

Estética de Schelling: Idea de Belleza en el Discurso de la Academia (1807)¹

Schelling's Aesthetics: The Idea of Beauty in the speech Discourse of the Academy (1807)

MAGDALENA BOSCH

Universidad Internacional de Catalunya

Recibido: 07/09/2023 Aceptado: 08/02/2024

RESUMEN

La estética de Schelling, afin al pensamiento de Fichte y Hegel, presenta rasgos propios. A pesar de esta originalidad ha sido poco estudiada en comparación a su Filosofía de la Naturaleza, o en torno al Yo. En este artículo se analiza la idea de belleza en el texto de 1807: *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. En primer lugar, se da un contexto para hacer comprensible el contenido del *Discurso* y de nuestro estudio. La segunda sección muestra cómo surge la pregunta por la belleza dentro del texto que nos ocupa. A continuación, se analiza

1 Aunque este es el título original, nos referiremos a esta obra siempre como «Discurso de la academia», tal como se ha llamado tradicionalmente. Como es sabido, el texto recibió este título debido a que fue el discurso que Schelling pronunció en la inauguración de la Academia de las Bellas Artes de Baviera, en presencia del rey José Maximiliano I, en el día de su onomástica. Para los textos citados, he utilizado la traducción al español de Helena Cortés y Arturo Leyte (Clásicos del pensamiento, Biblioteca Nueva, Madrid 2004).

La referencia de las citas, en cambio, remiten al texto alemán y a los números de página del volumen VII de las *Sämtlichen Werke*, editadas por Karl Schelling y (reproducidos en la edición de Felix Meiner Verlag, Hamburg 1983). Las referencias se darán, como es habitual, con las siglas SW seguidas del número de página de la edición del hijo de Schelling.

© Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XXIX N°1 (2024), pp. 116-132. ISSN: 1136-4076
Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Teatinos, E-29071 Málaga (España)

el modo en que se realiza la unidad de espíritu y materia, y cómo es la belleza quien la hace posible. La sección cuarta está dedicada a la Gracia, entendida como unión de alma y cuerpo. Finalmente se analizan otras cualidades de la belleza que componen el concepto completo.

PALABRAS CLAVE
SCHELLING, BELLEZA, ESTÉTICA, DISCURSO DE LA ACADEMIA,
IDEALISMO ALEMÁN

ABSTRACT

The Aesthetics of Schelling shows some peculiar qualities despite his Philosophy, in a more general view, shares essential contents with Fichte and Hegel. Although it is remarkably original, has been not very studied; in comparison with his Philosophy of Nature or his theory about the «I». In this article the idea of beauty in the work of 1807: *On the Relationship of the Plastic Arts to Nature* is analyzed. First, some context to understand the cited text and our study is offered. The second section shows how emerges the question of Beauty within the text we are studying. The next point is the analysis the way in which is realized the union of spirit and matter, and how is Beauty who makes it possible. The fourth section is devoted to Grace, understood as union of body and soul. Finally, other essential qualities of Beauty that compound its complete concept are analyzed.

KEYWORDS

SCHELLING, BEAUTY, AESTHETICS, ACADEMIA DISCOURSE, GERMAN IDEALISM

I. INTRODUCCIÓN:

LA OBRA DE SCHELLING ENTRE 1800 y 1807 queda comprendida dentro del período de la *identidad* o también el período *ontológico*². Schelling se centra en las esencias y en el despliegue del yo que se separa de sí mismo para unirse a la naturaleza y volver, luego, a sí. Pero más concretamente, en este período que hemos acotado, Schelling expone también su teoría estética a lo largo de cuatro obras: el *Sistema del idealismo trascendental*³ (1800), las *Lecciones de estética* (1802-3) recogidas después en el texto publicado como *Filosofía del arte*; El diálogo *Bruno o del principio divino y natural de las cosas*⁴ (1802) y *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza o Discurso de la Academia*.

2 Para una introducción general al pensamiento de Schelling, ver: Baumgartner, H. M. (Ed.) (1975) Schelling. Freiburg-München: Karl Alber.

3 No se considera generalmente como una obra estética, ni parece su principal argumento; pero es de importancia decisiva para la estética de Schelling. Véase el estudio: Bosch, M., «Significado estético del Sistema del Idealismo Trascendental». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI-Nº2 (2016), pp. 57-73.

4 De nuevo, es un texto que no parece primordialmente dedicado a la estética, sino a la naturaleza; incluso con una fuerte presencia de la *Doctrina de la ciencia* de Fichte. Como análisis de su dimensión estética ver el estudio: Bosch, M., «Estética de Schelling: idea de belleza en *Bruno* (1802)», *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 53, (2016) pp. 219-23.

En deuda con los temas y modos de aproximación propios del periodo ontológico, Schelling no deja de aludir a la esencia de las cosas y remitir a ella⁵. Al mismo tiempo, incluye todos sus razonamientos dentro del marco del yo que sale de sí mismo, que se identifica con su opuesto que es la naturaleza y se une a ella; y que regresa a sí dentro de un único espíritu creador. En consecuencia, encontramos temas que se repiten en diversas obras, con matices distintos. Barth, por ejemplo, ha señalado los paralelismos entre el modo de comprender la objetividad y subjetividad en el Sistema y en la Filosofía del Arte (Cfr. Barth 1991, pp. 128-136)

Entre las cuatro obras mencionadas no hay diferencias sustanciales en el modo de comprender la belleza. Podemos afirmar, en cambio, que todas juntas constituyen una doctrina estética propia; aunque es innegable la deuda con Kant, más para suplir sus carencias que para seguirle con docilidad. También son reconocidas generalmente las afinidades con Fichte y Spinoza (Blaumer, 2066, p. 35). Esta doctrina estética propia de Schelling se ha estudiado poco; pero si prestamos atención, en cada obra se nos desvela un aspecto diferente de la belleza. En el *Sistema* se muestra como único elemento capaz de resolver la eterna contradicción entre finito e infinito. En las *Lecciones* se subraya la diferencia entre lo real e ideal y cómo la belleza los reconcilia; en *Bruno* se descubre la dimensión cósmica de la belleza en la armonía del universo... ¿Y en el *Discurso*? En este texto se analiza, como en ningún otro, la fuerza de la belleza para unir materia y espíritu, alma y cuerpo; la belleza es vida que palpita en las obras de la naturaleza y del arte.

