

cia. Mediante una serie de cálculos, que aquí sería inútil reproducir, deduce esta ley, «*que la proporción vertical de las formas produce el efecto estético más completo, cuando la parte más pequeña es á la más grande, como la más grande es al todo*». Ciertamente son demasiadas matemáticas para un resultado tan pequeño. Zeising ha aplicado esta ley á la arquitectura clásica, á la escultura, á las proporciones del cuerpo humano, y, finalmente, al reino animal y vegetal, intentando determinar *cuantitativamente* las relaciones estéticas.

No hay que decir que con más facilidad todavía reduce Wundt á fórmulas matemáticas las sensaciones auditivas, el ritmo, la melodía y la armonía. Su procedimiento es siempre el mismo: *comparación y medida*; experimentación y cálculo. Reduce lo bello á la idea del *orden (cosmos)*, á la armonía profunda entre las leyes del fenómeno interno y las del externo, sólo incompatibles para nuestra intuición.

No comprenderíamos totalmente el desarrollo de la Estética alemana contemporánea, si no nos hiciésemos cargo del fenómeno más original y digno de estudio que esta filosofía ofrece desde los tiempos de Hegel. Nos referimos á la aparición del *pesimismo*, no del *pesimismo* puramente ético, que con una ú otra forma es muy antiguo en el mundo, y ha tenido altísima representación en el arte¹, sino del *pesimismo* razonado, siste-

¹ Vid. el interesante libro inglés de James Sully sobre *El Pesimismo*.

mático y metafísico, de la interpretación pesimista de la naturaleza y del espíritu, que arranca de Arturo Schopenhauer (1788-1860), y se continúa, más ó menos modificado, en sus discípulos Bahnsen, Frauenstädt y Hartmann.

Aunque la obra más importante y extensa de Schopenhauer, la que comprende casi íntegro su sistema, vió la luz pública en 1819, la influencia de su doctrina es muy posterior, porque aquel libro no fué entonces entendido, ni siquiera leído por nadie. La reputación de Schopenhauer comienza, y eso muy lentamente, en 1839, cuando una Academia de Noruega premió su memoria sobre ó contra el libre albedrío. Y realmente no pudo disfrutar de su gloria hasta los últimos años de su vida, en que todo pareció favorecer el éxito de sus doctrinas: la universal decadencia metafísica, la ruina acelerada del hegelianismo, el renacimiento de la crítica kantiana, los progresos de la filosofía positiva y de las escuelas experimentales y materialistas, el universal desencanto en cuanto á las teorías del optimismo político y social, el ansia vaga de cosas nuevas, el cansancio no menor de la dialéctica abstracta y formal, y el convencimiento cada día más íntimo de que no hay filosofía ni economía política, ni remedio humano capaz de extinguir la dura ley del dolor que la humanidad lleva en sus entrañas.

Por más que la moral de Schopenhauer sea una derivación de su metafísica, en términos que apenas puede comprenderse sin ella, Schopenhauer ha influido é influye mucho más como

moralista, y por las consecuencias prácticas de su doctrina, que como metafísico. De un modo ó de otro, ha despertado á la humanidad del letargo optimista, y este impulso persiste aún en los que más le niegan ó contradicen. Las condiciones literarias de Schopenhauer, que era un grandísimo escritor, lleno de originalidad y de fuerza, con un cierto humorismo excéntrico y singular poder en la invectiva, han contribuido mucho al éxito de sus obras populares, aun entre los indiferentes á toda filosofía. Unos le tienen por un sabio, otros por un loco misantrópico, otros por un espíritu burlón y cínico que nunca debió de tener fe en su propia doctrina, y se propuso embromar á la humanidad de un modo hartó pesado; pero nadie niega la profunda y terrible verdad con que sondeó las llagas morales, y la poesía fascinadora, enervante y malsana, pero muy real poesía, que brota de sus teorías del dolor, del ascetismo, de la muerte y del *nirvana*, término y aspiración del *budismo* indico, trasplantado á Europa por Schopenhauer, y antes de él por nuestros *quietistas* del siglo xvii.

