

Belleza y verdad

Sobre la estética entre la Ilustración
y el Romanticismo

A. G. Baumgarten J. J. Winckelmann
M. Mendelssohn J. G. Hamann

traducción
Vicente Jarque Soriano y
Catalina Terrasa Montaner

ALBA EDITORIAL, S.L.

Títulos originales:

- ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735)
JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)
MOSES MENDELSSOHN, *Briefe über die Empfindungen* (1755), *Über die Hauptgrundsätze der schönen Kunst und Wissenschaften* (1757, 1761)
JOHANN GEORG HAMANN, *Aesthetica in nuce* (1762)

Traducido del latín (Baumgarten) por CATALINA TERRASA MONTANER y del alemán (Winckelmann, Mendelssohn, Hamann) por VICENTE JARQUE SORIANO. La traducción de J. J. WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (realizada por VICENTE JARQUE, 1987) ha sido cedida por Editorial Península.

© de esta edición: ALBA EDITORIAL, S.L.
Camps i Fabrés, 3-11. 4.ª
08006 Barcelona

Diseño de colección: PEPE MOLL

Primera edición: enero de 1999
ISBN: 84-89846-37-5
Depósito legal: B-50 939-99

Impresión: Liberdúplex, s.l.
Constitución, 19
08014 Barcelona

Impreso en España

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares mediante
régimen de préstamo público.

Introducción: La importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII, por MATEU CABOT	7
Reflexiones filosóficas en torno al poema (1735), por ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN	23
Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura (1755), por JOHANN JOACHIM WINCKELMANN	79
Sobre los sentimientos (1755), por MOSES MENDELSSOHN	125
Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras (1757), por MOSES MENDELSSOHN	239
Aesthetica in nuce (1762), por JOHANN GEORG HAMANN	273

Introducción

La importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII

El siglo XVIII europeo es el siglo de la Ilustración. Para nosotros, éste es el momento en que nace la edad moderna y la cultura toma la forma y el camino que la conducirá a nuestros días. De entre todas las grandes transformaciones (políticas, sociales, culturales) que tienen lugar en ese período, nos interesa llamar la atención sobre el cambio de las ideas estéticas, esto es, sobre las ideas con las que los humanos comprenden y se explican los fenómenos relacionados con la belleza y con objetos que llamamos artísticos.

Nuestra concepción de lo que son y lo que representan el arte y la belleza nace, sin duda, en el siglo XVIII. En este tiempo se sitúa la frontera entre la estética antigua y la moderna. Con múltiples transformaciones en los dos siglos transcurridos, es en aquel momento cuando se fragua una nueva comprensión del hecho creativo y de la contemplación de las obras humanas creadas, cuando se toma en consideración aquello que para nosotros ya resulta habitual, formando parte del sentido común: considerar la obra como producto creado por un individuo especial, la belleza como una característica sensible y aprehensible primeramente por los sentidos, la imaginación como facultad humana que concurra en la producción y apreciación del arte, o, en fin, la inexistencia o continua creación de las reglas y criterios de producción y enjuiciamiento de la obra artística. Éstos son algunos de los puntos que la nueva época del XVIII plantea y desde entonces no dejan de ser discutidos.

En el siglo XVIII, el discurso sobre la belleza y sobre el arte adquiere un nuevo aire, más sistemático y más consciente de su entidad, discurso propiciado tanto por la propia evolución interna del discurso sobre la belleza y el arte, indisoluble del discurso general de la filosofía, como por la evolución del arte y el sentido de su recepción.

Uno de los cambios que pueden subrayarse hasta hacerse sustantivos es el de la concepción de la belleza, esto es, de la respuesta a la pregunta «¿qué es la belleza?». En este siglo acabará por producirse un cambio no sólo en la respuesta a la pregunta sino incluso en la pregunta misma, de tal manera que la antigua dejará de ser enteramente significativa. Hasta este momento, como hemos dicho, se entiende la belleza como una cualidad del orden del ser, de lo suprasensible, de la que pueden participar las cosas sensibles sólo en cuanto copias o representantes derivados de aquella realidad. La belleza, como tal y no como este o aquel objeto bello, es una de las cualidades esenciales del ser, que se mantiene pura e inmutable alejada de la aparente vida cambiante e inestable de los objetos captables por los sentidos. Se mantiene en el mundo sólo accesible por la *noesis*, la intelección, permanente, inmutable, unida a la verdad y al bien, como la tríada de las ideas supremas, como en Platón, o de los atributos del Ser. La belleza sensible, por contra, carece de auténtica realidad, su estado es inestable y corruptible, ajeno a la verdad y al conocimiento.

Estrechamente relacionado se encuentra otro de los cambios producidos en este siglo. En la dicotomía de hecho aceptada durante siglos, entre la razón y los sentidos, se atribuye a la primera la capacidad de conocimiento, mientras se le niega a los segundos concediéndoseles solamente la capacidad de enturbiar el acceso a la verdad. Si lo sensible no es objeto digno de la verdad, entonces la facultad de la sensibilidad sólo existe para procurar el equívoco camino de las sensaciones. La rehabilitación de la naturaleza sensible correrá pareja así

a la rehabilitación de los sentidos, primero como una facultad para un conocimiento de segundo orden, pero conocimiento al fin, después para ser cuando menos el inicio de todo conocimiento. En este contexto se produce la rehabilitación de facultades distintas al puro entendimiento, o razón, la imaginación entre otras, por ejemplo, para contribuir de consuno a clarificar la situación y las relaciones del hombre con el mundo.

Estas dos cuestiones y algunas otras provocarán grandes transformaciones en el panorama del pensamiento europeo del XVIII. y, en particular, en el pensamiento respecto del arte y de la belleza. La pregunta ya no será tanto «¿qué es la belleza?», sino «¿qué es lo que hace que este objeto sea bello, agradable, placentero?», «¿cómo podemos producir un objeto que sea bello, agradable, placentero?». A su vez, las transformaciones abrirán las puertas a preguntas nuevas derivadas de la nueva situación creada. Si la belleza no es una idea, una norma ideal, a la cual se ajusten las realizaciones prácticas, sino que un producto es conseguido como bello o no, ¿cuál es entonces el criterio para determinar si este producto está conseguido o no? ¿A qué reglas acudir para enjuiciar un determinado producto?

Junto a las causas internas de la propia transformación del discurso estético podrían apuntarse una serie de factores externos, sociales, que configuran un nuevo espacio. Por ejemplo: se organizan «salones» en Francia a partir de la exposición de 1667 (para conmemorar la fundación de la Académie Royale de Peinture et Sculpture), que desde 1725 se realizan en el Salón Carré del Louvre. Los salones tienen como efecto menguar el poder de los gremios y cofradías, crear un «público», es decir, una masa de gente que goza contemplando y valorando las obras de arte, abrir éstas a un ámbito mucho más amplio que anteriormente, restringido a las clases dominantes. La nueva «crítica de arte» difunde las tendencias y los gustos, excita el

juicio y promueve la crítica, esto es, democratiza la recepción de las obras de arte. De hecho, la crítica de arte se instaura, a partir de 1759, como una nueva forma literaria, de la mano de Denis Diderot.

Con esto, aunque formalmente no sean los primeros, en el tiempo de la Ilustración es cuando aparecen los textos que se consideran fundadores, aunque no se puede decir que ni la estética, ni la historia del arte, ni la crítica nazcan de un texto, por mucho que *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, y los *Salons* (1759) de Diderot puedan ser reclamados como textos fundadores de cada una de estas disciplinas.

En resumen: hasta la Modernidad (y especialmente el Romanticismo) la estética va a mantener separadas estas dos dimensiones, basándose en la unión belleza o verdad, por una parte, y en la reducción del arte al dominio de la apariencia y de la ilusión. A partir de este momento (y de forma clara en los Románticos), se unen la reflexión sobre el arte con la reflexión sobre la belleza y se llega a vivir la experiencia estética como la manifestación de la verdad que no posee otro modo de aparecer sino a través de la belleza.

El término «estética», referido a una determinada disciplina filosófica, es utilizado por primera vez por Alexander Baumgarten en el texto de 1735 que presentamos (*Reflexiones filosóficas en torno al poema*) en el sentido de una teoría del conocimiento sensible en general y de su forma específica: el gusto. Desde Baumgarten el término «estética» se difundirá como nombre de una nueva especialidad o disciplina, y sufre progresivos cambios de significado, desde el que le dio Baumgarten hasta Kant. Éste lo utiliza (en *Crítica de la razón pura*, 1781) para designar el análisis de las formas a priori de la sensibilidad y después (en la *Crítica del juicio*, 1790) refiere a este término el juicio con relación a la belleza y el arte.

Baumgarten procede de la escuela de la metafísica racionalista de Leibniz. En los primeros momentos, se puede notar la confusión de sus orígenes, mostrándose claramente la tensión entre sus presupuestos sensualistas derivados del empirismo inglés y unas formas de razonamiento más cercanas a la tradición metafísica alemana.

En lo que ahora nos concierne es importante el papel de arranca-da que desempeñó Leibniz y su intento de justificar la experiencia estética como experiencia que cubre la existencia humana en sus distintos niveles. En su sistema metafísico, Leibniz pensaba que la *mónada*, al organizarse como forma, está sometida a un impulso originario que no es ni una ley mecánica ni una necesidad cósmica, sino que es voluntad individual de ser aquello a lo que el individuo está destinado. Este impulso, según el cual la mónada se organiza espontáneamente de acuerdo con un principio de desarrollo interno, la pone en relación, por una parte, con el sentimiento de placer y con la contemplación de lo bello, y por otra con el ejercicio de la virtud y la aspiración a la perfección. El sentimiento de placer y la contemplación de lo bello no son sino distintos momentos de la reintegración en la armonía a la que tiende todo lo que es imperfecto o simplemente en potencia. El hombre siente placer cuando actúa conforme al fin que ha suscitado su acción, la conformidad con el fin se manifiesta bajo la forma de belleza, bello es aquello que siendo perfecto implica una acción virtuosa, etc. En el marco de su sistema, Leibniz sostiene que placer y belleza, perfección y virtud, están tan íntimamente unidos que nunca se dan separadamente. A partir de aquí se puede preguntar: ¿cuál es el lugar y la función del arte en una experiencia semejante y en el sistema del saber? En Leibniz no hay una respuesta clara, pero lo importante no es lo que él dijera sino el hecho de que siguiendo su esquema Baumgarten intentó dar una respuesta que, al final, fue la que hizo avanzar en la

dirección de consolidar y fundamentar un ámbito autónomo de experiencia humana.

Lo que plantea Baumgarten es un tema que será permanente a partir de este momento en el pensar humano: el conocimiento sensible, con su halo misterioso, es el calco negativo ante la razón positiva y, de esta forma, figura como un reconocimiento de los límites de la razón. Parece que el conocimiento del arte habitará, desde estos momentos primeros de extremo racionalismo, el campo de lo que se encuentra más allá de la razón, en sintonía con el pensamiento místico y negativo.

Para Baumgarten la estética es «teoría de las artes liberales, gno-seología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la razón análoga». En esta última formulación se explicita que la estética tiene una legitimidad analógica como saber de todo aquello que la razón no puede comprender sólo por sí misma. La estética tiene ahora como finalidad la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esta perfección no es otra cosa que la *belleza*. En la intención de Baumgarten esto significa intentar complementar el sistema filosófico (en el caso concreto de Baumgarten se trata del sistema de Christian Wolff, derivado de Leibniz) con el tratamiento de la región sensitiva del conocimiento, es decir, poner en claro las leyes que regulen las representaciones estéticas.

Para Baumgarten la oscuridad de las formas de relación propias de las representaciones sensibles se ilumina desde el momento en que se denota su posibilidad de perfección o su belleza. La estética, por tanto, ha de ocuparse de diferenciar estas oscuras perfecciones de las obras de arte.

En el siglo XVIII el interés por la Antigüedad no es nuevo. Pero el libro de Johann Joachim Winckelmann *Historia del arte en la Antigüedad*,

publicado en el año 1764, se convirtió muy pronto en una obra fundamental por las novedades de comprensión que planteaba, y, gracias a ello, su influencia fue duradera y muy vasta hasta el punto de marcar la comprensión de la antigüedad en los siglos siguientes.

La investigación de Winckelmann enfrentándose a los productos del arte antiguo no pretendía una mera recopilación de datos, como era habitual hasta ese momento, y presentarlos simplemente yuxtapuestos, sino una interpretación y una comprensión del arte como manifestación de la cultura de un momento histórico determinado.

Winckelmann introduce un nuevo esquema para explicar el arte griego, esquema que será, a partir de él, el «esquema» canónico y que describe la evolución de los estilos basándose en la secuencia nacimiento (o fase de total libertad y disponibilidad) - desarrollo (fase dura y potente) - madurez (fase elevada y majestuosa, seguida de una bella) - decadencia.

Su concepción de la belleza (y de rebote del arte) queda expuesta en el texto que presentamos y en los capítulos previos de su investigación histórica. De raíz neoplatónica, sirve a Winckelmann para no hacer tan sólo un acopio de datos y ordenarlos cronológicamente, sino que plantea este concepto de belleza que encadena en relaciones de causa y efecto un movimiento de la historia en que se valoren estilos y épocas. Así, reacciona contra los estilos enfáticos, complicados, barrocos o simplemente bellos (como el rococó), lo cual renueva el interés por aquello que él entendía como ideal griego de belleza, fundamentado en la majestad y en el sereno reposo.

La interpretación que realiza del mundo antiguo está basada en una visión idealizada del mundo de la cultura griega. La imagen de Grecia que aporta Winckelmann será la que permanecerá prácticamente hasta nuestros días en gran parte de la cultura. Sólo a partir de Nietzsche podrá decirse que no es la única visión, aunque siga siendo

la ortodoxa durante mucho tiempo. Es un mundo magnífico, una cultura que sintetiza a la perfección la naturaleza y la espiritualidad del ser humano y que, de esta manera, se ha apropiado la naturaleza de una forma artística tan conseguida que nunca será posible igualarla y siempre permanecerá como modelo de la belleza perfecta. Grecia será el espejo al que siempre tendrá que volver la cultura europea si quiere recuperar el gusto, la armonía, la cultura completa, etc.

Puede discutirse si la Grecia idealizada y magnificada de Winckelmann se corresponde con la realidad de aquel momento, pero lo que no puede negarse es que la visión inaugurada por él tendrá seguidores y será la visión normal de la Grecia clásica y, de esta manera, tendrá influencia y repercusión en la historia cultural de la Europa posterior. De esta forma, la herencia de Winckelmann es esa imagen que durante siglos se ha construido de Grecia y que ha servido de tradición para interpretar el pasado e incluso hacerse una idea del futuro.

La obra de Moses Mendelssohn (1729-1786), junto con la de Lessing, marca uno de los más significativos pasos adelante en la historia de la estética moderna. Interpretada su obra en el pasado como una preparación y una anunciación de la estética de Kant, la reflexión de Mendelssohn es, de hecho, uno de los enlaces significativos y claros entre la tradición metafísica racionalista de Leibniz y Wolff, representada en la estética por Baumgarten, y la estética ya de corte psicologista y empirista representada por Sulzer y los académicos de Berlín. Con Mendelssohn la historia de la estética sufre una primera «revolución copernicana», transformando la teoría de la sensibilidad en una ciencia específica y autónoma de la experiencia de lo bello. Mendelssohn es el que de forma más consistente rechaza la tendencia reductiva de la antigua teoría del arte como imitación y emancipa la estética de sus grilletes lógico-metafísicos, que es la característica de la estéti-

ca «antigua» o «premoderna». De este modo, puede afirmarse que Mendelssohn preparó esta disciplina para sus éxitos postkantianos y románticos. En particular, el ensayo *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* es un testimonio imprescindible de esta transformación en la estética del siglo XVIII y es un inagotable surtido de temas para la especulación llevada a término en la generación romántica, de Schiller a Schlegel, de Herder a Kant mismo, cuya especulación estética debe no poco a Mendelssohn.

Por eso, no debe entenderse el momento de los textos presentados simplemente como un momento prekantiano, con una obsoleta concepción historicista que sólo entiende lo que va dirigido a un fin más diáfano. Kant sistematiza, sintetiza, regulariza y alza la reflexión a unos niveles filosóficos que los anteriores en general no alcanzan, pero Kant también recoge el trabajo efectuado en estos momentos y, en los elementos que importa, los somete a una oportuna transformación, los hace kantianos. Por tanto, es de justicia teórica restablecer lo debido a cada uno y es enriquecedor seguir las sendas del pensamiento de estos autores, tanto las que condujeron a un lugar o autor que ahora reconocemos como las que visiblemente no condujeron a ningún lugar, pues de entre estas últimas algunas han merecido la atención de nuestros contemporáneos, sea porque han adquirido actualidad, sea porque, transformado el sistema mental hegemónico, han hallado suelo y luz para desarrollarse.

Por otra parte, en el texto *Sobre los sentimientos* y con la forma literaria de cartas, Mendelssohn plantea y desarrolla una gran cantidad de propuestas teóricas y discute las posibilidades de algunas de las planteadas en su momento. Simplemente como ejemplo valga señalar como en la carta octava Mendelssohn se plantea, por medio de sus personajes, la cuestión de cómo podemos obtener agrado de lo terrible, del horror, de las desgracias, etc. Es decir, cómo nos puede dar

goce, nos puede agradar, complacer (desde ese momento el auténtico signo definitorio de lo estético) no lo bello, cualidad clásica por excelencia, sino lo que, en los términos de la estética clásica, sería la esencia de lo no bello; repitiendo el título de un conocido ensayo moderno, sería lo siniestro. Se está planteando así el tema de la sublimidad, tema que ingresará con fuerza en el panorama estético a partir de la obra de Burke.

Como ejemplo, valga también lo que dice al final de la segunda carta, cuando Eufránor le plantea a Teocles de forma nítida la que será una cuestión clave para la estética del momento, mejor dicho, para la transición que se plantea en la estética: «¡Qué diferencia entre estas dos expresiones: este objeto es bello, este objeto es verdadero!». Aquí tenemos en fórmula las dos categorías o ideas siempre presentes en el pensamiento estético de esta época: Belleza y Verdad, como índices de relacionadas pero diferentes concepciones del lugar de la experiencia estética en la vida del hombre.

Posiblemente la imagen actual de Hamann, conocido con el sobrenombre de «El mago del norte», no se corresponda con la que tuvo en su tiempo. Herder le respetaba y reconocía su deuda con él, Jacobi fue discípulo suyo y a través de él las ideas de Hamann llegaron hasta los pensadores románticos del XIX; Mendelssohn detectó en él algo único, original e importante, Schelling le consideraba un gran escritor, Goethe le citó laudatoriamente en su autobiografía, Jean Paul (Richter) alabó su genio, igual que hizo Kierkegaard.

Sobre el texto de Hamann apenas dos apuntes sobre las escasas treinta páginas que ocupa. Escasas páginas que son un dulce calvario para cualquier traductor y editor pues en ellas se combinan dos tipos de características, de dificultades, que son las que quisiera mencionar como apuntes.

Para seguir con una división convencional, uno sería sobre la forma y el otro sobre el contenido. Sobre lo primero llamar la atención del lector, ante todo, sobre el título y subtítulo de la obra: *Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística*. El título en latín tampoco debe sorprendernos. Primero porque era práctica aún habitual en su tiempo la escritura en latín y no en el idioma nacional, segundo porque el texto, aunque en alemán, está trufado de citas, referencias y frases en otros idiomas (hebreo, griego, latín, francés e inglés) que no deben entenderse simplemente como pedantería del autor o como un exceso de literalidad. En las páginas del propio texto el lector podrá leer directamente el motivo, aunque expresado, como casi siempre, de forma críptica o fantasiosa, de semejante mosaico lingüístico. Es tradición ya dejar el título de la obra de Hamann sin traducir, tradición que hemos seguido, pues poco se gana con una traducción (que sería algo así como *Estética en una nuez*) que posiblemente escondería las referencias que se ocultan tras el título. Primero, a la obra que Baumgarten publicó entre 1750 y 1758, titulada *Aesthetica*, continuación de las *Meditaciones en torno al poema* que aquí publicamos, y que podría tomarse como la suma de la estética metafísica racionalista, precisamente al tipo de estética a la que se opondrá Hamann. Segundo, a una obra publicada por un tal Otto von Schönauich en el año 1754 y que tituló *Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch*, esto es, «La entera estética en una nuez o diccionario de neologismos». Con respecto al subtítulo, «Una rapsodia en prosa cabalística», no se trata ni de una metáfora ni de un eufemismo, es una descripción. Rapsodia es palabra que proviene del griego, ραπτειν, unir cosiendo, y con ella, además del arte de los rapsodas griegos, de la poesía épica por ellos transmitida, debemos conocer aquel discurso fragmentario e inconexo cuyo significado debe más a la disposición conjunta de imágenes e ideas que a

la construcción explícita y sistemática de una argumentación. El texto de Hamann es así una rapsodia, con frases que no son auténticas frases en el sentido común sino yuxtaposición de imágenes, de referencias a textos (la mayoría bíblicos) y personajes, de alusiones, que se proyectan además con ayuda de signos «tipográficos» que marcan pausas, inflexiones del pensamiento, retrasos. Algo así como un mosaico, esto es, un montón de piezas que sólo adquieren sentido una al lado de otra y mirándolo a suficiente distancia, no descifrando cada una de las piezas sino dejando que ocupe su lugar en el conjunto. Y a veces un mosaico puede resultar un rompecabezas, de ahí las dificultades de la traducción y, esperemos que sean mínimas, las dificultades de la lectura de un texto semejante. Pero, además, la rapsodia es «cabalística» y con ello Hamann hace referencia a la cábala, la mística judía que pretende reconocer a Dios en sus manifestaciones, siempre en un lenguaje cifrado, siempre secreto, mediante la exégesis de la palabra, de lo escrito y del número. Algo así, y perdonen el anacronismo imperdonable, como intentar conocer una máquina analizando a partir de su funcionamiento no sólo los planos con los que fue construida sino incluso intentando adivinar en este chirrido o en aquel movimiento lo que pensó el ingeniero cuando la proyectó.

Esto nos lleva al segundo apunte, sobre el contenido. Hamann es, junto a Herder y Humboldt (la «Triple H» como dijo el filósofo Charles Taylor), uno de los pensadores que pusieron en marcha una concepción del lenguaje humano en el que éste no se concibe simplemente como una herramienta, apta para una determinada función, sino que tiene una vida propia y separada de la del individuo que la maneja. El lenguaje es algo diferente, constituye al individuo, que se mueve siempre en un lenguaje. El lenguaje preexiste al individuo, se transmite de generación en generación incorporando la vida de cada

generación, su posición en el mundo, su horizonte de expectativas, su manera de entender y enfrentarse a la realidad. El lenguaje no es un útil, un instrumento funcional. El lenguaje es el mundo simbólico en el que nacemos y que nos guía los primeros pasos, y en los segundos, para vivir, nos da ya siempre una comprensión de lo existente. En este sentido, no es difícil imaginar la oposición de Hamann a algunos de sus contemporáneos, precisamente a los acérrimos y unilaterales seguidores del camino victorioso de la Ilustración, con su reducción de la razón a razón matemática y de lo desconocido a «aún no descubierto». Precisamente en esto último radica la diferencia: aceptar o no que a la razón más formal y deductiva, analítica y matemática, pueda escapársele algún secreto de la naturaleza o del hombre. Si todo lo que la ciencia no conoce es lo que «aún no conoce, pero que algún día conocerá», estamos negando cualquier tipo de misterio, proyectamos un universo mecánico y sin fisuras ni sombras. Si hay y habrá límites infranqueables al conocimiento humano, científico, tal vez no estemos hablando de «irracionalismo», como pretendía Berlín, sino de conciencia de la finitud humana. En este punto, creo que el texto de Hamann tiene un profundo significado en la historia de la estética, además de en la historia de la filosofía del lenguaje que ya hemos mencionado. En esta fecha, 1762, Hamann supera definitivamente el origen etimológico del término «estética», del griego *αισθησις*, al concebir la naturaleza poética del lenguaje arquetípico y universal con el que Dios dio nombre a todas las cosas cuando creó el mundo. La poesía es el lenguaje materno de la humanidad, dirá en las primeras líneas. En el origen de nuestro hablar en, con y del mundo se sitúa la poesía, el lenguaje de la imaginación, de la atmósfera, de la construcción simbólica de nuevas realidades, y éste es el campo de la estética. No encontraremos un tratado sistemático, ni una discusión o un análisis de categorías del discurso estético, ni una

preceptiva, sino más bien una proyección, enmarañada las más de las veces, de la posibilidad de entender estéticamente el mundo, esto es, de acercarnos a él captando los signos, no subsumiéndolos inmediatamente en un sistema de conceptos jerárquicamente ordenados, en definitiva por nuestro entendimiento, sino dejándolos vivir y que nos hablen. Tal vez esta posición, ciertamente propensa al misticismo y bordeando siempre el sinsentido, es la que abría una vía paralela a la abierta por la Ilustración más unilateralmente positiva y, por ello, la que tendría amplio eco en el Romanticismo que se avecinaba con sus llamadas a escuchar la voz de la naturaleza (interior y exterior del hombre), siempre difícilmente traducible en palabras.

Con los textos incluidos en este volumen nos situamos a las puertas del segundo gran paso aún en este siglo, el que a través del *Sturm und Drang* estallará en el Romanticismo. Pero casi simultáneamente desde fuera de Alemania se han dado pasos en el mismo sentido. Uno de los más importantes será el de Burke y sus reflexiones en torno del par de conceptos belleza-sublimidad, obra publicada en 1757 y traducida al alemán en 1773. Su aportación debe considerarse junto a la de los ingleses de principios de siglo que apoyaron la rehabilitación de las sensaciones o, más tarde, la de los franceses que, por una parte, intentaron reconducir la disparidad de las bellas artes a un solo principio (Batteux, 1746) o resolver la cuestión de la falta de una norma estricta proponiendo el nuevo principio crítico de acuerdo con el tiempo (Diderot). La selección de textos editada quedaría justo a las puertas de introducir un nuevo personaje, Herder, auténticamente la bisagra que nos permitiría pasar a un nuevo momento en el que, ya mínimamente consolidadas las nuevas posiciones, comienzan a debatirse nuevos problemas para ofrecer nuevos caminos. Esos caminos que, con la gran figura de Kant y su *Crítica del juicio* (1790) como auténtica frontera, conducirán al Romanticismo.

Representan, pues, los textos aquí editados un momento crucial en la formación de la moderna conciencia europea. Ahora que, por una parte, nuestra descendencia de la Ilustración está puesta en duda y, por otra, parece que las nuevas ideas que alimentaron el arte hasta nuestros días, las debidas a la revolución vanguardista de principios de siglo, se están agotando, recuperar los orígenes parece de crucial importancia sobre todo para determinar y tener presente a qué respondieron las ideas que hoy son parte integral de nuestro patrimonio cultural y mental.

