

**Friedrich Schelling**

## **La Relación del Arte con la Naturaleza**

### **Índice**

Presentación, por Chantal López y Omar Cortés.

La relación del arte con la naturaleza, por Friedrich Schelling.

Notas.

## **Presentación**

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), el filósofo idealista, máximo representante del romanticismo alemán, desde sus años mozos dio claras muestras de sus aptitudes, puesto que según se dice, ya a los ocho años dominaba el latín y el griego, y por si tal anécdota fuese poca cosa, no está de más el recordar que su primer libro, De la posibilidad de una forma de la filosofía en general, libro en que quedaría patente la influencia que sobre él ejercía Fichte, se publicaría cuando contaba con diecisiete años, finiquitando, precisamente el mismo año, 1792, sus estudios de filosofía y teología con la elaboración de un estudio sobre el origen del mal.

En 1800 publicaría la que a la postre sería una de sus obras fundamentales: El sistema del idealismo trascendental, a la que seguirían, tres años más tarde, en 1795, iniciaría en Lipzig estudios de matemáticas y ciencias naturales. Al siguiente año publicaría un libro titulado Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo. Para 1798 tendría la oportunidad de conocer a Fichte, con quien entablaría amistad. Y precisamente por su recomendación, sería aceptado como profesor en la Universidad de Jena un año antes de que Fichte tuviera que abandonar esa ciudad después de haber sido acusado de ateísmo.

En 1802 su Diálogo sobre el principio divino y el principio natural de las cosas, y en 1804, Filosofía y religión. Sería invitado en 1806, a instancias del Rey Maximiliano I, a formar parte de la Academia de Ciencias en Múnich, elaborando, en 1807 a raíz del festejo onomástico del Rey, el texto que aquí publicamos, La relación del arte con la naturaleza, texto que leería de viva voz y al cual, en una reedición posterior le añadiría las notas a pie de página.

Más adelante, y a consecuencia de la publicación de la obra, Fenomenología del espíritu, Schelling enfocaría sus energías a polemizar con Hegel, lo que quedó de manifiesto en la

publicación de su Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana. En 1827 Schelling sería distinguido por el Rey bávaro Luis I, quien además de haberle nombrado Consejero privado, Presidente de la Academia y Conservador de colecciones públicas, le otorgaría el título nobiliario de von.

Para 1841 sería llamado por el soberano prusiano Federico Guillermo IV, conocido como el rey del romanticismo, para que se hiciese cargo de la cátedra que años atrás impartía Hegel, con la clara intención de que mediante sus cursos y conferencias pusiera un alto al avance avasallador de la filosofía hegeliana. Labor a la que felizmente accede, logrando atraer un gran número de lo más selecto del estudiantado europeo a sus cursos. Entre la muchachada que embobada asistía a sus conferencias, destacábanse, entre otros, un holandés de nombre Sören Kierkegaard y un ruso, Miguel Bakunin.

En 1842 publicaría Filosofía de la mitología, y Sobre la filosofía de la mitología y la revelación. Posteriormente establecería una ríspida polémica con un afamado teólogo berlinés de nombre, Henrich Paulus, que tendría nefastas consecuencias para él.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling fallecería el 20 de agosto de 1854 en la ciudad suiza de Ragaz. Además de filósofo y escritor excelso, Schelling también hizo historia como apasionado amante. En efecto, su actitud ante la vida lo identifica plenamente con el sentir y el vivir de los integrantes del movimiento romántico germano, conocido con el nombre de Tormenta e Ímpetu (Sturm und Drung). Tan es así que nuestro personaje ingresa al círculo romántico de la ciudad de Jena, liderado por Carolina Michaelis, y da rienda suelta a su fervor amoroso mostrándose como amante consumado.

Sus pasiones comenzarían al enamorarse perdidamente de la hija de Carolina Michaelis, Augusta, con quien finalmente se

casaría, pero que moriría muy poco tiempo después. Entonces, al quedar viudo, establecióse un fortísimo vínculo, que terminaría en amor apasionado, con la madre, Carolina Michaelis. Y tal como lo señala una conocida canción popular que versa:

*Que es un escándalo dicen  
Y hasta me maldicen por darte mi amor.*

La señora terminó divorciándose de su esposo August Wilhelm von Schlegel, quien de seguro mucho ha de haber descansado al liberarse de la enorme cornamenta que le había colocado su intrépida esposa. Schelling y Michaelis vivirían su relación con toda la pasión, entrega y frenesí que destacaban a la corriente romántica. Carolina fallecería en 1809, lo que representaría un terrible golpe anímico para nuestro filósofo, quien una vez repuesto de tan dolorosa herida, volvería a las andadas, transitando nuevamente por los turbios y por él bien conocidos caminos de la pasión, contando, en esta ocasión como acompañante, a Paulina Gotter con quien contraería nupcias en 1812.

La concepción filosófica schelliniana influiría notablemente al movimiento populista ruso, siendo Alejandro Herzen uno de sus más fervientes seguidores. Sin embargo la influencia filosófica de Schelling terminaría siendo opacada, e incluso casi borrada del mapa, por el florecimiento y desarrollo de la filosofía hegeliana, y no sería sino hasta mediados del siglo XX, cuando la humanidad, a raíz de las trágicas experiencias bélicas de las Primera y Segunda Guerras Mundiales, y del frenético desarrollo de los regímenes totalitarios que las mismas generaron, se aventuró a buscar otros caminos apartados de los grandes e infalibles sistemas, su filosofía sería recuperada y reivindicada por el movimiento existencialista.

Chantal López y Omar Cortés

## **La Relación del Arte con la Naturaleza**

Los días festivos que como el de hoy, señalado con el nombre del Rey, invitan a todos por una elevada consigna a sentimientos de gozo, parecen inducir por sí mismos allí donde sólo la palabra y el discurso pueden celebrarlos, a consideraciones que, recordando el interés más general y los objetos más dignos, unen a los oyentes en participación espiritual tan íntima como la que los une en los patrióticos sentimientos de este día. Pues, ¿qué agradecemos en el más alto grado a los partícipes de la tierra sino el que nos proporcionen y nos conserven el plácido disfrute de todo lo excelso y hermoso? De suerte que no podemos pensar en sus beneficios ni considerar la felicidad pública sin que nos veamos conducidos inmediatamente a lo que afecta de modo más general a todo lo humano. Apenas podría enaltecerse tal festividad por un placer más unánime que al descubrir y entregar a la libre contemplación una auténtica gran obra del arte de la figura; no parecía menos capaz de provocar este unánime sentimiento el intento, adecuado al mismo tiempo a este lugar, dedicado únicamente a las ciencias, de revelar en general la obra de arte según su esencia y hacerla surgir, en cierto modo, ante los ojos del alma.

¡Tanto se ha sentido, pensado y juzgado desde hace largo tiempo sobre el arte! ¿Cómo podría un discurso, en una asamblea tan notable de los conocedores más esclarecidos y los más hábiles jueces, prestar un nuevo atractivo al asunto, si en él no se renunciase a todo ornamento extraño y si el orador mismo no invocase para sí el favor general y la buena disposición de que goza el tema? Pues otros temas deben ser enaltecidos por la elocuencia, o, si encierran en sí algo extraordinario, se hacen creíbles a través de la exposición. Pero el arte tiene ante todo la ventaja de que esta dado de un modo visible y su ejecución se opone a las dudas que pudiesen aparecer frente a la afirmación de una perfección

que exceda de la medida común, en cuanto pone ante los ojos en forma corporal, lo que quizá en la idea no podría concebirse. En favor de esta disertación aboga la consideración de que la mayor parte de las doctrinas que se han formulado, en relación con este tema, no se han remontado a las fuentes primeras del arte; pues la inmensa mayoría de los artistas, aun cuando todos deban imitar a la naturaleza, rara vez alcanzan el concepto de su esencia. En cuanto a los intelectuales y pensadores, a causa de la magna inaccesibilidad de la naturaleza, encuentran casi siempre más cómodo deducir sus teorías de la contemplación del alma que deducirlas de una ciencia de la naturaleza. Pero tales doctrinas son por lo común demasiado superficiales: si bien es cierto que afirman en general cosas justas y acertadas sobre el arte, también lo es que, por lo que respecta al artista, le son inútiles y totalmente estériles para la ejecución.

El arte figurativo, según una antigua expresión, debe ser una poesía muda. El autor de esta definición quiso decir con ella, sin duda, que, del mismo modo que la poesía, debe aquél arte expresar pensamientos del espíritu; conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino, como la silenciosa naturaleza, por medio de configuraciones, por medio de formas, por obras sensibles, independientes del lenguaje. Es, por tanto, notorio que el arte figurativo está situado como vínculo activo entre el alma y la naturaleza, y sólo puede concebirse en el medio viviente entre ambas. Es más, en relación al alma, este arte coincide con las restantes artes, especialmente con la poesía, y por eso ha de diferenciarse de ellas por una fuerza especial que le una a la naturaleza y haga que se desarrolle de un modo análogo a la naturaleza misma. Es, pues, a la naturaleza a quien debe referirse una teoría que pueda a la vez satisfacer a la razón, ser útil al arte mismo y contribuir a su progreso.

Esperamos, por tanto, al considerar el arte figurativo en su relación al verdadero modelo y fuente primordial, que es la naturaleza, poder aportar algo nuevo a su teoría, dar algunas

prescripciones más precisas o más fieles esclarecimientos de los conceptos, pero sobre todo hacer aparecer la coherencia de la construcción total del arte a la luz de una más alta necesidad.

Mas, entonces, ¿no ha reconocido la ciencia desde siempre esta relación? ¿No han partido todas las modernas teorías del principio mismo que hace del arte el imitador de la naturaleza? Así es, en efecto, pero ¿qué utilidad podría tener para el artista semejante principio tan general, que profesa un concepto tan ambiguo de la naturaleza, de la que hay casi tantas representaciones como variedades individuales humanas? Para uno la naturaleza no es más que el agregado indeterminable de una multitud de objetos, o el espacio en que él se representa las cosas colocadas en una relación determinada. Para otro, tan sólo es el suelo de que se mantiene; sólo para el investigador entusiasmado es la fuerza originaria del mundo, santa, eterna, creadora, que produce de sí misma todas las cosas de un modo activo. Aquel principio tendría una alta significación si enseñase al arte a rivalizar con esa fuerza creadora; pero apenas se puede dudar de su sentido cuando se conoce el estado general de las ciencias en la época en que fue formulado por primera vez. Sería realmente singular que aquellos que niegan toda vida a la naturaleza recomendasen al arte imitarla. Podría aplicárseles las palabras de un profundo pensador: vuestra falaz filosofía ha suprimido a la naturaleza; ¿por qué exigís entonces que la imitemos? ¿Acaso para tener otra vez la satisfacción de ejercitar la misma violencia con sus discípulos? (1)

La naturaleza no era solamente para ellos una imagen muda que jamás había preferido una palabra viviente: era un esqueleto de formas vacías, cuya imagen vacía había de trasladarse al lienzo o esculpirse en la piedra. Esta era, precisamente, la doctrina de los rudos pueblos primitivos que, no viendo nada divino en la naturaleza, sacaban de ella ídolos; mientras que el inteligente pueblo de los helenos, que

en todas partes sentía la huella de una fuerza activa y viviente, veía nacer de la naturaleza verdaderos dioses.