No es del caso dilucidar ni la metafísica ni la moral de Schopenhauer, tarea realizada ya plenamente por discretos expositores¹. Limitémosnos á recordar, en dos palabras, que Schopenhauer parte, como todos, de la *Critica de la razón pura*, haciendo alarde de despreciar como

¹ Véase, además de los libros alemanes de Frauenstädt, Meyer, etc., el libro francés de Ribot *La Philosophie de Schopenhauer* (1874).

vano charlatanismo toda la filosofía idealista posterior, esto es, la de los *tres sofistas* Fichte, Schelling y Hegel, á quienes no se harta de colmar de injurias y vituperios, verdaderamente inauditos en obras de filosofía. Completando, pues, á su manera, la crítica kantiana, declara que el *noumeno*, la *cosa en sí*, la incógnita del problema metafísico, no es otra que la *voluntad (der Wille)*, realidad única, tendencia ciega á vivir, fondo y principio esencial de las cosas, fuerza absoluta, de la cual son manifestaciones particulares y diversas los fenómenos de la naturaleza, lo mismo que los de la inteligencia. El Mundo es una objetivación progresiva de la Voluntad, ó, dicho en términos más claros, de la Fuerza. Si Schopenhauer prefiere el primer nombre, es porque el concepto de voluntad nos es dado en la propia conciencia, inmediatamente, sin distinción de sujeto ni objeto. El principio inteligente queda rebajado por Schopenhauer á la categoría de un fenómeno secundario, no sólo respecto de la voluntad, sino respecto del organismo. La Voluntad es metafísica, la Inteligencia es física; la Inteligencia es un accidente, la Voluntad es la substancia del hombre. La Inteligencia es una función del cuerpo, y el Cuerpo es una función de la Voluntad.

Por un procedimiento que, tratándose de Schopenhauer, no nos atrevemos á comparar con el proceso de la *Idea* hegeliana, va elevándose la Voluntad desde el reino inorgánico hasta el hombre, adquiriendo cada vez un grado más alto de

objetivación, hasta producir la inteligencia, por cuyo mecanismo el Mundo nos aparece como *representación* (*Vorstellung*) con todas sus formas, con la distinción de objeto y sujeto, con las categorías de tiempo y espacio, causalidad y pluralidad. Entonces la voluntad pasa de las tinieblas á la luz, y adquiere la conciencia de su miseria. Pero el impulso ciego y desapoderado de vivir, que constituye su esencia, arrastra á la voluntad consciente del hombre á perpetuarse y progresar, á satisfacer necesidades que se convierten en germen de nuevos dolores, arrastrando así el individuo una existencia mísera é infelícísima, engañada por vanas apariencias, de las cuales sólo puede librarse mediante la extinción y aniquilación absoluta del pensamiento y del deseo, mediante la negación de la existencia individual, mediante la separación del elemento perecedero de la inteligencia, y el elemento indestructible y eterno de la voluntad. La vida es esencialmente dolorosa, es el dolor mismo, inseparable de la personalidad y de la conciencia. Sólo negando y destruyendo la *voluntad de vivir*, se obtiene la emancipación absoluta, el perfecto *nirvana*. Lógico parecería, después de esto, que Schopenhauer recomendase el suicidio, y algunos de sus discípulos no han temido llegar á esta y á otras todavía mayores aberraciones; pero el maestro se detiene á medio camino, y da sus razones para considerar el suicidio como un acto inútil é insensato. El que se suicida es un pesimista falso é incompleto: niega la vida, pero no

niega la voluntad de vivir; al contrario, la afirma con energía. Por consiguiente, Schopenhauer, que es partidario de la *palingenesia* oriental, le condena á seguir siendo infeliz en otros modos y formas de existencia, puesto que no ha querido emanciparse del prurito de vivir. El único remedio es la negación del cuerpo por medio del ascetismo, tal como le practican los budistas: la castidad, que impedirá la propagación de la especie y con ella la propagación del dolor: una perfecta *euthanasia* de la voluntad, y una perfecta indiferencia, en la cual ya no hay mundo, ni representación, ni voluntad, ni cosa alguna, por estar plenamente convencido el sujeto de la *ilusión universal*. La muerte es el genio inspirador, el *musageta* de la filosofía.