En la presente edición, el texto de Baumgarten, de 1735, ha sido traducido a partir del texto latino establecido por Antonio Lamarra y publicado en Leo Olschki de Florencia en el año 1994. El texto de Winckelmann, de 1755, fue traducido en su día por Vicente Jarque a partir del texto alemán contenido en la edición de Ludwig Uhlig publicada en Reclam de Stuttgart en 1969 y reeditada en 1977. Los textos de Mendelssohn están traducidos de la edición de Otto F. Best para la Wissenschaftliche Buchgesellschaft de Darmstadt del año 1974 basada en la edición de 1771 de los escritos filosóficos de Mendelssohn, publicados en Berlín. El ensayo de Mendelssohn *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* apareció anónimamente en el año 1757 bajo el título «Consideraciones sobre las fuentes y las relaciones de las bellas artes y las letras», en la «Biblioteca de las bellas letras y las artes libres», primer tomo, segunda parte, Leipzig. Posteriormente, Mendelssohn lo incluyó en la edición anónima de sus *Escritos filosóficos*, aparecida en 1761, cambiando el título por el que ahora se presenta. Aún hubo una segunda edición (1771) revisada y corregida, sobre la que se basa nuestra traducción, y una tercera

(1777) con leves e irrelevantes modificaciones. El texto de Hamann, de 1762, es el que Sveen-Aage Jörgensen publicó en Reclam de Stuttgart en 1968 a partir de la edición histórico-crítica de las obras de Hamann preparada por Joseph Nadler y publicada en Viena entre 1949 y 1957.

En cuanto a las notas al texto, la diversidad entre uno y otro de los textos nos ha llevado a adoptar soluciones diferentes para cada uno, solución que se anotará en la primera nota que aparezca en ellos. Cuando en un texto coexisten notas del autor y notas de la presente edición, entonces las segundas van dentro de corchetes. Así, ni Baumgarten ni Winckelmann añadieron notas a sus textos y, por tanto, todas las que se encuentren son de la edición. Mendelssohn sí añadió unas pocas notas, al contrario de Hamann, que incluyó 64. En este último caso mantendremos las notas de la edición entre corchetes.

MATEU CABOT

Reflexiones filosóficas en torno al poema

Alexander Gottlieb Baumgarten

Puesto que desde nuestra primera infancia, no solamente nos agradó sobremanera a ambos¹ ese género de estudios, sino que además no lo despreciamos, por sernos aconsejado por unos hombres a quienes era justo obedecer, tomamos públicamente la decisión de poner a prueba en él todas nuestras fuerzas. Desde aquel momento, en efecto, comencé a ser educado para las Humanidades, animándome Christgau, el habilísimo maestro de mi aprendizaje, dignísimo corrector del floreciente Gimnasio de Berlín, a quien no puedo mencionar sin experimentar un sentimiento de profunda gratitud; no transcurrió prácticamente para mí ningún día sin la lectura de un texto poético. Mientras iba creciendo, aunque en la escuela mi espíritu se veía obligado a inclinarse progresivamente hacia disciplinas más graves y en último término la vida académica parecía reclamarme, en suma, otro tipo de trabajos, una diligencia distinta, sin embargo me consagré irremediabilmente a la literatura, de tal forma que nunca he sido capaz de abandonar, por tales exigencias, la poesía, muy recomendable, a mi juicio, tanto por su purísima belleza como por su extraordinaria utilidad.

En medio de estas circunstancias, sucedió por voluntad divina, la cual yo respeto, que me fue confiada por la autoridad

¹ El autor alude probablemente a su hermano S. J. Baumgarten, profesor en la Universidad de Halle desde 1743. [Esta nota, como las siguientes en este texto, es de la traductora.]

provincial la instrucción de la juventud que se preparaba en el seno de los Gimnasios dedicados a la enseñanza de la poética y de la filosofía que llaman racional. ¿Qué actitud era entonces más justa que la de poner en práctica nuestros preceptos filosóficos en la primera ocasión que se nos ofrecía? ¿Qué cosa podía yo considerar más indigna o más difícil para el filósofo que jurar ante las palabras ajenas o acoger con voz estentórea los escritos de los maestros? Debía disponerme a la meditación de aquellas cuestiones que conocía de la tradición por el método histórico, por el uso, por la imitación, si no ciega, oscura, y a la observación de situaciones semejantes.

Mientras me ocupaba en ello, de nuevo cambió la cara de mis asuntos y con los ojos cerrados fui atraído a la luz de la disciplina del Colegio Fridericiano. Detesto con vehemencia la imprudencia de aquellos que publican cualquier obra inmadura y confusa y prostituyen injustamente la celosa diligencia de sus plumas para el mundo literario, más que justificarla. No niego que entonces sucedió que no cumplía de forma prioritaria aquel deber que exigen de mí las muy venerables leyes académicas. Ahora, sin embargo, para que se cumpla debidamente, elegí esa materia, que sin duda muchos considerarán ligera y sumamente alejada de la agudeza de los filósofos; a mí, por la ligereza de mis fuerzas, me parece lo bastante grave y, por su dignidad, lo bastante apta para ejercitar los espíritus ocupados en investigar las razones de todas las cosas.

Para demostrar, en efecto, que a partir de una noción de poema que hace tiempo se había fijado en mi mente podían demostrarse muchísimas cosas dichas ya cien veces, pero apenas probadas y, en ese acto mismo, poner de manifiesto que la filosofía y el arte de escribir un poema, consideradas a

menudo disciplinas muy distantes, están íntimamente unidas, hasta el apartado XI me ocupé del desarrollo de la idea del poema y de los términos derivados de ella; a continuación, desde el XIII al LXV, me esforcé por forjar en mí alguna imagen de los pensamientos poéticos; seguidamente, desde el LXV al LXXVII, descubrí un método del poema, que es claro en la medida que es común para todos; finalmente, prestando atención a los términos poéticos, decidí sopesarlos también cuidadosamente, apartados LXXVII al CVII. Reconocida la utilidad de mi definición, me pareció bien reunirlos con algunas otras y, al final, añadir tres reflexiones sobre la poética general. Y el plan establecido no me permitió más, ni cosas mejores la debilidad de mi pensamiento; quizá Dios, el tiempo, el esfuerzo, prodigarán en el futuro cosas más importantes.

§I. Cuando decimos ORACIÓN [*oratio*], entendemos *una serie de palabras que significan representaciones conexas*.

Podríamos citar como prueba únicamente esta palabra, en el caso de que alguien considerara todas las definiciones de los términos claros dignas de ser tenidas por inútiles.

Quienes se bañan por menos de un as² comprenden perfectamente lo que es una *oración*; sin embargo, si no se explica el significado específico de ese término, que nosotros seguimos, la mente vacila, dispersa, e ignora por completo cuál es el concepto o autoridad que se asigna hoy en día a la palabra. El teólogo recomienda la *oración* con meditación e intento de supe-

² Los más ingenuos. La expresión se halla en Juvenal, *Sátiras*:

«*Nec pueri credunt, nisi qui nondum aere lauantur*». («Ni siquiera los niños lo creen, a no ser los que todavía se bañan por menos de un as»).

ración, recomendación en la cual las palabras constituyen instrumentos aptos para llegar a una mala definición.

El llamado lógico escolástico, con su maestro Aristóteles, llama *oración* τὸν ἔξω λόγον τοῦ προφορικοῦ,³ es decir, a aquello cuyas partes tienen significado separadamente e inquiera, porque así lo exige su curiosidad, si el término *silogismo* es sinónimo de *oración* o de *oraciones*. El maestro de Retórica dice en alta voz que la *oración* debe distinguirse claramente de la *declamación*, a fin de que no parezcamos confundir la lucha con los ejercicios de esgrima a base de golpes de estaca. Debe ser posible que los que seguimos el uso común del lenguaje investiguemos qué es aquello que llamamos *oración* en sentido más amplio en el habla cotidiana; mas si alguien prefiriese llamarlo *sermón* [*sermo*], no levantaremos polémicas destinadas a carecer de triunfo alguno. Quien piense en los *Sermones* de Horacio comprenderá que es más conveniente prescindir del término *sermón*.

§II. *A partir de la oración se han de conocer las representaciones conexas*, §I.

La premisa menor es el axioma de la definición; la definición del significante o del signo proporcionará la premisa mayor, la cual se omite como ontológica suficientemente conocida. Pedimos, en efecto, esta facultad: que se nos conceda admitir sin demostración las cuestiones que sin definición se consideran demostradas y definidas entre los filósofos de intuición lo bastante sutil, mientras lo pongamos de manifiesto.

Las citas no pueden hacerse de forma hipotética. Las demos-

³ Discurso verbal exterior.

traciones en parte deberán ser transferidas de otras, en parte deberán unirse no sin μεταβάσει εἰς ἄλλο γένος.⁴ Cicerón, *Cuestiones tusculanas*, V, 18: «Pero esa costumbre es de los matemáticos, no de los filósofos. Porque cuando los geómetras desean enseñar algo, si algún aspecto hace referencia a determinada cuestión de entre las que enseñaron con anterioridad, lo toman como explicado y demostrado (definido), sólo explican aquello sobre lo cual nada se ha escrito anteriormente. Los filósofos, cualquiera que sea la cuestión que tienen entre las manos, refieren a ella todas las reflexiones que consideran oportunas, aunque hayan sido distintas en otro lugar». Brillante elogio, verdaderamente, y generoso botín de los sabios ἀγεωμετρητῶν.⁵

§III. *Las REPRESENTACIONES comparadas a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva sean SENSIBLES.*

Puesto que mientras el apetito emana de una confusa representación del bien se llama sensible y, por otra parte, la representación confusa se compara con la oscura a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva, podrá aplicarse igualmente el mismo nombre a las representaciones en sí mismas, con el fin de distinguirlas de este modo de las precisas representaciones intelectuales.

§IV. *Sea SENSIBLE el DISCURSO de las representaciones sensibles.*

De la misma forma que ninguno de los filósofos descendió a tal grado de profundidad que le permitiese descubrir todas las cosas por pura intelección, no deteniéndose jamás en el pensa-

⁴ [...] transferencia a una argumentación distinta.

⁵ [...] que ignoran la geometría.

miento confuso de ciertas cuestiones, y ningún discurso es tan científico e intelectual que no se encuentre unido siquiera con una sola impresión sensible, así, el que se esfuerza por el conocimiento preciso puede hallar esas o aquellas representaciones precisas en el discurso sensible; sigue siendo, sin embargo, un discurso sensible, como el anterior, que es abstracto e intelectual.

§V. *A partir del discurso sensible, deben conocerse las representaciones sensibles unidas* §II, IV.

§VI. *Varios son los elementos propios del discurso sensible.*

1) *Las representaciones sensibles,* 2) *Sus nexos,* 3) *Las voces o sonidos articulados mediante las letras, que subsisten como sus signos,* §IV, I.

§VII. *Es un DISCURSO SENSIBLE PERFECTO aquel cuyos diversos elementos se dirigen al conocimiento de las representaciones sensibles,* §IV, VII.

§VIII. *Cuantos más elementos diversos contribuyan a despertar representaciones sensibles en un discurso sensible, tanto más perfecto será éste,* §IV, VII.

§IX. *El discurso sensible perfecto es el POEMA, el conjunto de reglas a las cuales el poema debe ajustarse es la POÉTICA, el conocimiento de la Poética es LA FILOSOFÍA POÉTICA, el hábito de construir el poema es la POESÍA y el que goza con ese mismo hábito es el POETA.*

Al refundir las definiciones nominales de estas voces que pronuncian los escolásticos, tenemos presente la obra que cobijan los repletos escritorios de Vosios, de Escalígeros y de

muchos otros, digna de ser compilada. Nos daremos por satisfechos, sin embargo, si tan sólo lo advertimos. Al parecer, Nonio Marcelo, Aftonio, Donato, junto con Lucilio, distinguen el poema de la poesía únicamente como algo mayor y algo menor y, para diferenciarlos, consideran el poema como una parte y sección de la poesía, es decir, de un poema más extenso, como *La Iliada* y el «Catálogo de las naves griegas» en la obra de Homero. En ese punto, sin embargo, ya se opone a la opinión de aquéllos el uso, «en el cual reside el arbitrio, el derecho y la norma de hablar».⁶

Pero, cuando el mismo uso permite a Cicerón servirse del término *poesía* en lugar del término *poema*, difícilmente obtendrá aquella distinción una completa aprobación. Los pasajes citados de *Cuestiones Tusculanas*, V, 114, parecen, en efecto, poner de manifiesto lo contrario; cuando su autor no atribuye a Homero la poesía sino la pintura, admira en un ciego el arte de imitar todas las cosas, incluso aquellas que caen bajo sus ojos, pero no el efecto de este arte, por lo menos no exclusivamente, lo cual sería necesario si de ahí pudiese probarse un insólito significado de la voz *poesía*. Otro pasaje que no se halla en el libro VI, como se lee en dos ediciones de Vosio, sino en *Cuestiones Tusculanas*, l. IV, 71, afirma que toda la poesía de Anacreonte es amatoria. Si no nos equivocamos, podrá aceptarse si aquí es posible substituir la palabra *poesía* por la palabra *poema*, en singular, o si Cicerón nos enseña más bien que en Anacreonte toda la fuerza en la producción de versos tiende únicamente a cantar los amores y la poesía retiene de este modo su potestad reivindicada para ella en sí.

⁶ Cf. Horacio, *Ars poética*, 71-72.

§X. *Varios* son los elementos del *POEMA*:

1) *Representaciones sensibles*, 2) *Sus nexos*, 3) *Las voces como signos suyos*, §IX, VI.

§XI. *Será llamado POÉTICO todo aquello que puede contribuir en algo a la ejecución del poema.*

§XII. Las representaciones sensibles son elementos del poema, §X, por consiguiente, son poéticas, §XI, VII; por otra parte, ya que las representaciones sensibles son oscuras o claras, §III, *las representaciones poéticas son oscuras o claras.*

Las representaciones del mismo objeto pueden, sin duda, ser oscuras para uno, claras para otro, bien definidas, por último, para un tercero; pero cuando la discusión gira en torno a la expresión de las representaciones en el discurso, se entienden aquéllas que el hablante intenta comunicar. Aquí se pregunta, por consiguiente, cuáles son las representaciones que el poeta intenta expresar en el poema.

§XIII. En las representaciones oscuras no se incluyen tantas representaciones de cosas conocidas cuantas son suficientes para reconocer y distinguir de otras la cosa representada, pero se incluyen en las representaciones claras (por definición); por tanto, constituirán más elementos para comunicar las representaciones sensibles si éstas son claras que si son oscuras. Por tanto, es más perfecto el poema cuyas representaciones son claras que aquél cuyas representaciones son oscuras, y *las representaciones claras son más poéticas*, §XI, *que las oscuras.*

Por eso se refuta el error de aquéllos que, cuanto más oscura y confusamente pueden hablar, tanto más poético sueñan que

es su lenguaje. Pero de ningún modo nos inclinamos por la opinión de aquéllos que rechazan a los mejores poetas porque, por su ofuscación, creen que ven en ellos meras tinieblas e infranqueable oscuridad. Así Persio, *Sátira IV, V*, 45-46:

«Si tú, precavido, azotas continuamente el brocal con tu verdasca, no habrás hecho concesiones a los ávidos oídos del pueblo».

El que ignore la historia neroniana, atribuirá temerariamente al fuego la bruma cimeria; quien la investigue, o bien desconoce las cuestiones latinas o bien sigue su sentido y experimenta representaciones suficientemente claras.

§XIV. *Las representaciones definidas*, completas, adecuadas, profundas, no son sensibles en todos sus grados y, por consiguiente, tampoco son *poéticas* §XI.

La verdad se pondrá de manifiesto con una demostración práctica a posteriori, si se leen unos versículos impregnados de tales representaciones a un hombre filósofo y al mismo tiempo no enteramente desconocedor de la poesía; como por ejemplo:

«Puesto que quienes refutan son los que demuestran que los demás se equivocaron, nadie refutará si no se demuestra que el error es de una persona distinta a él: es conveniente que sepa lógica aquél a quien se pide una demostración; por consiguiente, si no es un lógico, cualquier cosa que refute no la refuta debidamente» (de acuerdo con el versículo 1).⁷

⁷ «*Quum qui demonstrant alios errasse, refutant,
Nemo refutabit, nisi demonstretur ab illo
Erratum alterius: qui demonstrare iubetur
Hunc logicam scivisse deet; quicumque refutat
Ergo, tamen logicus non est, non rite refutat* (per vers.1).»
Parece tratarse de unos versos originales de Baumgarten.

Difícilmente admitirá que estos versículos son correctos en todas sus cadencias, aunque él personalmente quizá desconozca por qué razón le parecen rechazables aun no estando mal ni por su forma ni por su contenido. Ésta es la razón principal por la cual se considera muy difícil que la filosofía y la poesía puedan permanecer alguna vez en una misma morada, puesto que aquélla persigue sobre todo la distinción de los conceptos, algo que ésta no cuida por estar fuera de su ámbito.

Pero si alguien es muy perito en una y otra parte de la facultad cognoscitiva y ha aprendido a aplicar cualquiera de las dos a su propio contexto, en verdad se inclinará a pulir una de ellas sin detrimento de la otra y se dará cuenta de que Aristóteles, Leibniz y otros muchos, que unían al laurel propio del poeta el manto propio del sabio, fueron portentos, no milagros.

§XV. Puesto que *las representaciones claras son poéticas*, §XIII, serán precisas o serán confusas; al no ser ya precisas, §XIV, son *confusas*.

§XVI. *Si en la representación A se representaran más cosas que en B, C, D, etc., pero todas las representaciones fueran confusas, A será EXTENSIVAMENTE MÁS CLARA que las demás.*

Tuvo que añadirse una restricción, que se distinguiesen estos grados de claridad de aquéllos suficientemente conocidos, que a través de la distinción de sus señales descienden a la profundidad del conocimiento y hacen que una representación sea mucho más clara que la otra.

§XVII. En las representaciones extensivamente muy claras se

representan sensiblemente más cosas que en las menos claras, §XVI; por consiguiente, aportan más a la perfección del poema, §VII. Por ello, *las representaciones extensivamente más claras son muy altamente poéticas*, §XI.

§XVIII. Cuanto más se determinan las cosas, más abarcan las representaciones de ellas; pero cuantas más cosas se acumulan en una representación confusa, más extensivamente clara se hace, §XVI, y más poética, §XVII. Así pues, *el hecho de que en el poema las cosas que deben representarse se determinen todo lo posible, es poético*, §XI.

§XIX. Las cosas individuales están determinadas de todos modos, por tanto, *las representaciones singulares son muy poéticas*, §XVIII.

En la obra de nuestros Quérilos,⁸ se está tan lejos de observar esta elegancia del poema, que, con gesto burlón, más bien se mofan de Homero cuando en el libro II de *La Ilíada* nos menciona a ἡγεμόνας καὶ κοιράνους, ἀρχοὺς αὐ νεῶν, νῆας τε προπύσας,⁹ cuando habla en el libro VII de todos los que querían ir al encuentro de Héctor, cuando en el *Himno* a Apolo hace recuento de muchísimos lugares sagrados del dios.

Lo mismo podrá observar suficientemente quien consulte en la *Eneida* de Virgilio el final del libro VII y los libros siguientes. Añádase también el catálogo que hace Ovidio de los perros que devoran a sus amos en las *Metamorfosis*; y nadie, creo, podrá sen-

⁸ Poetas malos, por antonomasia. Quérilo de Yaso fue un poeta contemporáneo de Alejandro Magno, a quien dedicó unos poemas épicos de muy mala calidad. Cf. Horacio, *Epístolas*, II, I, 232-237; Ídem, *Ars poética*, 357.

⁹ [...] a jefes y a capitanes, comandantes de las naves y de toda la flota. Cf. Homero, *Ilíada*, II, 816-876.

tir que se les han escapado sin pensar y en contra de su voluntad cosas para nosotros muy difíciles de imitar.

§XX. Puesto que las determinaciones específicas que se unen al género constituyen la especie y las determinaciones genéricas añadidas al género superior constituyen el género inferior, *las representaciones del género inferior y de la especie son más poéticas que las del género o las del género superior*, §XVIII.

Para que no parezca que proporcionamos una prueba buscada con impaciencia a posteriori, vaya la primera oda del lírico de Venusa. ¿Por qué en ella aparecería *cuartos abuelos* por *antepasados*, *polvo olímpico* por *polvo de los juegos*, *palma* por *recompensa*, *llanura de Libia* por *tierras fértiles*, *condiciones Atalicas* por *grandes* (condiciones), *nave de Chipre* por *nave mercante*, *mar de Mirtos* por (mar) *peligroso*, *Ábrego que lucha con las olas de Ícaro* por *viento*, *viejo másico* por *vino de origen noble*, *jabalí marso* por (jabalí) *destructor*,¹⁰ si no fuese virtuoso poner concepciones más restringidas en lugar de otras más amplias? Nada diremos acerca de la propia disposición de toda la oda, establecida de tal modo que en lugar de *ambición*, *avaricia* y *voluptuosidad* se presentan situaciones más específicas en las cuales esos vicios suelen aflorar y que, con toda la ampliación de ahí deducida, en lugar de poner más casos semejantes, se expresan con denominaciones más generales algún que otro verso (26, 27, 33, 34). Tibulo, en el I.III, en lugar de aromas para derramar sobre sus cenizas, pide tres especies de aromas:

«Derrámense allí las mercancías que nos envían la rica Panca-ya, los árabes orientales y la fértil Asiria, §XIX. Y derrámense allí también las lágrimas que guardan nuestro recuerdo».¹¹

¹⁰ Cf. Horacio, *Odas*, I, I, 1-23.

¹¹ Cf. Tibulo, *Elegías*, III, 23-25.

Marón, en lugar de *nunca haré esto*, mediante el conocido circunloquio de los poetas va a decir: *Antes se producen todas las cosas que yo negaba pudiesen producirse e irán en contra de las leyes de la naturaleza*. En la *Égloga* I,¹² desciende a la enumeración más concreta de hechos físicamente imposibles relativos a ciertas cosas muy conocidas entre los campesinos:

«Antes ligeros [...] los ciervos pacerán en el cielo».

De esta misma fuente fluye la distribución poética: cuando los poetas van a hablar de muchas cosas, al punto éstas suelen distribuirse en clases y especies. Es conocido aquel pasaje de Virgilio en el libro I de la *Eneida* sobre los troyanos arrojados contra Libia.¹³ Del mismo modo en Catulo (c. 64),¹⁴ cuando va a referirse a los sátiros y a los Nisígenas silenos.

«Parte de ellas agitaban sus tirsos con la punta recubierta».¹⁵

Y en los ocho versos siguientes se narran especies diversas de actividades.¹⁶

§XXI. EJEMPLO *es la representación de lo más determinado presentada para evidenciar la representación de lo menos determinado*.

Cuando todavía no hemos leído esta definición referida en otra parte, para probar que se aviene perfectamente con el uso del lenguaje, tomamos una afirmación aritmética: cantidades iguales añadidas a cantidades iguales dan como resultado sumas iguales, o: $A=Z$, $B=Y$, $A+B=Z+Y$. Si en lugar del

¹² Cf. Virgilio, *Églogas*, I, 59-63.

¹³ Cf. Ídem, *Eneida*, I, 100-125.

¹⁴ Cf. Catulo, *Poemas*, LXIV, 256.

¹⁵ El tirso iba recubierto de hiedra o de hojas de parra y era símbolo de inspiración.

¹⁶ Cf. Catulo, *Poemas*, 257-264. En esos versos, Catulo narra la diversa y frenética actividad de las Bacantes acompañando al dios Yaco, que a su vez revolotea con los Silenos de Nisa y los Sátiros como comparsa.

número indeterminado A se pusiera el determinado 4, en lugar de Z, 2+2, en lugar de B, 6, en lugar de Y 3+3, y se afirmara $4+6=2+2+3+3$, se diría que se ha dado un ejemplo de su axioma para todos si se hizo con el fin de dejar más claro lo que pretende con las letras. El filósofo que va a demostrar que las locuciones impropias deben apartarse de la definición, si, con Campanella, define la *fiebre* como *guerra contra la enfermedad iniciada por la poderosa fuerza del espíritu*, o como *una repentina agitación extraordinaria del espíritu y una exaltación a la lucha contra la molesta causa de la enfermedad*, para que a partir de ahí se examinen más a fondo tales definiciones, se considera que ha dado un ejemplo de definición impropia, puesto que en lugar de una definición general presentó algo particular y, en lugar de un concepto general de las locuciones impropias, representó una guerra, una agitación e inflamación del espíritu etc., etc., conceptos en los cuales hay más cosas determinadas que la de ser un término impropio, y que sin embargo solamente se utilizan para descubrir y explicar esta noción.

Probará que es provechosa nuestra definición aquel que a partir de ella intente resolver el problema de cómo debe presentarse un ejemplo útil a los demás, o que reflexione sobre las gravísimas palabras del piadoso Spener,¹⁷ cuando en *Consilia et iudicia theologica latina*, parte I, cap. II, art. I, afirma que la *Matemática, con su certidumbre y con la firmeza de sus demostraciones, da ejemplo a todas las demás ciencias para que la imiten en la medida de lo posible*, Cf. §CVII.

¹⁷ Philipp Jacob Spener (Rappoltsweiler, Alsacia 1635 - Berlín 1705).

§XXII. *Los ejemplos confusamente representados* son representaciones extensivamente más claras *que aquéllas para cuya explicación se proponen*, §XXI; por ello son *más poéticas*, §XVIII, y, *en los ejemplos, las representaciones singulares son las mejores*, §XIX.

Eso es lo que vio Leibniz en aquel magnífico libro mediante el cual asumió la defensa de la causa de Dios, parte II, p. 148, cuando dice: «*Le but principal de la Poésie doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples*».¹⁸ Mientras buscamos el ejemplo del ejemplo, en tan gran abundancia, casi nos convertimos en Tántalos,¹⁹ por lo cual estamos indecisos en torno al ejemplo que debemos especialmente aprovechar. Fijémosnos en el mar del triste Nasón. Su representación menos determinada, en *Tristia*, I, II, «A menudo, mientras un dios nos persigue otro dios nos ayuda»,²⁰ difícilmente había salido de su boca, que estaba bañada de las salobres aguas de sus lágrimas y del mar. Y he aquí que, de pronto, tomando venganza, acompaña a seis versos una inmensa oleada de ejemplos:

«Mulciber²¹ iba contra Troya; a favor de Troya, Apolo [...]»²²

§XXIII. *El concepto A, que prescindiendo de las características del concepto B se representa con él, se une a él, y el concepto al cual se une otro se llama concepto COMPLEJO, opuesto al simple, al cual ninguno se une.* Puesto que el concepto complejo representa más cosas que el

¹⁸ «El fin principal de la poesía debe ser enseñar la prudencia y la virtud por medio de ejemplos.»

¹⁹ Tántalo, hijo de Júpiter, admitido en el banquete de los dioses, traicionó a éstos, por lo cual fue condenado a hambre y sed eternas. Cf. Homero, *Odisea*, XI, 603-613. Para su simbolismo, véase Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega* (Barcelona, 1995), págs. 55-68.

²⁰ Cf. Ovidio, *Tristes*, I, II, 4.

²¹ Sobrenombre de Vulcano.

²² Cf. Ovidio, *Tristes*, I, II, 5. En los cinco versos siguientes, el poeta cita a Venus, a Atenea, a Juno, a Neptuno y a Minerva.

simple, los conceptos complejos confusos son extensivamente más claros que los simples, §XVI; por ello son más poéticos que los simples, §XVII.