II. LA PREGUNTA POR LA BELLEZA EN EL DISCURSO

La idea de belleza que se expone a lo largo de *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* es coherente con las anteriores obras, y en general, al pensamiento de esta etapa *ontológica* y de la *identidad*. A la vez, se pueden destacar varios aspectos inéditos de este discurso: se tratan de modo más directo y se podrían considerar sus propios ejes. Estos núcleos temáticos son: la relación de materia y espíritu, que acompaña las alusiones a cuerpo y alma; lo infinito bajo formas de verdad o belleza; y la fuerza creadora de la naturaleza y del artista.

La relación, compenetración y diferencias entre estos tres elementos, su articulación, se expone del modo siguiente: las artes plásticas tienen que expresar pensamientos del espíritu, pero no mediante el lenguaje sino como la callada naturaleza, es decir, el arte une materia y espíritu en la medida en que expresan

5 Para un estudio de la filosofía temprana de Schelling ver: Meier, F. (1961) *Die Idee der Transzendentalphilosophie beim jungen Schelling*. Winterthur: Keller.

algo propio del espíritu por medio de lo material. En este acto creador el arte imita a la naturaleza puesto que en ella también hay un espíritu que habita en lo material, que es la vida del espíritu manifestándose en los seres vivos.

En efecto, y según la sentencia más antigua, las artes plásticas deben ser un mudo arte poético. [...] las artes plásticas, como el arte poético, deben expresar pensamientos del espíritu o conceptos cuyo origen es el alma, pero mediante el lenguaje, sino como la callada naturaleza: mediante la figura, mediante la forma, mediante obras sensibles e independientes de ella. Así pues, las artes plásticas funcionan manifiestamente como un vínculo activo entre el alma y la naturaleza y sólo pueden ser entendidas y captadas en el contexto de ese vivo medio entre ambas. Es más, puesto que la relación con el alma ya la tienen en común con el resto de las artes, y concretamente de la poesía, la única fuerza propiamente suya que les queda es esa fuerza productiva similar a la de la naturaleza y mediante la cual se vinculan con ella: así pues, ésta será la única fuerza a la que pueda referirse una teoría si queremos que satisfaga al entendimiento, estimule a las artes mismas y sea provechosa y útil (*SW* 291).

El motivo por el que, en este discurso, se relacionan las artes plásticas con la naturaleza es que ella es el «modelo y fuente originaria». Es modelo en cuanto que las artes deben imitarla en su acción creadora; pero ser fuente originaria es decisivo, pues para Schelling significa exactamente que, de la naturaleza, del espíritu de la naturaleza, nacen de modo inmediato los seres naturales; y de modo mediato, esto es a través del artista, las obras de arte. Pero eso exige por parte del artista que vea la naturaleza como «la sagrada fuerza originaria del mundo, eternamente creadora que genera todas las cosas a partir de sí misma y permite que salgan activas a la luz» (*SW* 293). Sólo para un artista de alma vibrante, y que sabe descubrir la vibración de la vida; será la naturaleza, a su vez, algo vivo y divino: «Mundo y Dios no son sino la cara real y la ideal de una sola cosa; y en el todo está contenido lo que en Dios está comprendido» (De Torres 1999, p. 123). Y sólo así reflejará vida en sus obras.

En cambio, el artista que mire a las únicas formas, como muertas, a las que puede copiar de un modo «externo», sin ver ni reflejar la vida que llevan en sí, realizará imitaciones también muertas. De modo que la comprensión y realización del arte depende de la comprensión de la naturaleza. Quienes no pueden comprender la vida de ésta y lo divino que hay en ella, tampoco serán capaces de reflejarla en el arte, ni siquiera de considerarla como parte suya esencial y necesaria, como su alma. Hay una correspondencia entre la vida de la naturaleza y el interior del ser humano y «si no contemplamos las cosas desde el punto de vista de la esencia que encierran (...) tampoco pueden decirle nada a nuestro propio interior» (*SW* 294).

En este contexto surge la pregunta por la belleza. A través de la esencia que se deja ver, que se manifiesta; y a través de la naturaleza reconocida como viviente, se presenta la belleza, que es su perfección. Y la perfección es la vida creadora: por eso es necesario descubrirla a ella, a la vida, para poder «culminar con éxito ese profundo proceso, similar al proceso químico, gracias al cual sale a la luz el puro oro de la belleza y verdad como si hubiese sido purificado por el fuego» (SW 294). Este reconocimiento de la belleza puede tropezar con dos obstáculos: uno, como se acaba de exponer, la falta de visión de la esencia de las cosas más allá de las formas. El otro obstáculo puede ser algo que viene a ser el problema contrario: ver sólo el espíritu, buscar solamente lo ideal y sublime, ignorando las realidades cercanas. Schelling denuncia, en este sentido la mala interpretación que se ha hecho de la propuesta de Winckelmann de un arte que busque lo ideal: la expresión de los conceptos del espíritu. La equivocación, en este caso, está en buscar algo ideal que olvida, igualmente, la vida real que anima las cosas y las formas; buscar lo ideal «sin sentir toda esa fuerza viva que albergan en su interior» (SW 295).