No es fácil sospechar, á primera vista, cómo puede tener cabida en tal sistema una filosofía del arte, que, á los ojos de la filosofía pesimista, debe parecer una ilusión y una fuente de dolores, como todo lo restante que el hombre produce y ejecuta. Y, sin embargo, Schopenhauer ha encontrado manera de hacer entrar la Estética entre las partes esenciales de su sistema, que son tres únicamente: la metafísica de la naturaleza, la *metafísica de lo bello*, y la metafísica de las costumbres. Sobre la segunda no ha dejado libro especial, pero la trata tan extensamente en su famoso tratado *Del Mundo como Voluntad y como Representación*¹, que si se imprimiesen

¹ *Der Welt als Wille und Vorstellung*: Leipzig, 1819; 2.^a ed., 1844; 3.^a, 1859. Esta obra ha sido traducida al fran-

aparte los capítulos que dedica á esta materia, resultaría un manual de Estética de los más originales é ingeniosos. Schopenhauer era un literato tanto ó más que un filósofo. Conocía profundamente casi todas las literaturas, y de un modo singular la nuestra: sabido es que salió triunfante de la difícilísima empresa de traducir al alemán el *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* de Baltasar Gracián, que es, sin duda, la obra más enmarañada y difícil que tenemos en lengua castellana. Era, además, un verdadero conocedor en materia de bellas artes, con las cuales le había familiarizado su larga residencia en Italia. Todos sus escritos, aun los de metafísica pura, están sembrados de reminiscencias clásicas y románticas, de versos y de alusiones á pa-

cés por J. A. Cantacuzeno: Leipzig, 1885. En el tomo I pertenece á la Estética casi todo el tercer libro, intitulado *la Idea Platónica y el objeto del arte* (páginas 267 á 429). En el tomo II, donde Schopenhauer amplía muchas materias del primero, deben consultarse el capítulo relativo á la *teoría de la risa* (134 á 151), el de la *retórica* (174 á 176), y todos los complementos del tercer libro, donde Schopenhauer discute las cuestiones relativas al *genio y la locura*, á *lo bello en la naturaleza*, á *la esencia íntima del arte*, á la estética de la arquitectura, de la poesía, de la música y de las artes plásticas, y finalmente á la *historia*. Es imposible dar en pocas líneas idea de tanta riqueza, por lo cual remitimos á los lectores á la obra misma, ya fácilmente accesible.

También en otras obras de Schopenhauer, sobre todo en la miscelánea de filosofía moral que intituló *Parerga und Paralipomena*, traducida al francés por el mismo Cantacuzeno con el título de *Aphorismes sur la sagesse de la vie* (Paris, 1884), hay algunas consideraciones sobre materia artística. La exposición de Ribot, aunque bastante exacta, es muy incompleta.

sajes de novelas, que demuestran, á la par que una memoria asombrosa, una asidua lectura de obras amenas, y un trato familiar con todas las manifestaciones de lo bello. Así consiguió Schopenhauer ser el más elegante y atractivo de los filósofos modernos, en medio de lo antipático y desconsolador de su doctrina.

Tal hombre no podía menos de ceder á la tentación de escribir sobre lo bello, y para colmo de aparente rareza, él, partidario de una filosofía empírica, lo hizo en sentido platónico (en algún punto nos atreveríamos á decir que hegeliano, si los anatemas de Schopenhauer no nos aterrassen), estableciendo entre el mundo de los fenómenos y el mundo de la *voluntad* una cadena de *ideas* que en la misma naturaleza inorgánica y orgánica se manifiestan como especies determinadas, propiedades primordiales, formas inmutables, no sujetas á la ley del eterno *Werden*, exentas de la pluralidad, modelos de los seres, prototipos de innumerables individuos, símbolos de las especies y elemento armónico en el caos de la naturaleza.