§XXIV. *Las REPRESENTACIONES de lo que es representativo de las mutaciones de las cosas presentes son SENSUALES y éstas son sensibles, §III, y, por consiguiente, poéticas, §XII.*

§XXV. Puesto que los afectos son grados bastante notables del tedio y del placer, se dan sus representaciones sensoriales en aquello que representa algo confusamente, como bueno o malo; por consiguiente, determinan representaciones poéticas, §XXIV; así pues, *la acción de mover afectos es poética, §XI.*

§XXVI. También con el siguiente razonamiento puede demostrarse lo mismo: en las cosas representadas como buenas y como malas para nosotros, se nos representan más cosas que si no fuesen representadas así; por tanto, las representaciones de las cosas que se nos ofrecen confusamente como buenas o como malas son extensivamente más claras que si no se expusieran así, §XVI; por ello, son más poéticas, §XVII. Por otra parte, tales representaciones son mociones de los afectos; luego, *mover afectos es poético, §XI.*

§XXVII. *Las sensaciones más fuertes son más claras; por tanto son más poéticas que las menos claras y débiles, §XVII; las sensaciones más fuertes acompañan un afecto más vehemente que aquél que es menos vehemente, §XXV. En consecuencia, despertar afectos muy vehementes es poético. Lo mismo se demuestra a partir del siguiente razonamiento: las cosas que se nos repre-*

sentan confusamente como muy malas o como muy buenas se representan extensivamente con más claridad que si se representaran como menos buenas o menos malas, §XVI, y, por ello, se representan más poéticamente, §XVII. Además, la representación confusa de una cosa como muy mala o muy buena para nosotros determina afectos muy vehementes. Así pues, *despertar afectos más vehementes es más poético que despertarlos menos vehementes.*

§XXVIII. *Las representaciones imaginarias [phantasmata]²³ son sensibles, §III, y, por tanto, poéticas, §XII.*

Cuando llamamos representaciones imaginarias a las representaciones sensoriales reproducidas, nos apartamos, sin duda, junto con los filósofos, de la imprecisa significación de la palabra y no, en cambio, del uso del lenguaje hablado y de las propias reglas gramaticales: ¿quién negaría, en efecto, que la representación imaginaria es aquello que hemos imaginado? Además, la facultad de imaginar en el propio léxico de Suidas²⁴ se describe como *παρὰ αἰσθήσεως λαβοῦσα τῷ αἰσθητῷ τοῦς τύπους, ἐν ἑαυτῇ τοῦτους αὐαπλάττουσα.*²⁵

¿Qué son, pues, representaciones imaginarias a no ser imágenes (representaciones) rehechas (reproducidas) de las cosas sensibles, recibidas de la sensación, lo cual ya indica el concepto de cosas sensibles?

²³ En adelante, traduciremos por *representación imaginaria* el helenismo *phantasma*, término que aparece con relativa frecuencia en el texto latino de Baumgarten.

²⁴ Lexicógrafo bizantino que vivió, según se cree, en el siglo X. Se le supone autor de un diccionario griego, en el que, además de la explicación de los vocablos, se contienen muchas notas históricas, especialmente de las literaturas griega y romana.

²⁵ [...] aquella que, a partir de la percepción, se apodera de las huellas de las cosas perceptibles, modelándolas en ella misma.

§XXIX. Las representaciones imaginarias son menos claras que las impresiones sensibles; por tanto, son menos poéticas, §XVII. Puesto, pues, que los afectos despertados determinan impresiones sensibles, el poema que mueve afectos es más perfecto que aquél que está lleno de representaciones imaginarias muertas, §VIII, IX; y *mover afectos es más poético que producir otras representaciones imaginarias*.

«No basta que los poemas sean bellos [...] Y deben transportar adonde deseen el ánimo de quien los escucha»²⁶.

Bella característica, ciertamente, por la cual deben distinguirse muy fácilmente «los poetas cuervos y las urracas poetisas»²⁷ de los que se asemejan a Homero: «prometiéndolos aquellos grandes cosas, muchas veces se hilvanan dos trozos de púrpura para llamar la atención».²⁸

Por tanto, Flaco no sólo condena esas representaciones imaginarias; veamos cuáles son aquéllas de cuyo uso habla el poeta, actuando como piedra de afilar: «...cuando se describe el bosque y el altar de Diana (representaciones imag. 1 y 2) o el río Rin (represent. imag. 3) o el arco iris (represent. imag. 4); pero no era ése el lugar para esas representaciones».²⁹

Ya, de acuerdo con el §XXII, puesto que el poeta, a partir de estas especies y de otras más determinadas a modo de ejemplos, trata de que lleguemos a una noción más universal, no se hallará ninguna en la cual se ajusten más que la noción de las representaciones imaginarias; no siempre existe, pues, el lugar adecuado para la representación imaginaria, se supe-

rita al razonamiento anterior. Así pues, si yo estuviese de acuerdo con Flaco, «modelando el artifice las uñas e imitando los suaves cabellos en el bronce [...] –representando adecuadamente algunas imágenes en el poema– [...] siendo desgraciado en el conjunto de su obra [...] no preferiría ser como él a vivir con una nariz deformada, luciendo pelos y cabellos negros».³⁰

§XXX. Representada una representación imaginaria parcial, vuelve su representación imaginaria total y establece su concepto complejo, el cual, si fuese confuso, sería más poético que si fuese simple, §XXIII. Por consiguiente, *representar con una representación imaginaria parcial una representación imaginaria total y de forma extensivamente más clara, §XVII, es poético*.

§XXXI. Las cosas que, por razón de lugar y de tiempo, coexisten con una representación imaginaria parcial se refieren con ella a la misma representación imaginaria total; por ello, *representar las representaciones imaginarias de las cosas que coexisten por razón de lugar y de tiempo de forma extensivamente clara, representando al mismo tiempo algo parcial, es poético, §XXX*.

Son muy usadas entre los poetas las descripciones del tiempo, como por ejemplo de la noche, en Virgilio, *Eneida*, IV; del mediodía, en la *Égloga* IV, de la tarde, en la *Égloga* I; lee las cuatro estaciones del año dibujadas por Séneca, en *Hipólito*, acto III, p. 64; las descripciones de la primavera en Virgilio, *Geórgicas*, libro II, versos 319-345; la del amanecer, del invierno, del otoño, etc., y otros ejemplos de cualquier Bivio³¹ te ofrecerán cosas

²⁶ Cf. Horacio, *Ars poética*, 99-100.

²⁷ Cf. Persio, *Sátiras. Introducción*.

²⁸ Cf. Horacio, *Ars poética*, 14-16.

²⁹ Cf. Ídem, *Ibidem*, 16-19.

³⁰ Cf. Ídem, *Ibidem*, 32-37.

³¹ Poeta vulgar, por antonomasia. Bivio fue un poeta mediocre, reconocido enemigo de Virgilio y de Horacio. Cf. Virgilio, *Églogas*, III, 90.

opuestas. En ellos, sin embargo, debe observarse especialmente el comentario al §XXVIII.

§XXXII. El hecho de que, al representar las cosas que por razón de lugar y de tiempo coexisten con la representación imaginaria, éstas son representadas poéticamente al mismo tiempo, etc., puede demostrarse así: el que se representen las cosas con la máxima determinación posible es poético, §XVIII. Las determinaciones de lugar y de tiempo son numéricas, al menos son específicas; por lo tanto, determinan la cosa en grado máximo. Por ello, *representar todas las cosas, incluso, pues, las representaciones imaginarias, indicando las que coexisten por el lugar y por el tiempo, es poético.*

§XXXIII. Representada la representación imaginaria de una determinada especie o género, vuelven *otras representaciones imaginarias de la misma especie o género*; si tales representaciones imaginarias *se representaran al mismo tiempo con el género o la especie, en parte resultaría un concepto complejo confuso, por ello más poético*, §XXIII, *en parte se determinaría más el género o la especie y por ello se representaría más poéticamente*, §XX, XIX.

§XXXIV. Si con una representación imaginaria que se va a representar se representara al mismo tiempo confusamente la especie o el género que tiene común con otras, sería extensivamente más clara que si esto no se hiciera, §XVI; por ello, *representar el género y la especie que la representación imaginaria que se va a representar tiene comunes con otras es poético*, §XVII.

§XXXV. Si tales representaciones imaginarias, representacio-

nes que se refieren al mismo género y a la misma especie que se va a representar con una representación imaginaria cualquiera, se representaran al mismo tiempo, el género sería representado más poéticamente que si se hubiese hecho de otro modo, §XXXIII. Representar el género o las especies junto con la representación imaginaria que se va a representar ya es poético, §XXXIV. Por consiguiente, *representar también, junto con la representación imaginaria que se va a representar, representaciones imaginarias que se refieren al mismo género o a la misma especie es altamente poético.*

§XXXVI. Son SEMEJANTE *aquellas cosas a las que se ajusta un mismo concepto superior*, por consiguiente, las cosas semejantes corresponden a una misma especie o a un mismo género. Así pues, *representar cosas semejantes con la representación de una sola representación imaginaria es altamente poético*, §XXXV.

Y así queda manifiesta también la razón por la cual exigen con tan gran clamor cosas semejantes aquéllos que dirigen bajo la vara del maestro a quienes van a cantar los juegos píticos. Pero que ése es el mejor camino para llegar a las cosas semejantes quedará explicado a partir del ejemplo de Dido, mientras se acerca al templo de Juno, en Virgilio, en el l.I;³² él tiene aquí a una mujer que, en su extraordinario esplendor, destaca sobre otros muchos de sus acompañantes; estas características, tomadas todas a la vez, constituyen la especie, bajo ésta se halla Diana y sucede que aquí Diana es un símil,³³ porque es un símil, no un ejemplo, aunque haya sido tomado de una persona, §XVII.

³² Cf. Virgilio, *Enéida*, I, 495-508.

³³ Virgilio, en efecto, compara la belleza y excelencia de Dido con la hermosura y superioridad de la diosa Diana mientras guía la danza de sus coros y despierta la envidia en el corazón de Latona.

§XXXVII. *Las representaciones de los sueños* son imaginarias, por tanto, son *poéticas*, §XXVIII.

Las descubrimos en Virgilio, Ovidio, Tibulo, pero ¿en qué árbitros de la poesía pura? Y no deben ser rechazadas del todo, aunque ciertamente los poetas nos provoquen la ira; aflige ciertamente «a éstos un delirio frenético y la iracunda Diana»,³⁴ hasta tal punto que no son capaces de explicar nada más que las interpretaciones de los sueños, cuántas veces Cayo casó con Caya, o yo lo ignoro en mi ofuscación porque se extinguió la luz de mi microcosmos.

§XXXVIII. Cuanto más claramente se representan las *representaciones imaginarias*, más semejantes resultan a las impresiones sensoriales, de tal modo que con frecuencia son equivalentes a una sensación un tanto débil. Ya es poético representar las representaciones imaginarias lo más claramente posible, §XVII; por tanto, *es poético hacerlas muy semejantes a las sensaciones*.

§XXXIX. Es propio de la pintura representar una composición; eso mismo es poético, §XXI; la representación pictórica es muy semejante a su impresión sensorial; eso mismo es poético, §XXXVIII. Por tanto, *el poema y la pintura son muy semejantes*, §XXX: «Como la pintura será la poesía»³⁵

En ese pasaje, en efecto, cierta exigencia interpretativa aconseja admitir que la poesía –usamos ese término en el sentido de poema–, que describe acontecimientos, y la pintura no se han de entender por su arte sino por su efecto. Y, sin embargo, no

³⁴ Cf. Horacio, *Ars poética*, 453-456.

³⁵ Cf. ídem, *Ibidem*, 361-362.

por ello debe dudarse sobre la verdadera noción de poesía, §IX, ritualmente fija y establecida, pues en tales confusiones de términos casi sinónimos, «existió siempre justo derecho a atreverse a todo»,³⁶ no sólo para otros poetas sino también para el nuestro.³⁷

§XL. Puesto que la pintura representa una representación imaginaria únicamente en una superficie, no es propio de ella representar todas las situaciones y algún movimiento, pero es poético, porque, representado también esto, se representan objetivamente más cosas que si no se ha representado, y por ello la representación resulta extensivamente más clara, §XVI. Así pues, en las imágenes poéticas hay más cosas que tienden a la unidad que en las imágenes pintadas. Por ello, *el poema es más perfecto que la pintura*.

§XLI. Aunque las representaciones imaginarias propias de las palabras y de la oración son más claras que las de las cosas visibles, no pretendemos establecer la prerrogativa del poema sobre la pintura, porque la claridad intensiva ofrecida al conocimiento simbólico a través de las voces, en sustitución de la claridad intuitiva, no contribuye en absoluto a la claridad extensiva, la única que es poética, §XVII, XXXIV.

Por la experiencia y por el §XXIX, es cierto lo siguiente: «Lo percibido por el oído conmueve más lentamente los ánimos que aquello que está expuesto a la mirada fiel y que el espectador se transmite a sí mismo».³⁸

³⁶ Cf. ídem, *Ibidem*, 9-10.

³⁷ Entiéndase Horacio.

³⁸ Cf. Horacio, *Ars poética*, 180-182.

§XLII. *El reconocimiento confuso de una representación es propio de la memoria sensible; por ello es sensible, §III, y poético, §XII.*

§XLIII. *La ADMIRACIÓN es la intuición de muchas cosas en una representación como no contenidas en muchas series de nuestras percepciones.*

Estamos de acuerdo con Descartes, que considera la admiración como *una súbita ocupación del alma, por la cual es llevada a la consideración atenta de los objetos, los cuales le parecen raros y extraordinarios*, pero de tal modo que, una vez rechazados los que parecen superfluos, acomodamos la definición a la serie de la demostración. Ya que no parece bien buscar la rareza únicamente en algunas cosas admirables, hecha esta advertencia, nosotros desde luego no escribiremos de nuevo sobre ello; pero, en lo extraordinario, nos damos cuenta de que se llama más bien implícitamente relativo a lo inconcebible; sin embargo, no nos esforzaremos menos en indicar claramente una y otra fuente de admiración.

§XLIV. Ya que el conocimiento intuitivo puede ser confuso, puede serlo también la admiración, §XLIII; por ello, *la representación de las cosas admirables es poética, §XIII.*

§XLV. Solemos prestar atención a aquellas cosas en las cuales se halla algo admirable; si se representan confusamente aquellas cosas a las que prestamos atención, se representan de forma extensivamente más clara que aquéllas a las cuales no prestamos atención, §XVI. Por consiguiente, *las representaciones en las cuales hay cosas admirables son más poéticas que aquéllas en las que no las hay.*

De ahí las palabras de Horacio: «Guardad silencio. Como sacerdote de las Musas canto para las vírgenes y para los niños poemas no oídos con anterioridad».³⁹

Quizá también se alude a estas cosas, si distinguimos sus pensamientos de la alegoría, en la *Oda* 20, libro II, donde empieza así: «Seré transportado con vuelo inusitado y no tenue».⁴⁰

Se argumenta que estas cosas no se refieren a la materia sino a la forma del poema lírico, poco cultivado en el Lacio con anterioridad a Horacio. Aunque sea así, no se excluye la materia y, si se excluye, por la propia forma admirable, provoca, de acuerdo con lo dicho anteriormente, las representaciones poéticas. Y ya que el poeta, ávido de gloria, hace esta manifestación en el mismo umbral de su poema, consideró sin duda como elogio del poeta decir *inusitado, no oídos anteriormente*, lo cual es lo único que nos interesa.

§XLVI. *Donde hay admiración, hay más cosas reconocidas no confusamente, §XLIII. Por tanto, están representadas menos poéticamente, §XLII.*

Donde hay un reconocimiento confuso, puede establecerse a posteriori que cesa la admiración. Si vemos a alguien admirar algo, un instrumento bélico, por ejemplo, artificioosamente realizado, otro, para obstaculizarle la admiración, le pregunta si no ha visto las mismas cosas, mucho más artificiosas, en Berlín, Dresde, etc. Si lo recuerda, sin duda disminuye la admiración.

§XLVII. *La representación de cosas admirables es poética, §XLV,*

³⁹ Cf. Horacio, *Odas*, III, I, 2-4.

⁴⁰ Cf. Horacio, *Odas*, II, XX, 1-2.

y no lo es en algún sentido §XLVI; de ahí surge el conflicto de las reglas y la necesaria excepción.

§XLVIII. En efecto, si se han de representar las cosas admirables, algunas de ellas deben poder reconocerse confusamente en su representación, es decir, *dentro de las propias cosas admirables, es muy poético mezclar adecuadamente cosas conocidas con las desconocidas*, §XLVII.

§XLIX. Dado que los *milagros* son acciones individuales, *sus representaciones son muy poéticas*, §XIX, pero, ya que se producen muy raramente en el reino natural, o al menos muy raramente son percibidos como tales, son admirables §XLIII, de ahí que deban mezclarse con ellos cosas conocidas y muy fáciles de reconocer, §XLVIII.

«Y que no intervenga un dios si no se da una trama que precise valedor». ⁴¹

De la noción del poema, que vemos expuesta en el §IX, fluye la libertad en la narración de los milagros, confirmada por innumerables ejemplos de los mejores poetas. Esta libertad, sin embargo, parece degenerar en licencia si el poema tiene como único propósito la imitación de la naturaleza. Ciertamente, no hay nada milagroso que sea natural.

§L. *Las representaciones confusas nacidas de representaciones imaginarias separadas y combinadas son representaciones imaginarias; por tanto, son poéticas*, §XXIII.

⁴¹ Cf. Horacio, *Ars poética*, 191-192.

§LI. *Los objetos de tales representaciones o bien son posibles en el mundo real o bien imposibles*. A estas representaciones, permítase llamarlas FICCIONES, a las primeras, FICCIONES VERDADERAS.

§LII. *Los objetos de las ficciones o bien son imposibles únicamente en el mundo real o bien lo son en todos los mundos posibles; a estos que son absolutamente imposibles los llamaremos UTÓPICOS, a los primeros los consideraremos HETEROCÓSMICOS*. Así pues, *no se da ninguna representación de los objetos utópicos, ni confusa ni poética*.

§LIII. *Solamente las ficciones verdaderas y las heterocósmicas son poéticas*, §L, §LII.

§LIV. Las DESCRIPCIONES son *enumeraciones de caracteres variados en una representación de objetos cualesquiera*. Porque, si se describe confusamente lo representado, se representan más caracteres diversos que si no se describe. Ya que, si se DESCRIBE DE FORMA CONFUSA, es decir, *si se proporcionan en una descripción, representaciones confusas de caracteres variados*, lo representado se hace extensivamente más claro y tanto más cuantos más caracteres se representan confusamente, §XVI. Por tanto, *las descripciones confusas, especialmente aquéllas en las cuales se representan muchos caracteres variados, son altamente poéticas*, §XVII.

§LV. *Las descripciones confusas de las impresiones sensibles, de las representaciones imaginarias, de las ficciones verdaderas y de las heterocósmicas son altamente poéticas*, §LIV.

Ya puede desecharse aquel escrúpulo que podría existir en el espíritu de quien piensa que la descripción es por definición

distinguir B, C, D en A, e incluso que A se represente distintamente; como eso es contrario al concepto de poema, §IX, y contrario al que se desarrolla a partir de él, §XIV, es absurdo que pueda llegarse a la conclusión de que las descripciones deban eliminarse del poema. Porque B, C, D, etc., son representaciones sensibles ya que se suponen confusas, §III. Por consiguiente, la descripción pone en lugar de una sola representación sensible A, la B, la C, la D, es decir muchas representaciones sensibles. Por ello, aunque A fuese representada del todo distintamente, lo cual, sin embargo, sucede raramente, de ningún modo el poema alcanzaría menos perfección después de admitida la descripción que con anterioridad a ésta, §VIII.

§LVI. Cuando en las *ficciones heterocósmicas* pueden anticiparse muchas cosas que no han penetrado en los espíritus de muchos oyentes o lectores, como una serie de impresiones sensibles o de representaciones imaginarias no ficticias o de ficciones verdaderas, se anticipan cosas admirables, §XLIII. Por consiguiente, si se encuentran en las ficciones muchas cosas confusamente reconocibles, *se representan muy poéticamente al mezclar cosas conocidas con las desconocidas*, §XLVIII.

Por ello Horacio: «Yo realizaré un poema creado a partir de algo conocido». ⁴² Y él mismo con la intención de formar y enseñar al escritor: «[yo enseñaré] qué es lo que conviene y lo que no, adónde conduce la virtud, adónde el error, de dónde se obtiene la riqueza, qué es lo que nutre y forma al poeta». ⁴³

⁴² Cf. Horacio, *Ars poética*, 240-241.

⁴³ Cf. Ídem, *Íbidem*, 306-308.

Ordena *seguir la tradición y volver a representar a Aquiles*, es decir, de acuerdo con el §XVII, a los héroes, como materias más conocidas de los mitos. *Que Medea, Io, Ino, Ixion, Orestes*,⁴⁴ sean ejemplos de ese mismo concepto más general de los caracteres sumamente siniestros en el teatro. Después dice con claras palabras: «Pones mejor en escena un poema de Troya que si presentaras como primicia asuntos desconocidos y no dichos». ⁴⁵

Sabemos que el poeta habla de la comedia y de la cena de Tiestes, pero, dado que la razón que determina la regla, de acuerdo con lo que se ha demostrado, es universal, también la regla es universal. Pero el poema de Troya es otro ejemplo de ficción heterocósmica ya conocida. Él llama audacia al hecho de *crear un nuevo personaje*.⁴⁶

§LVII. Las ficciones en las cuales muchas cosas se contradicen entre sí son utópicas, no heterocósmicas, §LII; por ello, en las ficciones poéticas nada se contradice, §LIII.

«Crea cosas que sean coherentes entre sí»,⁴⁷ para que también de ti pueda decirse lo que se dice de Homero:

«De tal modo inventa, de tal modo mezcla lo falso con lo verdadero, que el medio no discrepa del principio, ni el fin del medio». ⁴⁸ «Y no pretenda la fábula que se le crea cualquier cosa que se le antoje, ni haga salir vivo del vientre de la lamia a un niño antes ingerido por ella». ⁴⁹ «Rechazo incrédulo todo lo que

⁴⁴ Cf. Ídem, *Íbidem*, 119-124.

⁴⁵ Cf. Ídem, *Íbidem*, 129-130.

⁴⁶ Cf. Ídem, *Íbidem*, 125-126.

⁴⁷ Cf. Ídem, *Íbidem*, 119.

⁴⁸ Cf. Ídem, *Íbidem*, 151-152.

⁴⁹ Cf. Ídem, *Íbidem*, 339-340.

me presentas de este modo». ⁵⁰ «Las centurias de los ancianos rechazan lo que es infructífero». ⁵¹

§LVIII. Si cuestiones cualesquiera, filosóficas o universales, han de ser representadas poéticamente, la actitud correcta es determinarlas cuanto sea posible, §XVIII, ilustrarlas con ejemplos, §XXII, y éstos por razón de lugar y de tiempo, §XXVIII, y describirlas con la enumeración de distintos caracteres, lo más variados posible, §XLIX; al no ser suficiente la experiencia, son probablemente necesarias las ficciones verdaderas y al no ser siquiera bastante rica la historia, son probablemente necesarias las ficciones heterocósmicas, §XLIV, XLVII. Por consiguiente, *las ficciones, tanto las verdaderas, como las heterocósmicas son probablemente necesarias en el poema.*

Consideramos que nadie ignora con cuánta discrepancia con respecto a los poetas se preguntan los retóricos si la ficción forma parte de la esencia del poema, ni siquiera quien haya leído tan sólo a unos pocos. Para satisfacer esa cuestión, pues, hemos procedido respetando la duda con respecto a una y otra parte, pero determinando más ciertos casos en los cuales el poeta no puede prescindir de la ficción. La experiencia enseña, por otra parte, que estos casos no sólo son posibles sino obvios. En efecto, ya que, como integrantes cualesquiera de la ciudad divina, estamos obligados a consignar en poemas aquellas cosas que promueven la virtud y la religión, y ello ha de hacerse a través de todas las vicisitudes de los tiempos (véase como ejemplo la disertación de Juan Andrés Schmidt, pronun-

⁵⁰ Cf. Ídem, *Ibidem*, 188.

⁵¹ Cf. Ídem, *Ibidem* 341.

ciada en Helmstedt, *De modo propagandi religionem per carmina*), sin duda las cosas universales, en general, han de ser perfecta o imperfectamente restauradoras de la perfección del género humano, y los poetas, la mayoría de las veces, deben escribir las palabras a partir de cosas universales y menos determinadas. Por ello Horacio ya escribió: «La materia podrán proporcionártela las obras socráticas». ⁵²

Así pues, la primera hipótesis es posible: verá también la posibilidad de la segunda quien piense que el poeta escribe para todos, al menos para quienes le son desconocidos; por consiguiente, también ignora qué aporta la experiencia de aquéllos, porque, si presenta imágenes no ficticias, las cuales no percibió el oyente o el lector, para éste aquéllas son ficciones verdaderas, §XLIV. La historia más reciente, que suele ser conocida de forma muy precisa, en general es inútil para el poeta, a causa de los obstáculos propios de la adulación y de la burla, o como inevitable por su condición de conocida con certeza. La historia algo más lejana nunca es conocida con tanta precisión como exige la pluma del poeta a través de las cosas que muestra; por tanto, las cosas que narra deben ser más determinadas. Las determinaciones que han de añadirse al poema, las cuales silencia la historia, no pueden ser conocidas sino mediante la plena comprensión de todas las cosas necesarias para llegar a la verdad de las mismas; al no llegar ésta a nuestro limitado intelecto, las determinaciones han de adivinarse a partir de razones cualesquiera y muy escasas, del todo insuficientes y, por ello, su verdad es muy improbable, es decir, es probable su inexistencia y su ubicación entre las ficciones heterocósmicas.

⁵² Cf. Ídem, *Ibidem*, 310.

§LIX. Puesto que percibimos que las cosas probables se producen más a menudo que las improbables, *el poema que da forma a cosas probables representa las cosas más poéticamente que el que da forma a cosas improbables*, §LVI.

Por grande que sea el dominio del reino de las loables ficciones, sin embargo cada día es más reducido, por la ampliación de los límites propios de la recta razón. No puede decirse cuántas ficciones utópicas, contra el §XLVII, mezclaron en otro tiempo los poetas más sabios, de dioses adúlteros, etc. Éstas, poco a poco, empezaron a ser objeto de burla y ahora el creador no sólo debe evitar la abierta contradicción sino también la falta de razón o el efecto creado en sentido contrario a ésta, algo tantas veces cantado por el poeta: «Si sientes la necesidad de un espectador aguardando el telón y sentado hasta que el cantor diga “aplaudid”, debes observar las costumbres propias de cada edad». ⁵³

Éstas encierran, en efecto, la razón exacta de una acción o un discurso determinados. Supón el hecho contrario:

«Los romanos, caballeros y demás ciudadanos, soltarán la carcajada.» ⁵⁴

«Y si aplaude algo el comprador de legumbres fritas y nueces, no lo aceptan con buen ánimo ni lo premian con el laurel.» ⁵⁵

¿Me preguntas la causa? Consulta, si quieres, lo dicho anteriormente. Ciertamente se dice la verdad: «πολλὰ μεταξὺ πέλει κύλικος καὶ χεῖλεος ἄκρου.» ⁵⁶

Y no impedimos a nadie incluir tales cosas en el poema; sólo se busca de éste lo que es más altamente poético. Existe la razón

⁵³ Cf. Ídem, *Ibidem*, 154-156.

⁵⁴ Cf. Ídem, *Ibidem*, 113.

⁵⁵ Cf. Ídem, *Ibidem*, 249-250.

⁵⁶ «Se mueven muchas palabras entre la copa y el borde de los labios.»

de todo suceso inesperado, pero era desconocida anteriormente; por consiguiente, la representación de tal acontecimiento contiene cosas admirables, §XLIII, y, por ello, es poética, §§XLIV-XLV. Porque si la razón, en cambio, se revela después, en el curso de la narración, se mezclan cosas conocidas con las desconocidas y la representación de tal evento ya es más poética que antes, §XLVIII.