Ambos modos de buscar lo bello son equivocados y se hacen incapaces de encontrarla, pues ambos olvidan lo esencial que es la vida. Uno atiende sólo a lo ideal o al alma; otro ve sólo lo externo o la materia, el cuerpo; y ahí no puede presentarse la belleza que no encuentra lugar en la disgregación y la parcialidad de estas posturas unipolares, que siempre llevarán en sí el vacío de ese otro lado del que se alejan o al que rechazan. Si se reconocen estos errores y su causa, se puede descubrir que la pregunta es cuál pueda ser el vínculo activo que une ambos lados o, dicho de otro modo, «cuál es la fuerza que crea el alma y el cuerpo de un solo golpe y como de un soplo» (SW 296).

III. LA BELLEZA UNE MATERIA Y ESPÍRITU

El núcleo conceptual de *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* es la unión de materia y espíritu. «Una cuestión que había dejado pendiente la *Crítica del Juicio* de Kant era precisamente el problema de la unidad e integración de naturaleza y libertad, de lo sensible y lo inteligible» (Cataldo Sanguinetti 2013, p. 23). Al tratar la relación entre naturaleza y arte, la cuestión de la conciliación espíritu-materia se vuelve central y protagoniza todo el *Discurso*.

Lo que permite comparar y adivinar alguna semejanza entre la naturaleza y el arte es justamente que en ambos casos se une un cuerpo y un espíritu, y el cuerpo se convierte en expresión de un alma. «En la naturaleza y en el arte esta ciencia capaz de crear obras es precisamente el vínculo entre concepto y forma, entre cuerpo y alma» (SW 300). El concepto es eterno y pertenece a lo infinito. Es esencialmente incorpóreo. También en el artista el alma es su esencia, de por sí ajena a la corporalidad. La posibilidad de que se unan, de que lo

infinito tome cuerpo en la realidad, sólo existe gracias a la fuerza creadora, que tiene el poder –sólo ella– de unir materia y espíritu. De esta manera la belleza no sensible toma posesión de cierta sensibilidad y se hace visible, entra en el mundo de la realidad corpórea. A lo largo de todo el texto se puede intuir la tensión real-ideal bajo la exposición a cerca del arte, su idealización y su realidad sensible. La producción artística realiza esta unión (Barth 1991, p. 132). Hay cierto eco del *Sistema* en la manera en que se expone esta conciliación: en aquel tratado se propone eliminar la contradicción entre finito e infinito, que ha de ser superada (Leyte, 2014, p.211). En el *Discurso* se desvela la unidad de lo espiritual y lo material.

Pero ¿en qué consiste la belleza que resulta del arte o de la naturaleza, una vez que esa unión –entre espíritu y sensibilidad– se ha realizado? No en el resultado que podemos observar externamente, pues «No es bello por la forma» (*SW* 301). La belleza es la vida capaz de unir alma y cuerpo y no se identifica con ninguna forma concreta. La vida es un rasgo esencial, condición indispensable, de la belleza: «los que toman la forma externa como referencia de sus trabajos artísticos, dejan abierto un vacío que no puede ser llenado» (Galán 1999, p. 87). Por eso no la define nada externo; sino la vida interna que palpita en ella. Uniendo el espíritu de la naturaleza a los cuerpos naturales y manifestándose en ellos; o bien uniendo el alma del artista a su obra y haciendo que se manifieste en ella. Esto es la belleza: la manifestación del espíritu a través de la materia a la que se ha unido. «El artista tiene que imitar a ese espíritu de la naturaleza que actúa en el interior de las cosas y que recurre a la forma y la figura para hablarnos a través de imágenes sensibles» (*SW* 301).

Schelling exige otro atributo, que es consecuencia de esta primera definición de creación, sea en el arte sea en la naturaleza, y es este: veracidad. Únicamente este acto de la fuerza creadora puede dar lugar a algo verdadero. Consecuencia necesaria de ello es que la belleza sólo está presente en esa verdad que emerge de lo vivo. Toda perfección externa e inerte permanece ajena a la belleza. Belleza es algo distinto, que está por encima de la forma: es más fuerte, más profundo, más interno a eso que podemos observar en una obra de arte o en un elemento natural. Toda belleza desaparece sin un principio activo interior.

Contemplad las formas más bellas: ¿qué les queda cuando las pensáis sin su principio activo? [...] Lo que hace a la forma no es el hecho de estar unas partes al lado de las otras, sino el modo y tipo de las mismas: pero esto sólo puede determinarse por medio de una fuerza positiva que en principio actúa contra esa contigüidad externa de las partes y subordina la pluralidad de éstas a la unidad de un concepto (*SW* 299).

En la naturaleza hay una unidad viva, pero siguiendo fuerzas ciegas. El arte mismo aporta ya una potencia más alta que la potencia de la naturaleza (Knitter-

meyer 1947, p. 343). En la creación humana esa unidad es resultado de la acción del artista que «construye a las partes de la materia» (*SW* 299). Sin embargo, esa acción que pone límite, que imprime una fuerza, es la que –a la vez– hace posible la unidad y la vida que están presentes; y hace posible que el concepto se manifieste a través suyo. Porque el artista lleva a cabo esta acción creadora desde su propio espíritu. Construye las formas, pero también les concede vida.