Schopenhauer encuentra verdadera analogía entre el *etwas nouménico* (la cosa en sí) de Kant y la Idea platónica, en cuanto una y otra doctrina consideran el mundo fenomenal como una pura apariencia (*maya* de los filósofos del Indostán), que sólo tiene valor como expresión del *noumeno* ó de la *Idea*. De este modo, la *Idea*, en el sistema de Schopenhauer, es cosa análoga á la *Voluntad*, y participa de su carácter absoluto y

objetivo, en vez del carácter subjetivo y limitado de la Inteligencia. La Idea es la objetivación inmediata y adecuada de la *cosa en sí*, pero no es todavía la voluntad objetivada y representativa. La *idea* es necesariamente objeto, conocimiento; no está sometida á las leyes de la razón suficiente; es toda *la cosa en sí*, pero está sujeta á la forma de la representación. Es una tentativa de libertad, un adelanto en el camino de la nada, una negación del egoísmo utilitario y científico: de aquí el carácter *desinteresado* del arte, que viene á ser lejano preludio del *nirvana*. Las *ideas platónicas* desempeñan en el sistema de Schopenhauer el mismo papel que la *crítica del juicio* en la doctrina de Kant. En la contemplación estética, cada objeto particular se convierte en idea de su especie, y el individuo contemplador en puro sujeto de conocimiento. El contemplador atrae la naturaleza hacia sí, y acaba por sentirla como un accidente de su propia substancia. La individualidad queda suprimida. El entendimiento concibe todas las cosas bajo razón ó especie de eternidad (*sub specie aeternitatis*, que dijo Espinosa), y en una intuición desinteresada tiende á absorber todo el universo. El arte es, por su misma esencia, objetivo y sereno, como precursor del eterno reposo y de la manumisión final. «Es aquel estado sin dolor que celebraba Epicuro como la mayor felicidad de los Dioses, porque nos libra, aunque sólo sea por un momento, del odioso yugo de la voluntad, y nos hace disfrutar del descanso del sábado, después

de los trabajos forzados del querer.... El arte es una purificación; tiene por símbolo la luz, vestidura de los bienaventurados.... Si el mundo como representación no es más que la voluntad objetivada, el arte es la clave de esta *objetivación*, la cámara oscura que muestra los objetos con más pureza, y los deja dominar y abarcar mejor: es el espectáculo dentro del mismo espectáculo, tal como le vemos en Hamlet.... No es el arte cosa distinta del mundo visible, sino este mismo mundo concentrado y perfeccionado. No es cosa distinta de la vida; es la flor de la vida.... Tampoco es el arte el quietismo de la voluntad, ni el camino para salir de la vida, sino un consuelo para permanecer en ella, una emancipación de algunos instantes.»

La vida no aparece en el arte, sino contemplada y embellecida, y libre de las miserias de la individualidad. El arte concibe y reproduce las ideas eternas, el fondo esencial y permanente de los fenómenos; aísla el objeto de su contemplación, le convierte en representante del todo, detiene la rueda del tiempo, y corta la cadena de las relaciones. Podemos definir el arte *contemplación de las cosas independientemente del principio de razón*. Si la contemplación científica y razonada es semejante á las gotas de la catarata, que ruedan con violencia, y que, renovándose siempre, no se detienen jamás; la contemplación estética es como el arco iris, que se levanta triunfante sobre todo este tumulto. La esencia del genio consiste en una aptitud preponderante para

esta contemplación, é implica y lleva consigo el olvido total de la propia persona y de sus relaciones. El genio es, pues, la más *completa objetividad*, ó sea la dirección objetiva del espíritu, opuesta á la dirección subjetiva y voluntaria. El genio consiste en la facultad de absorberse totalmente en la intuición pura, y convertirse en *puro sujeto conocedor*, en *espejo luminoso del mundo*, fijando en pensamientos eternos (como dice Goethe) los fenómenos inestables y movidos. Mediante la imaginación, el genio ve en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido efectivamente, sino lo que intentaba producir, y no pudo realizar por el conflicto entre las formas: representa con claridad todo lo esencial é importante; suprime todo lo contingente y heterogéneo. Hay ciertos puntos de contacto entre el genio y la locura. El hombre de genio, como el loco, pierde de vista la noción del encadenamiento racional de las cosas, para no ver ni buscar en los objetos más que su idea, la expresión visible de su verdadera naturaleza, la representación total de su especie, perdiendo de vista todas las relaciones y todos los demás anillos de la cadena. El genio conoce con toda plenitud las ideas, pero ignora los individuos. Hay en él una exuberancia de la inteligencia sobre la voluntad, una monstruosidad cerebral *per excessum*.