§LX. La ADIVINACIÓN es *la representación del futuro; expresada en términos es una PREDICCIÓN; si la adivinación no se produce a partir de una probada conexión del futuro con sus circunstancias determinantes*, se trata de un PRESAGIO y *el presagio expresado en términos es un VATICINIO*.

§LXI. Los hechos futuros son los que han de producirse; por ello, deben ser determinados completamente; luego, sus representaciones, es decir, sus adivinaciones, §LX, son singulares, de ahí que sean *altamente poéticas*, §XIX.

§LXII. Si la conexión de lo que se ha de adivinar con las circunstancias que lo determinan se indicara de modo que pudiese ser percibida por el oyente o por el lector, se demostraría aquello que se ha de adivinar como futuro. Por consiguiente, razonaríamos con claridad, lo cual es muy poco poético, §XIV; así pues, *las adivinaciones poéticas son presagios, las predicciones, vaticinios*, §LX. Por tanto, *los vaticinios son poéticos*, §LXI.

§LXIII. Si las cosas futuras no se conocen ni natural ni sobrenaturalmente, o no se conocen con tanta determinación como es necesaria para el poema, *en los vaticinios de las ficciones existe la*

misma necesidad hipotética, que, §LVIII, se ha demostrado especialmente a propósito de la narración de las cosas pasadas.

§LXIV. *En las ficciones de los vaticinios nada debe ser contradictorio*, §LIV, *y han de tener preferencia las cosas probables sobre las improbables*, §LX. Vaticinar es lo que más adorna al poeta; por ello la propia Sagrada Escritura se acoge a la poesía en bastantes profecías. Sin embargo, es peligroso predecir acerca de aquello cuyo futuro se ignora y el vaticinio contradicho por el curso de los acontecimientos es triste objeto de burla. Así pues, ¿qué deben hacer los poetas? Los hombres más ingeniosos vaticinan en nombre de otros acerca de las cosas que en el presente ya se han producido, de la misma forma que si se hubiesen anunciado anteriormente, cuando todavía no se habían producido. ¿Qué cosas no canta Heleno a Eneas en la obra de Virgilio? ¿Qué es lo que no canta Anquises en los Campos Elíseos? ¿Qué es lo que no cantó antes la Sibila de Cumas? ¿Qué es lo que no representó Vulcano en el escudo? Horacio manda a Nereo predecir el suceso de la guerra de Troya, al saber que en el presente puede dar forma poética a vaticinios ya confirmados por el curso de los acontecimientos. Flaco, en esto, fue trasladado a la sacra literatura cristiana con su acostumbrada destreza por Sarbiewski,⁵⁷ probablemente el mejor de los nuevos poetas líricos, el cual representa a Noé al adivinar desde su arca y vaticinar que en otro tiempo se le rendirá culto divino y otras cosas que ahora conocemos sin espíri-

⁵⁷ Baugarten expresa su admiración por Maciej Kasimierz, jesuita y humanista polaco nacido en Sarbiew, cerca de Plock y muerto en Varsovia (1595-1690). Profesor de Retórica en el colegio de Plock, entre 1622-1625, estudió Teología en Roma, donde se distinguió como poeta neolatino. Sus poemas se editaron en 1625 (Colonia) y en 1632 (Amberes) y fueron traducidos a varias lenguas.

tu profético (libro IV, oda 27 de sus *Lyrice*). Intentó lo mismo el piadoso engaño que deseó que la posteridad creyese que *cantaba el libro de la Sibila*.

§LXV. La conexión de las representaciones poéticas debe contribuir al conocimiento sensible, §VII, IX; por tanto, debe ser poética, §XI: «Mucho valor tienen el orden y la unión».⁵⁸

§LXVI. *Aquello cuya representación contiene la razón suficiente de otras utilizadas en el discurso, pero no tiene su propia razón suficiente en las otras, es el TEMA*.

§LXVII. Si hay más de un tema, no están enlazados. Supón, en efecto, que A es un tema, B también: si estuviesen enlazados, o la razón suficiente del A estaría en el B o la del B en el A; por tanto, o el B o el A no sería tema, §LXVI. Sin embargo, la conexión es poética, §LXV; por consiguiente, *el poema de un solo tema es más perfecto que aquel que tiene más temas*, §VIII, XI.

Por ello, comprendemos aquel pasaje de Horacio: «Que sea lo que quieras (entiéndase «una vez concluida la representación»), pero tenga al menos simplicidad y unidad».⁵⁹

§LXVIII. *Es poético que las impresiones sensibles y las representaciones imaginarias del poema, que no son temas, sean determinadas mediante el tema*, porque, si no son determinadas por él, no son enlazadas con él, y, en cambio, el enlace es poético, §XLV.

⁵⁸ Cf. Horacio, *Ars poética*, 242.

⁵⁹ Cf. Ídem, *Íbidem*, 23.

En los capítulos anteriores, ya se han puesto límites y freno a la fantasía y al indómito capricho del ingenio, que puede ser penosamente abusivo, y no se admiten solamente representaciones imaginarias y ficciones en el poema sino que también se reclaman para su perfección. Ahora, en efecto, vemos que aunque en abstracto las representaciones sean del todo buenas, sin embargo al condicionarlas se rechazará toda impresión sensible, toda ficción, toda imagen, «que no conduzca al (tema) propuesto y se ajuste a él». ⁶⁰

Hace poco se ha observado que el poeta debe ser casi un artífice o creador; de ahí que el poema debe ser casi un mundo. Por ello, por analogía, en torno a él debe incluirse lo que en torno al mundo es evidente para los filósofos.

§LXIX. Si se determinan las representaciones poéticas, que no son temas, mediante el tema, se enlazan con él; luego, se enlazan entre sí, por tanto se enlazan mutuamente como causa y efecto; así pues, la semejanza observable en el modo en que se suceden, incluso en el poema, es orden. El enlace de las representaciones poéticas, que no son temas, con el tema, es poético, §LXVIII; luego, *el orden es poético*.

§LXX. Puesto que el orden en la sucesión de las representaciones se llama método, *el método es poético*, §LIX; a ese MÉTODO, que es poético, llamémosle CLARO, al igual que el poeta, ⁶¹ que atribuye el ORDEN CLARO a los poetas.

⁶⁰ Cf. Horacio, *Ars poética*, 195.

⁶¹ Cf. Ídem, *Ibidem*, 41: «*Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo*» («Ni le abandonará la facundia ni un orden claro»).

§LXXI. La regla general del método claro es la siguiente: *que las representaciones poéticas se sucedan de tal modo que el tema se represente cada vez más extensivamente claro*. Ya que el tema debe exponerse sensiblemente, §IX, se mantiene su claridad extensiva, §XVII, porque si las representaciones antecedentes ya se representaron con más claridad que las siguientes, las posteriores no concurren a representar aquél poéticamente y, sin embargo, deben hacerlo, §LXVIII; por consiguiente, *las representaciones posteriores deben esclarecer el tema más que las anteriores*.

En el inicio de los poemas, a causa de la ignorancia de la regla del método, a los antiguos ya les parecía que reían con razón de aquellos poetas cíclicos, al mismo tiempo que pulían su pluma: «Los montes van de parto». ⁶²

¿Quién no condena *la inmensa pompa de aquellos que eructan versos a los aires*, ⁶³ como inspiración pegásea, sin haberse apenas bañado en la fuente que hizo brotar el caballo, aún en su propia embocadura? ⁶⁴

«Prescinde de la ampulosidad y de palabras de pie y medio». ⁶⁵

No formularemos de nuevo acusaciones contra Lucano, Estacio u otros, ya vejados por muchos a causa de este vicio.

⁶² Cf. Horacio, *Ars poética*, 139:

«*Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*».

(«Los montes van de parto, nacerá un ridículo ratón»). Horacio, con el fin de desaconsejar los recursos de la llamada épica cíclica, colección de poemas poshoméricos arreglados artificialmente por filólogos alejandrinos y caracterizada por su monotonía y baja calidad literaria, hace suyo un viejo proverbio griego que Fedro utilizó como tema de una de sus fábulas (Cf. Fedro, IV, 24); Virgilio lo cita en las *Geórgicas* (Cf. *Geórgicas*, I, 181-182).

⁶³ Cf. Horacio, *Ars Poética*, 457:

«*Hic, dum sublimis uersus ructatur et errat*».

(«Éste, mientras eructa sus versos a los aires»).

⁶⁴ Según la leyenda, Pegaso, tras golpear la tierra con su casco, hizo brotar Hipocrene, la fuente de las Musas y la inspiración poética. (Cf. Rose, H.J., *Mitología griega*, Barcelona, 1970. Persio, *Sátiras*, *Introducción*; Horacio, *Odas*, IV, XI, 27; Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 785; V, 262).

⁶⁵ Así procede, afirma Horacio, quien desea llegar al corazón del espectador. Cf. Horacio, *Ars poética*, 95-98.

Nos parecía más importante, de un lado, dar la razón por la cual los poemas mal encabezados fueron encabezados así; por otro lado, extender la regla que rechazaron estos poetas a todo el desarrollo del poema. En todos los pasajes de éste deberá respetarse aquello que Horacio juzga merecedor de tan gran encomio en Homero, al decirnos:

«Cuánto mejor hace éste, que no avanza nada estúpidamente, no piensa ofrecer humo a partir de un resplandor, sino luz a partir del humo, con el propósito de extraer de allí bellas maravillas: Antífates y Escila y Caribdis con el Cíclope»⁶⁶

Sepárense aquí las significaciones propias de las impropias y quedará claro que la regla expuesta anteriormente es establecida por el poeta, aunque sólo para los principios. Por lo demás, hay que notar que se da una regla análoga a ésta, a saber, la del orden por el cual en el mundo se suceden las cosas para poner de manifiesto la gloria de su Creador, el más alto y último tema de –permítase la expresión– un poema inmenso.

§LXXII. Puesto que, de acuerdo con §LXXI, algunas representaciones coordinadas pueden unirse como premisas con las conclusiones, otras por su relación de semejanza y de parentesco, otras por la ley de la sensación y de la imaginación, *en una representación clara son posibles el método histórico, el del ingenio y el de la razón.*

§LXXIII. Si las reglas del método, sea de la memoria o del inge-

⁶⁶ Cf. Horacio, *Ars poética*, 140 y 143-145. Para las figuras mitológicas citadas por Horacio, véase Homero, *Odissea*, X, 100 y siguientes, XII, 104-105 y IX, 182 y siguientes.

nio, son contrarias a las poéticas, §LXXI, pero por otro lado hay reglas que convienen con éstas, *es poético pasar de uno de estos métodos al otro*, §XI.

Interpretamos así a Flaco, cuando da preceptos en torno al orden, si bien se muestra vacilante.

«O yo me equivoco, o la fuerza y el encanto del orden serán esto: que diga sin demora lo que debe ser dicho, que posponga muchas cosas y las omita en el momento presente.»⁶⁷

Las cosas que deben decirse son las que exija el método como observadas en las antecedentes. *Ahora dice* tales cosas porque, en efecto, en el poema hay un orden y un método y difícilmente puede pensarse en otros que no sean ellos mismos o compuestos de ellos; de acuerdo con alguno de ellos, sea cual sea, las varias partes del poema pueden conectarse; *ahora, sin embargo, pospone*, porque, a partir de otro orden de pensamientos, las cosas que se suceden se ajustan más a la perfección del poema y por consiguiente son más poéticas. Admitimos que Horacio no tuvo nociones precisas ni del método claro ni de otros; y, sin embargo, por eso no debe dudarse de su sentido legítimo, sólo que nuestras nociones representan las mismas cosas aunque quizá con más precisión. Véase Wolff, *Lógica*, §929.⁶⁸

§LXXIV. EL DISCURSO INTRÍNSECA O ABSOLUTAMENTE BREVE *es el que no contiene nada de lo que no es indispensable para la integridad de su grado de perfección. Tal brevedad, puesto que es propia de todo el discurso, lo es del poema*, §IX.

Y, sin embargo, «ciertamente muchas veces unas breves razo-

⁶⁷ Cf. Horacio, *Ars poética*, 42-44.

⁶⁸ Christian Wolff (Breslau 1679 - Halle 1754), *Philosophia rationalis sive Logica* (1728).

nes indujeron a error o bien orientaron convenientemente a los mortales». ⁶⁹

Adivinamos que la noción de brevedad pesaba en el ánimo de Horacio, porque, una vez que había dicho «sea breve cuanto preceptúes», ⁷⁰ inmediatamente añadió: «Todo lo superfluo fluye de un pecho rebosante», ⁷¹ donde opone de forma bastante manifiesta *la brevedad a lo superfluo*. A partir de esta definición de la brevedad, puede interpretarse que quien llegue «a ser breve, en su esfuerzo por serlo, resulte oscuro»; ⁷² porque, efectivamente, para no ser redundante, llena el discurso de pensamientos, hasta tal punto que no pueden distinguirse unos de otros y de ahí surge la oscuridad. La brevedad extrínseca o relativa no es necesaria para todo discurso ni para todo poema, porque si, en cambio, es peculiar para alguna especie de poema, como por ejemplo, para los epigramas, se ha de deducir de las afecciones y determinaciones específicas de éste. No es nuestra intención aplicarnos ahora a ese cometido.

§LXXV. Puesto que las *representaciones no poéticas y las menos conexas* pueden faltar en el poema sin que éste pierda la integridad en su grado de perfección poética, también es poética la ausencia de éstas, §LXXIV, XI.

Esto es lo que aconseja Horacio, con hábito poético, en el ejemplo de Homero, §XXII, cuando elogia en él el hecho de

⁶⁹ Cf. Sófocles, *Electra*, 415-416.

⁷⁰ Cf. Horacio, *Ars poética*, 335.

⁷¹ Cf. Horacio, *Ars poética*, 337.

⁷² El autor alude nuevamente a unos versos de Horacio, *Ars poética*, 25-26:

«[...] *Brevis esse laboro,*

Obscurus fio»

(«...me esfuerzo por ser breve, resulto oscuro.»)

que: «omita lo que no confía que pueda resultar brillante (*extensivamente más claro*) una vez escrito». ⁷³

En los libros de *Las Metamorfosis* de Ovidio, observaremos que el poeta pasa muy rápidamente por algunas historias y las recuerda con apenas tres palabras no sin el disgusto e indignación de los niños, que desean oír una y otra vez los cuentos de viejas.

§LXXVI. Puesto que se ha decidido omitir algunas cosas en el poema, §LXXV, sin embargo es admirable cuán gran parte del mundo, por no decir toda la historia de todos los siglos, consigue abarcar quien se dispone a narrar toda la conexión de un tema histórico: *es poético omitir algunas determinaciones y conexiones más remotas*.

¿Qué hace Homero, es decir, el poeta por excelencia, §XXII, según el testimonio de Horacio?

«Se apresura siempre hacia el desenlace y arrastra al oyente hacia la parte central del asunto, como si le fuera conocido.» ⁷⁴

Recibe el nombre de parte central aquella que es *opuesta al episodio de los huevos gemelos, del tema troyano*, ⁷⁵ que está relacionado con éste, pero más remotamente, de tal modo que podría narrarse también con los demás a quien no sea amante de la brevedad. Lo que afirma Flaco sobre Homero lo afirmará sobre Virgilio, al considerar el modo en que empieza el tema de Eneas: «Apenas avistaban ya la tierra siciliana, mar adentro», ⁷⁶ etc.

⁷³ Cf. Horacio, *Ars poética*, 150.

⁷⁴ Cf. Horacio, *Ars poética*, 148-149.

⁷⁵ Baumgarten se muestra de nuevo crítico con la épica cíclica al desdeñar la posibilidad de iniciar la narración de la guerra de Troya a partir del origen de Helena, cuyo adulterio con el príncipe Paris originaría el conflicto bélico; Helena, en efecto, según la leyenda, había nacido de uno de los huevos gemelos puestos por Leda, al unirse ésta con Zeus bajo la apariencia de cisne. Cf. Homero, *Himnos*, XVII; Ídem, *Odisia*, XI, 298 y siguientes.; Horacio, *Ars poética*, 147; Eurípides, *Helena*, 17 y siguientes.

⁷⁶ Cf. Virgilio, *Eneida*, I, 34.

Lo mismo ocurre a menudo en los autores de comedias, cuyos primeros personajes también, si prescindes del prólogo, comienzan a hablar como si ya fuese conocido todo el entramado de la narración, lo cual, de acuerdo con el §LXV es especialmente útil.

§LXXVII. Puesto que *las palabras* forman parte de los diversos elementos de un poema, §X, *deben ser poéticas*, §XI, IX.

§LXXVIII. En las palabras existen varios elementos: 1) *el sonido articulado*, 2) *el significado*. *Cuanto más poéticos son ambos, más perfecto es el poema*, §VII.

§LXXIX. El significado impropio reside en una palabra impropia. Sin embargo, los términos impropios, siendo muchas veces propios de una representación sensible, son tropos poéticos: 1) porque la representación que llega a través de un tropo es sensible y, por ello, es poética, §X, XI; 2) porque los términos impropios proporcionan representaciones complejas confusas, §XXIII.

§LXXX. Si la representación que debe comunicarse en el poema no fuese sensible y se expresara mediante un término impropio, propio de una representación sensible, de ahí nacería la representación compleja y a la vez confusa, porque no se añadiría una representación sensible simple. Por tanto, *comunicar representaciones no sensibles con términos impropios es poético*.

La noción de dulzura será observada por nuestras mentes como distinta o como impropia, tan pronto como intentemos expresarla. La distinta no es poética, §XIV, la impropia la pro-

pone muy acertadamente Sarbiewski,⁷⁷ cuando para él «ocurre que la cumbre se ve más apacible y con semblante sereno mientras resplandece el mediodía. Y quien preserva todas sus cosas, libre de la nube de la airada altivez, es más encantador que Venus, la primera estrella vespertina, su rostro se muestra hermoso en el marco de un rosáceo arco iris».

§LXXXI. *Si la noción que debe comunicarse fuese menos poética que la noción propia del término impropio, es poético que se prefiera el término impropio al propio*, §LXXIX.

§LXXXII. Ya que las representaciones claras son más poéticas que las oscuras, §XIII, *es poético evitar la oscuridad en las locuciones figuradas e incluso reducirlas al número que la claridad imponga*.

§LXXXIII. *Los términos metafóricos* son impropios; por tanto, son poéticos, §LXXIX, y al mismo tiempo, de acuerdo con el §XXXVI, muy poéticos. Por consiguiente, *son, justamente, más frecuentes que los demás tropos*.

§LXXXIV. *Los términos propios de la sinécdoque de especie por género y de individuo por especie* son impropios, por tanto, poéticos, §LXXIX, y al mismo tiempo, de acuerdo con §XIX, XX, muy poéticos. Así pues, *justamente, se utilizan con más frecuencia que los demás*.

Por ejemplo, *Typhis* por *marineros*, *Palinuro* por *timonel*, *Sufeno* por *aquel que sin rival se ama solamente a sí mismo y a sus cosas*, *Chre-*

⁷⁷ Véase la nota n.º 57.

mes por avaro, Marrucino por estúpido, Nepote por derrochador, Mentor por artífice de las armas de Ceres, Codro por envidioso, Iro por pobre, etc.

§LXXXV. Dado que LA ALEGORÍA es una serie de metáforas enlazadas, en ella habrá también representaciones poéticas individuales, §LIX, y una mayor conexión que cuando confluyen metáforas heterogéneas. Por consiguiente, *la alegoría es muy poética*, §LXV, VIII.

§LXXXVI. Los epítetos proporcionan una representación compleja de su substantivo; por tanto, *los epítetos no distintos son poéticos*, §XXIII.

§LXXXVII. LOS EPÍMETOS INNECESARIOS SON *los que significan afectaciones cuya representación está mínimamente unida al tema; por tanto, es poético evitar los epítetos innecesarios*, §LXXV. LOS TAUTOLOGICOS SON *los que significan la misma afectación que ya fue conocida en el concepto del substantivo; es poético evitar estas cosas contrarias a la brevedad*, §LXXIV.

§LXXXVIII. Puesto que *los epítetos* significan representaciones, también ellos pueden juzgarse a la luz de las reglas de las representaciones poéticas, ya suficientemente expuestas.

§LXXXIX. *Los nombres propios* significan cosas individuales; puesto que éstas son muy poéticas, los nombres propios son también poéticos, §XIX.

§XC. Ya que el reconocimiento confuso de una representación

es poético, §XLII, y los nombres propios de fuerza desconocida son los únicos que no sugieren nuevos pensamientos y ni siquiera provocan la admiración, §XLIII, *es poético evitar muchos nombres propios desconocidos*, XIII.

§XCI. *Las palabras*, en la medida en que son sonidos articulados, corresponden a las cosas perceptibles por el oído; por ello, *dan lugar a las impresiones sensibles*.

§XCII. *El juicio confuso acerca de la perfección de los sentidos* se llama JUICIO DE LOS SENTIDOS y se adscribe a aquel órgano sensorial que es afectado por la sensación.

Así se podrá explicar el *goût* de los franceses aplicado únicamente a los sentidos. Pero así alcanzan su adscripción a los sentidos no sólo la propia expresión de los franceses sino también la de los hebreos *רִלְתָּ שׁ הַעֵם*, la de los latinos *loquere ut te uideam* y la de los italianos del *buon gusto*, de tal manera que algunas de estas fórmulas del habla se aplican también a locuciones sobre un conocimiento distinto. Pero ahora no queremos entrar en ello; es suficiente establecer que no es contrario al uso el hecho de atribuir un juicio confuso a los sentidos y que éste es ciertamente un juicio de los sentidos.

§XCIII. *El juicio* del oído, o es afirmativo o es negativo, §XCI: El afirmativo engendrará el placer, el negativo el tedio; ya que la representación confusa determina uno y otro, §CXII, ésta es sensible, §III, y poética, §XII; luego, *es poético despertar el tedio o el placer por el oído*, §XI.

§XCIV. Cuantas más cosas se señalan como armoniosas o

contradictorias, mayor es el tedio o más intenso el placer. Todo juicio de los sentidos es confuso, §CXII. Por tanto, si el juicio A observa que hay más cosas en armonía o en discrepancia, será extensivamente más claro que el juicio B; por consiguiente, será más poético, §XVII. Así pues, *crear por medio del oído sumo placer o sumo tedio es poético en el más alto grado.*

§XCV. Si se crea sumo tedio por medio del oído, éste desviará la atención del oyente; por ello, no podrá comunicarse ninguna representación, o muy pocas, y el poema se apartará de su propia finalidad, §V; así pues, *crear sumo placer por medio del oído es poético, §XCIV.*

§XCVI. Puesto que el poema excita el placer del oído *en la medida que es una serie de sonidos articulados*, en esa misma medida *debe también contener la perfección*, §XCII, incluso *suma perfección*, §XCIV.

§XCVII. De ahí puede deducirse la necesidad de la pureza del poema, de su armonía, del ornato de sus figuras; pero estas cosas, comunes al poema junto con el discurso sensible imperfecto, las pasamos por alto, para no ser insistentes con respecto a nuestro propósito. Así pues, no nos sintamos obligados a evitar nada con relación a la calidad del poema, en la medida que es una serie de sonidos articulados; ni el encuentro de vocales; ni las elisiones frecuentes ni las aliteraciones. Toda *perfección perceptible en la cualidad de los sonidos articulados* podría llamarse SONORIDAD, término tomado, si no nos equivocamos, de la escuela de Prisciano.

§XCVIII. LA CANTIDAD DE LA SÍLABA es *algo que no puede conocerse sin la presencia de otra sílaba*. Por tanto, *la cantidad no puede conocerse a partir de la duración de los sonidos.*

A algunos filólogos hebreos les agrada, a partir de un número igual de las moras de los sonidos, atribuir una cantidad a las sílabas; este concepto de cantidad no debe confundirse con el que defendemos nosotros. Christian Ravius, en el CII, §19 de su *Ortografía hebrea* dice estas palabras: «La cantidad larga y la breve de la sílaba deben entenderse aquí como meramente ortográficas, no prosódicas, para no confundir a nadie y para que nadie confunda a los demás». De acuerdo con aquélla que es ortográfica, cuyo distinto concepto no nos corresponde a nosotros explicar ahora de forma amplia, se reivindica la igualdad de las sílabas hebreas; de acuerdo con la cantidad que nosotros definimos como poética, esa igualdad no puede enseñarse a menos que se enseñen cosas sumamente falsas.

§XCIX. *El hecho de, al hablar, atribuir a una sílaba cualquiera su propia cantidad es ESCANDIR esa sílaba.*

§C. *Si, al escandir, la duración de la sílaba A es igual a la de la sílaba B más la de la sílaba C, la A se llama larga, la B y la C, breves.*

Entre los gramáticos, la duración es la porción de tiempo necesaria para pronunciar un sonido; por tanto, puesto que únicamente vamos a hablar sobre las sílabas, *mutatis mutandis* entendemos por duración de una sílaba la porción de tiempo necesaria para pronunciarla; al escandir, entonces, el tiempo de la duración de una sílaba es igual al que exige su cantidad. Pero éste no puede conocerse a menos que se tome como unidad

alguna duración de una sílaba; ésta es la sílaba breve: el doble de su duración dará como resultado la larga. De ahí, es lícito derivar un corolario: conservada la cantidad de la duración necesaria para la escansión, puede sustituirse B + C por A. Pasemos de la teoría a la práctica. Veámoslo en el esquema simple de un senario yámbico, cuyas licencias son todas resolubles a partir de ahí: U -IU -IU -IU -IU -IU -I

«Para que llegara algo más lento y grave al oído, complaciente y sufrido acogió en sus leyes atávicas los regulares espondeos, mas no hasta el extremo de ceder amigablemente su segundo y cuarto lugar [...]»⁷⁸

Añade también el sexto, a no ser que se produzca un escazonete,⁷⁹ pero entonces no cede el quinto.

Por consiguiente, en los esquemas U -IU -IU -IU -IU -I - -I - -I - -IU -, pónganse paulatinamente dos breves en lugar de una larga y surgirán todas las licencias. En primer lugar, los pies pares admiten UU en lugar de su última sílaba larga, de donde se origina el tríbraco.⁸⁰ A continuación, los impares admiten UU en lugar de su primera larga, de donde surge el anapesto,⁸¹ UU en lugar de su segunda larga, de donde surge el dáctilo⁸² con la primera larga y el tribaco con la primera breve. *El anapesto y el dáctilo no son propios de los pies pares porque no es propio de ellos el espondeo*, según enseña Hefestión en su obra acerca de los metros.⁸³ Es posible

⁷⁸ Cf. Horacio, *Ars poética*, 255-258.

⁷⁹ Trimetro yámbico en el cual el último pie es un espondeo.

⁸⁰ Pie formado por tres sílabas breves (UUU), resultado de la disolución de un yambo (U -) o de un troqueo (- U).

⁸¹ Dos breves más una larga (UU -).

⁸² Una larga más dos breves (- UU).

⁸³ Hefestión, de Alejandría, vivió probablemente durante el siglo II d.C. Fue gramático y estudioso de la métrica. Es conocida la edición de su obra realizada por Th. Gaisford (1832).

también el proceleusmático, UUUU,⁸⁴ pero lo impide el uso. Por la misma razón, pueden mostrarse las licencias en el género trocaico y, a partir de ahí, puede darse la razón por la cual en algunos hexámetros ocurre por el uso que se pone el anapesto al principio, y otras cuestiones. Tales temas ayudan mucho para el tratamiento racional de las cuestiones propias de los jóvenes y para habituar poco a poco sus dóciles espíritus a la inclinación por las cosas importantes.