El arte es bello sólo si hay unidad y vida, que produce y mantiene tal unidad. Por esto, en cierto modo la estética de Schelling sigue siendo una filosofía de la unidad (Hartmann 1974, p. 115). El artista comunica la vida de su alma a su creación, pero no es posible que llegue a otorgarle vida como la naturaleza la otorga a sus creaciones. En ellas se da una completa unión de espíritu y materia (*SW* 302). Las obras de arte no llegan a estar vivas de esa misma manera. En la naturaleza se da realmente la presencia de algo espiritual en lo material (*SW* 300). En cambio, por ser capaz de creaciones libres, el artista aventaja a la naturaleza: la fuerza de la naturaleza produce sus formas ciegamente y sigue sus leyes. El artista, en cambio, introduce en la creación la libertad propia del conocimiento:

El más supremo arte de los números y de las mediciones es algo vivo e innato en los astros, quienes lo ejecutan con sus movimientos sin tener un concepto del mismo. En el caso de los animales, el conocimiento vivo parece más claro pero no por eso son capaces de aprehenderlo por sí mismos; precisamente, como da la impresión de que van de un lado para otro sin tener conciencia de ello, les vemos llevar a cabo incontables actividades que son mucho más admirables que ellos mismos: lo vemos en el pájaro, que embriagado por la música se supera a sí mismo con sonidos que rezuman alma; lo vemos en la diminuta criatura llena de dotes artísticas que es capaz de llevar a cabo sencillas obras de arquitectura sin necesidad de aprendizaje previo ni ejercicio, simplemente guiada por un espíritu todopoderoso que ya lanza algunos destellos aislados de conocimiento en estos casos singulares, pero que sólo en el propio ser humano brilla con la fuerza del sol (*SW* 300).

En la creación de la naturaleza no hay concepto, en los animales no hay conciencia: más bien siguen un conocimiento o concepto que está presente en la naturaleza, pero que supera largamente la capacidad de cada viviente. «En los seres de la naturaleza el concepto vivo sólo actúa a ciegas; pues bien, si le ocurriese lo mismo al artista, no se diferenciaría de la naturaleza» (*SW* 301). Sin embargo, se mantiene una gran diferencia, insalvable: en la naturaleza hay infinito.

El discurso pronunciado en Baviera respira adaptación a un público amplio y está traspasado de espíritu poético. A la vez, queda inscrito en un marco teórico de fuerte carga ontológica, y en el periodo de la filosofía de la identidad. De modo que junto a las afirmaciones más líricas y comprensibles;

encontramos también una reflexión algo velada, pero clara, de la esencia y sus manifestaciones y de los límites del ser.

Una de las afirmaciones ontológicas más fuertes es esta: «En la naturaleza y en el arte la esencia aspira a materializarse» (*SW* 301). Estas condiciones que se han ido analizando de cómo se unen materia y espíritu, no quedan a merced del capricho: ni de la ciega naturaleza ni del artista en su subjetividad. Más bien sucede lo contrario, y es a la propia esencia a la que se le reconoce cierta iniciativa. Esta es una afirmación que sugiere una esencia viva y activa. La esencia que como veíamos unas líneas más arriba se pone sus propios límites.

Consecuencia de esa iniciativa que se realiza al tomar límite y, por tanto, forma definida; es la transformación de lo «inaccesible, cerrado y rudo» (*SW* 300) en algo que «va abandonando su severidad» (*SW* 301). Este cambio se produce cuando el espíritu creador es «capaz de reunir toda su plenitud en una criatura singular». En este proceso de pasar de la esencia a lo singular y de lo rudo a lo hermoso, se revela de nuevo la afinidad de la naturaleza con el alma del artista. Ambos comparten este cambio de la severidad de la esencia a la amabilidad de lo definido:

Este es el estado de la más hermosa madurez y esplendor; en el que el puro recipiente se muestra perfectamente acabado, el espíritu de la naturaleza se libera de sus ataduras y siente su parentesco con el alma. Esa alma que sale al encuentro se anuncia como por medio de un suave arbol matutino que se va alzando gradualmente por toda la figura. (*SW* 311).

De la unión de cuerpo y espíritu deducimos, al menos, dos conclusiones. La primera: que en la naturaleza y en el arte hay una esencia que no es aprehensible. La «rudeza y severidad» que Schelling menciona expresan que la esencia no es asequible. Este es un momento platónico⁶: la esencia, al igual que la idea de Belleza en el *Banquete* (410e), no se alcanza directamente. El ser humano no accede a ella si no es por medio de un proceso exigente. Platón narra el ascenso del alma gracias a eros, hasta alcanzar la belleza en sí. En contraste con el texto platónico, el filósofo alemán cambia el foco de atención y describe la iniciativa de la esencia en una autorrevelación que se hace posible por la fuerza creadora.

La segunda conclusión, vinculada a la anterior, es la semejanza entre el espíritu de la naturaleza uniéndose a las realidades físicas naturales y el alma humana uniéndose al cuerpo de modo activo y creativo. La unión de alma y cuerpo también es un desafío que se logra gracias a la belleza. Cuando sucede, «el cuerpo es la forma, la gracia es el alma» (*SW* 311).

⁶ Otros rasgos platónicos innegables en el texto son la comprensión del absoluto, la unidad de uno-todo y la visión de la naturaleza (Cfr. Bierwaltes, 2000)

IV. GRACIA ES LA BELLEZA DEL ALMA REFLEJADA EN EL CUERPO

La plenitud de la belleza y del arte se realiza en la unión de forma y materia, de tal modo que alma y cuerpo estén en perfecta armonía. Entonces se hace presente la gracia, pues «La gracia es el alma de la forma o de la naturaleza» (SW 311). La gracia es un alma que logra reflejarse en un cuerpo⁷. Esta unión y plenitud de materia y espíritu son el término que persigue la fuerza creadora. Significan su logro máximo, su realización perfecta, incluso divina. «Pero la belleza del alma en sí, fundida con la gracia sensible ¡esa sí que es la suprema divinización de la naturaleza!» (SW 311). Para que se revele la gracia no basta con la presencia del alma, ha de haber una afortunada penetración de la materia que conceda al alma manifestarse a través de ella. Sólo el alma que se revela por medio de un cuerpo llega a mostrarse como gracia. «El espíritu de la naturaleza se contrapone al alma solamente en apariencia» (SW 311). Porque la plenitud y belleza extremas a que se refiere es precisamente su revelación como «templanza y reconciliación de todas las cosas» (SW 311). La belleza del alma reconciliada con el cuerpo constituye una belleza plena porque significa una profunda armonía, en la que se reconcilian íntimamente esos dos elementos que parecen eternamente opuestos.