¿Es que el discípulo de la naturaleza ha de imitar de ella todas y cada una de sus cosas sin distinción? Solamente los objetos bellos, y aun de estos mismos solo ha de reproducir lo que tienen de bello y perfecto. De este modo se determina el principio de una forma más precisa, pero al mismo tiempo se reconoce que en la naturaleza está mezclado lo perfecto con lo imperfecto, lo hermoso con lo feo. Entonces, ¿cómo ha de distinguir lo uno de lo otro quien no tiene relación con la naturaleza, excepto la de una mera imitación servil? La costumbre del imitador es apropiarse antes y más fácilmente de las faltas de su modelo que de sus eminencias, ya que aquellas ofrecen caracteres más salientes, más aprehensibles; y así vemos que los imitadores de la naturaleza, los que son de esta índole, copian con más frecuencia e incluso con más cariño lo feo de ella que lo bello. Si no vemos las cosas en su esencia, sino sólo en su forma vacía y abstracta, nada nos dirán a nuestra intimidad; debemos prestarles nuestro propio sentimiento, nuestro propio espíritu para que nos respondan. ¿Pero qué es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima. Por consiguiente, aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, en general jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad.

Nada se ha cambiado en la orientación capital de esta relación desde que se comenzó a sentir la insuficiencia de aquel principio más general. Ni siquiera con la fundación magnífica de una nueva doctrina y un nuevo conocimiento por Johann Winckelmann. Ciertamente que él introdujo el alma en el arte con toda su realidad, rescatándolo de una indigna dependencia para elevarlo al reino de la libertad espiritual. Atraído intensamente por la belleza de las formas en las representaciones plásticas de la antigüedad, enseñó que la



manifestación de una naturaleza idealizada y obtenida por encima de la realidad, junto con la expresión de los conceptos espirituales, constituye el más alto fin del arte.

Pero si examinamos en qué sentido ha comprendido la mayoría aquella superioridad del arte sobre la realidad, encontraremos que, incluso en esta doctrina, la naturaleza ha sido considerada como un simple producto, y las cosas que ella encierra como existencias sin vida, sin que en modo alguno aparezca la idea de la naturaleza como algo viviente y creador. Y así no podían tampoco aquellas formas idealizadas ser vivificadas por un conocimiento positivo de su esencia; y si las de la realidad eran formas muertas para un observador muerto, no menos lo serían las del arte. Si las primeras no eran engendradas por una fuerza libre, lo mismo ocurría a las segundas. El objeto de la imitación cambió, la imitación permaneció. El puesto de la naturaleza fue ocupado por las excelsas obras de la antigüedad, cuyas formas externas se aplicaron a captar los discípulos, más sin apoderarse del espíritu que las inflamaba. Pero aquellas son del mismo modo inimitables, sí, más inimitables aún que las obras de la naturaleza; os dejarán aún más indiferentes que éstas si no intentáis penetrar su envoltura con los ojos del espíritu para captar en ellas la fuerza que las vivifica.

Por otra parte, es cierto, los artistas de estos últimos tiempos conservaron un cierto impulso idealista y una idea vaga de una belleza superior a la materia, pero tales ideas eran como bellas palabras a las que no corresponden realidades. Si la manera precedente de tratar el arte había engendrado cuerpos sin alma, ésta, en cambio, muestra sólo el secreto del alma, pero no el del cuerpo. Como ocurre siempre, la teoría fue empujada rápidamente al extremo opuesto, pero el medio vivo aún no había sido hallado.

¿Quién podría decir que Winckelmann no conoció la más alta belleza? Pero a él se le apareció sólo en sus elementos separados, por una parte como belleza que está en el

concepto y que fluye del alma, y por otra como belleza de las formas. ¿Qué lazo realmente eficiente las enlaza juntamente?; o, si se quiere, ¿qué fuerza crea a la vez el alma y el cuerpo como en un soplo único? El arte no podría crear en general nada, si no actuase en él esta fuerza, como actúa en la naturaleza. Winckelmann no determinó este término medio viviente; no enseñó cómo pueden ser engendradas las formas por el concepto. Así el arte pasó a aquel método que podríamos llamar retrospectivo, puesto que va de la forma a la esencia. No se alcanza lo absoluto de esta manera; por la simple ascensión de lo condicionado no se llega a lo incondicionado. Por eso tales obras, que han partido de la forma por perfecta que ésta sea, presentan como característica de su origen, un vacío que no puede ser llenado, y precisamente en donde esperamos encontrar lo perfecto, lo verdadero, la suprema belleza. El milagro por el que lo condicionado haya de elevarse a lo incondicionado y el hombre se divinice, queda sin realizar. El círculo mágico está trazado, pero el espíritu que debía mostrarse en él no aparece, indócil a la voz del que creyó posible una creación por la simple forma.

Está lejos de nosotros querer con esto rebajar el genio del hombre completo cuya doctrina inmortal más bien fue la ocasión que la causa que produjo esta dirección del arte. ¡Que su memoria se conserve santa como el recuerdo de los bienhechores universales! El, en su siglo, está en la suprema soledad, como una montaña: ni una voz de respuesta, ningún signo de vida, ningún latido respondió a su llamada en todo el ancho reino de la ciencia (2).

Y cuando vinieron sus verdaderos contemporáneos, este hombre admirable había ya desaparecido. Sin embargo, ¡ha realizado algo tan grande! Por su sentido y por su espíritu no pertenece a su tiempo, sino a la antigüedad o al tiempo del que fue creador: la época actual. Él puso el primer fundamento de aquel edificio total del conocimiento y la ciencia de la antigüedad, que los tiempos siguientes

comenzaron a construir. Fue el principio que concibió la idea de considerar las obras del arte según los modos y las leyes de las obras eternas de la naturaleza, mientras que, antes y después de él, la humanidad las tuvo por obras de una arbitrariedad sin ley, y procedió de acuerdo con esta creencia. Su genio, como el soplo de un viento venido de climas más dulces, disipa las nubes que ocultaban el cielo del arte de la antigüedad; y si ahora vemos en él los astros claramente, a Winckelmann se lo debemos. ¿Cómo sintió él el vacío de su época? Verdaderamente, si no tuviéramos otro motivo que el sentimiento de su amistad eterna y de su inextinguible anhelo de gustarla, bastaría esto para justificar la plena adhesión al amor espiritual al hombre completo, al hombre que vivió como un clásico. Y, además de aquel, ha sentido otro anhelo, que no pudo satisfacer: el de un conocimiento profundo de la naturaleza. Él mismo, en los últimos años de su vida, dio a conocer a sus amigos más íntimos, que sus postreros estudios habían sido dirigidos del arte a la naturaleza (3), presintiendo en cierto modo lo que le faltaba y confesando que no lograba contemplar la belleza suprema, que encontraba en Dios, en la armonía de la totalidad del mundo.

La naturaleza se nos ofrece ante todo en una forma más o menos severa e inasequible. Ella es como la belleza reposada y tranquila que no atrae la atención con signos estridentes, que no seduce a los ojos vulgares. ¿Cómo podríamos nosotros fundir, en cierto modo, espiritualmente aquella forma, dura en apariencia, para que fluyan juntas la intensa fuerza de las cosas y la fuerza de nuestro espíritu, y hacer de ambas un único molde? Es preciso que nos remontemos sobre la forma para reconquistarla en sí misma comprensivamente, viviente y verdaderamente sentida. Considerad las más bellas formas, ¿qué queda de ellas cuando las priváis del principio que las anima? Nada más que las cualidades inesenciales, tales como la extensión y la relación espacial. Que una parte de la materia esté cerca y al lado de otra, ¿afecta algo a su interna

esencialidad? Evidentemente que no. No es la yuxtaposición lo que constituye la forma, sino el modo de aquella; pero ésta no puede ser determinada más que por una fuerza positiva que se opone precisamente al aislamiento de las partes, que somete su multiplicidad a la unidad de una idea: desde la fuerza que actúa en el cristal hasta aquella que, como una dulce corriente magnética, en la organización del cuerpo, da a las partes de la materia una posición relativa y un orden que las hace capaces de manifestar la idea, la unidad esencial de la belleza.

Pero no solamente como principio activo en general, sino también como espíritu y como ciencia activa debe aparecernos la esencia en la forma si queremos captarla de un modo vivo. Toda unidad ha de tener un modo y un origen espiritual; ¿y a dónde tiende la investigación de la naturaleza, sino a encontrar la misma ciencia en ella? En efecto, lo que no tiene un sentido comprensible no podría ser tema del entendimiento, ni podría ser reconocida la misma carencia de conocimiento. La ciencia según la cual obra la naturaleza no se parece en nada a la humana, que tiene conciencia refleja de sí misma; en ella no es distinto el concepto de la acción, ni el proyecto de la ejecución. Así la materia bruta, ciega en cierto modo, tiende a una configuración regular y tiende, sin saberlo, a unas formas puramente estereométricas, que pertenecen, sin embargo, legítimamente, al reino de los conceptos y que son algo espiritual en lo material. A las estrellas les son innatas una aritmética y una geometría sublimes, que ellas observan, sin saberlo, en sus movimientos. Más claramente, aunque sin llegar a tener todavía concepto de él, aparece en los animales el conocimiento viviente, y los vemos cumplir, de un modo ciego e irracional, innumerables acciones muy superiores a ellos: el pájaro que, ebrio de música, se supera a sí mismo en tonos plenos de alma; la minúscula criatura que, dotada con el espíritu del artista, sin ejercicio ni educación construye livianas arquitecturas ... todos son impulsados por un

espíritu ultrapoderoso que brilla en aislados relámpagos del conocimiento, pero que en ninguna parte reluce, como el sol verdadero, sino en el hombre.

Esta esencia activa es, en la naturaleza y en el arte, el vínculo entre el concepto y la forma, entre el cuerpo y el alma. A cada cosa corresponde un concepto eterno que está bosquejado en el entendimiento ilimitado. Pero, ¿cómo pasa este concepto a la realidad y se hace cuerpo? Sólo por la ciencia creadora, que está tan necesariamente unida al entendimiento ilimitado como en el artista la esencia (que comprende la idea de una belleza intangible) con aquello que la representa sensibilizada. Es digno de llamarse feliz, y sobre todo digno de alabanza, aquel artista a quien los dioses agraciaron con este genio creador; y nos parecerá excelente una obra de arte en la medida en que se nos muestre en ella esta fuerza no falseada del poder creador y la actividad de la naturaleza, como en círculo.

Desde hace largo tiempo se ha reconocido que en el arte no todo se hace con consciencia; que a la actividad consciente debe unirse una fuerza inconsciente, y que la unión perfecta y la correspondiente compenetración de ambas produce lo más excelso del arte. Las obras donde falta este sello de la ciencia inconsciente adolecen de la falta de una vida propia e independiente de su realizador; y, al contrario, allí donde se manifiesta, el arte comunica a sus obras, al mismo tiempo que una perfecta claridad para el entendimiento, esa realidad insondable que las hace semejantes a las obras de la naturaleza.