Para Schopenhauer, la emoción estética es una misma, ora se reciba directamente de la naturaleza y de la vida, ora sea comunicada por intermedio del arte. Dos son sus elementos esenciales

é inseparables: el conocimiento del objeto, no como individual, sino como forma permanente de toda una especie; y la conciencia íntima del sujeto conocedor, no tampoco como conciencia individual, sino como conciencia del sujeto puramente conocedor, con independencia de la voluntad. La rueda de Ixión, que nunca para; el tonel de las Danaidas, que nunca puede llenarse; la sed inextinguible de Tántalo, son símbolos de la vida humana, condenada al deseo insaciable; pero una calma momentánea se restablece cuando el espíritu no atiende á los motivos de la voluntad, y, sin consideración interesada, mira las cosas como representaciones, no como motivos. Así los pintores holandeses se absorbían en la pura contemplación de los objetos más insignificantes, y en sus escenas de interior nos dejaban eterno testimonio de su objetividad y de su serenidad de espíritu. La misma Naturaleza obra de un modo semejante en los espíritus capaces de sentirla. Ni la felicidad ni la desdicha tienen acceso sobre nosotros en aquellos rápidos momentos en que nos convertimos en *ojo único del mundo*.

Pero si la contemplación de lo bello es contemplación pura y luminosa, en que la belleza triunfa sin resistencia de la voluntad, lo sublime se manifiesta por una ruptura *consciente y violenta* con la voluntad misma. Por eso la impresión de lo sublime conserva siempre reminiscencias de la voluntad, si no de la voluntad especial, como el temor y la esperanza, á lo menos de la voluntad

general, que se manifiesta objetiva y directamente por medio del cuerpo humano. Schopenhauer explica de esta manera su teoría panteística de lo sublime: « Cuando nos abismamos en la contemplación de la inmensidad del universo, en el espacio y en el tiempo; cuando meditamos sobre la infinidad de los siglos pasados y futuros, nos sentimos pequeños como individuos, como cuerpos animados, como fenómenos pasajeros de la voluntad, y se nos antoja que desaparecemos y nos aniquilamos, como una gota de agua en el Océano. Pero al mismo tiempo, contra este fantasma de nuestra propia nada, se levanta en nosotros la conciencia inmediata de que todos estos mundos no tienen existencia sino en nuestra representación, no son más que modificaciones del sujeto eterno del conocimiento puro, y que este sujeto somos nosotros mismos (abstracción hecha de la individualidad), nosotros, que somos la condición de todos estos mundos y de todos estos tiempos... No dependemos de la inmensidad del mundo: la inmensidad del mundo depende de nosotros. Bien podemos repetir este pensamiento de los Vedas: *Haec omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est* ».

Lo lindo ó lo gracioso (*das Reizende*) es para Schopenhauer lo contrario de lo sublime. Es lo que estimula la voluntad, presentándole un objeto de satisfacción inmediata, sin lucha, sin esfuerzo. Es, por tanto, indigno del arte, porque todo estímulo de la voluntad es incompatible con la pura contemplación del objeto. En el arte hay

que huir siempre de lo lindo y de lo agraciado, ya sea meramente positivo, ya negativo, puesto que también cabe cierta *lindeza* en la reproducción de objetos repugnantes.

La Estética de Schopenhauer no es puramente subjetiva como la de Kant: admite la belleza objetiva, la belleza de la Idea. ¿Qué digo la admito? En realidad, no hay más belleza que la objetiva, la ideal, puesto que « el artista es la esencia misma de la naturaleza, la voluntad objetivada ». Una misma belleza es la que irradia en el sujeto y en las ideas: lo semejante sólo puede ser conocido por lo semejante. El artista entiende y penetra el lenguaje balbuciente de la naturaleza, y la completa, añadiéndose á ella: *homo additus naturae*, que dijo Bacon.