La oposición de alma y cuerpo se advierte en los arrebatos de pasión. Las pasiones, como «fuerzas ciegas» (SW 312) irrumpen en el sujeto que quedaría a su merced y, por tanto, inmerso en su ciega fuerza; de no ser por el espíritu que conduce al alma a la serenidad. Los espíritus inferiores son las pasiones que pueden perturbar al alma, pero a estos «puede domarlos la naturaleza del hombre» (SW 312). Esta capacidad del espíritu, de conceder sosiego en medio de la tormenta sentimental, es la conciliación de alma y cuerpo por la fuerza del espíritu. Es la propia belleza la que puede aplacar la pasión (SW 312). El

7 El lector del Discurso (que fue pronunciado en 1807) encuentra en él una teoría de la gracia muy parecida a la que había expuesto Friedrich Schiller en *Sobre la Gracia y la Dignidad* (Über Anmut und Würde) en 1793. Es hacia el final del texto, entre las páginas 312 y 328 del volumen VII de las obras completas, y está vinculada a esta singular comprensión de la unión de materia y espíritu. Schelling concibe esta unión como un fenómeno que se da, de modo semejante; entre espíritu y materia de la naturaleza y entre cuerpo y alma. Queda la duda de si Schelling leyó directamente a Schiller, o si quizás compartieron puntos de vista dentro del Círculo de Jena (1800-1805), o si, simplemente, ambos tienen una común inspiración en Winkelmann. Éste publica en 1764 su conocida *Historia del arte en la antigüedad*, tratado que fue lectura habitual de los intelectuales de la época. Narra el descubrimiento del arte antiguo, especialmente de la escultura griega. Lo que atañe a la discusión en que nos ocupamos ahora, es el modo decidido en que Winkelmann atribuye la belleza de los cuerpos griegos al clima y al temperamento. El historiador subraya características morales de los ciudadanos de la Grecia clásica, como causa de la armonía y esplendor físicos. Esta relación entre carácter y belleza del cuerpo, presente en la cultura alemana de finales de 1700, es un trasfondo presente en la teoría de la Gracia de ambos filósofos.

resultado es el de un alma hermosa –en equilibrio– que puede manifestarse como tal a través del cuerpo. Por eso puede transformar incluso el dolor en belleza⁸ (*SW* 312).

No siempre basta la presencia habitual del espíritu, su atención, la fuerza que otorga al alma. Hay ocasiones en que sucede la tragedia: sufrir la injusticia, enfrentarse a un violento dolor. El propio espíritu puede verse turbado en sus cimientos. «Es el caso de todos esos estados verdaderamente trágicos en sentido noble que nos pone ante los ojos la tragedia clásica. (*SW* 313)

... cuando es la propia alma la que sufre, ¿cómo se la puede salvar del dolor y la profanación? Reprimir arbitrariamente la fuerza del sufrimiento o del sentimiento desatado sería un pecado contra el sentido y la meta del arte y revelaría una falta de sensibilidad y de alma del propio artista. Si el arte ha obtenido el medio de poder mostrar toda la grandeza de la sensibilidad y el sentimiento sin tener que dañar su armónica proporción y su equilibrio, es precisamente porque la belleza se ha convertido en carácter después de haberla asentado sobre formas grandes y firmes (*SW* 313).

Si el alma se ve zarandeada por la pasión, y parece que ya no quedan recursos en el propio ser humano para volver a ser dueño de sí; para evitar cierta degradación o vileza, es la belleza la que puede restaurar la serenidad. Pero ha de ser una belleza asentada en lo más hondo de su ser. «La belleza convertida en carácter»¹⁴⁰. Ella consigue que sufriendo la prueba del dolor o la injusticia, el alma no haga nada indebido, nada contrario a la humanidad y que si cae, caiga por lo menos como víctima pura y sin mancha» (*SW* 313). La gracia es capaz de «transformar el alma en belleza mediante una fuerza divina [...] Se salva del dolor y aparece victoriosa en lugar de vencida justamente porque se desprende del lazo que la ata a la existencia sensible (*SW* 314)».

La coincidencia con el *Tratado de la Gracia y la Dignidad* es aquí total: también Schiller había comprendido que el alma bella era aquella en que su recta moral estaba fuertemente asentada, de manera que los embates de la pasión o del dolor, no lograban agitarla. La belleza, con su armonía, había penetrado el tuétano de ese espíritu noble, hasta el punto que los actos de virtud; incluso aquellos que eran más costosos, emergían de sí misma, nunca de una fuerza externa:

⁸ Se observa una peculiaridad terminológica en algunos pasajes del *Discurso* y muy especialmente cuando Schelling trata de la moderación de la pasión gracias al espíritu. De las diversas menciones a lo largo de todo el texto podemos deducir que el espíritu es una facultad superior al alma. Sería su parte más alta (empleando terminología aristotélica) o una parte del ser humano que sobrepasa al alma misma, como una fuerza que convoca desde sus más latos sentimientos y determinaciones. El espíritu es lo más alto y más sagrado del hombre y en ocasiones se asemeja a lo divino o cuenta con cierta presencia divina en sí.

Una fuerza externa, cualquiera que sea, sólo puede privar de bienes externos: no puede llegar hasta el alma, romper un lazo temporal, disolver el vínculo eterno de un amor verdaderamente divino. No se muestra dura y sin sentimiento, ni tampoco abandona el propio amor: antes bien, se muestra únicamente en el sufrimiento por ser ésta la única sensación perdurable en la existencia humana y, así, se alza por encima de las ruinas de la vida o la dicha externa hasta la gloria divina (SW 314).