La situación del artista ante la naturaleza solía expresarse con frecuencia por esta máxima: que el arte, para ser tal, debería alejarse, primeramente, de la naturaleza y sólo en la última perfección retornar a ella. El verdadero sentido de esta máxima nos parece que no puede ser otro que el siguiente: en todos los seres de la naturaleza, el concepto viviente no se muestra activo más que de una manera ciega; si ocurriera lo

mismo con el artista, no se distinguiría en general éste de la naturaleza. Por otra parte, si él quisiera someterse entera y constantemente a la realidad, reproduciría de una manera servil lo que tiene ante los ojos y podría crear tal vez larvas, pero no obras de arte. Debe, pues, alejarse del producto o de la criatura, pero sólo para elevarse hasta la fuerza que los crea y apoderarse espiritualmente de ella. Por este camino se lanza él a la región de los conceptos puros; abandona lo creado para reconquistarlo con mil apropiaciones y retornarlo, en este sentido, todo a la naturaleza. En verdad que el artista debe rivalizar con aquel espíritu de la naturaleza que actúa dentro de las cosas mediante la forma y la configuración solamente, como hablando por imágenes sensibles, y sólo cuando lo ha captado, imitándolo de una manera viviente, es cuando engendra algo verdadero. Pues las obras que nacen de una apropiación de la forma, aunque sea bella, serían obras sin belleza alguna, puesto que lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural.

Se ve claramente, según esto, lo que ha de opinarse acerca de la llamada idealización, tan continuamente exigida, de la naturaleza en el arte. Esta exigencia parece provenir de un modo de pensar según lo cual lo real no es la belleza, la verdad ni el bien, sino lo contrario de todo ello. Si lo real fuera, en efecto, opuesto a la verdad y a la belleza, el artista no podría perfeccionarlo o idealizarlo; debería hacerlo desaparecer y aniquilarlo para crear en su lugar algo verdadero, y ¿qué es la belleza si no es el ser acabado que no tiene faltas? ¿Y qué finalidad más alta podría tener, según esto, el arte, que representar el ente efectivo en la naturaleza?; ¿cómo pretenderá superar a la naturaleza el que está por debajo de ella?; ¿da, en efecto, el arte a sus obras la vida sensible y real? Esta estatua no respira, no se estremece por ningún latido, no tiene sangre que la caliente. Pero tanto

esta pretendida superioridad como esta aparente inferioridad se muestran como consecuencia de un mismo principio en cuanto colocamos la finalidad del arte solamente en la representación del verdadero ente. Sólo en la superficie están animadas, al parecer, sus obras; en la naturaleza parece que la vida penetra más profundamente, mezclándose totalmente con la materia. Pero ¿no nos instruye de la inesencialidad de esta unión y de la extrinsicidad de esta mezcla el continuo cambio de la materia y el destino universal de la destrucción de lo finito? Por tanto, el arte representa, en realidad, en la simple animación superficial de sus obras, la privación del ente en cuanto no existente. ¿A qué se debe que a toda sensibilidad, de algún modo cultivada, le parezca falsa hasta el más alto grado la imitación de la llamada realidad, impulsada hasta lo ilusorio, y le produzca, incluso, la impresión de ser un fantasma, en tanto que una obra en la que señoree la idea le arrebatara con toda la fuerza de la verdad y le trasplanta al auténtico mundo real?; ¿de dónde procede esto, sino del sentimiento más o menos oscuro que le dice a él que el concepto es lo único viviente en las cosas, y que todo lo demás son inconsistentes y vanas sombras? Por el mismo principio se aclaran todos los casos contradictorios que se citaron como ejemplos de la superación de la naturaleza mediante el arte. Si él detiene la veloz carrera de los humanos años, si une la fuerza del hombre desarrollado con el suave encanto de la temprana juventud, si muestra a una madre y a sus hijos, adultos ya, en el estado de plena y floreciente belleza, ¿qué otra cosa hace sino derogar lo que es inesencial: el tiempo? Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza tan sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante, es lo que es en toda la eternidad: fuera de él sólo le adviene un devenir y un perecer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir.

Y la misma teoría que había invocado un falso e imponente ideal condujo a la ausencia de formas en el arte. Verdad es que la forma limitará a la esencia si se la trata independientemente de ésta. Pero si la forma existe con la esencia y gracias a ella, ¿cómo podría sentirse limitada la esencia por aquello que ella misma crea? Podría, perfectamente, violentarla una forma que le fuese impuesta, pero nunca la forma que fluye de sí misma. Más bien debe ella reposar apaciblemente en ésta, y sentir su existencia como algo subsistente y acabado en sí. Jamás la determinación de la forma es en la naturaleza una negación, sino siempre una afirmación. Siguiendo las ideas comunes, consideraréis, indudablemente, la configuración de un cuerpo como una limitación que le ha sido impuesta; pero si os fijáis en la fuerza creadora, os aparecerá manifiestamente como una medida que ésta se impone a sí misma y en la cual se revela como una fuerza verdaderamente inteligente y sabia. Pues en todas partes la facultad de someterse a sí misma a una medida es mirada como una perfección, e incluso como la más alta perfección. De la misma manera, consideran la mayoría lo particular como una negación, es decir, en cuanto que no es el conjunto o el todo. Pero ningún ser particular se afirma por sus límites, sino por la fuerza que le es inmanente y que le hace ser como un todo genuino frente al conjunto.

Representándose esta fuerza de la particularidad y, por ende, también de la individualidad, como un carácter viviente, el concepto negativo de la misma tiene necesariamente como consecuencia atribuir una insuficiente y falsa finalidad a lo característico en el arte. Sería muerto y de una rudeza insoportable el arte que quisiera representar el vacío caparazón o los límites de lo individual. Sin duda que no es el individuo lo que deseamos ver, sino algo más: el viviente concepto del mismo. Pero si el artista reconoce la mirada y la esencia de la idea que allí está, creadora, y la hace surgir, entonces hace del individuo un mundo en sí, una especie, un arquetipo eterno. Quién ha captado la esencia no puede tener



la rudeza y la severidad en la forma, pues ella es la condición de la vida. La naturaleza, que en su perfección final se manifiesta como la más alta dulzura, la vemos en todos los casos particulares tender a la determinación y, ante todo y sobre todo, a la rudeza, a la excesiva reserva de la vida. De la misma manera que la creación entera es una obra de la más alta exteriorización, así el artista debe ante todo saber abstraerse de sí mismo, descender a los detalles, no escatimar el sacrificio de su personalidad ni los esfuerzos penosos para hacerse maestro de la forma. Desde sus primeras obras, la naturaleza está perfectamente caracterizada: ella encierra en el duro pedernal la fuerza del fuego y el resplandor de la luz, el arma armoniosa del sonido en el denso metal; incluso en el umbral de la vida y sintiendo ya la configuración orgánica, vuelve a sumergirse otra vez en la petrificación, subyugada por el poder de la forma. La vida de las plantas consiste en una silenciosa sensibilidad: pero ¿en qué círculo preciso y cerrado está constreñida esta vida paciente? En el reino animal parece, por primera vez, empezar el combate entre la vida y la forma. La naturaleza oculta sus primeras obras bajo duras conchas, y allí donde éstas desaparecen, la vida retorna de nuevo, por el instinto del arte, al reino de la cristalización. Finalmente toma un giro más audaz y más libre, y entonces se muestran, en la actividad y en la vida, caracteres que son los mismos en todas las especies. El arte, es cierto, no puede tomar su punto de partida tan bajo como la naturaleza. En ella, si la belleza está igualmente resplandeciente en todas partes, hay, sin embargo, diversos grados en la manifestación y el desarrollo de la esencia y, por consiguiente, también en la belleza; pero el arte quiere en ésta una cierta riqueza, quisiera hacer resonar, no un acento o un sonido aislado, ni siquiera un acorde destacado, sino la armoniosa melodía de la belleza. Por eso se apodera inmediatamente de lo más elevado y más desarrollado: la forma humana. Pues como no le es dado abarcar el conjunto en sus inmensas proporciones y como, en las otras criaturas, el ser no se manifiesta más

que en relámpagos aislados, mientras que en el hombre aparece en su plenitud, sin interrupción, no solamente le está permitido, sino que está obligado a ver la naturaleza entera en el hombre solo. Pero, precisamente por eso mismo, como la naturaleza reúne aquí todo en un solo punto, reproduce ella toda su variedad y el camino que ha recorrido en un circuito más vasto, y lo encuentra de nuevo en un espacio más reducido. De aquí nace, pues, la necesidad de que el artista sea fiel y veraz en los más estrechos límites, a fin de parecer, en el conjunto, perfecto y bello. Es aquí donde se trata de luchar con la naturaleza creadora que, en el mundo del hombre, distribuye también los caracteres y los imprime con una diversidad inagotable; de empeñar combate, no lánguidamente, sino con coraje y valor. El hábito de ejercitarse continuamente en el reconocimiento del carácter propio de las cosas y en la distinción de su lado positivo, debe preservarle del vacío de la debilidad, de la nulidad interior, esperando que intente, por una sabia armonía y por la definitiva fusión de las formas diversas, alcanzar la belleza más perfecta en representaciones de una gran simplicidad, a pesar de la riqueza infinita del fondo que ellas expresen.

Sólo por la perfección de la forma puede ser la forma aniquilada, y éste es, en verdad, el fin último del arte en lo que afecta a lo característico. Pero si es verdad que, en general, la armonía aparente, esa que los espíritus superficiales captan más fácilmente, suele ser nula interiormente, del mismo modo la armonía exterior, en el arte, puede ocultar la pobreza del fondo. Y si la ciencia y la educación deben combatir la imitación mecánica de las formas bellas, deben también, ante todo, oponerse a la inclinación a un género preciosista que se da a sí mismo bellos nombres, aunque no oculta su impotencia para satisfacer las condiciones fundamentales del arte.

Aquella belleza superior, en la cual la perfección de la forma hace desaparecer la forma misma, fue admitida por las nuevas teorías del arte desde Winckelmann, no sólo como la

más alta, sino también como la única medida. Pero por haberse omitido el fundamento profundo en que esta belleza se asienta, ocurrió que muy pronto se engendró un concepto en todo negativo por el conjunto de todas las afirmaciones. Winckelmann comparó la belleza con el agua, que, sacada de la fuente, cuanto más insípida es, más saludable se considera. Es verdad que la más alta belleza no tiene carácter, pero lo es en el mismo sentido que decimos del universo que no tiene una medida determinada, ni longitud, ni anchura, ni profundidad, puesto que contiene todas las dimensiones en la misma ilimitación; o que el arte de la naturaleza creadora es informe porque él mismo no está sometido a ninguna forma. En éste, y no en otro sentido, podemos decir que el arte helénico, en sus más altas creaciones, se ha elevado a la ausencia de caracteres. Pero no se elevó hasta ella inmediatamente; sólo después de haberse liberado de los lazos de la naturaleza llegó a la divina libertad. De un grano sembrado al azar no podía surgir esta planta heroica, sino de un germen profundamente enterrado en la tierra. Sólo los poderosos movimientos del alma, sólo los profundos estremecimientos de la fantasía, bajo el impulso de la naturaleza que todo lo vivifica, que en todas partes actúa, pueden dar al arte el sello de este poder irresistible con el cual, desde la rígida y hermética seriedad de las creaciones de una época más temprana, hasta las obras de una gracia sensible superabundante, da a luz, con genio inagotable y permaneciendo siempre fiel a la verdad, la más alta realidad que haya sido dada a contemplar a los mortales. Lo mismo que la tragedia empieza con la grandeza y la energía del carácter moral, así el comienzo de la plástica fue la seriedad de la naturaleza, y la severa diosa de Atenas fue la primera y única musa de las artes de la figura. Esta época está caracterizada por el estilo que Winckelmann describe como aún rudo y severo, y a partir del cual el estilo siguiente o alto estilo sólo pudo desarrollarse elevándose de lo característico a lo sublime y a lo simple. En efecto, en las representaciones de las naturalezas más perfectas, o de las divinas, debía

aparecer toda la riqueza de formas reunidas de que la naturaleza humana es capaz. Además, esta reunión debía ser tal que nosotros pudiésemos suponerla existente en el mundo real mismo, es decir, tal que las cualidades inferiores o de menor importancia estén subordinadas a las superiores, y todas, finalmente, a una sola, la más alta, en la cual se esfuman recíprocamente como particulares, y, sin embargo, subsisten por la esencia y por la fuerza íntima que les es inherente. Por consiguiente, si no podemos llamar a esta belleza, elevada y libre, característica, puesto que esta palabra supone límites y condiciones impuestas a la apariencia, sin embargo lo característico se desenvuelve allí de un modo insensible, como en el cristal la contextura de las partes subsiste a pesar de la transparencia. Cada elemento característico mantiene su acción, pero con dulzura, y concurre así al efecto que produce la indiferencia sublime de la belleza.