Puesto que todo objeto existente puede ser considerado de un modo objetivo, abstracción hecha de las relaciones, todo objeto es bello, en cuanto expresa la *idea* de su género. Todas las cosas tienen su belleza especial, no sólo la materia organizada, sino también la inorgánica, porque en la una y en la otra se objetiva la voluntad en diversos grados. Este grado de objetivación (añade Schopenhauer) es lo que llamaban los escolásticos *forma substancial*.

Schopenhauer completa su teoría (que por lo tocante á la Estética bien podemos llamar *idealista pura*), con un examen de las manifestaciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. La clasificación de las artes está sometida en él á los grados de objetividad. De ahí el lugar ínfimo

en que coloca á la arquitectura, que no es arte libre sino á medias, porque «la materia, que no existe más que por la *causalidad* (forma de la *razón suficiente*), no puede, como tal materia, ser la representación de una idea, si bien puede serlo por sus cualidades (gravidad, cohesión, etc.), que son el grado más débil de objetivación de la voluntad. Es cierto que esta flaqueza de la arquitectura está compensada con el mayor esfuerzo que exige del artista, esfuerzo que suele dar por resultado la impresión de lo sublime, matemático y dinámico, pareciéndonos que por la voz de la arquitectura no hablan sólo la forma pura y la simetría, sino las fuerzas primitivas de la naturaleza, las ideas fundamentales.

Inmediatamente después de la Arquitectura (arte de la materia inorgánica) coloca Schopenhauer el arte de los jardines y (en parte) la pintura de paisaje: arte que corresponde á un grado más alto de objetivación, al reino vegetal. Hasta entonces el mayor interés estético ha estado en el esfuerzo del contemplador: ahora comienza á estar en el objeto. Un grado más alto es la pintura de animales; otro superior la representación del hombre, «expresión la más perfecta y absoluta de la voluntad en forma intuitiva». Sólo en el hombre se cumple la distinción entre lo característico y lo bello; sólo en el hombre el carácter específico puede separarse del individual. Schopenhauer, por tanto, coloca la Escultura (arte puramente ideal) en esfera inferior á la Pintura, que debe presentar unidas la belleza

y la expresión «porque la anulación del carácter específico por el individual sería la caricatura, y la anulación del carácter individual por el específico equivaldría á lo insignificante». Ni arte empírico ni arte simbólico, sino arte que, abrazando las ideas, la naturaleza esencial del mundo y de la vida, nos traiga intuitivamente á la resignación pesimista.

Claro es que ésta se logra mejor por medio de la poesía; y, entre sus géneros, ¿cuál más á propósito que el drama, y sobre todo el drama trágico, arte pesimista por excelencia, como que está consagrado á la interpretación de los grandes dolores humanos, mostrándonos el caprichoso imperio de la fatalidad, la ironía del acaso, la ruina infalible del justo y del inocente, el espantoso conflicto de la voluntad consigo misma? ¿Qué mejor lección sobre la naturaleza del mundo que la que nos ministra la tragedia; quietismo de la voluntad, purificación por el dolor, resignación, desasimiento voluntario, no sólo de la vida, sino del deseo de vivir? Tal es la moralidad trágica, muy diversa de la que ineptos retóricos han fantaseado. La *Maia* ó apariencia se disipa á los ojos del héroe en el momento de la catástrofe, y comprende, como el personaje de Calderón (citado textualmente por Schopenhauer en confirmación de su tesis), que «*el delito mayor del hombre es haber nacido*», esto es, que nadie expía solamente faltas propias, sino el que pudiéramos llamar crimen hereditario, ó sea, la tremenda fatalidad de existir. El poeta dramático

es inflexible como el Destino, y llega á la cumbre de su arte cuando quita á sus espectadores las ganas de vivir.