Es conocida la dimensión ética de la teoría de la Gracia en Schiller. Quizás porque se ve reforzada en las Cartas para la educación estética del hombre; donde la teoría del alma bella se expone abiertamente y donde esos dos elementos: bien y belleza, se emparejan constante y directamente. La exposición de Schelling en el texto que estamos estudiando no alude tan directamente al problema ético. Pérez ha señalado, comparando ambos autores, que «el camino schilleriano parte de lo estético para “moralizarlo” [...] mientras que el camino schellingiano partiría de la vía práctica para «estetizarla» (Perez 2006, p. 337). Puede ser. Sólo encontramos un pasaje en el *Discurso* en que su afirmación de la repercusión moral sea directa y es el siguiente: «Esta belleza que nace de la perfecta compenetración de la bondad ética con la gracia sensible nos invade y nos encanta con la fuerza de un milagro» (SW 315). En otros momentos las afirmaciones de la dimensión ética quizás no son tan claras, pero siempre se muestra la gracia como resultado de un alma pura que se manifiesta externamente, un alma noble que logra expresarse a través de lo sensible (cfr. SW 316). La Gracia revela, en el ser humano, la bondad de la fuerza que une espíritu y materia. En la Gracia nos encontramos con el espíritu de la naturaleza transformado: el espíritu de la naturaleza se transfigura en alma bella y nace la gracia.

Antes de acabar su exposición, Schelling recuerda que el alma no es únicamente este elemento capaz de belleza, capaz de penetrar la materia y expresarse a través de ella; sino que el alma es también el espíritu de cada individuo. La filosofía de la identidad acompañando todas las reflexiones de su obra temprana, se hace presente aquí también por un momento:

«...el alma no es el principio de la individualidad, sino aquello mediante lo cual el hombre se alza a sí mismo por encima de toda mismidad, se vuelve capaz de sacrificar su propio yo, y aún más, y esto sería lo más importante, se vuelve capaz de contemplar y reconocer la esencia de las cosas y por ende del arte». (SW 312)

V. OTROS RASGOS ESENCIALES DE LA BELLEZA

A lo largo de la segunda sección de este estudio, hemos expuesto la principal condición de la belleza en el contexto de la disertación *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*, que es la vida. No hay belleza en lo inerte. Es bello aquello en que palpita la fuerza del espíritu, sea el espíritu creador de

la naturaleza; sea el alma del artista, otorgando un aliento de vida a su propia obra. Se podría sintetizar el contenido de todo el texto en la definición esencial de la belleza como algo primordialmente vivo. Pero hay algunas otras consideraciones que acompañan y matizan este primer requisito.

ESENCIAL Y REAL

Al exponer cómo se unen espíritu y materia, Schelling establece que la belleza está en la realidad. El artista es quien sabe verla. En su queja contra la idealización en el arte, elogiada por muchos contemporáneos, establece que la realidad es modelo de belleza para el artista. Proponer la idealización en el arte, significa presuponer que la realidad no es merecedora de la atención del artista ni de ser reproducida en sus obras. Si la realidad ha de ser idealizada para hacerse digna de reflejarse en arte, entonces es que la realidad es fea y falsa. La reacción de nuestro autor es rotunda: «desde luego, si lo efectivamente real se opusiera a la belleza y a la verdad el artista ya no tendría que elevarlo o idealizarlo: si así fuera, tendría que suprimirlo y destruirlo a fin de crear algo verdadero y bello» (SW 301).

Pero esta afirmación tajante, no se queda en una aprobación mediocre de lo que la realidad traiga consigo, admitir como bello aquello que el espectador encuentre, sea lo que fuere. Muy al contrario, lo bello se sigue considerando perfecto: «¿Qué es la belleza si no el perfecto ser carente de defectos?» (SW 302). El filósofo alemán sostiene tal principio, porque está pensando en la perfección de la naturaleza, que es el contexto de todo el *Discurso* y de las afirmaciones y principios que en él se declaran.

Si no se tuviera en cuenta este contexto, podría sorprender la aserción de la belleza perfecta; pero la reflexión que va exponiendo Schelling está enteramente inmersa en la filosofía de la identidad: la naturaleza es idéntica al todo, al absoluto, y por tanto, llena de perfección. A la vez, esta perfección y unión con lo absoluto es un eco innegablemente platónico, coherente con una idea de belleza ideal, a la que se accede por elevación del alma y es observada por los ojos del espíritu.

Esta idea de belleza reúne tres elementos, sin los que no podría sostenerse: el concepto, las formas y la fuerza que las une. Por eso la belleza es un modo de unidad entre ellos: los convoca y aparece sólo en su presencia. La fuerza de unión, por su parte, ha de ser una fuerza viva y productiva. Sólo podemos captar el espíritu como algo vivo si lo vemos como espíritu productivo, «al fin y al cabo, toda unidad sólo puede tener un origen espiritual y ser de tipo espiritual» (SW 299).

A estos elementos hay que añadir otro factor: el tiempo. El tiempo no es una cualidad esencial de la belleza, sino la dimensión inesencial de ella. Por esto es decisivo en el arte. El arte capta el momento de esplendor, trae el ob-

jeto bello fuera del tiempo, captura un momento de la eternidad de la criatura representada. Y así permanece -entonces- la belleza, que es lo esencial:

Si [...] toda criatura de la naturaleza goza de un único instante de verdadera y perfecta belleza, también será lícito decir que goza de un único instante de plena y perfecta existencia. En ese instante dicha criatura es lo que es en toda la eternidad y fuera de él sólo le tocan un devenir y un perecer. Al presentar en ese único instante, el arte consigue sacarla fuera del tiempo, consigue hacerla aparecer en su puro ser, en la eternidad de su vida (*SW* 303).