La cara externa o base de toda belleza es la belleza de la forma. Pero así como la forma sin esencia no puede ser nada, donde sólo hay forma hay también carácter en una actualidad visible o que al menos se puede sentir. La belleza característica es la belleza en su raíz, de la cual puede brotar como un fruto la belleza genuina; la esencia sobrepasa a la forma, más, a pesar de ello, lo característico sigue siendo siempre la fundamentación activa de lo bello.

El más admirable concededor, a quien los dioses dieron juntos el imperio de la naturaleza y del arte (4), compara lo característico en su relación con la belleza, con el esqueleto en su relación con la configuración viviente. Si quisiéramos explicar esta comparación excelente, a nuestro entender, diríamos que, en la naturaleza, el esqueleto no está separado del conjunto viviente, como ocurre en nuestro pensamiento; que las partes sólidas y las partes blandas, lo determinante y lo determinado, se suponen recíprocamente y sólo pueden existir unidas; que incluso, por eso mismo, lo característico viviente es ya la totalidad de la configuración que nace del

intercambio efectivo de los huesos y la carne; de lo activo y lo pasivo. Si el arte, como la naturaleza en sus grados más altos, hace quedar en el interior el esqueleto, que en un principio era visible, jamás se opondrá a la forma ni a la belleza, puesto que no deja de colaborar determinando tanto a aquella como a ésta.

Pero si esta elevada e indiferente belleza debe tomarse como única medida en el arte, puesto que está considerada como la más alta, parece que debería serlo de acuerdo con la extensión y la riqueza con que puede contar cada una de las artes. Sin embargo, la naturaleza presenta, en sus más amplios círculos, lo más alto unido siempre con lo inferior. Creando lo divino en el hombre, realiza en los restantes productos la simple materia y el fundamento del mismo, que debe existir para que aparezca, en contraposición a él, la esencia como tal. Es más, en la humanidad misma las grandes masas se convierten otra vez en la base donde se apoyan unos pocos, llamados a representar el principio divino: legisladores, conquistadores o fundadores de religiones. Por consiguiente, si el arte ha de actuar de acuerdo con la naturaleza en su múltiple variedad, al lado del más alto canon de la belleza puede y debe mostrar su base, y, en cierto modo, su materia en imágenes independientes. Aquí es donde se manifiesta, por primera vez de un modo significativo, la diversa naturaleza de las formas de arte. La plástica, en el sentido más riguroso de la palabra, desdeña dar exteriormente el espacio a su objeto: lo lleva en sí mismo. Pero precisamente por estarle vedadas las grandes expansiones, se ve obligada a mostrar la belleza del universo casi en un punto. Por eso debe tender inmediatamente a lo más alto; y sólo puede alcanzar la multiplicidad en elementos separados y por la más severa exclusión de los elementos que se contradicen. Destacando exclusivamente el principio puramente animal, llega también a representar en la naturaleza humana, de una manera armónica y casi bella, criaturas inferiores; así nos lo muestran varios faunos

conservados de la antigüedad. Puede, incluso, a imitación de la caprichosa naturaleza, parodiarse ella misma, trocar su propio ideal, por ejemplo, en las formas desproporcionadas de los silenos, y, con estos procedimientos lúdicos y burlescos, parece que se libra del peso de la materia. Pero está siempre obligada a segregar su obra totalmente para que coincida consigo misma, haciendo de ella un mundo de por sí, puesto que no le da por sí misma una unidad más alta, en la que cese la disonancia de las partes. Por el contrario, la pintura, gracias al espacio, puede ya medirse con la naturaleza y componer con una extensión épica. En una Iliada hay ya plaza para un Tersites, ¡y qué no encontraría espacio en el gran poema heroico de la naturaleza y de la historia! Aquí el individuo apenas cuenta por sí mismo; el conjunto entra en su lugar, y lo que quizá por sí no fuera bello, resulta bello por la armonía del conjunto. Suponed que en una de las grandes composiciones de la pintura, que enlaza sus figuras por la perspectiva, por la distribución de la luz y las sombras, se aplique a todos sus elementos la más alta medida de la belleza: resultaría la uniformidad más antinatural, puesto que, como dijo Winckelmann, la más alta medida de la belleza es en todas partes la misma y permite pocas desviaciones. La parte sería entonces preferida al todo, siendo así que, en general, allí donde el todo nace de una pluralidad, la parte debe serle subordinada. Por consiguiente, en una obra semejante, las gradaciones de la belleza deben ser observadas; sólo esto puede hacer resaltar la belleza, que está situada en un punto central; y de una desigualdad de las partes nace el equilibrio del conjunto. Aquí hay un lugar para lo característico limitado; por eso, al menos la teoría debía señalar al pintor no tanto un ámbito reducido que reúna concéntricamente la belleza como la multiplicidad característica de la naturaleza, que es la única que puede hacer que el artista dé preponderancia al contenido viviente en una gran obra. Así pensaba, entre los fundadores del arte moderno, el ilustre Leonardo; así el maestro de la más alta belleza, Rafael, que no temía representarla en una escala

inferior con tal de no parece uniforme, frío y sin efecto. No solamente sabía crear la belleza, sino también romper su uniformidad por la variedad de la expresión.

Aunque el carácter puede ser expresado incluso en el reposo y en el equilibrio de la forma, sin embargo, y hablando propiamente, no es viviente sino en la actividad. Nos referimos al carácter que puede representarse como una reunión de varias fuerzas que obran incesantemente tratando de conservar un cierto equilibrio y una medida determinada, de tal modo que, si este equilibrio se rompe, puede otro sustituirle con la misma armonía de formas. Pero si esta unidad viviente ha de mostrarse en la acción y en el movimiento, esto no será posible más que cuando las fuerzas salgan de su equilibrio, violentamente levantadas por alguna causa.

Aquí nos encontramos con aquel precepto de la teoría que ordena moderar, hasta donde sea posible, las pasiones cuando estallan, a fin de que la belleza de la forma no sea violada. Pero creemos que el precepto debe ser modificado para que exprese esto: las pasiones deben ser templadas por la belleza misma. Pues es muy de temer que esta moderación que se recomienda sea entendida de un modo negativo, siendo así que la verdadera ley del arte es más bien oponer a la pasión una fuerza positiva. Pues lo mismo que la virtud no consiste en la ausencia de pasiones, sino en la fuerza del espíritu que las domestica, así no es descartándolas o aminorándolas como se produce la belleza, sino por el imperio que sobre ellas ejerce la belleza. La fuerza de las pasiones debe mostrarse. Ha de verse que ellas se pueden sublevar con toda su violencia, pero que están sometidas por la energía del carácter y que vienen a estrellarse contra las leyes de una inquebrantable voluntad de belleza, como las olas de un río que llena sus orillas, pero que no las puede rebasar. Por otra parte, este precepto de moderar las pasiones no podría compararse al de los moralistas que, para obtener mayor docilidad de la naturaleza humana, han

tomado voluntariamente la decisión de mutilarla, y que de tal modo han querido suprimir todo lo que hay de positivo en las ciencias del hombre, que el pueblo acude a nutrirse del espectáculo de los grandes crímenes para recrearse, al menos con la vista, con algo positivo.

En la naturaleza y en el arte, la esencia tiende ante todo a realizarse o exponerse a sí misma en los individuos. Y la mayor severidad de la forma se señala en los principios de ambas, pues sin los límites no podría manifestarse lo ilimitado. Si no existiese la rudeza, la dulzura no podría existir, y si la unidad ha de hacerse sentir, ha de ser por la peculiaridad, la separación y la oposición. Al principio, por tanto, aparece el espíritu creador totalmente perdido en la forma, inaccesible, cerrado e incluso acerbo en las grandes manifestaciones. Pero cuanto más logra unir toda su riqueza en una criatura, tanto más se va dulcificando paulatinamente su rudeza, y donde él modela la forma permanente, descansando en ella, reposado y captándose a sí mismo, se anima en cierto modo y empieza a moverse en líneas suaves. Tal es el estado de los más bellos frutos o las flores más hermosas; donde el vaso puro rebosa, el espíritu de la naturaleza se libera de sus lazos y siente su parentesco con el alma. Como una dulce aurora que se eleva sobre la totalidad de la figura, se anuncia el alma que viene; todavía no está allí, pero todo se dispone para su llegada con el reposado juego de los movimientos delicados. Los rígidos moldes se funden y se dulcifican en la calidez; una amable esencia, que no es aún ni espiritual ni sensible, se extiende sobre el exterior y se pliega a todas las ondulaciones, a todas las formas de los miembros. Esta esencia incomprensible, según se dice, pero que todo el mundo siente, es la que los griegos llamaban *juris*, y que nosotros llamamos gracia.

Donde la gracia aparece en forma perfectamente realizada, la obra es perfecta por parte de la naturaleza, no le falta nada, todas las condiciones están consumadas. El alma y el cuerpo están también en perfecta concordancia; el cuerpo es la



forma, la gracia es el alma, aunque no el alma en sí, sino el alma de la forma, o el alma de la naturaleza.

El arte puede detenerse y permanecer en este punto, pues al menos en un aspecto, ha realizado ya todo su cometido. La imagen pura de la belleza que se detiene en este grado es la diosa del amor. Pero la belleza del alma en sí se funde con la gracia sensible: esta es la más alta divinización de la naturaleza.

El espíritu de la naturaleza no está contrapuesto al alma nada más que en apariencia, porque en sí mismo es el instrumento de su manifestación. Produce, ciertamente, la oposición de las cosas, pero sólo para que la única esencia pueda aparecer como la más alta dulzura y reconciliación de todas las fuerzas. Todas las restantes criaturas están impulsadas por el espíritu de la naturaleza simplemente, y por él afirman su individualidad; en el hombre sólo, como situado en un punto central, aparece el alma, sin la cual el mundo sería como la naturaleza privada del sol.

