos puntos. El principal mérito de Carrière estriba en combinar el método filosófico con la crítica literaria externa, dando grande importancia á los juicios de los artistas sobre su propio arte.

El primer tomo de la obra de Carrière trata de la Idea de lo Bello, de lo Bello en la Naturaleza y en el Espíritu, del material del Arte y de la Belleza en el arte. El tomo segundo se divide en tres secciones, consagradas respectivamente á las artes plásticas, á la Música y á la Poesía.

La reivindicación del elemento *individual*, que ya hemos advertido en Vischer, se acentúa mucho más en Carrière, que no define ya la belleza por la *manifestación sensible de la idea*, sino como una *combinación armónica de la unidad de la idea y de la viveza del sentimiento individual y distinto, expresada en una forma concreta*

*bearbeitete Auflage. Erster Theil (Die Schönheit. Die Welt. Die Phantasie). Zweiter Theil (Die Bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie). Leipzig, F. A. Brockhaus, 1885. Dos tomos.*

La primera edición es de 1859.

Sobre este libro de Carrière hay un artículo de T. Wittaker en la revista inglesa *Mind* (Enero de 1886).

*y perfectamente individualizada, cuya percepción nos proporciona un placer inmediato.* Lo que Carrière llama *elemento sensible*, es el elemento individual ó personal, el elemento *realista*. En razón de este elemento accidental y variable, la obra artística nunca es susceptible de un análisis completo.

Consiste, pues, la Belleza en la unión del elemento ideal con el sensible. Lo Bello, tal como se percibe en la Naturaleza, es superior á la belleza del arte <sup>1</sup>, en cuanto el arte no puede reproducir completamente todas las impresiones que nacen de un objeto natural. Pero, por otro lado, las impresiones puras de lo Bello no son frecuentes en la naturaleza, y sólo pueden ser obtenidas en diferentes tiempos y desde puntos de vista cuidadosamente escogidos. El arte, por la acción de la fantasía ó imaginación creadora, recoge estas impresiones esparcidas y concretas en una forma individual. La Fantasía tiene respecto de la unidad que se percibe como Belleza, el mismo oficio que asigna Kant á la facultad del juicio respecto de la razón pura y de la razón práctica. La Belleza Ideal es para la Fantasía, lo que el concepto es para la razón, lo que la idea del bien es para la voluntad. Por eso el mundo de las apariencias sensibles, que provee de materiales á la fantasía, tiene á los ojos del artista una significación y un valor que no alcanza á los ojos del hombre de acción ó del hombre de ciencia, cuyo

<sup>1</sup> Doctrina radicalmente opuesta á la de Hegel y la mayor parte de sus discípulos.

pensamiento se concentra en lo general y lo abstracto.

Partiendo de la *unidad ideal*, que es esencial y lógicamente una misma, pero que se realiza de diversos modos en la moral, en la ciencia y en el arte, distingue Carrière con mucha claridad el punto de vista ético, el científico y el estético. Considera la fórmula de «*el arte por el arte*», como un verdadero postulado de la ciencia estética, que sólo merced á él tiene independencia y razón de existir». La Belleza es su propio objeto. Nada más se puede pedir á la obra de arte sino que sea bella. El que quiere dirigir la obra del artista á otros fines é intereses, atenta contra la libertad del arte, y olvida que el arte es un fin para sí mismo, y que el carácter de la contemplación estética es el *desinterés absoluto*. En el mismo sentido en que se dice de la verdad y de la virtud que son fines en sí mismos, lo es también el arte.