§CI. *Si las sílabas largas y breves se mezclan de tal manera que se produce el placer del oído, hay CADENCIA en el discurso.*

Nos pareció mejor aportar una definición real que una definición nominal sobre algo cuya propia existencia ha sido puesta en duda. Ahora la experiencia se erige en juez. La cadencia se relaciona con el gusto, §XCII, ¿quién podría discutir sobre estas cuestiones? La experiencia de otros, cuyo modelo es Cicerón, está de nuestro lado, hasta el punto de que, a su juicio y al del resto de los gramáticos, no se busca la cadencia únicamente en la variada disposición de las sílabas tónicas, sino también en la cantidad larga y breve de las sílabas átonas, cuya diversidad no la expresa distintamente quien no realiza la escansión, pero la observan de modo confuso las mentes y así proporciona materia suficiente al juicio del oído. Si la cadencia dependiese sólo de las sílabas tónicas y de su posición ¿por qué sería condenada la cláusula *Petrum uideatur* y sería elogiada la que dice *esse uideatur*? Es el mismo tono pero no la misma cantidad poética. Entre los griegos, la cuestión está muy clara, pues, si tomas los acentos como señales de su tono, quien observe a los poetas descubrirá

⁸⁴ Resultado de la disolución de un dáctilo o de un anapesto.

por sí mismo que no existe en ellos ni siquiera un mínimo de orden o medida establecido en la disposición de las sílabas tónicas, aunque muchos se esmeren en la observación de las cantidades. Véase la *Meditación sobre la perfección de la lengua* de Jakob Carpov, §243, 244.

§CII. *La cadencia produce placer al oído, §CI, por tanto, es poética, §XCV.*

§CIII. *La cadencia que a través de la ordenación de todas las sílabas eleva el placer al oído es EL METRO, aquella que lo determina solamente a través de algunas que se suceden sin un orden preciso es EL RITMO. Por tanto, puesto que en el metro hay más cosas que contribuyen al placer del oído que en el ritmo, resulta mayor el placer en el metro y así el metro es poético, §XCV.*

§CIV. El verso es un discurso ἔμμετρος,⁸⁵ o ligado; así pues, *el hecho de haber versificación contribuye a la perfección del poema, §CIII, XI.*

§CV. *No todo verso es un poema, el verso se perfecciona con el metro, §CIV; así pues, en el discurso en el cual existe el metro hay verso; como en el discurso puede haber metro, en el discurso en el cual no hay ninguna representación sensible, ninguna pureza, ninguna armonía, etc., puede también existir un verso carente de estas cosas, pero no puede ser un poema, por lo dicho en los §§ anteriores y en el §IX; por consiguiente, unos versos no son en sí mismos un poema.*

⁸⁵ Término griego que significa 'bien medido'.

Por todo ello, con razón se establece con tanto cuidado la diferencia entre el versificador y el poeta y tanto aquellos cucuruchos picantes como las secas nodrizas⁸⁶ que se forjan día tras día son saludados como versos, no como poemas. Porque la mayoría de ellos se sonrojaría con tan excelso título, si el papel pudiese sonrojarse, o bien la falta de pudor de los creadores no mancillaría la propia producción.

§CVI. Las paranomasias finales, que ahora se denominan ritmos, en contra del uso genuino, §CIII, los juegos de las letras en los acrósticos, las expresiones de figuras, como la cruz, la pera, el cono, o son perfecciones aparentes o son determinados mediante el juicio acústico particular de algún pueblo; de modo semejante, las particularidades que tienen el género lírico, el épico y el dramático, con sus subgéneros, deben sin duda convenir con las perfecciones esenciales, pero no pueden demostrarse sino a partir de definiciones más determinadas de especies cualesquiera. El canto y la acción o recitación dramática, en la medida que contribuyen de forma admirable a la finalidad del poema, fueron apreciados entre los antiguos si se ceñían a sus propios límites; si los sobrepasan, como lo hacen ahora en nuestros teatros, más que propiciar el placer que surge del poema, lo obstaculizan. Tales observaciones, dichas con demasiada frecuencia, no deben repetirse de nuevo.

§CVII. Puesto que el metro produce impresiones sensi-

⁸⁶ El autor recoge tópicos propios del género satírico en sus ataques a los falsos poetas. Los *cuculli* eran los cucuruchos utilizados como envoltorio de productos alimenticios diversos, como pescado o *garum*, que, según el testimonio de los autores de sátiras y epigramas mordaces, se hacían con el papel procedente de los escritos de los autores mediocres, como eran, por ejemplo, los simples versificadores. Cf. Marcial, *Epigramas*, III, II, 5; Persio, *Sátiras*, I, 43.

bles, §CIII, CII, y puesto que éstas son extensivamente muy claras, incluso en el más alto grado, y más poéticas que las menos claras, §XVII, por consiguiente, *es muy poético el observar muy minuciosamente las leyes del metro*, §XXIX.

*Debemos conocer el sonido legítimo con los dedos y el oído, los versos de Plauto son elogiados con demasiada indulgencia, por no decir estupidez,*⁸⁷ y aunque, sobre todo en nuestros tiempos, «no cualquier juez ve los poemas inarmónicos y a los poetas romanos se les ha concedido una indulgencia inmerecida, ¿vagaré, pues, y escribiré, de forma licenciosa? ¿O debo creer que todos verán mis defectos?»⁸⁸

§CVIII. Si se dice de una persona que IMITA ¿imita algo *quien produce algo semejante a aquello?* De ahí que *el efecto semejante a otra cosa, puede llamarse su IMITACIÓN*, bien si tal efecto tuviese lugar intencionadamente, bien si fuese por otra causa.

§CIX. Si se dice que el poema es la imitación de la naturaleza o de las acciones, es preceptivo que su efecto sea semejante a los producidos por la naturaleza, §CVII:

«Alfesibeo imitará el baile de los sátiros.»⁸⁹

§CX. Las representaciones que han de producirse inmediata-

⁸⁷ Cf. Horacio, *Ars poética*, 270-274:

«At uestri prouui Plautinos et numeros et laudauere sales, nimum patienter utrumque, scimus et inurbanum lepido seponere dicto legitimumque sonum digitis callemus et aure».

(«Pero vuestros antepasados elogiaron no sólo los ritmos sino incluso la sal de Plauto. Con demasiada indulgencia, por no decir estupidez, admiraron una y otra cosa, si vosotros y yo sabemos distinguir la palabra vulgar de la que tiene gracia y apreciar el sonido legítimo con los dedos y el oído.»)

⁸⁸ Cf. Horacio, *Ars poética*, 263-266.

⁸⁹ Cf. Virgilio, *Églogas*, V, 73.

mente a partir de la naturaleza, es decir, a partir de un principio intrínseco de las mutaciones en el universo y de las acciones que de él dependen, nunca son distintas e inteligibles, sino sensibles, pero extensivamente muy claras, §XXIV, XVI; tales representaciones son también poéticas, §IX, XVII y, por consiguiente, la naturaleza (permítase hablar del fenómeno substanciado con las acciones que de él dependen como si se hablara de la substancia) y el poeta producen cosas semejantes, §XXVI. Por ello, *el poema es la imitación de la naturaleza y de las acciones que de ella dependen*, §CVIII.

§CXI. Si alguien definiese el poema como *un discurso ligado* (el verso, según el §CIV), *como imitación de las acciones o de la naturaleza*, tendría dos notas fundamentales no determinadas mutuamente por sí mismas, ambas determinadas a partir de la nuestra, §CIV, CIX; por consiguiente, parece que unánimemente nos acercamos quizá más a la esencia del poema.

Véase Aristóteles, *Poética*, c.I; Vosio, *De artis poeticae natura et constitutione*, c.IV, §1; el célebre Johann Cristoph Gottsched, págs. 82, 118.⁹⁰

§CXII. Decimos que es VIVO aquello *en lo cual se ofrece la percepción de muchas cosas variadas*, sean simultáneas o sucesivas.

Relaciónese la definición con el uso del lenguaje, cuando a una pintura cubierta por los más variados colores la llamamos *ein lebhaftes Gemälde*, a aquel discurso que ofrece muy variadas percepciones, tanto en su sonido como en las cosas que señala, lo llamamos *einen lebhaften Vortrag*; a la costumbre en la cual no existe

⁹⁰ Cf. Johann Cristoph Gottsched, *In arte critica poetica* (1730).

ningún miedo al sueño a causa de las variadas acciones que se suceden continuamente, la llamamos *einen lebhaften Umgang*.

§CXIII. Si alguien, de acuerdo con el venerable Arnold⁹¹ en su *Versuch einer systematischen Einleitung zur deutschen Poesie*, definiese el poema como *un discurso que represente muy vivamente la cosa que puede producirse con la observación de los tonos (metro) y con toda su fuerza concebible se introduzca en el ánimo del lector para conmoverle de una determinada manera*, establecería las siguientes notas: 1) el metro; 2) las representaciones, que pueden ser muy vivas; 3) la acción que tiende a la conmoción del ánimo del lector. La primera se determina a partir de la nuestra, §CIV; la segunda son las representaciones extensivamente claras a las que nos referimos en §CXI y XVI; la tercera se deriva de la nuestra, por los §XXV, XXVI, XXVII.

§CXIV. La definición de la poesía del venerable Walch⁹² en su *Léxico filosófico*, según la cual sería *una especie de elocuencia con la cual, valiéndonos de nuestro ingenio (éste por sí solo no hace al poeta) revestimos los pensamientos primarios (temas) con variados pensamientos hábiles y graciosos o con imágenes o representaciones, en un discurso en prosa o en verso*, parece demasiado amplia y la que la llama *lenguaje de los afectos* parece demasiado restringida; sin embargo, a partir de nuestra definición, se atribuye asimismo a la poesía lo que puede determinarse.

§CXV. La filosofía poética es, de acuerdo con el §IX, la ciencia

⁹¹ Gottfried Arnold (1666-1714), teólogo e historiador de la escuela de Wolff.

⁹² Johann Georg Walch (1693-1775).

que encamina el discurso sensible hacia su perfección. Pero, ya que al hablar tenemos aquellas representaciones sensibles que comunicamos, la filosofía poética supone en el poeta una facultad cognoscitiva inferior. En el conocimiento sensible de las cosas, ésta debería ser guiada por la lógica, en un sentido más general; pero quien conoce nuestra lógica no ignorará cuán descuidado está en ella ese campo. ¿Por qué, si la LÓGICA sería reducida a los mismos límites en los que se encierra por su propia definición, considerada como *ciencia del conocimiento filosófico de algo, o bien del conocimiento de la facultad cognoscitiva superior, guía en el debido conocimiento de la verdad?* Entonces, en efecto, se daría a los filósofos la oportunidad de investigar, no sin enorme beneficio, incluso aquellos artificios con los cuales podrían pulirse las facultades inferiores de conocimiento, afinarlas y aplicarlas a un más fecundo provecho de todos. Puesto que la psicología da firmes principios, ninguno de nosotros duda que puede darse *como una ciencia que guía la facultad cognoscitiva inferior* o bien *como una ciencia en torno al objeto del conocimiento sensible*.

§CXVI. Existiendo la definición, el término definido puede forjarse fácilmente. Los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia ya distinguieron siempre cuidadosamente entre αἰσθητᾶ (cosas percibidas) y νοητᾶ (cosas conocidas), y es bastante evidente que no equiparaban las cosas percibidas únicamente con las cosas sensibles, porque también las no sensibles (las representaciones imaginarias, por tanto) se honraban con este nombre. Por consiguiente, las cosas conocidas (νοητᾶ) deberán serlo por una facultad superior como objeto de la lógica; las cosas percibidas (αἰσθητᾶ) deberán serlo como

objeto del conocimiento propio de la percepción (ἐπιστήμης αἰσθητικῆς) o ESTÉTICA.

§CXVII. El filósofo hace su exposición de acuerdo con lo que piensa; por tanto, en dicha exposición no se da ninguna regla peculiar para ser observada, o muy pocas. No cuida los términos, en la medida que son sonidos articulados y en la medida que conciernen, en efecto, a las cosas percibidas (αἰσθητά). De entre ellos, el que hace su exposición sensiblemente se considera que tiene mayor razón; por ello la parte de la estética que trata de la exposición es más prolija que la de la lógica. Puesto que la exposición puede hacerse perfecta e imperfectamente, la RETÓRICA GENERAL enseñaría esto último, *como ciencia acerca de la exposición imperfecta de las representaciones sensibles en general*, y la POÉTICA GENERAL enseñaría lo primero, *como ciencia acerca de la exposición perfecta de las representaciones sensibles en general*. La división, tanto de la primera en sagrada y profana, judicial, demostrativa, deliberativa, etc., como de la segunda en épica, dramática, lírica, con sus diversas especies análogas, la dejarían los filósofos de estas artes a los retóricos, quienes fijarían en las mentes su conocimiento histórico y experimental. Ellos se encargarían de las demostraciones generales y, sobre todo, de la definición cuidadosa de los límites entre la poesía y la elocuencia prosaica, que ciertamente sólo difieren en grado; pero nuestra opinión es que, para determinar el alcance de una u otra, necesitan un geómetra no inferior a aquel que se propusiera fijar las fronteras entre frigios y misios.

Fin

Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura

Johann Joachim Winckelmann

El buen gusto, que se extiende más y más por el mundo, comenzó a formarse por vez primera bajo el cielo griego. Todas las invenciones de pueblos extranjeros no llegaron a Grecia sino al modo de una temprana semilla para adquirir una naturaleza y una forma diferentes en aquel país, que, de entre todos, según se dice, Minerva había asignado a los griegos a título de morada, a causa de la moderación del clima que allí encontró, como la tierra que había de producir cabezas inteligentes.

El gusto que esta nación manifestó en sus obras no ha dejado de serle peculiar; rara vez se ha alejado de Grecia sin alguna pérdida, y sólo tardíamente llegó a ser conocido bajo los cielos de países remotos. Sin duda era ajeno por completo al cielo nórdico en los tiempos en que las dos artes, de las que los griegos fueron maestros, apenas hallaban admiradores, cuando las más venerables obras de Correggio servían para cubrir las ventanas de los Reales Establos de Estocolmo, ante las cuales pendían.⁹³

Y preciso es reconocer que no fue sino el reinado del gran Augusto la época, en verdad afortunada, en que las artes fueron introducidas en Sajonia como una colonia extranjera. Bajo su sucesor, el Tito alemán, fueron adoptadas como propias por el país; y el buen gusto, gracias a ellos, se hizo general.⁹⁴

⁹³ Se trata de unas pinturas de la colección de Rodolfo II que fueron tomadas como botín en la conquista de Praga por los suecos en 1648 y llevadas a Estocolmo. [Esta nota, como las siguientes en este texto, es del editor.]

⁹⁴ Se refiere a Augusto II el Fuerte y a su hijo Federico Augusto, a quien iba dedicado el presente escrito.

Es un imperecedero monumento a la grandeza de este monarca que los más grandes tesoros de Italia, así como las más perfectas de las creaciones de la pintura de otros países, fueran expuestas para la formación del buen gusto a los ojos de todo el mundo. Finalmente, su afán de perpetuar las artes no descansó hasta haber procurado a los artistas para su imitación verdaderas y auténticas obras de los maestros griegos de primer orden.

Los más puros manantiales del arte están abiertos: dichoso quien los encuentre y los deguste. Buscar estas fuentes significa viajar a Atenas a partir de ahora. Desde será Atenas para los artistas.

El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos; lo que alguien dijo de Homero, a saber, que aprender a comprenderlo bien es aprender a admirarlo, vale igualmente para las obras de arte de los Antiguos, en particular las de los griegos. Es preciso haber llegado a conocerlos como se conoce al amigo para encontrar al Laocoonte⁹⁵ tan inimitable como a Homero. Desde tal estrecha familiaridad se juzgará como Nicómaco la Helena de Zeuxis: «Toma mis ojos –dijo a un ignorante que pretendía censurar la imagen– y la verás como una diosa».

Con esos ojos han contemplado Miguel Ángel, Rafael y Poussin las obras de los Antiguos. Ellos saborearon el buen gusto en su propia fuente, y Rafael en el país mismo donde aquél se formó: se sabe que enviaba jóvenes a Grecia con el fin de que dibujasen para él las obras de la Antigüedad que habían sobrevivido.

⁹⁵ Cf. nota 111.

Una estatua ejecutada por un antiguo romano será siempre, respecto a su modelo griego, lo que es la Dido de Virgilio rodeada de su cortejo, a la que compara con Diana entre sus Oréades,⁹⁶ respecto a la Nausíaca de Homero que el poeta latino ha tratado de imitar.

Laocoonte era para los artistas de la antigua Roma lo mismo justamente que hoy es para nosotros: el canon de Policleto, una regla perfecta del arte.⁹⁷

No necesito indicar que en las más célebres obras de los artistas griegos se encuentran ciertas negligencias: el delfín que acompaña a la Venus de Médicis, así como los niños que juegan; el trabajo de Dioscórides, aparte de la figura principal, en su talla del Diomecles con el Paladio, son ejemplos de ello. Se sabe que el trabajo del reverso de las más hermosas monedas de los reyes egipcios y sirios raramente alcanza el nivel de sus anversos. Los grandes artistas son sabios, incluso en sus negligencias: no pueden equivocarse sin instruir a la vez. Sus obras han de ser contempladas como Luciano pretende haber contemplado el Júpiter de Fidias: es decir, el propio Júpiter y no el escabel bajo sus pies.

Los conocedores e imitadores del arte griego encuentran no sólo la más bella naturaleza en sus obras maestras, sino más incluso que naturaleza, esto es, ciertas bellezas ideales suyas que, como nos enseña un antiguo exegeta de Platón, se producen a partir de imágenes trazadas por el solo entendimiento.

⁹⁶ Virgilio, *Encida*, I, págs. 498-504, y Homero, *Odisea*, VI, págs. 102-109. La paginación de los textos clásicos citados corresponde a las ediciones alemanas utilizadas por el autor.

⁹⁷ Policleto, escultor griego del siglo V antes de Cristo, quien expuso en un escrito y materializó en la estatua del Doríforo (portador de una jabalina) un canon de las proporciones ideales del bello cuerpo humano.

El más bello cuerpo de entre los nuestros se asemejaría al más hermoso cuerpo griego acaso tan poco como Ificles se parecía a Hércules, su hermano.⁹⁸ El influjo de un cielo suave y puro se hacía sentir en los griegos ya en los primeros momentos de su formación, pero eran los tempranos ejercicios corporales los que daban a ésta su forma noble. Tómese un joven espartano, traído al mundo por un héroe y una heroína, que jamás en su niñez ha sido encorsetado en pañales, que desde los siete años ha estado durmiendo sobre el suelo y desde su más tierna infancia se ha ejercitado en la lucha y en la natación. Ponedlo al lado de un joven sibarita⁹⁹ de nuestra época y júzguese entonces cuál de los dos escogería el artista como modelo para un Teseo, para un Aquiles, o incluso para un Baco. Un Teseo conformado según el modelo moderno sería un Teseo educado entre rosas; realizado según un modelo Antiguo, sería un Teseo educado entre músculos, tal como un pintor griego sostuvo a propósito de dos diferentes representaciones de aquel héroe.

Todos los jóvenes griegos hallaron en los grandes Juegos un poderoso estímulo para los ejercicios corporales; una preparación de diez meses prescribían las leyes para los Juegos Olímpicos de Elis y ella en el lugar mismo donde se celebraban. Los que obtenían los primeros premios no siempre eran hombres sino con frecuencia jóvenes, como lo muestran las *Odas* de Píndaro.¹⁰⁰ Igualarse al divino Diágoras era el supremo deseo de la juventud.

Contemplad al veloz indio persiguiendo a un ciervo a la carre-

⁹⁸ Hércules era hijo de Zeus; Ificles, hijo de Anfitrión. Alcimena los dio a luz, según la tradición hesiódica, como hermanos gemelos.

⁹⁹ Los habitantes de Síbaris, ciudad del sur de Italia, gozaban de la mala fama de ser hombres de suaves costumbres.

¹⁰⁰ Los Epinicios de Píndaro ensalzaban a los triunfadores de las competiciones deportivas griegas.

ra: cómo se hacen fluidos sus humores, qué ágiles y flexibles sus nervios y sus músculos, qué ligero el entero edificio de su cuerpo. Así es como Homero nos representa a sus héroes, y así como caracteriza a Aquiles: principalmente por sus pies ligeros.

Los cuerpos adquirirían mediante estos ejercicios el contorno grande y viril que los maestros griegos dieron a sus estatuas, sin hinchazón ni adiposidad superfluas. Cada diez días, los jóvenes espartanos debían mostrarse desnudos ante los éforos, los cuales imponían una más severa dieta a aquéllos que comenzaban a acumular grasa. Más aún, era una de las reglas de Pitágoras la de guardarse de toda superflua adiposidad corporal. Es tal vez por esta misma razón por la que a los jóvenes griegos de la época primitiva que se inscribían en un concurso de lucha no se les permitía alimentarse durante el período de los ejercicios preparatorios, sino de comidas a base de leche.

Toda deformación del cuerpo era cuidadosamente evitada; así, como quiera que Alcibíades se negase en su juventud a aprender a tocar la flauta, pues ello hubiera deformado su rostro, los jóvenes atenienses siguieron su ejemplo.

Por otro lado, el entero vestido de los griegos estaba concebido de tal manera que no impusiera la menor constricción a la acción formadora de la naturaleza. El desarrollo de la bella forma no padecía bajo ninguna de las distintas clases y diferentes piezas de nuestra actual indumentaria, ceñida y opresiva, especialmente en el cuello, en las caderas y en los muslos. Ni siquiera el bello sexo conocía entre los griegos ninguna angustiosa coerción en su tocado: las jóvenes espartanas vestían tan corta y ligeramente que se las llamaba «enseñadoras de caderas».

Se sabe también lo mucho que se cuidaban los griegos de procrear niños hermosos. No menciona Quillet en su *Callipae-*

dia tantos medios como habitualmente empleaban en ello.¹⁰¹ Llegaron incluso hasta intentar convertir en negros los ojos azules. Con vistas igualmente a favorecer este propósito, se instituyeron concursos de belleza. Se celebraban en Elis; el premio consistía en unas armas que se colgaban en el templo de Minerva. En estos juegos no podían faltar cualificados y competentes jueces, ya que, como refiere Aristóteles, si los griegos hacían instruir a sus niños en el arte del dibujo, era sobre todo porque creían que ello los hacía más diestros para examinar y enjuiciar la belleza de los cuerpos.

El hermoso linaje de los habitantes de la mayor parte de las islas griegas, sin perjuicio de su mezcolanza con tan diversas razas extranjeras, así como los excepcionales encantos del bello sexo en tales islas, en especial la de Quíos, dan igualmente base para presumir la belleza de sus antepasados de ambos sexos, los cuales se vanagloriaban de pertenecer a una raza primigenia, más antigua incluso que la Luna.

Por lo demás, todavía hoy existen pueblos enteros entre los que la belleza no es ni siquiera un mérito, pues todo es hermoso entre ellos. A propósito de los georgianos, los relatos de viajes son en este punto unánimes, y lo mismo se dice de los cabardianos, nación de la Tartaria de Crimea.

Ciertas enfermedades que destruyen tantas bellezas y desfigurán los más nobles cuerpos eran todavía desconocidas en la antigua Grecia. En los escritos de los médicos griegos no se encuentra la menor huella de la viruela, y en ninguna de las descripciones de cuerpos griegos, que Homero traza con fre-

¹⁰¹ La composición pedagógica en latín de Claude Quillet, *Callipurdia* (1645), trataba acerca de los métodos para la procreación de niños hermosos.

cuencia hasta en los menores detalles, se menciona un signo tan característico como lo son las marcas de dicha enfermedad.

Tampoco las enfermedades venéreas, ni su hijo el mal inglés,¹⁰² se ensañaban con la natural belleza de los griegos.

En suma, todo aquello que fue inspirado y aprendido a través de la naturaleza y el arte con vistas a la educación del cuerpo, para conservar, realzar y embellecer su formación desde el nacimiento hasta su pleno desarrollo, fue provechosamente aplicado y llevado a la práctica por los antiguos griegos, lo cual permite afirmar, con la mayor verosimilitud, la superioridad de la belleza de sus cuerpos sobre la de los nuestros.

En un país donde la acción de la naturaleza era en muchos casos obstaculizada por leyes severas, como en Egipto, pretendida patria de las ciencias y las artes, las más perfectas criaturas de la naturaleza no debieron haber sido sino parcial y deficientemente conocidas por los artistas. En Grecia, sin embargo, donde desde la juventud se consagraban al placer y a la alegría, donde nunca un cierto bienestar burgués dio lugar, como en nuestros días, a la libertad de costumbres, allí la bella naturaleza se mostraba sin velos para el mayor provecho de los artistas.

La escuela de los artistas se hallaba en los gimnasios donde los jóvenes, a cubierto del público pudor, practicaban sus ejercicios corporales. Allí acudían el sabio y el artista: Sócrates para instruir a Cármides, a Autólico, a Lisis; Fidias para enriquecer su arte con esas bellas criaturas. Allí mismo se aprendían los movimientos de los músculos, las posturas del cuerpo; se estudiaban los contornos de los cuerpos o la silueta de la impronta que los jóvenes luchadores dejaban en la arena.

¹⁰² *Mal inglés*. Tal era el nombre que en tiempos de Winckelmann se daba al raquitismo. [Nota del traductor]

La más bella desnudez de los cuerpos se mostraba aquí en actitudes y posiciones tan variadas, tan naturales y tan nobles como no las pueden adoptar los modelos contratados que se ofrecen en nuestras academias.

Es el sentimiento interior el que confiere a la obra su carácter de verdad; el dibujante que pretenda conferir tal carácter a sus ejercicios académicos no obtendrá ni la sombra de ella si no compensa él mismo, por su parte, lo que el alma del modelo, insensible e indiferente, no siente ni es tampoco capaz de expresar mediante la acción propia de un determinado sentimiento o pasión.

La introducción de numerosos *Diálogos* de Platón, que éste hacía comentar en los gimnasios de Atenas, nos ofrece una imagen de la nobleza de las almas de los jóvenes y nos permite deducir la semejanza de actos y actitudes en estos lugares y en sus ejercicios corporales.

Los más bellos adolescentes danzaban desvestidos en el teatro; Sófocles, el gran Sófocles, fue en su juventud el primero en ofrecer este espectáculo a sus conciudadanos.¹⁰³ Friné se bañaba en los Juegos de Eleusis ante los ojos de todos los griegos y proporcionaba a los artistas, surgiendo de las aguas, el modelo de una Venus Anadiomene; se sabe que durante cierta fiesta las jóvenes muchachas de Esparta bailaban completamente desnudas ante los jóvenes. Lo que pudiera parecer extraño en esto resultará más aceptable si se piensa que también los cristianos de la Iglesia primitiva, tanto los hombres como las mujeres, eran bautizados y sumergidos sin el menor velo en una y la misma fuente bautismal.

¹⁰³ Como ya observó Lessing en su *Laocoonte*, se equivocaba Winckelmann al suponer que Sófocles hubiese bailado desvestido en el teatro.

De esa manera, incluso para los artistas, cada fiesta era entre los griegos una oportunidad de familiarizarse de la manera más exacta con la bella naturaleza.