El alma, por tanto, no es en los hombres el principio de individualización, sino aquello que les hace elevarse por encima de toda personalidad, que los hace capaces del sacrificio de sí mismos, del amor desinteresado, de lo que hay de más sublime, como contemplar y comprender la esencia de las cosas, y que le da, al mismo tiempo, el sentido del arte. El alma no se ocupa ya de la materia, no tiene trato inmediato con ella, sino sólo con el espíritu, que es la vida de las cosas. Aunque aparezca en un cuerpo, está, sin embargo, libre del cuerpo, cuya conciencia, en las más bellas formas, flota sobre ella como un sueño liviano que no la estorba. No es ninguna cualidad, ninguna facultad, ningún modo especial; ella no sabe, sino que es la ciencia; no es buena, es la bondad, no es bella, como puede serlo el cuerpo, es la belleza misma.

El alma del artista se señala en la obra del arte, ante todo, a través de la ficción de los detalles; pero también en el

conjunto, cuando se mantiene sobre él, como una unidad, en silenciosa calma. Pero en lo representado debe ser visible, o bien cuando aparece como fuerza originaria del pensamiento, en la esencia humana llena de una idea o de una alta consideración, o también como el bien intrínseco, esencial. De ambos modos encuentra su expresión clara cuando, de un modo vivo aunque tranquilo, se manifiesta activa en la oposición. Y como son principalmente las pasiones las que turban la paz de la vida, se admite generalmente que la belleza del alma se muestra de modo particular por una fuerza tranquila en medio de la tempestad de las pasiones.

Aquí hay, empero, una distinción importante que hacer: para moderar estas pasiones, que no son más que la rebelión de los espíritus inferiores de la naturaleza, no debe ser invocada el alma; no debe ser mostrada en oposición a las pasiones. Mientras la razón ordinaria combate con ellas, el alma, en general, no tiene necesidad de intervenir. Debe moderarlas la naturaleza humana, el poder del espíritu. Mas existen elevadas situaciones en que no sólo una facultad particular, sino la misma razón humana, rompe todos los diques. Hasta hay casos en que el alma misma, por los lazos que la unen a la existencia sensible, está sometida al dolor, extraño a su naturaleza divina, de verse el hombre combatido no sólo por las fuerzas de la naturaleza, sino también por los poderes morales, y se siente prendida a la raíz de la vida, donde un error inocente entraña un crimen, y por consiguiente a la desgracia, injusta y profundamente sentida, que subleva los sentimientos más santos de la humanidad. Esto tiene lugar en todas las situaciones trágicas, en el más elevado sentido de la palabra, cual las ofrece el teatro antiguo. Si son las pasiones ciegas las que se sublevan, allí está la razón para servir de salvaguardia de la belleza. Pero es el espíritu mismo quien se desgarrá como por un impulso fatal, ¿qué poder será capaz de proteger la santa belleza y velar por ella? Si el alma comparte los sufrimientos del cuerpo, ¿dónde buscará su salvación contra el dolor?, ¿cómo evitará verse profanada?

Rechazar arbitrariamente la fuerza del dolor o la violencia de las pasiones sería pecar contra el sentido y el fin del arte y acarrearía la falta de sensibilidad y de alma en el artista mismo. Por eso sólo la belleza que, teniendo por base anchas y sólidas formas, se ha elevado hasta el carácter, da al arte el medio de mostrar toda la grandeza del sentimiento sin herir la medida. Pues solamente ahí donde la belleza se apoya en formas poderosas, como en columnas inquebrantables, un cambio ligero y apenas sensible en las relaciones nos hace concluir que, para producirse, ha debido existir una gran violencia. La gracia santifica aún más el dolor. Su esencia consiste en que no se conoce ella misma; y como no se ha adquirido voluntariamente, no puede perderse arbitrariamente. Si un dolor insoportable, la demencia incluso, enviada por vengativos dioses, arrebatara la conciencia y la razón, la gracia se mantiene allí como un genio protector cerca del que sufre; le impide hacer nada inconveniente, nada que choque con la naturaleza humana; y si el hombre sucumbe, al menos cae como una víctima pura y sin tacha. Aún no es el alma misma, pero la hace presentir. La gracia produce, por una acción natural, lo que el alma produce por una fuerza divina, puesto que cambia en belleza el dolor, el desfallecimiento, la muerte misma.

Sin embargo, sería muerta esta gracia, conservada hasta en las torturas más violentas, si no estuviera glorificada por el alma. Más ¿qué expresión ha de convenirle en esta situación? Ella se preserva del dolor, se ve aparte, no vencida, sino victoriosa, rompiendo sus ataduras a la existencia sensible. Aunque el espíritu de la naturaleza emplea su poder para retenerla, el alma no se compromete en este combate, pero su presencia dulcifica la violencia misma de la lucha tempestuosa que se eleva del seno de la vida. Todas las fuerzas externas no pueden robar más que los bienes externos, pero no alcanzan al alma. Estas fuerzas pueden deslizar un lazo temporal, pero no destruir el lazo eterno de un amor verdaderamente divino. En el dolor, el alma no se

muestra dura e insensible, despojada del amor; lejos de eso, muestra el amor sólo, como el sentimiento que sobrevive a la existencia sensible, y se eleva así sobre las ruinas de la vida y de la dicha terrenas, para alcanzar la gloria divina.

Tal es la expresión del alma que se nos ha mostrado, en la escultura, el autor de la Niobe. Todos los medios que el arte puede emplear para suavizar el terror están aquí empleados: poder de la forma, gracia sensible; además, la naturaleza del tema mismo dulcifica la expresión, ya que el dolor, cuando desborda toda expresión, se diluye también, y la belleza, que se hubiera dicho imposible de conservar viva, está salvada por la petrificación que sobreviene antes de que fuese violada. ¿Qué sería, sin embargo, de todo ello sin el alma?, y ¿cómo se manifiesta ésta? Nosotros no vemos solamente, en el rostro de la madre, el dolor que le causa la vista de sus hijos tendidos a sus pies como flores, ni solamente la angustia mortal que le inspira la conservación de los que aún le quedan, y la hija más joven, que se refugia en su seno, ni la indignación contra las crueles divinidades, ni siquiera, como se ha pretendido, un frío consuelo; vemos todo eso, pero en sí. A través del dolor, la angustia y la indignación, centellea, semejante a una luz divina, el amor eterno, que es lo único que no perece; y en él se conserva la madre, la madre que no lo era sólo en aquel momento, sino que lo es siempre, que seguirá unida por un lazo eterno a sus hijos amados.

Todos reconocen que lo grande, lo puro y lo bueno del alma tiene también su expresión sensible. ¿Cómo podría concebirse esto si no hubiese en la materia un principio activo, una esencia afín y semejante al alma? Ahora bien, el arte puede representar el alma de distintos modos; desde actualizarla como elemento que puede distinguirse, es decir, deteniéndose en lo simplemente característico, hasta desarrollarla armónicamente con toda la dulzura de la gracia. ¿Quién no ve que la alta moralidad que constituye la nota peculiar del teatro de Sófocles, dominaba ya en Esquilo? Allí estaba ya, aunque todavía encerrada bajo un rígido

recubrimiento, y se comunicaba menos al conjunto por faltarle todavía el lazo de la gracia sensible. De esta seriedad y de estas gracias, aún terribles, del arte en su origen, había de nacer, sin embargo, la gracia de Sófocles, y con ella la ilusión perfecta de los dos elementos, que nos hace dudar si es la gracia moral o la sensible lo que nos arrebató en este poeta. Lo mismo ocurre con las representaciones plásticas de un estilo aún severo, comparadas con las del estilo más tardío, caracterizadas por la dulzura.

Si la gracia, además de ser la glorificación del espíritu que anima la naturaleza, es el medio que sirve para enlazar la bondad moral con su manifestación sensible, será evidente que el arte deberá confluir en ella y en todas sus direcciones como en su punto central. Allí donde la encontramos, esta belleza, que nace de la perfecta fusión del carácter moral con la gracia sensible, nos capta y nos arrebató con la fuerza de un prodigio. Pues, si bien el espíritu que se desarrolla en la naturaleza física se muestra independiente del alma en todas partes, e incluso opuesto a ella en cierto modo, en este caso parece fundirse con el alma como por un libre acuerdo o por el fuego interior del amor divino. El recuerdo de la unidad originaria de la esencia de la naturaleza y la del alma, aparece como una claridad súbita en el espectador, y, al mismo tiempo, la certeza de que toda oposición no es más que aparente, que el amor es el lazo de todas las cosas, y el bien puro, el fundamento y el contenido de toda la creación.

Por así decirlo, aquí el arte se eleva sobre sí mismo y se convierte en un medio de sí mismo. En este punto culminante, la gracia sensible se convierte en simple envoltura y cuerpo destinado a una vida más elevada. Lo que antes era el todo, se trata ahora como una parte, y se logra la referencia más alta del arte a la naturaleza, al valerse aquél de ésta como de un medio para hacer visible el alma.

Pero si en esta flor del arte, como en la flor del reino vegetal, todos los grados anteriores se repiten, se ven también, por

otro lado, las diversas rutas que tiene el arte para salir de este punto central. Especialmente se señala aquí la distinción natural de las dos formas de arte figurativo en toda su fuerza. Pues para la escultura, que representa sus ideas por formas corporales, el punto más alto parece que ha de consistir en el perfecto equilibrio del alma y del cuerpo; si concediera la preponderancia a este último, caería por debajo de su idea; parece, sin embargo, totalmente imposible que eleve el alma a expensas de la materia, pues en ese caso se excedería a sí misma. El perfecto escultor, como dice Winckelmann a propósito del Apolo de Belvedere, no empleará en su obra más materia de la necesaria para proveer a su fin espiritual; pero tampoco, por otra parte, introducirá en el alma más fuerza espiritual de la que pueda expresar la materia, ya que su arte consiste precisamente en expresar lo espiritual de un modo totalmente corporal. La escultura, por tanto, no puede alcanzar su verdadero punto de perfección más que en naturalezas tales que, en virtud de su esencia misma, sean en realidad, a cada instante, todo lo que pueden ser por su idea o por su alma, es decir, sólo en naturalezas divinas. Así, aun cuando no hubiese aparecido ninguna mitología, el arte la hubiese alcanzado por sí mismo, y hubiera inventado los dioses si no los hubiese encontrado ya existentes. Por tanto, ya que el espíritu, en un grado inferior de existencia, tiene con la materia la misma relación que hemos atribuido al alma, puesto que es el principio de la actividad y del movimiento, como la materia lo es del reposo y la inercia, la ley de la medida en la expresión y en las pasiones es una ley fundamental que deriva de su naturaleza. Y esta ley debe aplicarse no solamente a las pasiones inferiores, sino también, si así puede decirse, a las pasiones elevadas y divinas de que el alma es capaz en el arrebató, en la meditación, en la oración. Por eso, porque los dioses, únicamente, están libres de esta clase de pasiones, la escultura es eminentemente apropiada para la representación de las naturalezas divinas.