Pero existe otro arte todavía más pesimista, y por consiguiente más elevado en el concepto de Schopenhauer, la Música, que no es ya, como las otras artes, imagen de ideas, sino *imagen y objetivación inmediata de la voluntad absoluta*: revelación directa del ser, ó, lo que es lo mismo, del eterno dolor. Las otras artes no nos ofrecen más que sombras: ésta habla del *ser*. Para Schopenhauer la Música es algo más que una arte bella: es una especie de religión, un misterioso ejercicio de metafísica.

cuencias. No hay el menor rastro de empirismo ni de positivismo en la filosofía del arte que nos da Schopenhauer. Es lisa y llanamente una restauración del platonismo. Schopenhauer enseña que la noción de lo bello no puede adquirirse *a posteriori* y por la sola experiencia, sino que, á lo menos en parte, debe ser considerada como noción *a priori*, que concierne, no á la *forma*, sino á la *substancia* de los fenómenos, por lo cual la obra del arte aventaja mucho á la de la naturaleza. Admite la *anticipación del Ideal*, esto es, el sentimiento de lo bello anterior á toda experiencia, si bien la experiencia le sirve luego al

diar á las de Schelling. Y no digamos nada de su teoría sobre la Música, que es un verdadero sueño de iluminado, digno de Jámblico, de Proclo ó del más exaltado entre los últimos discípulos de la escuela de Alejandría. «La Música nos da el elemento metafísico del mundo físico, la *cosa en sí* de cada fenómeno. *El mundo puede llamarse encarnación y objetivación de la música con el mismo derecho que objetivación de la voluntad.*» Schopenhauer cree que, dada la posibilidad de llegar á explicar la música de una manera exacta en su conjunto y en sus detalles, desarrollando en forma de nociones generales lo que ella expresa á su modo, tendríamos el cuadro más fiel y la explicación más razonada del mundo, viniendo así la Filosofía á confundirse y perderse en la Música. Es inútil encarecer la influencia que han ejercido estas paradojas en el desarrollo de la concepción *wagneriana*.

Para decirlo todo en una palabra, Schopenhauer, en estética, como en todo lo demás, es un escritor ingeniosísimo, brillante y ameno, de una nitidez rara vez vista en autores alemanes, y al mismo tiempo *sugestivo* como pocos, riquísimo en detalles de alto precio, pero uno de los guías más inseguros y peligrosos que pueden escogerse. La aparente rigidez de su sistema no excluye una porción de contradicciones interiores y de ocurrencias tan extemporáneas y absurdas, que sólo pueden pasar por rasgos de humorismo. Aun su misma instrucción técnica é histórica, tan completa en algunas partes, es en otras defi-

ciente hasta el extremo. Parece imposible que en 1844 un hombre tan culto y tan leído como lo era Schopenhauer, haya podido escribir el enorme disparate de que «la arquitectura gótica era *una creación de los sarracenos, introducida por los godos de España en el resto de Europa*». Schopenhauer no gustaba poco ni mucho del arte ojival, y tenía por una temeridad ciega y propia de bárbaros compararle con el arte antiguo; pero si esto no pasaba de ser un mal gusto suyo, en que se revelaba bien á las claras la educación del siglo pasado, ¿qué hemos de decir de la presuntuosa ignorancia con que se pone á hablar de los orígenes de un arte que no conoce? ¿Qué de la extraña idea de suponer que todo el atractivo de las catedrales de la Edad Media nace de reminiscencias históricas y de sentimientos subjetivos ajenos al arte?

Para comprender estas y otras aberraciones de la crítica de Schopenhauer, que fueron siendo en él mayores con los años, como se puede observar cotejando las tres ediciones de su obra capital, hay que saber que en la gran cuestión de *clásicos* y *románticos*, tan disputada en su tiempo, Schopenhauer se mostró clásico intransigente, y adversario fanático del romanticismo. Para él, la diferencia entre ambas poesías estaba en que el clasicismo se inspiraba siempre en los motivos verdaderos, naturales y puramente humanos de las acciones, mientras que el romanticismo prefería motivos artificiales, imaginarios y de convención, como los derivados de lo que él llamaba