La humanidad de los griegos les impedía introducir espectáculos sangrientos en su floreciente libertad; aun si, como algunos creen, tales espectáculos fueron habituales en el Asia Jónica, habían sido ya suprimidos desde mucho tiempo atrás. Antioco Epífanés, rey de Siria, hizo venir gladiadores de Roma, hombres desafortunados que mostró a los griegos en espectáculos que fueron para ellos, al principio, algo espantoso. Con el tiempo, tales sentimientos de humanidad se perdieron y también estos espectáculos se convirtieron en escuelas para los artistas. Fue allí donde Crésilas estudió a su gladiador moribundo, «en el cual se podía ver lo mucho que aún conservaba de su alma».

Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá: comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento.

Así es como Rafael dio forma a su Galatea. Véase su carta al conde Baltasar Castiglione: «Ya que las bellezas —escribe— son tan raras entre las mujeres, yo me sirvo de una cierta idea en mi imaginación».

Fue a partir de tales conceptos, elevados sobre la forma ordinaria de la materia, como los griegos representaron a los dioses y a los hombres. La frente y la nariz de los dioses y diosas formaban casi una línea recta. Las efigies de mujeres ilustres en las monedas griegas tienen exactamente ese mismo perfil, pese a

que en estos casos no podía el artista trabajar libremente a partir de conceptos ideales. O bien se podría suponer que este perfil era en efecto el propio de los griegos, como la nariz chata de los calmuco¹⁰⁴ o los pequeños ojos de los chinos. Los grandes ojos de las efigies griegas en piedra o en monedas podrían venir en apoyo de esta hipótesis.

Fue conforme a tales ideas como los griegos representaron en sus monedas a las emperatrices romanas. Las cabezas de una Livia y de una Agripina tienen exactamente el mismo perfil que las de una Artemisa o una Cleopatra.

En todas estas obras se hace notar que la regla impuesta por los tebanos a sus artistas —«reproducir la naturaleza lo mejor posible, so pena de sanción»— fue observada también como ley por otros artistas en Grecia. Allí donde el dulce perfil griego no podía ser incorporado sin perjuicio de la semejanza, acataban la verdad de la naturaleza —como puede verse en la hermosa cabeza de Julia, hija del emperador Tito, obra de Evodo.

Con todo, la regla de «representar a las personas parecidas y a la vez más bellas» fue siempre la suprema ley a la cual se sometieron los artistas griegos, y presupone necesariamente por parte del maestro una orientación hacia una naturaleza más bella y más perfecta. Polignoto observó esta ley constantemente.

Por lo tanto, si se refiere a propósito de algunos artistas que procedieron como Praxíteles, quien conformó la Venus de Cnido según el modelo de su amante Cratina, o como otros pintores que tomaron a Lais como modelo para las Gracias, ello lo hicieron, según me parece, sin desviación respecto a las grandes leyes generales del arte antes mencionadas. La belleza sensi-

¹⁰⁴ Tribu nómada procedente de la Mongolia occidental. [Nota del traductor]

ble ofreció al artista la bella naturaleza; la belleza ideal, los rasgos sublimes; de aquélla tomó lo humano, de ésta lo divino.

Si se compara el resto de la entera estructura de las figuras griegas con la mayor parte de las modernas, en especial con aquéllas en las que se ha seguido más la naturaleza que el gusto de los antiguos, quienquiera que tenga las luces suficientes para penetrar en lo más íntimo del arte descubrirá, con frecuencia, bellezas todavía poco conocidas.

En la mayor parte de las figuras de los maestros modernos se ven, en las partes comprimidas del cuerpo, pequeños pliegues quizá demasiado señalados; por el contrario, allí donde estos mismos pliegues se forman en partes igualmente comprimidas de las figuras griegas, una suave ondulación los hace surgir unos de otros, como olas, de tal modo que parecen constituir un todo y no ejercer en conjunto sino una noble presión. La piel que nos muestran estas obras maestras no se halla tensa, sino suavemente extendida sobre una carne sana que la colma sin ampulosidad, que acompaña a los músculos y a ellos se une en sus flexiones. Jamás la piel dibuja, como en nuestros cuerpos, pequeños pliegues aislados y separados de la carne.

Asimismo, se distinguen las obras modernas de las de los griegos por una multitud de pequeñas impresiones, de pequeños hoyuelos ciertamente demasiado numerosos y demasiado evidentes, los cuales, cuando se descubren en las obras de los Antiguos, están delicadamente insinuados, con sabia economía, conforme a la medida de la más perfecta y plena naturaleza de los griegos, y a menudo sólo pueden ser apreciados por una sensibilidad instruida.

Todo esto, en cualquier caso, hace muy verosímil la suposi-

ción de que en la formación de los bellos cuerpos griegos, tanto como en las obras de los maestros, se dio una mayor unidad en la totalidad de la estructura, una más noble conjunción de las partes, una más rica plenitud, sin las tensiones de la escualidez ni esas depresiones tan hundidas de nuestros cuerpos.

No es posible ir más allá de la verosimilitud. Pero esta verosimilitud merece la atención de nuestros artistas y conocedores; y ello tanto más cuanto es necesario que la veneración de los monumentos griegos sea liberada del reproche que muchos le dirigen, de no ser sino un prejuicio, si es que no queremos dar la impresión de atribuir un mérito a la imitación de tales monumentos sólo en razón del moho del tiempo.

Este punto, acerca del cual los pareceres de los artistas están divididos, exigiría un tratamiento más detallado de lo que permite mi actual propósito.

Es sabido que el gran Bernini fue uno de los que pretendían cuestionar a los griegos la superioridad, por un lado, de una más bella naturaleza y, por el otro, de la belleza ideal de sus figuras. Era, además, de la opinión de que la naturaleza sabría dar a cada una de sus partes su precisa belleza: el arte no consistiría sino en encontrarla. Se enorgullecía de haberse desprendido de un prejuicio en el que al principio le hacía caer el encanto de la Venus de Médicis, encanto que no obstante, tras un penoso estudio, percibió dentro de la naturaleza en diversas ocasiones.

Fue la Venus, por tanto, la que le enseñó a descubrir en la naturaleza bellezas que antes había creído no encontrar sino en la estatua y que, sin ella, no habría buscado en la naturaleza. ¿No se desprende de ello que la belleza de las estatuas griegas puede ser descubierta antes que la de la naturaleza y que la primera, por lo tanto, no tan dispersa como la otra sino más con-

centrada en una unidad, nos resulta más conmovedora? En consecuencia, en orden al conocimiento de la belleza perfecta, el estudio de la naturaleza ha de ser necesariamente, en el mejor de los casos, un camino más largo y penoso que el estudio de las obras de la Antigüedad; y Bernini, que siempre orientaba a los jóvenes artistas principalmente hacia lo bello natural, no les señalaba el camino más corto hacia ello.

La imitación de lo bello en la naturaleza, o bien trata un asunto único, o bien reúne los rasgos de diversos objetos particulares y los presenta en una unidad. El primer procedimiento consiste en hacer una copia semejante, un retrato; es el camino de las formas y figuras holandesas. El segundo, sin embargo, es el camino hacia lo bello universal y sus imágenes ideales; es ésta la senda que tomaron los griegos. Pero la diferencia entre ellos y nosotros es la que sigue: los griegos obtenían esas imágenes, aun cuando no las tomasen de los más bellos cuerpos, gracias a una cotidiana oportunidad de observar lo bello de la naturaleza; ocasión que, por el contrario, no se nos presenta a nosotros todos los días, y raramente tal como el artista la desea.

Nuestra naturaleza no producirá fácilmente un cuerpo tan perfecto como el de Antínoo Admirandus,¹⁰⁵ ni la razón podrá representarse nada superior a las más que humanas proporciones –de una divina belleza– en el Apolo del Vaticano:¹⁰⁶ todo lo que la naturaleza, el espíritu y el arte han sido capaces de producir se manifiesta en él ante nuestros ojos.

Creo que la imitación de estas dos obras podría facilitar un

¹⁰⁵ Antínoo, un joven adolescente de Bitinia, era el amante del emperador Adriano, por quien, tras su muerte, fue deificado. Se han conservado incontables imágenes suyas.

¹⁰⁶ Se refiere a la estatua del Apolo de Belvedere, de Leocares, del siglo IV antes de Cristo. Winckelmann le dedicaría más tarde, en Roma, una descripción que finalmente, tras diferentes versiones transmitidas en manuscritos, incluyó en *Historia del arte en la Antigüedad*.

más rápido aprendizaje, puesto que el artista encuentra en ellas, en la primera, la suma de lo que está disperso en la totalidad de la naturaleza; y aprende, en la otra, hasta qué punto la más bella naturaleza puede, tan audaz como sabiamente, elevarse por encima de sí misma. Esta imitación enseñará a pensar y a concebir con seguridad, en tanto aquí se hallan determinados a la vez, los límites de lo bello humano y de lo bello divino.

Cuando el artista construye sobre estos cimientos y deja a la regla griega de la belleza dirigir su mano y sus sentidos, entonces se encuentra en el camino que con seguridad le llevará a la imitación de la naturaleza. En la naturaleza de la Antigüedad, las nociones del todo y de lo perfecto purificarán en él y harán más sensibles las nociones de nuestra naturaleza escindida; al descubrirlas, sabrá enlazar las bellezas de aquélla con lo bello perfecto y, mediante la ayuda de las formas sublimes constantemente presentes ante sus ojos, se convertirá en una regla para sí mismo.

Entonces, y sólo entonces, podrá, especialmente el pintor, entregarse a la imitación de la naturaleza en los casos en los que, como en las vestimentas, el arte le permite desviarse respecto al modelo de mármol y concederse, al igual que lo hiciera Poussin, una mayor libertad; pues, como dice Miguel Ángel, «aquél que constantemente va en pos de otros jamás sobresaldrá, y quien por sí mismo no sabe hacer nada bueno tampoco sabrá extraer provecho de lo que hayan hecho los demás».

Las almas a las que la naturaleza se ha mostrado favorable,

quibus arte benigna

et meliore luto finxit praecordia Titan,¹⁰⁷

tienen aquí, abierto ante ellas, el camino de la originalidad.

¹⁰⁷ «a los que Prometeo ha conformado, con arte benevolente, corazones de una mejor materia». Juvenal, *Sátiras*, XIV.

Es en este sentido en el que hay que comprender lo que refiere Des Piles acerca de Rafael: a saber, que en la época en la que fue sorprendido por la muerte se esforzaba en abandonar el mármol para seguir enteramente a la naturaleza. El verdadero gusto de la Antigüedad le habría acompañado constantemente, incluso a través de la naturaleza común, y todas sus observaciones de la naturaleza se habrían convertido en él, mediante una especie de transformación química, en aquello que constituía su ser, su alma.

Acaso hubiese conferido a sus cuadros una mayor variedad, más amplios vestidos, más colorido, más luz y sombra; pero sus figuras, sin embargo, siempre habrían sido menos valiosas por ello que por los nobles contornos y el alma sublime que los griegos le habían enseñado a representar.

Nada podría mostrar más claramente la ventaja de la imitación de los Antiguos respecto a la de la naturaleza que tomar dos jóvenes dotados de un semejante talento y hacerles estudiar, al uno la Antigüedad, al otro la simple naturaleza. Este último representaría la naturaleza tal como la encontrase. Siendo italiano, pintaría las figuras tal vez como Caravaggio; siendo holandés, de tener éxito, como Jacob Jordaens; si fuese francés, como Stella; el otro, sin embargo, representaría la naturaleza tal como ella lo exige y pintaría las figuras de la misma manera como lo hizo Rafael.

Aun cuando la imitación de la naturaleza pudiera darlo todo al artista, seguramente no obtendría de ella la exactitud en el contorno que sólo de los griegos se puede aprender.

El más noble contorno une o circunscribe, en las figuras de los griegos, los fragmentos de la más bella naturaleza y de las bellezas ideales; o más bien es aquél, en ambos casos, el concep-

to supremo. Eufránor, que destacó en época posterior a la de Zeuxis, está considerado como el primero en dar al contorno el estilo más sublime.

Son muchos los pintores modernos que han intentado reproducir el contorno griego, pero casi ninguno lo ha conseguido. El gran Rubens se ha distanciado ampliamente del contorno griego de los cuerpos, sobre todo en aquellas obras que realizó antes de su viaje por Italia y antes de su estudio de los Antiguos.

Es muy tenue la línea que separa la plenitud de la naturaleza respecto de lo superfluo, y los más grandes maestros modernos se han desviado demasiado, en ambos sentidos, de este límite no siempre perceptible. Quien pretendía evitar el contorno de un cuerpo roído por el hambre ha caído en la hinchazón; quien ha querido evitar la hinchazón incurrió en la escualidez.

Es tal vez Miguel Ángel el único del que se podría decir que se alzó a la altura de la Antigüedad; pero sólo en las figuras acusadamente musculosas, en los cuerpos de la época heroica; no en las tiernas figuras juveniles, ni en las figuras femeninas, que en sus manos han sido convertidas en amazonas.

El artista griego, por el contrario, ha trazado su contorno en cada figura como con la punta de un cabello, y ello incluso en los trabajos más delicados y laboriosos como lo son las piedras grabadas. Considérense el Diomedes y el Perseo de Dioscórides, el Hércules con Iole, de la mano de Teucro, y se admirará a los griegos como inimitables en ello.

Parrasio está generalmente considerado como el mejor en lo que al contorno se refiere.

Incluso bajo las vestimentas de las figuras griegas domina, como prioritaria intención del artista, un modélico contorno

que muestre, tanto a través del mármol como a través de un vestido de la isla de Cos,¹⁰⁸ la bella estructura del cuerpo.

De entre las Antigüedades Reales de Dresde, la Agripina, ejecutada en el estilo elevado, y las tres Vestales, merecen ser aquí citadas como grandes modelos. Probablemente, esta Agripina no es la madre de Nerón, sino una Agripina más antigua, una esposa de Germánico. Guarda una gran semejanza con una estatua erguida, presumiblemente de esta última Agripina, en el vestíbulo de la biblioteca de San Marcos en Venecia. La nuestra es una figura sentada, de mayor tamaño que el natural, cuya cabeza reposa en la mano derecha. Su hermoso rostro muestra un alma inmersa en profundas reflexiones que parece insensible, en sus cuidados y su aflicción, a todo estímulo procedente del exterior. Se podría suponer que el artista ha querido representar a la heroína en el instante doloroso en el que le era anunciada su expulsión a la isla de Pandataria.

Las tres Vestales¹⁰⁹ son doblemente dignas de admiración. Son, ante todo, los primeros descubrimientos de Herculano; pero lo que les da todavía más valor es el gran estilo de sus vestidos. En este dominio del arte se hallan las tres, pero en particular la de tamaño mayor que el natural, a la altura de la Flora Farnesina y de otras obras griegas de primer rango. Las dos restantes, de tamaño natural, son tan semejantes entre sí que parecen ser obra de una sola y misma mano; únicamente se diferencian en la cabeza y en el tocado del cabello. Así, puesto que todas las copias son más duras y más frías que sus modelos, estas

¹⁰⁸ En la isla de Cops se confeccionaban los vestidos con un tejido semejante a un velo, a través del cual se transparentaba el cuerpo.

¹⁰⁹ Tales estatuas ya no son hoy consideradas como vestales, sino como monumentos funerarios de mujeres de Herculano. Esta ciudad fue, igual que Pompeya, destruida por una erupción del Vesubio en el año 79 después de Cristo.

dos estatuas debieron ser realizadas por la mejor mano, sin duda por el mismo maestro a partir de su propia obra, tal como afirma un crítico de arte griego; en lo que atañe a la vestimenta, sin embargo, de ninguna de las dos se podrá decir que sea copia de la otra.

Ningún velo cubre la cabeza de estas dos figuras, pero ello no va contra el título de vestales que les hemos atribuido, pues está probado que en otros lugares se encuentran también sacerdotisas de Vesta sin velo. O más bien parece, a la vista de los marcados pliegues del vestido al dorso del cuello, que el velo, que no es una parte separada del vestido como se ve en la mayor de las vestales, está retirado por detrás.

Conviene hacer saber al mundo que fueron estas tres obras divinas las que mostraron los primeros indicios que llevaron, posteriormente, al descubrimiento de los tesoros enterrados de la ciudad de Herculano.

Ciertamente, salieron a la luz del día cuando su recuerdo yacía enterrado en el olvido, al igual que la misma ciudad sepultada bajo sus propias ruinas; en una época donde el triste destino que encontró este lugar era únicamente conocido por la noticia que da Plinio el Joven acerca de la muerte de su primo, sobrevinida en la destrucción de Herculano.

Estas grandes obras maestras del arte griego fueron trasladadas al cielo alemán, y allí eran admiradas cuando Nápoles, hasta lo que se ha podido saber, no tenía la suerte de poder exhibir ni un solo monumento de Herculano.

Éstos fueron hallados en el año 1706, en Portici, cerca de Nápoles, en una bóveda sepultada bajo los escombros cuando se excavaban los cimientos de una casa de campo del príncipe de Elbeuf; y se convirtieron, inmediatamente después, junto a

otras estatuas de mármol y de bronce allí mismo descubiertas, en propiedad del príncipe Eugenio en Viena.

Deseando tener un lugar donde tales obras pudieran ser expuestas de la mejor manera, este gran conocedor de las artes hizo edificar, principalmente para estas tres figuras, una *Sala terrena* donde hallaran su lugar junto a algunas otras estatuas. Cuando aún no se hablaba sino muy vagamente de su venta, ya la totalidad de la Academia y todos los artistas de Viena parecieron, de algún modo, sublevarse; y todos y cada uno siguieron con la mirada triste el traslado de aquellas estatuas cuando fueron llevadas de Viena a Dresde.

Antes de que esto sucediera, el célebre Mattielli,¹¹⁰ «a quien Policleto dio la medida y Fidias el cincel» (Algarotti), reprodujo en arcilla las tres vestales con el cuidado más minucioso, para compensar de esta manera la pérdida de aquéllas. Las siguió algunos años más tarde y llenó Dresde con inmortales obras, propias de su arte; pero incluso en estas obras las sacerdotisas siguieron siendo, hasta su vejez, sus modelos para la *draperie*, que era su fuerte, lo cual permite a la vez presuponer fundadamente su excelencia.

Se entiende por *draperie* todo lo que el arte nos enseña acerca del cubrimiento del desnudo en las figuras y sobre los pliegues de sus vestidos. Tras la bella naturaleza y el noble contorno, esta ciencia es la tercera cualidad que hace superiores las obras de la Antigüedad.

La *draperie* de las Vestales es del más elevado estilo: los pequeños pliegues nacen de una suave ondulación de las grandes superficies, en las cuales vuelven a perderse con una libertad

¹¹⁰ Lorenzo Mattielli (1683-1748), escultor italiano que trabajó primero en Viena y, a partir de 1743, en Dresde, donde había realizado, entre otras cosas, las estatuas de la iglesia de la Corte.

noble y una dulce armonía del conjunto, sin ocultar el bello contorno del desnudo que aparece ante los ojos sin violencia. ¡Qué pocos hay, entre los maestros modernos, que sean irreprochables en este aspecto del arte!

Pero es preciso hacer justicia a algunos grandes artistas de la época moderna, a los pintores en particular, que en ciertos casos se han desviado, sin menoscabo de la naturaleza y la verdad, del camino seguido ordinariamente por los maestros griegos en el vestido de sus figuras. La *draperie* de los griegos está elaborada, la mayoría de las veces, a partir de unos hábitos húmedos y estrechos que, en consecuencia, como saben los artistas, se adhieren ajustadamente a la piel y al cuerpo, dejando ver su desnudez. Toda la indumentaria exterior de la mujer griega era de un ligerísimo tejido, y es por ello por lo que se la llamaba *peplum*, es decir, velo.

Las obras en relieve de los Antiguos muestran que no siempre reprodujeron los vestidos con delicados pliegues; esto pueden confirmarlo las pinturas antiguas, principalmente los retratos de bustos y el hermoso *Caracalla* de las Antigüedades Reales de Dresde.

En la época moderna se ha hecho necesario poner un vestido sobre otro, pesados vestidos a veces, que no pueden caer formando pliegues tan suaves y ondulantes como lo son los de los Antiguos. Consecuentemente, ello dio lugar a una nueva manera de tratar las grandes superficies de los ropajes, manera en la cual el maestro puede mostrar su sabiduría a la misma altura que en el estilo habitual de los Antiguos.

En este aspecto, Carlo Maratta y Francesco Solimena pueden ser considerados los más grandes. La nueva escuela veneciana, en su intento de ir más lejos, ha exagerado este estilo y así, en

tanto no se ha interesado sino por las grandes superficies, sus vestidos han quedado rígidos y tiesos.

En fin, el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada.

Tal es el alma que se revela en el rostro de Laocoonte¹¹¹ —y no sólo en el rostro— dentro de los más violentos sufrimientos. El dolor, que se manifiesta en cada uno de los músculos y los tendones del cuerpo y que, aun sin considerar el rostro y las restantes partes, se cree casi sentir en uno mismo a la sola vista del bajo vientre dolorosamente replegado; este dolor, decía, no se exterioriza, sin embargo, en el menor rasgo de violencia en el rostro ni en el conjunto de su actitud. Laocoonte no profiere los horriblos gritos de aquel que cantó Virgilio: la abertura de la boca no lo permite; se trata más bien de un gemido angustioso y acongojado como el que describe Sadoletto.¹¹² El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están repartidos, y en cierto

¹¹¹ Este grupo en mármol, que muestra a Laocoonte y a sus dos hijos enroscados por dos serpientes, fue presumiblemente realizado por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas en el siglo I antes de Cristo. Se hallaba ubicado en Roma, donde en 1506 fue redescubierto y trasladado al Vaticano. Dado que Virgilio, en su *Eneida*, había representado de una manera semejante el mortal combate de Laocoonte, se ha supuesto que el poeta conocía la escultura. En Virgilio la lucha tiene lugar, sin duda, bajo el «horriblo gemido» de Laocoonte (Virgilio, *Eneida*, II, págs. 222-224). La «desaprobatoria mirada de soslayo» con la que Winckelmann menciona aquí esta cuestión provocó la réplica de Lessing, y dio como resultado el punto de partida para su escrito acerca de *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*.

¹¹² Jacopo Sadoletto dedicó al grupo de mármol, a la sazón hallado, el poema en latín *De Laocoontis statua*, en el cual las manifestaciones de dolor de Laocoonte son descritas como un gemido (vv. 23 y ss., 52) y una jadeante queja (v. 28). El poema se encuentra impreso en el *Laocoonte* de Lessing, en una nota a pie de página.

modo compensados, con el mismo vigor por la entera estructura de la figura. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes¹¹³ de Sófocles: su miseria nos alcanza hasta el alma, pero desearíamos poder soportar la miseria como este gran hombre.

La expresión de tan grande alma sobrepasa con mucho la representación de la bella naturaleza. El artista debía sentir en sí mismo la fuerza del espíritu que imprimía en su mármol. Grecia reunía al artista y al sabio en una misma persona, y contó con más de un Metrodoro.¹¹⁴ La sabiduría tendía la mano al arte e infundía a sus figuras almas fuera de lo común.

Bajo una vestimenta como la que el artista hubiera debido proporcionar a Laocoonte en calidad de sacerdote, su dolor no habría de resultarnos ni la mitad de sensible. Bernini pretendió incluso haber descubierto en la rigidez de uno de los músculos de Laocoonte el comienzo de la acción del veneno de la serpiente.

Todas las acciones y actitudes de las figuras griegas que no llevaban la impronta de ese carácter de sabiduría, sino que resultaban demasiado fogosas y violentas, caían en el error que los antiguos artistas llamaban *parentirso*.¹¹⁵

Cuanto más descansada es la actitud del cuerpo tanto más apta para mostrar el verdadero carácter del alma: en las actitudes que se apartan demasiado de la del reposo, el alma no se halla en el estado que le sería más propio, sino en uno de violencia y de constricción. El alma se reconoce con mayor clari-

¹¹³ Filoctetes, que había heredado el arco de su amigo Heracles, fue mordido por una serpiente durante la expedición griega hacia Troya y tuvo que detenerse en la isla de Lemnos, ya que su herida despedía un hedor insoportable. Allí vivió penosamente hasta que Odiseo y Neoptólemo le recogieron y le llevaron, junto con su arco, a Troya. De ello se hace eco la tragedia *Filoctetes*, de Sófocles. Lessing lo discute detalladamente en su *Laocoonte* (o. c., cap. IV).

¹¹⁴ Metrodoro de Atenas, pintor y filósofo, acudió a Roma en el año 168 antes de Cristo con el fin de educar a los hijos de L. Emilio Paulo y enaltecer, como pintor, su triunfo.

¹¹⁵ *Parentirsis*, en realidad *parentirso*, fue en su origen, como ya Lessing estableció, una categoría de la retórica que aludía a un *pathos* exagerado e impropio.

dad y más característicamente en las pasiones violentas; pero es grande y noble en estado de reposo, de equilibrio. En el *Laocoonte*, la sola representación del dolor habría sido *parentirso*; por ello el artista, con el fin de aunar lo noble y lo característico del alma, hace a Laocoonte llevar a cabo la acción que más se aproximaba, en medio de semejante dolor, al estado de reposo. En este reposo, no obstante, debe el alma ser caracterizada con los rasgos que le son propios a ella y no a ninguna otra, de modo que pueda ser representada calma, pero activa; serena, pero no indiferente ni adormecida.

El gusto más común de los artistas de nuestros días, en especial de los que empiezan, es exactamente el contrario; y su finalidad última es la opuesta. Nada merece su aprobación, sino aquellas obras en donde predominan actitudes y acciones extraordinarias, acompañadas de un insolente ardor, que declaran ejecutadas con espíritu y, como ellos dicen, con *franchezza*. El favorito de sus conceptos es el contraste,¹¹⁶ al que consideran la suma de todas las cualidades que ellos imaginan de una perfecta obra de arte. Reclaman de sus figuras un alma que, como un cometa, se desvíe de su órbita; quisieran ver en cada figura un Ajax¹¹⁷ y un Capaneo.¹¹⁸

Como los seres humanos, también las bellas artes pasan por una fase de juventud, y se diría que éstas se asemejaron, en sus inicios, a los artistas, quienes al principio sólo gustan de lo tonitronante, lo asombroso. Tal era la forma que representaba la

¹¹⁶ Contraposición, contraste. En las artes plásticas, pose con acentuada oposición entre la pierna de apoyo y la pierna en movimiento y, en correspondencia con ella, una postura corporal asimétrica.

¹¹⁷ Ajax, el más fuerte y feroz héroe griego de la guerra de Troya, rival de Odiseo, aniquiló a un rebaño de ovejas en un arrebato de locura y se quitó luego la vida.

¹¹⁸ Capaneo, uno de los Siete contra Tebas, durante el sitio de la ciudad, fue arrojado por un rayo enviado por Zeus de la escalera de asalto por la que trepaba.

musa trágica de Esquilo, y así es como su Agamenón, a causa de sus hipérbolos, se ha hecho en cierta medida mucho más oscuro que todo lo que escribió Heráclito. Quizá los pintores griegos no dibujaron de una forma diferente a como su primer gran poeta trágico escribió.

Todas las acciones humanas comienzan con lo forzado, lo efímero; lo equilibrado, lo fundamental, no se da sino en último término. Este estado final, sin embargo, requiere de tiempo para ser admirado; es propio sólo de los grandes maestros: las pasiones violentas son de provecho incluso para sus propios discípulos.

Los artistas prudentes saben lo difícil que es representar lo que en apariencia puede ser imitado,

ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum frustra que laboret

*Ausus idem.*¹¹⁹

El gran dibujante La Fage no ha logrado alcanzar el gusto de los Antiguos. Todo en sus obras está en movimiento; en su contemplación, la atención se divide y dispersa como en una reunión de sociedad donde todas las personas quisieran hablar a un tiempo.