La pintura, en cambio, parece estar sometida a condiciones en todo distintas de la escultura, pues no representa, como ésta, por medio de formas corporales, sino por la luz y los colores, medio incorpóreo en sí mismo y, en cierto modo, espiritual. Así, no da sus imágenes por los objetos mismos; quiere expresamente que no sean consideradas más que como imágenes. Por consiguiente, no concede a la materia en sí misma igual importancia que la escultura. Según este principio, elevando la materia sensible por encima del espíritu, parece que cae por debajo de sí misma, lo que no ocurre en el arte plástico en análogos casos; pero, por otra parte, está en mejor disposición para representar la superioridad del alma. En sus representaciones de orden más elevado, sabrá, sin duda, ennoblecer las pasiones por el carácter, o temperarlas por la gracia, o, en último extremo, mostrar en ellas la fuerza del alma. Pero, precisamente, estas altas pasiones que se apoyan en la afinidad del alma con la esencia divina son, por cierto, las que le convienen perfectamente. Es más, si la escultura establece un perfecto equilibrio entre la fuerza por la cual un ser se conserva físicamente y se desarrolla en el seno de la naturaleza, y aquella por la que vive interiormente y como alma, si excluye el sufrimiento puro, incluso el físico, la pintura, por el contrario, al representarlo puede dulcificar, en interés del alma, el carácter de la fuerza y la energía activa, sustituir las por el abandono y la resignación; esto hace parecer al hombre más capaz de inspiraciones del alma, y, en general, de influencias elevadas.

Sólo por esta oposición se explica ya el predominio necesario de la escultura en la antigüedad y de la pintura en la edad moderna. La antigüedad sentía y pensaba de una manera totalmente plástica, mientras que el cristianismo, en cierto modo, hizo del alma el órgano paciente de una más alta revelación. Esto muestra igualmente que no basta mirar plásticamente la forma y la representación, sino que es preciso, ante todo, pensar y sentir plásticamente, es decir, a

la antigua. Pero si las evasiones de la escultura al dominio de la pintura dan por resultado la corrupción del arte, encerrar a la pintura en las condiciones y formas de la escultura, es imponerle límites arbitrarios; pues si la primera tiende, como la gravedad, a un punto único, la pintura, como la luz, puede llenar todo el espacio del universo.

La prueba de esta universalidad de la pintura es la historia misma y el ejemplo de los grandes maestros que, sin violar la esencia misma de su arte, han llevado a cada uno de sus grados, por sí mismos, a la perfección; de tal modo que podemos encontrar en su historia la misma sucesión que se puede señalar en las formas esenciales del arte.

Pero no hemos de referirnos al tiempo, sino al orden real (5). La más antigua y la más pujante época del arte que se hizo libre, aparece con Miguel Ángel; el arte despliega su fuerza, todavía indómita, en creaciones gigantescas, igual que, según las tradiciones de la mitología, la Tierra después del abrazo de Urano, engendra en primer lugar los Titanes y Gigantes que trataban de escalar el Cielo, antes que se estableciese el dulce imperio de las pacíficas divinidades del Olimpo. Eso nos parece la representación de El juicio final, con la que llena la Capilla Sixtina este espíritu gigante que resume todo su arte en esta gran obra, más propia para representar los primeros tiempos de la Tierra y sus creaciones, que los tiempos nuevos. Atraído hacia los principios más misteriosos de la naturaleza orgánica, y particularmente de la forma humana, no evita lo terrible. Lejos de ello, lo busca a propósito, le hurta incluso su calma y lo precipita en los negros talleres de la naturaleza. Compensa la ausencia de dulzura, de gracia y de agrado, con la expresión más sorprendente de la fuerza. Si, por sus representaciones, excita el terror, éste es el espanto que, según la fábula, esparcía el dios Pan entre las asambleas de los hombres. La naturaleza, en general, produce lo extraordinario por cualidades exclusivas e incompatibles con sus opuestos. Así, en el genio de Miguel Ángel, la gravedad, la energía y la



profundidad dominaban totalmente el sentido de la gracia y la sensibilidad del alma, mostrándose así, pura y en su más alto grado, la fuerza plástica en la pintura de los tiempos modernos.

Tras la dulcificación de la primera violencia y la calma de la impetuosidad de una fuerza de alumbramiento, se manifiesta en el alma el espíritu de la naturaleza, y con él nace la gracia. El arte alcanzó este grado después de Leonardo de Vinci, con el Corregio, en cuyas obras el alma sensible es el principio que produce la belleza. Esta no aparece sólo en la dulzura de los contornos de las figuras, sino también en las formas, que se semejan grandemente a las de las naturalezas puramente sensibles de las obras de la antigüedad. Con él florece la verdadera edad de oro del arte, que agració a la Tierra con el dulce dominio de Cronos. Aquí la amable sonrisa de la inocencia, el deseo ingenuo, la alegría infantil, brillan en los rostros abiertos y risueños; aquí se celebran las aturnales del arte. La expresión general de este estilo es el claroscuro, que el Corregio emplea mejor que nadie. Pues lo que para el pintor reemplaza la materia es lo oscuro: éste es el fondo sobre el que ha de fijar la apariencia fugitiva de la luz y del alma. Por consiguiente, lo claro y lo oscuro se asocian mejor conjuntamente, de forma tal que, de los dos, nace una cosa única y, por así decirlo, un alma y un cuerpo; cuanto más se hace aparecer el espíritu en una forma corporal, más se eleva la materia al nivel del espíritu.

Cuando el arte se ha liberado de las trabas de la naturaleza, y cuando lo gigantesco, fruto de su primera libertad, ha sido rechazado, cuando la forma y las figuras se embellecen por el presentimiento del alma, el cielo se despeja, lo terrestre, purificado de su rudeza, puede unirse con lo celeste, y lo divino con lo humano. Rafael toma posesión del Olimpo radiante y nos conduce consigo, desde la Tierra, a la asamblea de los dioses, en medio de las naturalezas inmortales y felices. La flor de la vida en su momento más perfecto, el soplo de la imaginación y el perfume, más sutil

aún, del espíritu exaltan a la vez de sus obras. No es él únicamente un pintor, un filósofo, es un poeta al mismo tiempo. La pujanza del genio, la sabiduría y la medida se dan aquí la mano. El representa las cosas de la naturaleza tal como están en ella, según las leyes de una eterna necesidad. Con él el arte ha alcanzado su término, y como el verdadero equilibrio entre lo divino y lo humano no puede apenas existir más que en un punto único; en sus obras está impreso el sello de la unicidad.

A partir de este momento, la pintura, por agotar todas las formas posibles inherentes a su naturaleza, no podía avanzar ya más que en una sola dirección; en lo que haya podido emprender, en las renovaciones posteriores del arte, cualesquiera que fuesen las direcciones que haya ensayado, parecía no haber logrado más que una que le haya permitido cerrar el círculo de los grandes maestros con una especie de necesidad. Lo mismo que el círculo de las antiguas historias de los dioses se cierra por la fábula reciente de Psiquis, así la pintura, por la preponderancia concedida al alma, podía aún intentar el logro de un nuevo grado del arte, aunque no más elevado. A este objetivo aspiró Guido Reni, y él fue, hablando propiamente, el pintor del alma. Tal nos parece que ha sido el carácter general de su tendencia, aunque muchas veces no haya sido muy firme y muchas de sus obras se pierdan en lo indeterminado. Si exceptuamos un corto número de obras maestras distintas, pertenecen a la madurez de este estilo las obras de la colección de nuestro Rey que están expuestas a la admiración universal.

En la figura de La Asunción de la Virgen está eclipsado hasta su última traza todo lo que podría recordar el rigor y la severidad plásticos. Además, ¿la pintura misma, no parecía en este cuadro semejante a Psiquis, libre y desgajada de las formas materiales, volar con alas propias hacia la glorificación celeste? Aquí nada hay que delate al exterior la presencia de la fuerza que anima a la naturaleza.

Todo respira sensibilidad, calma de la resignación, hasta esta carne mortal, cuyo carácter particular designa la lengua italiana con el término de morbidezza y que aquí es totalmente diferente de la carne con la que Rafael reviste a la Reina del Cielo, cuando, descendiendo de las alturas, se le aparece al Papa y a un santo en oración. Si hemos de creer la observación según la cual las cabezas de mujer de Guido son la Niobe de la antigüedad, el principio de esta semejanza no es una imitación arbitraria; una tendencia semejante ha podido conducir a los mismos medios. Si la Niobe florentina es una obra en la cual la escultura se supera a sí misma, si ella es, en este arte, la representación del alma, también el cuadro que conocemos es una obra que franquea los límites de la pintura, que osa, aquí, rechazar las sombras y lo oscuro y producir sus efectos casi exclusivamente con la pura luz.

Aun cuando le fuere permitido a la pintura, a causa de su carácter particular, inclinarse a la representación del alma, no sería menos cierto que la mejor tarea de la ciencia y de la educación sería reestablecer incesantemente aquel término medio primitivo, de que antes se ha hablado, y sólo del cual puede venir la renovación del arte; mientras que, de otro modo, tendría que detenerse siempre, inmóvil, en el último grado de su desarrollo, o degenerar en unas maneras estrechas. Pues un gran sufrimiento contradice en sí mismo la idea de una naturaleza en la plenitud de su fuerza, cuya imagen está llamada el arte a mostrar en todo su esplendor. Siempre un recto sentido preferirá ver una naturaleza dignamente representada, incluso en su aspecto individual, y en la más plena independencia. Además, la Divinidad fijará complaciente su mirada en la criatura que, dotada de una alma pura, sostenga la nobleza de su naturaleza al exterior, y desarrolle su fuerza en la escena del mundo sensible.

Hemos visto como, después de haber partido de los grados inferiores de la naturaleza (6), la obra de arte, en su desarrollo comienza por la determinación y la precisión de sus formas, despliega en seguida su fecundidad, su riqueza

infinita, se transfigura en la gracia y alcanza finalmente la expresión del alma. Pero lo que ha debido representarse separadamente, se resume en un hecho único, en el acto creador del arte que ha llegado a su más alto punto de perfección. Este poder divino de crear no puede ser producido por ninguna teoría, por ningún precepto. Es un puro don de la naturaleza que se acaba doblemente, puesto que, llegado al último límite de su acción, deposita su fuerza creadora en la criatura. Pero, lo mismo que en la evolución general del arte, estos grados se suceden uno después del otro hasta reunirse en el más elevado de todos, así en los individuos no puede haber más desarrollo sólido que el que parte del germen y de la raíz y se eleva regularmente hasta la flor.

Esta ley, en virtud de la cual el arte, como todo lo que es viviente, debe partir de un primer comienzo y retornar a él siempre para rejuvenecerse, puede parecer dura a una época en la que se ha dicho, en todos los tonos y en todas las formas, que la belleza perfecta podía obtenerse de las obras de arte ya existentes, y que así se podía alcanzar, como de un solo impulso, la perfección. ¿No tenemos ya lo excelente, lo perfecto? ¿Por qué, pues, retornar al origen del arte, a sus balbucesos? Si los grandes maestros que fundaron el arte moderno hubieran pensado lo mismo, no hubiésemos visto nosotros jamás sus maravillas. Ante ellos existían ya las creaciones de los antiguos, obras de pintura y de escultura que hubiesen podido transportar inmediatamente al lienzo (7).