Carrière no extrema tanto como otros estéticos la divergencia entre el arte y la ciencia, aun respecto de sus medios de expresión. Es cierto que el verso es el lenguaje del arte, la prosa el lenguaje de la ciencia, pero en los primitivos tiempos, cuando esta ban aún sin distinguirse la poesía y la filosofía, su órgano común de expresión fué la forma métrica. Y como es ley del conocimiento volver á la unidad; como las varias leyes tienden á agruparse en una ley sola, ¡quién sabe si será de nuevo posible convertir la ciencia en material de poesía, expresar la verdad en la for-

ma rítmica del lenguaje de las emociones! Aun hoy mismo, las relaciones entre la poesía y la ciencia son mucho más estrechas y amistosas que las que hay entre la poesía y las demás artes. La historia, por ejemplo, es susceptible de recibir una forma artística análoga á la de la poesía épica ó á la de la novela. Los diálogos de Platón, en que personas vivas están representadas con sus individuales caracteres, tienen mucho que ver con la poesía dramática. La oratoria, en sus elementos patéticos, tiene mucha semejanza y parentesco con la poesía.

De aquí infiere Carrière que la prosa no es antiestética por sí misma, sino solamente en cuanto sirve de órgano á la ciencia, ó en cuanto se dirige á mover la voluntad de un modo interesado, de donde nace la antítesis más profunda entre la retórica y la poesía. En cambio, la verdad de la ciencia puede hacerse poética *mediante la contemplación desinteresada*, siendo este el fundamento que legitima la poesía didáctica.

En los orígenes é historia del arte, concede Carrière grande importancia á lo extraño y desacomumbrado, á la mórbida atracción de lo horrible. No por eso quiere dar á entender que *lo insólito* tenga por sí mismo la virtud de producir un placer estético. Para que éste surja, es preciso que antes se calme la agitación interna. El arte es ley de reconciliación entre la libertad y el orden mediante la divina templanza, y sólo en el abrazo de la idea y de la forma reside la serena armonía de la belleza, que es concordia de la natura-

leza y del espíritu, de lo uno y de lo múltiple, y sentimiento de la plenitud de nuestro ser.

En todas las artes se da esta reconciliación de la naturaleza y del espíritu, del sentimiento y de la idea; por modo objetivo en las artes plásticas; por modo subjetivo en la Música. La Poesía es, por excelencia, el arte del espíritu, que reúne las formas del arte plástico (*arte de la naturaleza*), y las de la Música (*arte del sentimiento*). Un poema es la expresión de la verdad ideal en la forma concreta de la imaginación, sometida en su totalidad y en sus partes á una *ley de unidad en el cambio*, que corresponde á la ley de las fluctuaciones del sentimiento.

Carrière sostiene, como toda la escuela hegeliana, que las artes siguen una progresión cronológica, desarrollándose primero las plásticas, luego la Música, y finalmente la Poesía, que es la balanza de entrambos elementos. Aun dentro de cada grupo puede hacerse una clasificación análoga. La Arquitectura es predominantemente objetiva, porque deriva sus formas de la naturaleza externa. La Escultura es, en cierto sentido, subjetiva, porque trata la forma humana como expresión del humano espíritu. En la Pintura hay coexistencia de los dos puntos de vista *objetivo* y *subjetivo*. Sabida es la triple división de los géneros poéticos. No hay artes inferiores ni subordinadas: cada cual es, á su modo y con sus recursos propios, expresión de la *totalidad*, ó de la *unidad ideal*. Todos los ideales están relacionados entre sí, y la belleza

nos aparece como una forma concreta de lo bueno y de lo verdadero en el mundo de las apariencias.

Hemos dicho que en todo arte se observan reconciliados (según Carrière) los principios de libertad y de orden; pero en ninguno es tan visible como en el arte dramático la reconciliación del espíritu individual con el orden moral del mundo. Para Carrière, el drama es, si no la forma suprema, á lo menos la forma más desarrollada y orgánica de la poesía, así como la poesía es la más completa y universal de todas las artes. De una manera conscia ó inconsciente, el dramático concibe el orden universal como una ley ética. El héroe de la tragedia triunfa por su sumisión al orden moral, ó se quebranta y queda vencido en su resistencia contra él. Reconocemos aquí, sin cambio notable, la doctrina de Hegel sobre la conciliación de los opuestos poderes trágicos, fatalidad y libre albedrío. Teoría más deslumbrante que sólida, puesto que la historia del arte nos ofrece algunos dramas puramente fatalistas, y otros en que el orden moral se presenta como creación libre del espíritu humano.