FORMA Y LÍMITE

Hemos mencionado la forma como elemento esencial de la belleza. Schelling denuncia la equivocación de reducir la forma a algo externo. Si se niega lo que ella tiene de positivo y esencial, queda el límite impuesto desde fuera, queda algo ajeno a la esencia de los objetos y los seres. De una forma así no puede emerger una obra de arte verdadera; ni vivir dentro de ella ningún ser de la naturaleza vivo y verdadero. «Pero la forma no existe independientemente de la esencia» (*SW* 303). Hay una «unión de forma y contenido, que se determinan absolutamente una a otra (Dietzsch 1978, p. 31)

Sólo puede haber belleza donde hay libertad. Esta es una convicción propia de la doctrina de la espontaneidad del espíritu que Schelling comparte con Kant y Fichte (Braun 1906, p. 4). La forma ha de reconocerse como algo que lleva cada ser dentro de sí: una manifestación concreta de la vida, de la fuerza creadora. La forma es algo propio de cada criatura y de cada objeto. Es propio, es intrínseco, es emanado desde la propia esencia. Por eso la forma es libre, y por ser libre puede ser bella. La forma no supone una constricción en la naturaleza y tampoco en el arte. Los seres de la naturaleza se definen a sí mismos dentro de su forma propia. Del mismo modo las obras de arte verdaderas se determinan dentro de una forma que emana del propio objeto representado, no es algo que el artista impone. Es algo que el artista descubre y refleja, respetando la unidad de concepto, forma y vida que el propio elemento posee:

(la forma) ...es una medida que la figura se impone a sí misma» [...] y en ella la fuerza creadora aparece como una fuerza verdaderamente inteligente. Pues, en efecto, la capacidad de otorgarse uno a sí mismo sus propias medidas siempre se ha considerado como una excelencia, incluso como la más elevada de todas (*SW* 303).

El concepto de forma de que está tratando Schelling, es un concepto concreto, en el que él ha visto y determinado algunas cualidades que no siempre son reconocidas; o no por todos. La esencial libertad que acabamos de mencionar, no es evidente. Lo mismo ocurre con la belleza sublime en la que «la plenitud de la forma supera y anula a la forma misma». Nuestro autor lamenta que se

haya olvidado esta realidad esencial, porque este olvido ha causado una confusión grave: interpretar el límite de la forma como algo negativo. El «límite se ha visto como “limitación” negativa y no como definición afirmativa. La comprensión negativa ignora la auténtica naturaleza de límite y forma.

Belleza es la «base siempre activa de lo bello» (*SW* 307). Este carácter activo funda la libertad mencionada, la autodeterminación. Para nuestro autor esta autodeterminación libre está en la esencia de lo bello, pero emerge al exterior y es en lo externo y observable donde la belleza se nos hace «visible o por lo menos perceptible» (*SW* 307). Las expresiones que leemos en el *Discurso* están siempre vinculadas a la vida, y subraya que hay una interacción orgánica entre los elementos que se compenetran para hacer que exista la belleza. Por ejemplo, en el enunciado tan gráfico de que lo viviente «...es esa figura que nace de la recíproca actuación y efecto de huesos y carne» (*SW* 307).

ARTE Y ARTISTA

El orador de Múnich insinúa en distintas ocasiones la superioridad de la naturaleza respecto del arte⁹. Su fuerza creadora surge de la misma divinidad, y es ella misma la que se hace presente en el artista. El Creador de la naturaleza vivifica a los vivientes, como el artista –inspirado por esa misma fuerza creadora– vivifica sus propias obras. Esta concepción de un espíritu creador divino, se concilia con reconocer la plenitud del ser humano dentro de la naturaleza. Lo mencionamos en la sección 3 de este estudio, enfocada a la unión de materia y espíritu en la belleza. Si nos enfocamos concretamente al arte, vemos que para Schelling el arte puede representar la belleza que se encuentra por doquier, en grados diversos. Pero el arte «exige plenitud [...] y suele preferir echar mano de lo más desarrollado y supremo: de la figura humana (*SW* 305). El artista busca la perfección, pero –como ya se señaló al principio; lo hace dentro del límite de la verdad. Procura la plenitud, pero dentro de lo verdadero. Y en esta pugna rivaliza con la propia naturaleza.

Hay, al menos, un periodo histórico en el que los artistas alcanzaron esta aspiración: el arte helénico, que «empezó por liberarse de las ataduras de la naturaleza para alzarse hacia la libertad divina» (*SW* 306). El filósofo de la identidad descubre en el arte griego la excelencia que él mismo propugna. Sus genios consiguieron plasmar toda la fuerza y hondura de las más poderosas emociones en la materia. Son ejemplo del logro que el primer romanticismo exige al artista: dotar a un cuerpo de gracia; en este caso, dotar al mármol de expresividad.

⁹ He tratado de este tema en particular y en comparación con Hegel en... (*añadir ref. pasada evaluación)

Que la verdad es una condición de la belleza ha quedado dicho más arriba. Pero podemos añadir ahora que, en consecuencia, el artista debe seguir esa norma y atenerse a lo auténtico. Pero ahí está la peculiaridad de la doctrina de Schelling al respecto. La veracidad del artista se cumple por la propia fuerza de la naturaleza que le cala. El genio creador no sigue indicaciones, sino que recibe «el puro regalo de la naturaleza [...] realizándose a sí misma de modo total y completo» (*SW* 324). La identidad de la naturaleza consigo misma, como desdoblamiento del yo, está también presente en este texto. La exposición resulta tan vívida y personal, que se entiende la intuición de que quizás Schelling piensa en la relación consigo mismo (Warnek 2004, p. 199). Aunque no se dedique ningún pasaje directamente a este punto, está en todo el contexto y se alude con frecuencia a este regreso de la naturaleza a sí misma y al repliegue del sujeto sobre sí, tras unirse a su fuerza creadora:

La naturaleza nos sale al encuentro en todas partes, al principio de forma más o menos ruda y cerrada. Le pasa como a la belleza, que es grave y callada y no atrae la atención mediante signos llamativos ni cautiva al ojo vulgar: Pero entonces ¿cómo podemos conseguir que esa forma que parece tan dura se derrita como le pasa al metal, sólo que en espíritu, de tal modo que la pura fuerza de las cosas se derrame junto con la fuerza de nuestro espíritu hasta quedar ambas fundidas en una sola pieza? Tenemos que pasar por encima de la forma precisamente para poder reconquistarla a ella misma de modo comprensible y vivo y verdaderamente sentido. (*SW* 299).