Pero el hecho de apropiarse así de una belleza extraña, no adquirida por sí misma o incapaz, por lo mismo, de ser comprendida, no podía satisfacer en ellos una ambición artística que les impulsa a remontarse a un verdadero principio del que lo bello había de engendrarse nuevamente, libre, lleno de savia y de fuerza. No temían parecer simples, sin arte, fríos en comparación con los grandes genios de la antigüedad, y encerrar largo tiempo la flor del arte en su yema, hasta el momento en que la gracia viniese a hacerla

brotar. ¿De dónde viene que miremos estas obras de los antiguos pintores, desde el Giotto hasta el maestro Rafael, aún ahora, con una especie de sentimiento religioso e incluso con una cierta predilección, si no fuera porque la verdad natural de sus cuadros, y la imponente seriedad y la calma con que respetan libremente los límites de la naturaleza, nos inspiran, a pesar de nosotros mismos, la veneración y la admiración?; pues lo que ellos eran con relación a los antiguos, lo somos nosotros con relación a ellos. Ninguna tradición viviente, ningún lazo orgánico de evolución progresiva vincula a nuestra época con la suya. Debemos renovar el arte sobre sus huellas, pero con originalidad, si queremos parecerlos a ellos. Sin duda, al final del siglo XVI y a principios del XVII, este retoño del arte podía poner algunas flores nuevas sobre el tallo antiguo, pero nunca producir gérmenes fecundos, y aún menos lograr el nacimiento de un nuevo tallo. Por otra parte, rechazar las auténticas obras maestras y buscar, como han pretendido algunos, los malos comienzos del arte, para imitarlos a causa de su simplicidad, ha sido un nuevo y quizá más grave error. Ni siquiera se llegaron a remontar a lo primitivo; la simplicidad no fue más que afectación, una apariencia hipócrita y falaz.

Más, ¿qué perspectivas ofrece el tiempo actual? ¿Presenciamos el resurgimiento de un nuevo germen, reverdecido sobre un tallo nuevo? Por desgracia, el arte depende en gran medida del espíritu del siglo en que se desarrolla; así, ¿quién podría prometer hoy día a estos serios comienzos, de que hemos hablado, la aprobación general, cuando el arte goza apenas de la misma estima que los instrumentos de un lujo prodigio; cuando, por otra parte, artistas y aficionados alaban y recomiendan un ideal, siendo totalmente incapaces de comprender la naturaleza?

El arte debe únicamente su nacimiento a una viva conmoción de los poderes más profundos del alma, que llamamos entusiasmo. Lo mismo da en los imperios y en los Estados, que en las artes y en las ciencias. Pero no es a las fuerzas

individuales a las que hay que tributar este honor, es al espíritu que se desarrolla en la sociedad entera; pues igual que las plantas delicadas dependen del aire y de la atmósfera, el arte, sobre todo, depende del favor público. Hace falta un entusiasmo general por lo sublime y lo bello, como el que, en tiempo de los Medicis, hizo manifestarse a tantos grandes genios a su vez. El arte necesita una constitución política semejante a la que nos presenta Pericles en su elogio de Atenas, o aquella en que el reinado paternal y dulce de un príncipe esclarecido nos conserva, más firme y más durable que la soberanía popular, una organización social donde todas las facultades se desarrollan libremente, y todos los talentos gustan de mostrarse, porque cada uno es apreciado según su mérito, donde la inacción es una vergüenza y la alabanza no es concedida a las obras vulgares, donde, por el contrario, todos tienden a un fin elevado, colocado fuera de los intereses privados. Es entonces cuando la vida pública se pone en marcha por móviles capaces de dar el impulso al arte, es entonces cuando puede medrar; pues no podría, sin renunciar a la nobleza de su naturaleza, tender a un fin extraño a él mismo. El arte y la ciencia no pueden moverse más que en torno a su propio eje. El artista, como cualquiera que se ocupe de trabajos del espíritu, sigue la ley que Dios y la naturaleza han grabado en su corazón, y no conoce otra. Nadie puede ayudarle; debe encontrar ayuda en sí mismo. Tampoco encuentra más que en sí mismo su recompensa; pues lo que no ha producido por sí mismo, será, por tal motivo, perfectamente nulo. Por lo mismo, nadie debe ordenarle o trazarle la ruta que ha de seguir. Tan deplorable es su posición si está obligado a luchar contra su tiempo, como digna de desprecio si trabaja sólo para satisfacerle. ¡Satisfacerle!, ¿cómo podría, además? Sin un gran entusiasmo general no hay más que sectas, pero jamás opinión pública. Aquello no es un gusto firme y seguro, no son las grandes ideas de todo un pueblo, sino la voz de algunos hombres que se erigen arbitrariamente en jueces que deciden del mérito; el arte, que en una posición elevada se

basta a sí mismo, se reduce entonces a mendigo de la aprobación, se hace esclavo, él, que debía ser señor.

Cada época distinta participa de un entusiasmo distinto. ¿No hemos de esperar que la nuestra tenga también el suyo, cuando el mundo nuevo que se forma ante nuestros ojos, tal como existe exteriormente, e interiormente en los ánimos, ya no puede ser medido con los módulos que han gobernado la opinión hasta ahora, cuando todo lo exige más amplios y todo anuncia una renovación completa? El sentido y la historia, de un modo viviente, ¿no deben dar también al arte, nuevamente, sus grandes objetos? Querer sacar chispas de las cenizas de lo desaparecido, y atizar con ellas, otra vez, un fuego universal, es vano empeño. Ciertamente, no hay más que un cambio, anterior en las ideas mismas, que sea capaz de sacar al arte de la postración. Sólo un nuevo saber, una nueva fe que pueda entusiasmarle por el trabajo, es capaz de rejuvenecerlo y devolverle el esplendor de antaño. En verdad, un arte que sea en todo semejante al de los siglos pasados no volverá jamás, pues la naturaleza jamás se repite. Un segundo Rafael no vendrá, pero si puede surgir otro que, de una manera igualmente original, logre llevar el arte a la cumbre. Sólo con que no falte aquella condición fundamental de que hemos hablado; y el arte, tomando otra vez un nuevo camino, mostrará, como antes, su verdadero destino en sus primeras obras. En la formación de lo característico determinado, cuando procede de una fuerza original, la gracia está presente, aunque oculta, y el alma se deja sentir. Las obras que nacen así, pese a la imperfección de todo lo que comienza, son obras marcadas ya con el sello de la necesidad y la inmortalidad.

Podemos confesarlo: en esta esperanza de ver renacer un arte completamente original, tenemos principalmente la patria ante los ojos. En la época en que el arte volvió a despertarse en Italia, en el suelo nacional había brotado ya el tallo fecundo de nuestro Alberto Durero; alemán genuino, pero también pariente de aquellos cuyos dulces frutos llevó el

propicio sol de Italia a la más completa madurez. El pueblo del que ha salido la revolución en la ideología de la nueva Europa, cuya fuerza espiritual engendró los más grandes descubrimientos, que ha dado leyes al cielo y ha explorado la tierra más adentro en sus profundidades, a quien la naturaleza ha implantado un incorruptible sentido de la justicia y una vocación por el conocimiento de las primeras causas, más profusamente que a ningún otro pueblo de la tierra, un pueblo tal debe acabar por encontrar un arte propio.

Si los destinos del arte dependen de los destinos generales del espíritu humano, ¿con qué esperanza hemos de mirar la patria cercana, donde un príncipe magnánimo ha dado la libertad a la razón humana, al espíritu alas, a las ideas filantrópicas eficacia, mientras sus sólidos pueblos conservan vivo el germen del antiguo genio artístico, las famosas sedes del antiguo arte alemán están unidas a él! En verdad, si las artes y las ciencias mismas fuesen prescriptas en todas partes, buscarían un asilo bajo la protección del trono donde una dulce sabiduría empuña el cetro, presta un nuevo encanto a los atractivos de la reina, y realiza el amor hereditario por el arte, que hizo del joven príncipe, a quien acoge en este día el júbilo de la patria agradecida, la admiración de las naciones extrañas. Aquí encontrarían diseminados ya los gérmenes de una vigorosa existencia futura, un espíritu público ya probado y el lazo, consolidado por las vicisitudes de los tiempos, de un amor y un entusiasmo generales por la patria y por el Rey, por cuya salud y conservación hasta el término más remoto de la vida, en ninguna parte podrían elevarse los más ardientes votos como en este templo que él construyó para las ciencias.



## Notas

(1) Palabras de J. G. Hamann en *Kleebbat hellenistischer Briefe*, II, pág. 189, atenuadas por conveniencia del presente discurso, ya que en el original dice: Vuestra filosofía embustera y criminal ha quitado de en medio a la naturaleza; ¿por qué pretendéis que debemos imitarla?; ¿acaso para renovar el placer de cometer el mismo crimen con sus discípulos? ¡Ojalá que F. H. Jacobi, a quien el autor agradece el primer contacto estricto con las obras de aquél espíritu de fuerza inagotada, apresure la tan esperada edición de las obras de Hamann!

(2) Winckelmann es único en su tiempo, no sólo por la objetividad de su estilo, sino también por su manera de considerar las cosas. Hay una clase de espíritus que quiere reflexionar sobre los objetivos y otra que quiere penetrar en ellos mismos según sus caracteres esenciales. La Historia del Arte de Winckelmann da el primer ejemplo de éste último. Sólo más tarde se muestra el mismo espíritu en las ciencias restantes, no sin una gran resistencia por parte del otro método, usual hasta entonces; método, en efecto, mucho más cómodo. La época propiamente dicha de Winckelmann no conocía maestros más que en este género. Se hubiese querido exceptuar a Hamann, criado antes, más ¿pertenece a si época, por la que fue incomprendido y despreciado? Si Lessing, el único hombre de aquel tiempo que merece ser citado al lado de Winckelmann, es grande, lo es porque estando situado totalmente en la subjetividad que a la sazón imperaba, y desplegando su talento superior, precisamente en esta manera de ver las cosas, se inclinaba y se sentía vivamente atraído, aunque sin saberlo, a la otra manera de sentir y de pensar, como lo prueba no solamente su apreciación sobre Spinoza, sino tantas otras manifestaciones de este sentimiento y sobre todo la Educación del género humano. El autor no puede por menos de considerar como un prejuicio la opinión según la cual Lessing estaría

perfectamente de acuerdo con Wickelmann y tendría la misma manera de pensar y de juzgar en lo que concierne al fin más elevado del arte. Léanse las siguientes palabras de Lessing: El destino verdadero de cada una de las bellas artes no es más que aquel que puede alcanzarse sin el concurso de otra. En la pintura este fin es la belleza corporal. Para reunir las bellezas corporales de más de una especie se creó la pintura de historia. Más la expresión, la representación de la historia no era el último fin de la pintura, la historia no era para ella más que el medio de alcanzar su último fin de variadas bellezas. Los nuevos pintores representan el medio como si fuera el fin, pintan historias por pintar historias, sin darse cuenta que así hacen de su arte un auxiliar de tal o cual arte distinto, o tal o cual ciencia, o por lo menos, que se ponen a su servicio de una manera tan absoluta que su arte pierde enteramente con ello el valor de un arte imaginario. La expresión de la belleza corporal es el destino de la pintura. La más alta belleza corporal, es, pues, su más alto destino... (de los Pensamientos y opiniones de Lessing, recopilados por Friedrich Schlegel, 1a. parte, pág. 292). Que un espíritu analítico como Lessing haya podido admitir la idea de una belleza puramente corporal es comprensible. En rigor se concibe incluso como ha podido persuadirse de que la pintura de historia no tendría más objeto que traducir la historia en imágenes, si se descartase de su finalidad la representación de la belleza corporal múltiple.