La teoría del estilo, la distinción de los elementos conscios é inconscientes en el genio, las facultades de ejecución, las relaciones históricas del artista con su público, son puntos muy bien tratados por Carrière, que insiste mucho en la idea de que el artista es órgano de su tiempo y de su raza, exagerando algo esta doctrina, hasta sacrificar un poco el mismo elemento personal que

con tanto calor había reintegrado antes en sus derechos. Lo cierto es que concede poquísimovalor á la *invención*, en el vulgar sentido de la palabra. La poesía griega vivió del mito: la moderna ha vivido en gran parte de las tradiciones y crónicas de los siglos medios. La verdadera originalidad consiste en que la personalidad del artista sea totalmente expresada, pero de tal modo, que el elemento universal ó típico se dis-cierna claramente bajo la expresión individual en forma bella.

La exposición elegante, clara y amena, el senti-do popular, el respeto á las creencias, el tolerante eclecticismo filosófico, han dado á los libros de Carrière notable popularidad en Alemania, lle-gando á obtener repetidas ediciones, cosa menos frecuente en aquel país que en otros, por lo mismo que los libros de ciencia se suceden allí con espantosa rapidez y suelen envejecer muy pronto<sup>1</sup>.

Al mismo género de estéticas populares, conce-bidas la mayor parte desde un punto de vista hegeliano mitigado por aspiraciones realistas y tendencias eclécticas, pertenecen los manuales de H. Ritter (el célebre historiador de la filoso-fía), Federico Thiersch (1846), Weber (*Estética desde el punto de vista de los amigos de lo bello*,

<sup>1</sup> Además de su *Estética*, ha publicado Carrière el libro si-guiente, en que varios puntos aparecen muy ampliados: *Die Kunst in Zusammenhang der Kultur entwicklung und die Ideale der Menschheit* (Leipzig, 1863-71).

Nuestra literatura le debe una disertación sobre las relacio-nes entre el *Mágico* y el *Fausto* (1876).

1834), Hinckel (*Estética general para el público ilustrado*, 1847), Ficker (1840), y más señalada-mente Lemcke, cuya *Estética Popular*, rica de erudición histórica é ilustrada con útiles gra-baditos, que sirven para comprender los monu-mentos más que largas descripciones, ha sido reimpresa hasta cinco veces en pocos años. Por lo común, Lemcke sigue á Vischer, pero es mu-cho menos hegeliano que él, y en los conceptos generales se da la mano con las escuelas realistas y sensualistas. Define la belleza como la «*forma del fenómeno que conviene con la ley ingénita del sentimiento*», y exagera este punto de vista suyo hasta confundir el deleite con la emoción estética, lo bello con lo agradable, de donde re-sulta poner en contraposición la vida estética y la vida moral. De esta raíz torcida proceden to-dos los errores de Lemcke, doblemente graves por estar consignados en una obra popular y amena. Toda estética sensualista tiende á digni-ficar la carne á costa del espíritu, y Lemcke ha resbalado no poco en esta estética carnal. Así, v. gr., en la cuestión del desnudo plástico, fácil de resolver sin escándalo alguno dentro de la Es-tética idealista, Lemcke llega á ser escandaloso, por no distinguir clara y terminantemente entre lo que es objeto de la contemplación desintere-sada, y lo que sólo puede serlo del vil apetito<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Á la escuela hegeliana pertenecen también, más ó menos, los siguientes estéticos, que sólo conocemos de nombre: A. Kah-ler (1846), Trahdorf (Berlín, 1827), Th. Brataneck (*Des-arrollo de la idea de lo Bello*: Braun, 1841), Lommatzsch