Todo el discurso es un elogio abierto de la belleza, la naturaleza y el arte. Es también un elogio del artista que, como Schelling afirma en otros momentos de su obra, conoce el reflejo de la idea en la realidad; mientras que el filósofo sólo conoce la idea con la razón (López Domínguez 1999, p. 21). Al final el artista lo supera todo, se eleva de un modo único, intuye la belleza recóndita y la muestra a los demás: por él se funden espíritu, naturaleza, forma y alma.

VI. CONCLUSIÓN

El estudio del *Discurso de la Academia* confirma que la estética de Schelling es una doctrina propia y consolidada. Esta obra concreta cierra una etapa de pensamiento que viene marcada, como se ha aludido antes, por su Ontología y por su teoría de la Identidad. Ambos rasgos de su pensamiento hacen posible una teoría de la belleza única, precisamente por las condiciones esenciales que se le atribuyen, en relación a la esencia del mundo, de la naturaleza y del yo. La teoría de la negación del yo para reunirse con él, tras sumergirse en la naturaleza, da lugar a una concepción de la belleza que se

identifica profundamente con cada uno de estos elementos. Este estudio ha analizado la manera en que Schelling convierte la belleza en núcleo central de su pensamiento, en coherencia con su Filosofía de la naturaleza y su Filosofía del yo.

VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTH, B. (1991) *Schellings Philosophie der Kunst, Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft, Symposion*, München: Karl Alber.
- BAUMGARTNER, H. M. (Ed.) (1975) *Schelling*. Freiburg-München: Karl Alber.
- BIERWALTES, W. (2000) «El neoplatonismo de Schelling», *Anuario Filosófico*, 33, pp. 395 – 442.
- BLAUMER, M. (2006) *Subjektivität und ihr Platz in der Natur, Untersuchung zu Schelling Versuch einer naturphilosophischen Grundlegung des Bewusstseins*, Stuttgart: Kohlhammer.
- BOSCH, M. (2016) «Significado estético del Sistema del Idealismo Trascendental». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI-Nº2, pp. 57-73.
- BOSCH, M. (2016) «Estética de Schelling: idea de belleza en Bruno (1802)», *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 53, pp.: 219-23.
- BRAUN, O. (1906) *Schelling Geistige Wandlungen in den Jahren 1800-1810*. Leipzig: Verlag Quelle & Meyer.
- CATALDO SANGUINETTI, G. (2013) «Schelling o el arte como reconciliación», *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº48, pp.: 13-23, DOI: 10.12795/themata. 2013. i48.01
- De TORRES, M. J. (1999) «Estética y religión en la filosofía del arte de Schelling», en Leyte, A. (Ed.) *Una mirada a la filosofía de Schelling*, Vigo: Universidad de Vigo.
- DIETZSCH, S. (1978) *Natur-Kunst-Mythos. Beitrage zur Philosophie F.W.J. Schellings*. Berlín: Akademie Verlag.
- GALÁN, I. (1999) *El Romanticismo: F. W. J. Schelling o el arte divino*, Madrid: Ediciones Endymion.
- HARTMANN, N. (1974) *Die Philosophie des Deutschen Idealismus*, Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- KNITTERMAYER, H. (1947) *Schelling und die Romantische Schule*, München: Reinhardt.
- LEYTE, A. (2014) «Lo infinito romántico». *Suplemento de Contrastes. Revista internacional de filosofía*, 19, pp. 205-222.
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, V. (1999) «Estudio introductorio», *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos. p. XXI
- MEIER, F. (1961) *Die Idee der Transzendentalphilosophie beim jungen Schelling*. Winterthur: Keller.
- PEREZ, B. (2006) «Estética de la dignidad Y dignidad de la estética. Schiller y Schelling en 1795», *Estudios Filosóficos LV* pp.: 307 -337.
- SCHELLING, F. W. J. (1983) *Über das Verhältnis del bildenden Künste zu der Natur*, Hamburg: Philosophische Bibliothek. Felix Meiner Verlag.

- SCHELLING, F. W. J. (2004) *El «Discurso de la Academia». Sobre la relación de las artes plásticas con la Naturaleza (1807)*. LEYTE, A. y CORTÈS, H. (Traducción y estudio introductorio). Madrid: Clásicos del pensamiento. Biblioteca nueva.
- WARNEK, P. (2004) «Schelling's Second Sailing», *Epoché: A Journal for the History of Philosophy*, 8 (2):195-214,

MAGDALENA BOSCH es profesora agregada en la Universitat Internacional de Catalunya

Líneas de investigación:

Estética, Estética del Romanticismo Alemán.

Publicaciones recientes:

- BOSCH RABELL, M; FERNÁNDEZ BORSOT, G.; MIRÓ, A.; FIGA, J., (2022), «Evolving friendship? Essential changes, from social networks to artificial companions.», *Social Network Analysis and Mining*, vol. 12, ISSN: 1869-5469.
- BOSCH RABELL, M; BASTONS, MIQUEL, (2020), «Spirituality as reinforcement of people-focused work: a philosophical foundation», *Journal of management, spirituality and religion: an international blind refereed journal*, ISSN: 1476-6086.

Email: mbosch@uic.es