Pero, si se insiste en hacer concordar estas opiniones de Lessing con la doctrina de Winckelmann, tal como se contiene en particular en la Historia del Arte (los Monumenti inediti, han sido escritos por los italianos y no tienen el mismo valor auténtico que la Historia del Arte), si, en particular, es preciso admitir como opinión de Winckelmann que la representación de las acciones y las pasiones, en una palabra, que el género más elevado en la pintura solamente se ha inventado para mostrar en ella la belleza corporal bajo formas variadas, el autor confiesa no comprender en absoluto

a Winckelmann y no haberlo comprendido jamás. Siempre será interesante comparar el Lauconte, como lo más espiritual que se ha pensado sobre el arte, en el sentido de que antes se ha hablado, con las obras de Winckelmann y se comprenderá el estado externo e interno de los dos escritores. La diferencia total de las dos maneras de tratar los asuntos será palpable.

(3) Véase, p. ej. *Dusdorfische Briefsummiung* 2a. parte, página 235.

(4) Goethe.

(5) Sin embargo, si el espacio permitiera entrar en más detalles, se podría probar que la sucesión establecida aquí es también verdadera cronológicamente. Sin duda, podría recordarse que la obra *El Juicio Final* fue comenzada después de la muerte de Rafael; pero el estilo de Miguel Ángel había nacido en él, y era, por tanto, incluso temporalmente, anterior al de Rafael. Sin conceder más importancia de la necesaria a la reiterada afirmación de que las obras de Miguel Ángel produjeron un gran efecto sobre el joven Rafael, sin pretender que Rafael debió a esta circunstancia accidental el haberse elevado, desde un estilo todavía tímido en su nacimiento, al atrevimiento y a la grandiosidad de un arte perfecto, es, no obstante, incontestable que, no solamente el estilo de Miguel Ángel fue una de las bases del arte de Rafael, sino que, gracias a él, el arte tomó por primera vez impulso hacia una perfecta libertad. Estas palabras, aplicadas más adelante al Corregio: Por él floreció la verdadera edad de oro del arte, podrían ser menos equívocas, aunque sea difícil confundir su sentido o desconocer la opinión del autor sobre la perfección de la pintura moderna.

(6) Todo este tratado hace de la vitalidad de la naturaleza la base del arte y, por consiguiente, también de toda belleza. No obstante, como los críticos conocen las doctrinas de la filosofía actual mejor que sus propios autores, un hábil representante de esta especie ha querido enseñarnos hace

poco en un periódico, por cierto justamente estimado, que, siguiendo la nueva estética y la nueva filosofía (fórmula cómoda en la que estos pseudoconocedores amontonan todo lo que les desagrada, con el aparente pretexto de hacer justicia mejor) la belleza sólo existe en el arte, y de ningún modo en la naturaleza. Podríamos preguntarnos dónde ha establecido semejante estética y sostenido tal opinión la nueva filosofía. ¿No nos hace recordar esto más bien la clase de idea que estos jueces suelen unir a la palabra naturaleza, y sobre todo en el arte? La crítica en cuestión está lejos, por otra parte, de desaprobar la idea que él nos atribuye. Trata más bien de justificarla por una demostración rigurosa en el lenguaje y en las formas de la nueva filosofía. Escuchemos la excelente prueba: Lo bello es la manifestación de lo divino en lo terrenal, de lo infinito en lo finito; la naturaleza es, por eso, la manifestación de lo divino; pero esta (esta naturaleza que ha existido desde el comienzo del tiempo y que debe durar hasta el fin de los días, según expresión de este elegante escritor) no se manifiesta al espíritu del hombre, y aquella sólo es bella en su infinitud. De cualquier manera que entendamos esta infinitud, hay aquí una contradicción al decir que la belleza es la manifestación de lo infinito en lo finito, y que, sin embargo, la naturaleza no puede ser bella más que en su infinitud. No obstante, el experto, que no está muy seguro de sí, se plantea a sí mismo esta objeción: Que cada parte de una obra bella es, en sí misma, bella; por ejemplo, la mano o el pie de una bella estatua. Pero (y así es como resuelve su objeción) ¿dónde encontrar la mano o el pie de un coloso tal (de la naturaleza)? El experto filósofo nos revela aquí el valor y la sublimidad de la idea de la infinitud de la naturaleza. Esta infinitud la encuentra en la extensión inmensa. Que una verdadera infinitud, esencial, pueda estar contenida en cada parte de la materia, es una exageración en la que no caerá, por cierto, este hombre sensato, aunque hable el lenguaje de la nueva filosofía; que el hombre sea, por ejemplo, algo más que la mano y el pie de la naturaleza (que sea más bien el ojo; la mano y el pie tendrían todavía que encontrarse), es cosa

que no podría pensarse sin extravagancia. Según eso, es natural que la dificultad no le pareciese suficientemente resuelta, y aquí es donde empieza el perfecto rigor filosófico. El buen hombre admite que es cierto que cada ser individual es en la naturaleza una manifestación de lo eterno y lo divino (no obstante, en este ser individual); pero, dice él, lo divino no aparece como divino, sino como terrenal y perecedero. ¡He ahí lo que se llama un arte filosófico! Como en las sombras chinescas, las sombras vienen y van a la voz de mando del aparece y desaparece, así lo divino aparece en lo terrestre, o no aparece en absoluto, según la voluntad del artista. Pero todo esto no es más que el preludeo del silogismo siguiente, cuyos miembros merecen particular atención: 1º Lo individual, como tal, no representa más que la imagen de la existencia pasajera, cuyo destino es nacer y perecer. Y ni siquiera es la idea misma de la existencia pasajera lo que él representa, no es más que un ejemplo, siendo él mismo algo perecedero y caduco. Así podría decirse de un bello cuadro que ofrece un ejemplo de la existencia pasajera que nace y perece; pues él nace insensiblemente de la mano del pintor que distribuye los colores sobre el lienzo; después se marchita, se altera por el humo, el polvo, los gusanos y la polilla. 2º Es así que en la naturaleza no aparece otra cosa que lo individual. (Sin embargo todo ser individual era una manifestación de lo divino en lo individual). 3º Luego en la naturaleza nada puede ser bello. En efecto, para la que la belleza fuera posible, sería necesario que lo divino, que debe aparecer, sin embargo, como algo durable y permanente (en el tiempo, se entiende) apareciese efectivamente como tal. Pero en la naturaleza nada hay más que lo individual y por consiguiente, lo pasajero. ¡Perfecto razonamiento! Sólo que peca por varios conceptos. No señalaremos más que dos; ante todo la proposición número 2, a saber: Que en la naturaleza no aparece nada más que lo individual. Pero, primero, allí donde ahora no hay más que lo individual, debía haber antes tres cosas: A, lo divino; B, lo individual en lo que lo divino se manifiesta; C, lo que resulta de su unión; es decir, algo divino

y terrestre a la vez. Olvida este modesto perito, que hace poco se veía a sí mismo en el juego de la nueva filosofía, cómo ha sido establecido todo ello. Ahora, de A, de B y de C, él no ve más que B, y le es fácil probar que no es bello, porque, según su propia explicación, sólo debía serlo C. No querrá decir que, por el contrario, C no aparece, aunque antes lo haya pensado. En efecto, A (lo divino), no aparece en sí mismo, sino solamente por lo individual B, por consiguiente en C. Pero B no existe en general más que en cuanto se manifiesta en él A. Por consiguiente, lo mismo ocurre en C. Así, precisamente C es lo que aparece realmente. El segundo vicio del razonamiento aparece en la proposición subsidiaria que se añade a la conclusión, con una confirmación y solamente en forma de cuestión: lo divino como tal debería, sin embargo, aparecer como algo durable y permanente. Evidentemente, nuestro lógico se ha descarriado; ha confundido la idea de ser en sí, fuera del tiempo eterno, con la del ser que permanece en el tiempo y cuya duración es ilimitada, y exige la última, cuando no debería considerar más que la primera. Pero si lo divino no puede aparecer más que en aquello cuya duración es infinita, ¿cómo se basará en esto para probar su manifestación en el arte, lo bello el arte? Es imposible que un hombre de una ciencia tan profunda se detenga en tan bello camino, y que algún día no reproche, quizá con razón, a los demás de hacer un mal uso de la nueva filosofía. Esta manera de comprender las cosas mejor, siguiendo una graduación ascendente, se ve que es incapaz de otro resultado que alargar los caminos de la ciencia.

(7) Puede sostenerse que los monumentos del arte antiguo no hubieran sido comprendidos en la época anterior a la fundación de la pintura moderna, y mucho menos por los primeros y más antiguos pintores. Pues, como señala expresamente el digno Florello (1a. parte, pág. 69) en tiempos de Cimabue y de Giotto, no habían sido descubiertos ninguno de los cuadros, ninguna de las estatuas de la antigüedad; yacían abandonados, bajo tierra. Nadie podía soñar en

formarse según los modelos que los antiguos nos han dejado, y el único objeto de estudio para los pintores era la naturaleza. En las obras de Giotto, discípulo de Cimabue, se nota que la consultó meticulosamente. A ejemplo suyo, se continúa este método, que podía llevar a las obras antiguas, hasta que, como observa este mismo escritor (pág. 286), la corte de los Médicis (sobre todo con Cosme) comenzó a buscar los monumentos del arte antiguo. Ante todo, los artistas habían de contentarse con las bellezas que la naturaleza les ofrecía. Sin embargo, este estudio asiduo de la naturaleza tenía la ventaja de prepararles para un modo más científico de tratar el arte, y los artistas filósofos que vinieron después, un Leonardo de Vinci y un Miguel Ángel, comenzaron a buscar las leyes invariables que sirven de base a las formas de la naturaleza. Pero la reaparición de las obras del arte antiguo, en la época de estos grandes maestros y de Rafael, no produjo en modo alguno la imitación de ellas, que sólo fue adoptada más tarde. El arte permanece fiel a la vía en donde primeramente había entrado y se perfecciona allí, por sí mismo, exclusivamente, no recibiendo nada que viniera de fuera, pero esforzándose por alcanzar, de una manera original, el fin de los modelos, sin encontrarse con ellos más que en el punto final de su perfección. Fue solamente en el tiempo de Corraci, cuando la imitación de lo antiguo (que quiere decir otra cosa distinta: la formación del talento original, según el espíritu de la antigüedad se tomó en un sentido literal, y pasó en particular, gracias a Poussin, a las teorías de las bellas artes de los franceses, que, de casi todas las cosas elevadas no han comprendido más que la letra. Después, con Mengs, y por falsa comprensión de las ideas de Winckelmann, se introdujo entre nosotros; produjo en el arte alemán de mediados del siglo pasado (1700) una debilidad y una insignificancia tales, un olvido tal de su sentido original, que, si se elevaron algunas protestas aisladas, fueron debidas sólo a un malentendido que condujo de una manía de imitación a otra aún peor. ¿Quién podría negar que, en estos últimos tiempos, se manifiesta en el arte alemán un sentido

mucho más libre y original, que está lleno de promesas, si las circunstancias le son favorables? Quizá haya que esperar el genio que en el arte abra el mismo camino, elevado y libre, donde han entrado la poesía y la ciencia, el único donde pueda desarrollarse un arte que podamos llamar nuestro, es decir, conforme al genio y a las facultades de nuestra nación y de nuestro tiempo.