La noble sencillez y la serena grandeza de las estatuas griegas son a la vez el auténtico carácter distintivo de los escritos de su mejor época, de los escritos de la escuela de Sócrates; y son éstas las propiedades que constituyen la superior grandeza de Rafael, grandeza que alcanzó en virtud de la imitación de los Antiguos.

Se requería un alma tan bella como lo fue la suya, en tan bello cuerpo, para sentir y descubrir antes que nadie en la

¹¹⁹ «de suerte que cualquiera que espere lo mismo, mucho sude y se esfuerce en vano al intentarlo.» Horacio, *Ars poética*, págs. 40-243.

época moderna el verdadero carácter de los Antiguos, lo que supuso su mayor fortuna ya en una edad en la que las almas comunes y a medio formar permanecen aún insensibles a la verdadera grandeza.

Es con una mirada que haya aprendido a sentir estas bellezas, es con este verdadero gusto de la Antigüedad como hay que aproximarse a sus obras. Sólo entonces la calma y la serenidad de las figuras principales del *Atila* de Rafael, que muchos consideran faltas de vida, nos parecerán altamente sublimes y llenas de sentido. El obispo de Roma, que hace desistir al rey de los hunos de su proyecto de marchar sobre esta ciudad, aparece no con los gestos y los ademanes propios de un orador, sino como un hombre venerable, lleno el rostro de una seguridad divina, como aquel que nos describe Virgilio.

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

*Conspexere, silent arrectisque auribus adstant.*¹²⁰

Los dos apóstoles no gravitan en las nubes como ángeles exterminadores, sino, si se nos permite comparar lo sagrado con lo profano, como el Júpiter de Homero, que hace temblar el Olimpo con sólo un leve movimiento de sus párpados.

Algardi, en su célebre representación de la misma historia, en el bajorrelieve de un altar de la iglesia de San Pedro en Roma, no dio o no supo dar a las figuras de sus apóstoles la impresionante serenidad que les confirió su gran predecesor. En éste aparecen como ministros plenipotenciarios del Señor de los ejércitos; en aquél, como mortales guerreros con armas humanas.

¡Qué pocos son los conocedores que ha encontrado el hermoso San Miguel de Guido en la iglesia de los Capuchinos de

¹²⁰ «si ven acaso un hombre piadoso y de mérito, páranse y callan y aguzan sus oídos.» Virgilio, *Eneida*, I, págs. 151 y siguientes.

Roma, concedores capaces de comprender la grandeza que el artista dio a su arcángel! El San Miguel de Conca ha sido declarado superior a éste porque su rostro expresa indignación y afán de venganza, mientras que el otro, tras haber abatido al enemigo de Dios y de los hombres, levita sobre él sin encono, con gesto sereno y apacible.

Igualmente tranquilo y sosegado pinta el poeta inglés al ángel vengador en su vuelo sobre Gran Bretaña, y con él compara al héroe de su Campaña, el vencedor de Blenheim.¹²¹

La Galería Real de Pinturas de Dresde cuenta desde ahora entre sus tesoros con una valiosa obra de la mano de Rafael y, como Vasari y algunos otros atestiguan, posiblemente de su mejor época. Una madona con el niño, san Sixto y santa Bárbara arrodillados a ambos lados, junto a dos ángeles en primer plano.¹²²

Dicho cuadro formaba parte del altar mayor del convento de San Pinto, en Piacenza. Amantes y concedores del arte acudían allí para ver este Rafael, igual que se viajaba a Tespias tan sólo para contemplar el bello Cupido de la mano de Praxíteles.

Véase la madona con su rostro lleno de inocencia y, a la vez, de una grandeza más que femenina, en una santa y sosegada actitud, con esa serenidad que los Antiguos hacen prevalecer en las imágenes de sus divinidades. ¡Qué grande y noble es todo el contorno!

El niño en sus brazos se eleva por encima de los niños comunes, merced a un rostro en el que su inocencia infantil parece atravesada por la luz de un rayo de divinidad.

¹²¹ El poema «The Campaign» (1704), de Joseph Addison, celebraba la victoria de Marlborough en Blenheim (*Blindheim bei Höchstädt*).

¹²² La *Madonna Sixtina* fue llevada a Dresde en 1753.

Bajo la madona, arrodillada a su lado, la santa la adora en la intimidad de su alma; lejos, empero, de la majestad de la figura principal, el gran maestro ha compensado esta inferioridad mediante el dulce encanto de su rostro.

Frente a ella, el santo es el más venerable de los ancianos, con un rostro cuyos rasgos parecen testimoniar una juventud consagrada a Dios.

La veneración de santa Bárbara hacia la madona, más sensible y conmovedora merced a sus bellas manos apretadas contra su pecho, es en el santo expresada con la ayuda del movimiento de una sola mano. El éxtasis del santo nos es pintado igualmente por ese mismo gesto que el artista, en aras de una mayor variedad, ha querido atribuir a la fuerza masculina antes que a la reserva púdica de la mujer.

El tiempo, sin duda, ha privado a esta pintura de mucho de su brillo aparente y ha atenuado, en parte, la fuerza de sus colores; pero el alma que el creador infundió a la obra con sus manos la vivifica todavía hoy.

Todos aquellos que se acerquen a esta pintura y a otras obras de Rafael con la esperanza de hallar las pequeñas bellezas que tanto valor dan a los trabajos de los pintores holandeses: la aplicación meticulosa de un Netscher o un Don, la carne marfileña de un Van den Werff, o incluso la relamida manera de algunos de nuestros contemporáneos compatriotas de Rafael; todos aquellos, decía, en vano buscarán en Rafael al gran Rafael.

Tras el estudio de la bella naturaleza, del contorno, de la *draperie*, de la noble sencillez y de la serena grandeza en las obras de los maestros griegos, los artistas deberían necesariamente dirigir su atención hacia la manera en que trabajaban, con el fin de obtener un mayor éxito en su imitación.

Es sabido que los griegos, las más de las veces, hacían sus primeros modelos en cera; en su lugar, los maestros modernos han adoptado la arcilla y otras semejantes materias maleables: las encontraban, particularmente para representar la carne, más apropiadas que la cera, que les parecía para ella demasiado viscosa y resistente.

No se pretende afirmar con esto que el modelado en arcilla húmeda haya sido desconocido por los griegos o no fuera habitual entre ellos. Se conoce incluso el nombre del que lo ensayó por vez primera. Dibutades de Sigeo es el primer maestro en figuras de arcillar, y Arquelisao, el amigo del gran Lúculo, se hizo célebre más por sus modelos de arcilla que por sus mismas obras. Hizo para Lúculo una figura de arcilla que representaba la felicidad, que éste le había encargado por sesenta mil sextercios; el caballero Octavio le ofreció un talento por el simple modelo en yeso de una gran taza que pretendía hacer reproducir en oro.

La arcilla era la materia más conveniente para modelar figuras mientras conservaba su humedad. Pero la pierde cuando se reseca o es cocida; de ello resulta que las partes más compactas se aprietan y la figura pierde volumen y pasa a ocupar un espacio más angosto. Si la figura sufriera esta disminución en el mismo grado en todos sus puntos y en cada una de sus partes, las proporciones, si bien reducidas, seguirían siendo las mismas. Pero las piezas menores se resecan más rápidamente que las grandes y el cuerpo de la estatua, en tanto es la parte más voluminosa, en último lugar; de tal modo, aquéllas perderán, en el mismo tiempo, más volumen que ésta.

La cera no tiene este inconveniente; no disminuye el volumen y se le puede dar, por otros medios, el pulido de la carne que el modelado no consigue sino fatigosamente.

· Se hace el modelo en arcilla; se moldea en yeso y, a continuación, se vierte en cera.

· Pero la peculiar manera griega de realizar sus modelos no parece haber sido la que se ha hecho habitual entre la mayor parte de los artistas de nuestros días. En las antiguas estatuas de mármol se manifiestan por doquier la seguridad y la confianza del maestro, y difícilmente se podría mostrar, incluso en las obras de inferior rango, algún lugar en el que el cincel haya extraído demasiado mármol. Esta mano segura y exacta de los griegos tuvo que estar necesariamente guiada por reglas más precisas y más fidedignas que las utilizadas actualmente.

· El procedimiento más habitual de nuestros escultores consiste en lo siguiente: después de haber estudiado su modelo convenientemente y a fondo, y después de haberle dado la mejor forma posible, se trazan en él líneas horizontales y perpendiculares de modo que se corten las unas y las otras. Proceden a continuación de la misma manera que para reducir o ampliar una pintura por medio de una rejilla cuadrículada, y las líneas recíprocamente entrecortadas son, en igual número, trasladadas a la piedra.

· De tal manera, las superficies de cada pequeño cuadrado del modelo y de cada gran cuadrado correspondiente en la piedra mantienen una misma proporción. Sin embargo, comoquiera que esto no permite determinar la cantidad de materia de cada cuadrado de la figura ni, por lo tanto, indicar con precisión en la piedra la medida exacta de los relieves y las concavidades del modelo, el artista, consecuentemente, podrá dar a su futura figura, en una cierta relación, las proporciones del modelo, pero, no obstante, al tener que fiarlo todo únicamente en sus impresiones visuales, persistirá en la duda de si ha penetrado su

piedra en exceso o bien se ha quedado corto, si ha vaciado demasiada o demasiado poca masa en relación a su modelo.

Además, ni el contorno exterior, ni tampoco el que a menudo insinúa únicamente, como en un soplo las partes interiores del modelo, o las más próximas al centro, pueden ser determinados por el artista mediante líneas que dibujen en su piedra, de un modo seguro y sin el menor desvío, unos idénticos contornos.

A esto se añade el hecho de que, en una obra de grandes dimensiones que el escultor no puede realizar solo, ha de echar mano de sus ayudantes, que no siempre son capaces de ejecutar los propósitos del maestro. Así sucede que, una vez algo ha sido vaciado, al resultar imposible establecer de este modo los límites de cada depresión, el yerro es irreparable.

A este propósito, se debe observar en general que el escultor que, desde la primera elaboración a que somete a su piedra, hace penetrar su instrumentos hasta el límite que han de alcanzar las cavidades, en lugar de buscarlas poco a poco, de tal modo que no reciban la profundidad deseada sino en un último retoque, este escultor, digo, no podrá jamás corregir sus errores.

Surge aquí, por lo demás, un inconveniente esencial, a saber, que las líneas trasladadas a la piedra son borradas a cada instante por el cincel y han de ser de nuevo trazadas y completadas, no sin el cuidado de no desviarse de las primitivas.

Así pues, la incertidumbre de este proceder obligó a los artistas a buscar un camino más seguro; el que descubrió la Academia francesa de Roma, utilizado al principio para copiar las estatuas antiguas, fue adoptado por muchos escultores incluso para trabajar a partir de modelos.

Se trata de lo siguiente: se fija sobre la estatua que se pretende copiar, conforme a sus proporciones, un cuadrado del que se dejan caer hilos de plomo equidistantes los unos de los otros. Con la ayuda de estos hilos, se marcan los puntos más exteriores de la figura más distintamente de lo que lo pueden hacer, mediante el otro procedimiento, las líneas trazadas sobre la superficie, donde todos los puntos son máximamente exteriores. Estos hilos, además, ofrecen al artista una más concreta medida de algunos de los relieves y concavidades más pronunciados, merced a la graduada indicación de la distancia a que se encuentran de las partes cubiertas por los hilos; los cuales, por tanto, permiten al artista trabajar con algo más de resolución.

Ahora bien, puesto que el movimiento de una línea curva no puede ser determinado exactamente por una sola línea recta, este procedimiento no indica al artista los contornos de la figura, como no sea, en todo caso, de una manera muy dudosa; así, en los menores desvíos respecto a la superficie principal se verá a cada instante sin hilo conductor y sin recursos.

Es bien comprensible que incluso las verdaderas proporciones de las figuras sean, por este procedimiento, difíciles de hallar: se buscan por medio de líneas horizontales que cortan los hilos de plomo. Pero los rayos de luz, provenientes de los cuadrados así formados por las líneas de fuga de la figura, nos llegan a los ojos con un ángulo tanto más pronunciado y, en consecuencia, nos parecerán tanto más grandes cuanto los cuadrados estén situados más arriba o más abajo en relación con nuestro punto de vista.

Para la reproducción de las estatuas antiguas, en las que no es posible proceder al gusto de cada uno, los hilos de plomo conservan hasta ahora todavía su valor: no se ha podido hacer este

trabajo más fácil y seguro; no obstante, para trabajar a partir de un modelo no es este procedimiento, por las razones indicadas, lo suficientemente preciso.

Miguel Ángel tomó un camino antes de él desconocido, y resulta sin duda asombroso, puesto que los escultores lo veneran como su gran maestro, que ninguno de ellos haya seguido su ejemplo.

Este Fidias de la época moderna, el más grande después de los griegos, siguió, como sería de suponer, las verdaderas huellas de sus grandes maestros: al menos no se ha tenido conocimiento de ningún otro medio para trasladar a la propia figura todos los elementos del modelo y todas las bellezas que puedan ser sensiblemente materializadas.

Este procedimiento descubierto por Miguel Ángel fue descrito por Vasari de una manera no del todo correcta; según su concepción, se trataría de lo siguiente:¹²³

Miguel Ángel tomaba un recipiente lleno de agua, en el que introducía su modelo de cera o de una materia dura. A continuación, elevaba este modelo progresivamente hasta la superficie del agua. Así aparecerían en primer lugar las partes superiores hasta que finalmente el modelo entero quedase al descubierto, fuera del agua. De esta manera, dice Vasari, trabajaba Miguel Ángel su mármol: señalaba primero las partes de mayor relieve y, poco a poco, las partes más rebajadas.

¹²³ Para establecer su hipótesis, según la cual Miguel Ángel habría fijado los contornos de sus modelos escultóricos mediante la ayuda de una caja llena de agua, Winckelmann pudo remitirse exclusivamente a una indicación de las *Vite de' pittori* de Giorgio Vasari, donde la determinación de los contornos de las estatuas en base a la superficie del agua no aparece, por lo demás, sino como una comparación ilustrativa y figurativa. Por consiguiente, el procedimiento que con tanto detalle se describe aquí es, probablemente, una pura invención de Winckelmann, o bien de su amigo Adam Friedrich Oesser, como ya supuso Carl Justi (*Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 5ª ed., vol. 1, Colonia, 1956, págs. 474-481).

Parece como si Vasari no se hubiera hecho una idea del todo clara acerca del método de su amigo; o bien lo impreciso de su exposición obliga a representarse este procedimiento como algo diferente del consignado por él.

La forma del recipiente de agua no queda lo bastante claramente precisada por Vasari. Hubiera tenido que ser muy penoso elevar el modelo poco a poco, desde abajo, hasta sacarlo fuera del agua; ello supone muchas más condiciones de las que quiso dar a conocer el biógrafo de los artistas.

Podemos estar seguros de que Miguel Ángel estudió a fondo el camino por él descubierto, bajo todos los aspectos posibles, hasta acomodárselo convenientemente. Procedió, con toda probabilidad, del modo que sigue:

El artista tomaba un recipiente apropiado a la forma de la masa de la figura a esculpir. Supongámoslo rectangular. Sobre la superficie de los lados de esta caja rectangular trazaba divisiones que trasladaba luego a su piedra en una mayor escala; marcaba, además, ciertas gradaciones, desde el tope superior hasta la base, en las caras interiores de la caja. En ella introducía su modelo de materia pesada, o bien, si era un modelo de cera, lo fijaba sobre el fondo.

Disponía sobre la caja una rejilla cuadrículada conforme a las divisiones establecidas, a partir de las cuales trazaba líneas sobre su piedra y dibujaba su figura, suponemos, inmediatamente después. Derramaba agua sobre su modelo hasta que alcanzase los puntos más extremos de las partes superiores; después de haber señalado la parte que había de ocupar la cúspide en su figura así dibujada, dejaba correr una cierta cantidad de agua con el fin de dejar al descubierto la parte más elevada del modelo y comenzaba entonces a trabajarla, tal cual aparecía,

según la proporción graduada. Si al mismo tiempo se hacía visible alguna otra parte del modelo, la trabajaba igualmente sobre la figura en la medida en que se hallase al descubierto; y de tal modo procedía con todas las partes superiores.

Dejaba escapar más agua hasta que las partes más profundas estuviesen también al descubierto. Los grados del recipiente le señalaban cada vez la altura del agua escurrida, mientras la superficie del agua indicaba la línea extrema del fondo de las partes inferiores. Un igual número de grados en su piedra daba las medidas exactas.

El agua no le indicaba solamente las alturas y las profundidades, sino también el contorno de su modelo; el espacio comprendido entre las caras interiores de la caja y el contorno dibujado por la línea del agua, espacio cuyas dimensiones eran apuntadas por los grados de las otras dos caras, determinaba en cada punto la cantidad de materia que podía extraer.

Su obra había recibido ya su forma primera, pero exacta. La superficie del agua le había trazado una línea que pasaba por los puntos extremos de los salientes. Esta línea, a medida que el nivel del agua descendía en el recipiente, descendía otro tanto en el plano horizontal, y el artista había seguido este movimiento con su cincel hasta allí donde el agua le mostrara al descubierto el punto más profundo de las partes salientes, punto que se confundía con las superficies del agua. Así, con cada grado reducido en la caja de su modelo, había progresado en su figura en un grado proporcionalmente más grande. De tal modo, la línea del agua le había conducido hasta el contorno más extremo de su figura, de suerte que ahora el modelo estaría ya fuera del agua.

Su figura, pues, reclamaba una bella forma. Derramaba de

nuevo agua sobre su modelo hasta la altura que le conviniese; contaba entonces los grados de la caja hasta la línea descrita por el agua y determinaba así la altura de la parte superior. Colocaba su regla en un plano perfectamente horizontal en la misma parte superior de la figura y, partiendo del límite inferior de esta regla, tomaba las medidas hasta las partes más profundas. Si hallaba un igual número de grados reducidos y grados mayores, obtenía una especie de determinación geométrica del volumen y hallaba la prueba de que había procedido correctamente.

Mediante la repetición de su trabajo, intentaba reproducir en su figura la presión y el movimiento de los músculos y los tendones, el pulso de los demás pequeños detalles del cuerpo y las más finas delicadezas del arte presentes en su modelo. El agua, que recubría incluso las partes más imperceptibles, se ajustaba de la manera más estrecha a su movimiento y le describía su contorno con la línea más exacta.

Este procedimiento no impide dar al modelo todas las posiciones posibles. Colocado de perfil, mostrará plenamente al artista lo que antes había escapado a su mirada. Le mostrará también el contorno exterior de sus partes salientes y de las partes inferiores, y la entera sección transversal.

Todo ello, y la esperanza de una buena ejecución del trabajo, presupone un modelo realizado por manos de artista conforme al verdadero gusto de la Antigüedad.

Tal fue el camino por el que Miguel Ángel alcanzó la inmortalidad. Su renombre y los honorarios con que fue recompensado por sus obras le proporcionaron el ocio necesario para trabajar con tal cuidado.

Un artista de nuestros días que posea de la naturaleza y de su

propia dedicación los dones que han de permitirle destacar y que encuentra este procedimiento exacto y verdadero se verá obligado a trabajar más por el pan que por la gloria. Permanecerá por lo tanto en el carril que le es habitual, en el cual cree mostrar una mayor habilidad, y persistirá en tomar como regla su buen ojo adquirido mediante un prolongado ejercicio.

Este buen ojo, que ha de constituir su guía principal, ha terminado por resultar bastante resolutivo merced a unos procedimientos prácticos que son, en parte, altamente dudosos; ¿cuánto más penetrante y seguro no se habría hecho el ojo de haber sido educado desde su juventud en reglas infalibles?

Si los artistas, en sus comienzos, desde su más temprana iniciación en el trabajo en arcilla o en cualquier otro material, fuesen instruidos conforme al seguro método que Miguel Ángel halló tras largas investigaciones, podrían esperar acercarse a los griegos tanto como lo hizo él.

Todo lo que se puede decir en alabanza de las esculturas griegas valdría también, con toda probabilidad, para su pintura. Sin embargo, el tiempo y el furor destructivo de los hombres nos han privado de los medios de formular al respecto una sentencia concluyente.

Se concede a los pintores griegos el dibujo y la expresión, y eso es todo: se les niega la perspectiva, la composición y el colorido. Este juicio se funda, en parte, en las obras en bajorrelieve; en parte, en las pinturas antiguas (no se las puede llamar griegas) que se han descubierto en Roma y sus alrededores, bajo las bóvedas subterráneas de los palacios de Mecenas, de Tito, de Trajano y de los Antoninos, de las que no se han conservado enteras más de treinta, no siendo algunas sino trabajos en mosaico.

Turnbull ha hecho acompañar su trabajo sobre la pintura

antigua de una colección de las obras más conocidas, dibujadas por Camillo Paderno y grabadas por Mynde, las cuales dan por sí solas un valor único a su libro, cuyo espléndido papel ha sido por cierto malgastado. Entre tales obras hay dos cuyos originales se encuentran en el gabinete del célebre médico Richard Meads, en Londres.

Ya otros han señalado que Poussin estudió a fondo las llamadas *bodas Aldobrandinas*;¹²⁴ que se encuentran todavía dibujos realizados por Annibale Carracci a partir, se supone, de Marco Coriolano; y que se pretendió haber hallado una gran semejanza entre las cabezas de las obras de Guido Reni y las del célebre mosaico que representa el rapto de Europa.

Si tales frescos permitieran formular un juicio fundado acerca de la pintura de los Antiguos, el examen de los restos de este tipo induciría a cuestionar también sus méritos en el dibujo y en la expresión.

Las pinturas con figuras de tamaño natural en las paredes del teatro de Herculano, pinturas que fueron trasladadas junto con los propios muros, no nos ofrecen, según se asegura, sino una pobre idea al respecto. El Teseo representado como vencedor del Minotauro mientras los jóvenes atenienses le besan las manos y abrazan sus rodillas; la Flora acompañada del Hércules y de un fauno; la presunta sentencia del decémviro Apio Claudio, todo ello, según el testimonio ocular de un artista, está dibujado de un modo a veces mediocre y a veces defectuoso. No sólo, como se asegura, la mayor parte de las cabezas carecen de expresión, sino que ni siquiera la de Apio presenta el menor buen rasgo característico.

¹²⁴ Las bodas Aldobrandinas, un fresco del siglo I después de Cristo, fueron descubiertas en Roma en 1606.

Pero ello es justamente la prueba de que se trata de pinturas ejecutadas por la mano de muy mediocres maestros, ya que la ciencia de las bellas proporciones, del contorno y de la expresión debió de ser propia no sólo de los escultores griegos, sino también de los buenos pintores.

Estas virtudes artísticas, concebidas a la manera de los antiguos pintores, dejan todavía a los modernos un margen muy grande de mérito al respecto.

En lo que se refiere a la perspectiva, el primer rango les pertenece sin discusión; pese a todas las doctas apologías de los Antiguos, la ventaja en esta ciencia permanece del lado de los modernos. Las leyes del orden y de la composición, por grande que fuese en ello el talento de Equión, no fueron conocidas por los Antiguos sino parcial e imperfectamente, como pueden evidenciarlo las obras en relieve de las épocas en que las artes griegas florecieron en Roma.

En cuanto al color, tanto las informaciones contenidas en los escritos de la Antigüedad como lo que puede verse en la pintura antigua que se ha conservado parecen decidir igualmente en favor de los artistas modernos.

Distintas clases de temas de la pintura han alcanzado en los tiempos modernos un grado más alto de perfección. En la representación de animales y de paisajes, nuestros pintores, en todos los aspectos, han superado a los Antiguos. Las bellas especies animales, propias de otros climas, no parecen haber sido conocidas por aquéllos; tal es, al menos, lo que puede deducirse a partir de algunos casos particulares, como el caballo de Marco Aurelio, o los dos de Monte Cavallo, e incluso los supuestos caballos de Lisipo sobre el portal de la iglesia de San Marcos en Venecia, el Toro Farnesio y los demás animales de este grupo.

Puede aquí mencionarse de paso que los Antiguos, como se ve en sus monedas o en los caballos de Venecia, no observaron en sus caballos el movimiento diametral de las patas. Algunos modernos, por ignorancia, les han imitado en esto, e incluso han sido defendidos.

Nuestros paisajes, en particular los de los pintores holandeses, deben su belleza sobre todo a la pintura al óleo; sus colores adquirieron así más vigor, viveza y relieve, y la propia naturaleza, bajo un cielo más denso y más húmedo, ha contribuido no poco a extender el dominio de este género artístico.

Estas ya mencionadas ventajas de los pintores modernos sobre los antiguos, y alguna otra más, merecerían ser mejor iluminadas mediante comprobaciones más sólidas que las que se han venido ofreciendo hasta la fecha.

Queda por dar todavía un gran paso para la expansión del dominio del arte. El artista que comienza a apartarse de la senda común, o que en efecto se ha desviado, intenta arriesgar ese paso; pero su pie se detiene en el lugar más escarpado del arte y aquí se ve privado de toda ayuda.

Las vidas de los santos, las fábulas y las metamorfosis son los temas eternos y casi los únicos de los pintores modernos desde hace siglos; estos temas han sido tratados de mil maneras y con mil artísticos refinamientos, hasta el punto en que hartazgo y hastío acabarán necesariamente por apoderarse de los artistas sensatos y de los conocedores.

Un artista cuya alma haya aprendido a pensar, no la deja inactiva y desocupada mientras representa una Dafne o un Apolo, un rapto de Proserpina o de Europa u otros temas del mismo género. Intenta conducirse como un poeta y trata de pintar figuras mediante imágenes, esto es, trata de pintar alegóricamente.

La pintura se extiende así al ámbito de las cosas que no son sensibles; éstas son su fin supremo y, como lo atestiguan los escritos de la Antigüedad, los griegos se esforzaron en alcanzarlo. Parrasio, un pintor que describía el alma como lo hiciera Aristides, ha podido incluso, según se dice, expresar el carácter de todo un pueblo. Pintó a los atenienses tal como eran, a la vez bondadosos y crueles, ligeros y obstinados, bravos y cobardes. Si una tal representación parece posible, lo es únicamente por medio de la alegoría, a través de imágenes que expresen nociones generales.

El artista se encuentra aquí como en un desierto. Las lenguas de los indios salvajes, que carecen en gran medida de nociones de este género y que no poseen ninguna palabra con la que designar el conocimiento, el espacio, la duración, etc., no son más pobres en tales signos que lo es la pintura de nuestro tiempo. El pintor cuyo pensamiento va más lejos que su paleta desea poseer un bagaje de erudición al que poder acudir y del que poder tomar signos expresivos, sensiblemente materializados, de objetos que no son sensibles. No existe todavía una obra completa en esta materia. Las tentativas llevadas a cabo hasta el presente no son apenas de consideración y no alcanzan la altura de estos grandes designios. El artista sabrá en qué medida le satisfarán la *Iconología* de Ripa, o las *Imágenes simbólicas de los pueblos de la Antigüedad*, de Van Hooghe.¹²⁵

Éste es el motivo por el que los grandes pintores no han escogido sino temas conocidos. Annibale Carracci, en la Galería Farnesio, en lugar de haber representado por medio de símbo-

los generales e imágenes sensibles, a la manera de un poeta alegórico, los hechos y acontecimientos más célebres de la Casa Farnesio, no desplegó aquí todo su talento sino en fábulas ya conocidas.

La Galería Real de Pinturas de Dresde encierra sin duda un tesoro en obras de los más grandes maestros, lo que hace de ella tal vez la primera galería del mundo, y Su Majestad, en su calidad de más sabio conecedor de las bellas artes, ha procedido a una estricta selección para conservar únicamente las obras más perfectas en su género; sin embargo, ¡qué pocas obras de asunto histórico se encuentran en este tesoro real! Y en cuanto a pinturas alegóricas o poéticas, todavía menos.

El gran Rubens es con mucho, entre los artistas de primer rango, el que más se ha arriesgado en grandes obras, como un sublime poeta, en el desierto camino de esta clase de pintura. La Galería de Luxemburgo, su mayor obra, ha sido dada a conocer al mundo entero de la mano de los más hábiles grabadores en cobre.¹²⁶

Tras él, más recientemente, no es fácil que se haya emprendido y llevado a cabo, en este género, una obra más sublime que la cúpula de la Biblioteca Imperial de Viena, pintada por Daniel Gran,¹²⁷ grabada en cobre por Sedelmayr. La apoteosis de Hércules, alusión al cardenal Hércules de Fleury, pintada en Versalles por Lemoyne, de la que Francia se vanagloria como de la más grandiosa composición del mundo, no es, comparada con la pintura sabia y llena de sentido del pintor alemán, sino una alegoría muy común y de cortas miras: es como un canto de ala-

¹²⁵ Referencia a las dos colecciones de emblemas de Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavati dell'antichità* (1593), y de Romeyn de Hooghe, *Hieroglyphica of Merckbeelden der oude volkeren* (1735, traducción alemana de 1744, bajo el título *Hieroglyphica oder Denkbilder der alten Völker*).

¹²⁶ Alusión al ciclo de pinturas sobre la vida de Maria realizado por Rubens para el Palacio de Luxemburgo.

¹²⁷ Daniel Gran, 1694-1757, pintor vienés, maestro de Oeser.

banzas cuyos más poderosos pensamientos responden a los nombres del calendario. Era éste el lugar oportuno para haber realizado algo grande y es asombroso, por cierto, que así no haya sido. Pero con todo, aun cuando la divinización de un ministro hubiese sido lo más idóneo como decoración para el más distinguido techo del castillo real, puede en ella apreciarse qué es lo que le ha faltado al pintor.

El artista necesita de una obra que contenga todas aquellas imágenes y figuras sensibles que, extraídas de la entera mitología, de los mejores poetas de los tiempos antiguos y modernos; de la oculta sabiduría de muchos pueblos, de los monumentos de la Antigüedad en piedra, monedas y utensilios, sirvieron para conferir una forma poética a los conceptos universales. Este abundante material habría de ser oportunamente distribuido en determinadas categorías y organizado, para instrucción de los artistas, mediante aplicaciones e interpretaciones específicas para posibles casos particulares.¹²⁸

Se abriría con ella, al mismo tiempo, un vasto campo a la imitación de los Antiguos, y se dotaría a nuestras obras del gusto sublime de las de la Antigüedad.

El buen gusto en la ornamentación, desde los tiempos en que su corrupción arrancara a Vitrubio tan amargos lamentos, se ha visto en nuestros días todavía más deteriorado, en parte a causa de los grotescos puestos en boga por Morto, pintor oriundo de Feltro, y también por las pinturas carentes de sentido que pueblan nuestros aposentos; así, mediante una profundización en el estudio de la alegoría, podría el buen gusto ser purificado y ganar a un tiempo en inteligencia y en verdad.

¹²⁸ El deseo aquí expresado por Winckelmann lo cumpliría más tarde, sólo en parte, en su *Versuch eine Allegorie* (1766).

Nuestras volutas y nuestras adorables rocallas en forma de concha,¹²⁹ sin las que hoy día ningún ornamento es concebible, no resultan más naturales que los candelabros de Vitrubio, que soportaban pequeños castillos y palacios. La alegoría podría aportar los conocimientos que habrían de permitir incluso hacer los más pequeños ornamentos adecuados al lugar en que se encuentran.

*Reddere personae scit convenientia cuique*¹³⁰

Las pinturas en los techos y sobre las puertas no están ahí, en su mayor parte, sino para llenar su emplazamiento y para cubrir los lugares vacíos que no es posible rellenar únicamente de dorados. No sólo no tienen ninguna relación con la situación social y la condición del propietario, sino que a menudo son para él un perjuicio.

Por lo tanto, es el horror a los espacios vacíos el que llena las paredes; y son pinturas vacías de pensamiento las que por necesidad han de reemplazar el vacío.

Ésta es la razón por la que el artista abandonado a su arbitrio escogía frecuentemente, a falta de imágenes alegóricas, asuntos que más bien debían parecer sátiras que hacen el honor a aquél a quien consagraba su arte: y es acaso para ponerse al abrigo de este peligro por lo que se pide al artista, con sutil precaución, que represente imágenes que no signifiquen nada.

Incluso tales imágenes resultan a menudo difíciles de hallar, y finalmente

velut aegri somnia, vanae

*Fingentur species.*¹³¹

¹²⁹ Winckelmann alude aquí a la decoración de los interiores estilo rococó.

¹³⁰ «La conveniencia sabe dar a cada personaje lo que le corresponde.» Horacio, *Ars poética*, 316.

¹³¹ «como sueños de un enfermo, se componen varias imágenes sin sentido.» Horacio, *Ars poética*, 7.

Se priva así a la pintura de aquello en lo que consiste su mayor logro, esto es, la representación de cosas invisibles, pasadas y futuras.

Pero las pinturas que en tal o cual lugar podrían tener una significación la pierden, junto con su eficacia, a causa del emplazamiento indiferente o poco conveniente que se les asigna.

El constructor de un nuevo edificio,

Dives agris, dives positus in foenore mummis,¹³²

hará quizá disponer, sobre las altas puertas de sus salas y sus habitaciones, pequeñas imágenes que se apartarán del punto de vista y las leyes de la perspectiva. Se trata en este caso de imágenes que forman parte de ornamentos fijos o inmóviles, no de piezas dispuestas simétricamente formando un conjunto.

La elección de los ornamentos en la arquitectura no es a menudo más juiciosa: las armaduras y los trofeos en un pabellón de caza¹³³ se encontrarán tan incómodos como Ganimedes y el águila, o Júpiter y Leda, en los relieves de las puertas de bronce en la entrada de la basílica de San Pedro en Roma.

Todas las artes tienen una dúplice finalidad: deben agradar e instruir a la vez; tal es la razón por la que muchos de los más grandes pintores de paisajes han creído que satisfarían su arte sólo a medias si los hubiesen dejado vacíos de figuras.

El pincel que maneja el artista debe estar inmerso en la inteligencia, tal como se dijo del estilete de Aristóteles: debe dar que pensar más que lo mostrado a la vista; y el artista alcanzará este objetivo cuando haya aprendido no a disimular sus pensamien-

tos bajo alegorías, sino a formularlos en alegorías. Cuando tenga un tema poético, o que pueda llegar a serlo, lo haya escogido él mismo o le haya sido sugerido, su arte le inspirará el espíritu y despertará en él el fuego que Prometeo robó a los dioses. El conocedor tendrá que pensar y el simple aficionado aprenderá a hacerlo.

¹³² «Rico en campos, rico en capitales puestos a rédito.» Horacio, *Sátiras*, 1, 2, 13, y *Ars poética*, 421.

¹³³ Winckelmann está pensando aquí en las esculturas decorativas que fueron instaladas en el pabellón de caza de Hubertusburg, después de que los bosquejos de Oeser hubieron sido rechazados.

Contenido de las cartas reunidas¹³⁴

Carta primera. Una demasiado cuidadosa disección de la belleza perturba el goce. Su conflicto con el sentimiento es sorprendente. Esto queda confirmado a través del ejemplo de los enamorados, los virtuosos y los amigos./ Carta segunda. El sentimiento oscuro promueve nuestra felicidad. El afecto desaparece cuando todos los conceptos se hacen claros. En qué medida ha de mezclarse la razón en nuestros goces. Sistema de una doctrina ética de la juventud./ Carta tercera. Por qué ni los conceptos plenamente claros ni los plenamente oscuros se compatibilizan con el sentimiento de la belleza. La claridad de la representación promueve el goce. Útiles preparativos para el disfrute de un goce. Explicación de un pasaje de la *Poética* de Aristóteles. Consideración de la estructura del universo desde dos diferentes puntos de vista./ Carta cuarta. En el instante del goce se oscurecen todos los conceptos singulares. Aplicación a los poetas. A los músicos. El fundamento del goce debe ser buscado en la energía positiva de nuestra alma. Pero no en su limitación. De una nueva idea sobre el origen del goce. Objeciones al respecto./ Carta quinta. La belleza presupone la unidad en lo

¹³⁴ Para una aclaración del orden de las ideas de Mendelssohn, reproducimos aquí el esbozo que el autor redactó posteriormente a las cartas, cuyas partes individuales fueron respectivamente antepuestas, a título de argumento, a cada una de aquéllas. [Las notas al texto son del editor a excepción de las marcadas con [M], que son del propio Mendelssohn]

múltiple. El goce que en ello se origina estriba en la limitación de nuestras facultades anímicas. No tiene lugar en Dios. La perfección no demanda unidad ninguna, sino una concordancia de lo múltiple. El goce que en ello se origina se funda en la energía positiva de nuestra alma. Le corresponde a Dios en grado supremo./ Carta sexta. Quejas sin fundamento contra la razón. Contra las consideraciones metafísicas. Ilegítimo dominio de la economía sobre la filosofía especulativa. Se ensalza el provecho de esta última. Comparación del goce con el querer./ Carta séptima. Detractores de la Providencia. Su último refugio frente a una objeción contra la vinculación existente entre todas las cosas. Se muestra su debilidad; a partir de la identidad de las cosas. A partir de sus potencias. A partir de la capacidad de nuestra alma. A partir del concepto de un mundo entero./ Carta octava. No todo goce se funda en una perfección sensible o intelectual. Hay también valores sensibles muy alejados de todo concepto de perfección. Hay también goces que parecen apoyarse en imperfecciones./ Carta novena. Quejas sin fundamento contra la Providencia. Cualquiera de ellas puede inducir a la tentación del suicidio. La religión no puede movernos a ello. Razones de un inglés para su permisión. Razones tomadas del teatro./ Carta décima. La fuente del goce ha de encontrarse tanto en el alma como en el cuerpo. Estas diferentes esencias deben de tener algo en común de lo que proceda este efecto colectivo. Los placeres sensibles procuran a nuestra alma una oscura representación de la perfección del cuerpo. Todo goce se funda en la representación de una perfección sensible o inteligible./ Carta undécima. Triple fuente del goce. El arte de la música nos ofrece todos sus modos. Todos los sentidos tienen sus armonías. Carencias del recientemente inventado clave-

cín de colores. Pensamientos fugaces y cómo podrían ser mejorados./ Carta duodécima. En la naturaleza orgánica, todos los acontecimientos mutuamente enlazados pueden originarse alternativamente los unos en los otros. Origen del afecto agradable. El cuerpo compensa, por medio del placer sensible, la pérdida en goce que ocasiona el oscurecimiento de los conceptos. El goce de un artista de la medida./ Carta decimotercera. Se examina la defensa del suicidio por parte de Lindamour. Queda convenientemente delimitado el punto conflictivo; y demostrado que los más malfamados suicidas no pueden esperar nada de su decisión. El teatro tiene su eticidad particular. El suicidio es éticamente bueno en el teatro, pero no en la vida./ Carta decimocuarta. Se rechaza la comparación de Lindamour entre sentimientos y cantidades. A partir de la naturaleza de nuestra alma se prueba que el suicidio sería ilícito incluso sin la ayuda de una Revelación, si aceptamos que nuestra alma es aniquilada con la muerte./ Carta decimoquinta. A los naturalistas no se les puede impedir el suicidio en función de las anteriores conclusiones. Otras razones con las que corroborar la punibilidad del suicidio, basadas también en este edificio doctrinal./ Conclusión. Se refutan las ideas de Du Bos acerca de los sentimientos agradables. Hay dos clases de goce que parecen apoyarse en la imperfección. El uno no se compagina con ningún sentimiento compasivo; el otro, por el contrario, se apoya meramente en este sentimiento. Aquél descansa en la destreza de los personajes actuantes; éste, por el contrario, en el amor inseparable de toda compasión.

Prefacio

Teocles, filósofo inglés y heredero nominal de aquel estimable exaltado que nos es conocido por la *Doctrina de las costumbres* del conde Shaftesbury, había abandonado su patria algún tiempo atrás. La seductora imaginación, mezclada con esa ligereza francesa que muchos de sus compatriotas venden como metafísica, se oponía tanto a su inclinación hacia la exactitud, que se decidió a renunciar a su patria, a su paz y al abrazo de sus amigos, para buscar un pueblo que valorase como más digno pensar *rectamente* que pensar *libremente*. Le pareció que Alemania respondía a los rasgos de ese pueblo. Leyó los inmortales escritos con los que nuestros compatriotas han enriquecido el mundo culto en los últimos siglos, y se dice que la aridez, y la misma *phlegma* que les han imputado algunos escritores baratos habría sido una de las causas que le impulsaron a conocer esta nación. Fue de escuela en escuela y, bajo la figura de un viajero curioso, había gozado asistiendo de incógnito a todas las reuniones de las sociedades cultivadas. No obstante, no se habría asombrado poco de los modos galantes y superficiales de nuestros actuales filósofos, y sus amigos de Inglaterra han escrito que se vio defraudado en su esperanza, puesto que también en Alemania habrían menudeado los pisaverdes filosóficos y que sólo por aquí y por allá vivían, como en lo oculto, algunos filósofos íntegros que apenas se atrevían a levantar sus cabezas y que quizá, finalmente, deberían ceder a la corriente.

Durante su estancia en *** entabló con algunos nobles jóvenes amistades que fueron plenamente de su gusto. Entre aquellos, él se prendó sobre todo de un joven de la casa ***, que en

lo sucesivo será presentado con el nombre de Eufranor, y por amor al mismo permanece desde hace algún tiempo en un pequeño lugar del S***. El joven visita a menudo la solitaria residencia de Teocles, donde en apacible tranquilidad dedica sus horas a la amistad y a la contemplación; y cuando el joven tiene necesidad de separarse de su amigo, sus conversaciones prosiguen por carta.

Éstas que siguen, las que ellos han intercambiado sobre la naturaleza del goce, me han llegado a las manos por azar; pero no podía abstenerme de cometer la pequeña traición de darlas a conocer al mundo.

EL EDITOR

Carta primera

Eufránor a Teocles

Una demasiado cuidadosa disección de la belleza¹³⁵ perturba el goce. Su conflicto con el sentimiento es sorprendente. Esto queda confirmado a través del ejemplo de los enamorados, los virtuosos y los amigos.

Ya la cuarta velada que pasé sin el abrazo de Teocles y el recuerdo de aquel inexpresable goce del que disfruté en tu compañía convierte en aburrimiento mis horas más atareadas. No me encuentro aquí tan ocioso como acaso crees. La mayor parte de las horas del día me las roba la necesidad. Yo llamo necesidad a toda ocupación que entre en conflicto con nues-

¹³⁵ En la traducción alemana de 1754, el *Analysis of Beauty*, de William Hogarth (1697-1764), el célebre dibujante, pintor y grabador inglés, llevaba el título de *Zergliederung der Schönheit* (*Disección de la belleza*).

tra inclinación. Incluso el goce estrepitoso, el barullo de la corte de la que mi situación me destierra, me merece ese nombre. Es verdad que venero las prerrogativas de mi joven edad; yo soy el preferido de la alegría, pero sólo de la alegría silenciosa de la que disfruto en los pequeños círculos de mis amigos. Cada espléndido edificio, cada compañía dorada me parecen más yermos que la soledad en que me deja Teocles. Ahora me encuentro liberado de los fatigosos tumultos; puedo arrojarme libremente a los brazos del ocio y de la contemplación. ¡Qué feliz sería si pudiera arrojarme también a los brazos de mi amigo! ¡Y qué desconsolado, si Teocles no mitigase con sus amistosas cartas el anhelo de su trato!

Ayer, por fin, recibí un escrito tuyo cuyo contenido me había de dar hoy materia de reflexión. ¡Cuántas veces lo he desplegado, leído y cerrado de nuevo! Si esta importante carta merece toda mi atención, es porque su contenido promete el influjo de tu vida entera. Tú te jactas de haber desarrollado los conceptos de la naturaleza del goce y te alegras de haber escudriñado en las profundidades de los sentimientos. No es que pretendieses alcanzar la gloria merced a tus descubrimientos. ¡No! Lo que a ti te regocija es, más bien, la esperanza de, en virtud de este saber, convertirte en maestro de tus sentimientos y encadenarlos al carro de la razón. Cuanto más me familiarizo con la naturaleza del goce, dices, tanto menos me han de engañar las caretas, esos auténticos fuegos fatuos que llevan al género humano de un pantano a otro mientras se ríen de su candidez. Me invitas a consideraciones semejantes y prometes comunicarme tus pensamientos tan pronto como yo, a través de mi propia meditación, me encuentre preparado para ello. ¡Carísimo amigo! ¿Has conside-

rado también el peligro al que va unida tu empresa? Ha habido filósofos¹³⁶ que han llamado a la razón la perturbadora de nuestro goce. Yo no lo apruebo de ningún modo; eso sólo es cierto cuando la razón se pone a meditar sobre el origen del goce. Nuestra felicidad depende del placer, y del placer de ese raudo sentimiento con el que toda belleza sorprende a nuestros sentidos. Infelices son aquéllos a los que la razón ha endurecido frente al ataque de tal sorpresa. El placer desaparece cuando tratamos de aclarar demasiado cuidadosamente nuestros sentimientos.

Se me ofrecen incontables ejemplos que confirman esta verdad. Cuando te adentras en el encanto de la contemplación de una persona hermosa, son incontables los atractivos que se asocian para tu abandono. La armónica articulación de sus miembros, el deslumbrante color de su rostro, sus ojos fogosos y sus persuasivos rasgos concuerdan en un agradable desconcierto y se apoderan de tu alma. Merced a este desconcierto, no se te deja tiempo para desarrollar esos estímulos. Guárdate de pensar, en lugar de en esos ojos fogosos, en la condición de los humores del ojo y, en lugar de unos gestos atractivos, en un ligero movimiento de los músculos del rostro. Al instante moriría tu goce y, en lugar de una dulce voluptuosidad, lo que tendrías es una multitud de áridas verdades.

Son deplorables aquéllos que sólo leen los escritos de los inmortales Antiguos para descomponerlos y coleccionar figuras retóricas como hace un entomólogo con los corazones secos de los gusanos. Buscan y encuentran las reglas de la elocuencia; se erigen en legisladores de las bellas ciencias, pero han dejado de

¹³⁶ Posible referencia a los sensualistas radicales, como De La Mettrie (1709-1751).

sentir esas bellezas que tanto nos elogian. Su sentimiento se transforma en una conclusión lógica.

Incluso la amistad, esa madre del goce más sublime, corre peligro cuando uno considera aisladamente y con demasiada exactitud los méritos que hacen valioso a un amigo. El sentimiento entremezcla las almas de los amigos en un único yo, pero la reflexión vuelve a escindirlos en un yo y un tú. El sentimiento afectuoso oculta la cara débil del amigo, mientras que la reflexión la hace visible. E incluso cuando sus méritos adquieran un sobrepeso en el platillo de la razón, el fuego se extingue y el amor retrocede ante la estima racional. Tiemblo cuando pienso en ello. ¿Por qué? ¡Queridísimo amigo! Si a pesar de mis razones persistes en tu propósito, si de verdad no quieres sentir sin pensar, entonces me amenaza el peligro de abrazar en ti a un tibio amigo. ¡No, Teocles! Si en algo estimas mi tranquilidad (y ciertamente la estimas), arranca de mí estas torturantes cuitas. Desiste de tus cavilaciones o ahórratelas para la fría edad que no conoce sentimiento alguno. Te lo ruego, te conjuro a ello.

Carta segunda

Eufránor a Teocles

El sentimiento oscuro promueve nuestra felicidad. El afecto desaparece cuando todos los conceptos se hacen claros. En qué medida ha de mezclarse la razón en nuestros goces. Sistema de una doctrina ética de la juventud.

Mi anterior escrito sigue sin respuesta. Teocles me traspasó la

inquietud en la que me ha sumido su última carta. ¿Qué pensar de ello? ¿Se ha cumplido mi triste presentimiento? ¿O es que eres de la índole de aquellas esquivas rameras que se complacen maliciosamente en torturar a sus amantes con celosos pensamientos? O tal vez ni lo uno ni lo otro. Quizá es que quieres concederte un tiempo para examinar mis argumentos, para aceptarlos o refutarlos. Si es de esto de lo que se trata, aquí tienes más argumentos a considerar antes de que decidas.

Seríamos unos desdichados si nos purificásemos a una vez de todos nuestros sentimientos y nos despejásemos con claras representaciones.¹³⁷ Según la sentencia de todos los filósofos, la belleza estriba en la confusa representación de una perfección: placer y alegría, incluso la misma satisfacción silenciosa, son acompañados en el cuerpo por una dulce efervescencia de la sangre y por distintos movimientos agradables en nuestros órganos, sin los cuales aquélla nos sería casi indiferente. Este favorable movimiento es hijo del afecto, y el afecto está necesariamente ligado a una representación por desarrollar. Tan inseparable de nuestra felicidad es el sentimiento como la representación oscura.

Cuando pretendemos apaciguar la tempestad de una pasión desagradable, lo que la razón nos ordena es reflexionar sobre las causas de nuestro descontento y aclarar los conceptos. Sólo de estas tenebrosas nubes nace la tormenta; y tan pronto como ésta se despeja en nuestra alma, desaparece el bramido de la pasión. Pero ¿es diferente la condición de los sentimientos agradables? ¡Oh, no! Tienen incluso el mismo destino: tan pronto como pensamos, dejamos de sentir. El afecto desaparece en cuanto los conceptos quedan aclarados.

¹³⁷ Conceptos aquí utilizados en el sentido de la teoría del conocimiento de Leibniz y su escuela.

Aquéllos que se preocupen por vuestra felicidad, que os dejen elegir racionalmente el objeto de vuestro goce. Sin la razón podríais escoger ciegamente, o engañaros en vuestra elección. No confiéis en los estímulos que ella rechaza. Sólo abrazad los que considera buenos; en efecto, dejad que prescriba medida y fin a vuestro goce. Pero después de que ésta haya conducido a la novia, deberá retirarse modestamente para no perturbaros en el goce con su imprudente indiscreción.

No en vano el bondadoso Creador ha asociado un atractivo a este oscuro sentimiento, no en vano ha conferido a cada belleza la capacidad de vivificarlo. La sola razón no puede hacer feliz a ningún ser que no sea más que razón. Nosotros debemos sentir, gozar y ser felices.

¡Queridísimo Teocles! Éste es el sistema de mi doctrina ética de la juventud, la pauta de mi conducta. La naturaleza ha bendecido todavía con un delicado sentimiento tus años de varonil madurez. Esfuérate en hacerlo más sensible. Es la fuente de tu felicidad. Si puedes, haz más vivo el sentimiento de la belleza, pero guárdate de transformarlo en secas verdades. ¡Qué diferencia entre estas dos expresiones: este objeto es bello, *este objeto es verdadero!*

Carta tercera

Teocles a Eufránor

Por qué ni los conceptos plenamente claros ni los plenamente oscuros se compadecen con el sentimiento de la belleza. La claridad de la representación promueve el goce. Útiles preparativos para el disfrute de un goce. Explicación de un pasaje de la Poética de Aristóteles.

Consideraciones de la estructura del universo desde dos diferentes puntos de vista.

No es por virginal travesura por lo que te he abandonado a tus celosas cuitas. ¡No, noble joven!. Me refiero a la sospecha que había merecido tu inoportuno temor. Si yo quisiera descargar toda mi indignación en tu desconfiada conducta, debería tomarme sin demora esta especie de venganza. Desde entonces me ha complacido la satisfacción que yo mismo me procuro y estoy en condiciones de refutar tus razones con sangre fría.

Nos consta que ningún concepto plenamente claro ni plenamente oscuro se compadecce con el sentimiento de la belleza. El primero, porque nuestra limitada alma no podría aprehender claramente de una sola vez ninguna multiplicidad. Si quiere pensarla claramente, debe retirar su atención de la totalidad y reflexionar sucesivamente sobre cada parte del objeto. El segundo, en cambio, porque la multiplicidad del objeto, por así decir, se oculta en su oscuridad y se sustrae a nuestra percepción. Así pues, si es que hemos de percibir una multiplicidad sin una fatigosa reflexión, todos los conceptos de belleza deben incluirse entre los límites de la claridad. Y más aún: cuanto más clara es la representación del objeto bello, tanto más fogoso será el goce que de ella procede. Una representación mucho más clara contiene una más rica multiplicidad, más relaciones recíprocas entre lo múltiple. ¡Una pura fuente de placer!

Ahora, ¡noble joven!, atiende a cómo me preparo yo para el disfrute de un goce. Considero el objeto del goce, considero todas sus partes y me esfuerzo en aprehenderlas claramente. Luego dirijo mi atención a su relación general, fluctúo entre las partes y el todo. Los conceptos claros particulares se retiran

como entre las sombras. Todos actúan en mí, pero lo hacen los unos frente a los otros en una tal simetría y proporción, que de ellos sólo refulge el todo, de manera que mi reflexionar no ha dispersado la multiplicidad, sino que sólo la ha hecho más asible.

El sabio estagirita¹³⁸ establece ciertos límites a semejante belleza y afirma que ésta dejaría de merecer ese nombre cuando traspasase esos límites o no los alcanzase. Sus intérpretes han encontrado en este punto indecibles dificultades. Según estos principios, concluyen, el mundo entero debería dejar de ser considerado bello; pero ¿quién iba a afirmar tal cosa?

Sólo que este inconmensurable Todo no es ningún objeto bello visible para nosotros. No merece este nombre nada que no incida claramente, y a la vez, en nuestros sentidos. Es cierto que lo inconmensurable, o el empeño de alcanzar sus límites, fatiga nuestra alada imaginación, su particular encanto, que muy a menudo supera el goce de una belleza delimitada; bien entendido, sólo podemos llamar *bella* a la estructura del universo cuando la imaginación ordena sus partes principales en una tan exquisita simetría como la razón y la percepción enseñan que se encuentran ordenadas fuera de nosotros. Cuando esto sucede, sólo se perciben las relaciones generales de las partes del universo con el todo; esa grandeza inconmensurable para los sentidos se reduce en la imaginación y retrocede a los límites de la belleza adecuados a nuestras fuerzas.

La imaginación puede confinar el objeto más pequeño y el más grande entre los límites convenientes, en tanto que extiende o concentra las partes hasta el punto en que nosotros pode-

¹³⁸ Alusión a Aristóteles (384-322 a.C) por su lugar de nacimiento: Estagira (Macedonia); por lo demás, cf. Aristóteles, *Metafísica*, XIII, 3. 1087, 36, entre otros pasajes según los cuales las formas principales de la belleza serían el orden, la simetría y la limitación.

mos aprehender de una sola vez la requerida multiplicidad. Un animal del tamaño de algunos estadios,¹³⁹ un ácaro imperceptible a los ojos más penetrantes, pueden convertirse para la imaginación en objetos bellos y qué a menudo se han regocijado los amantes de la naturaleza con su estructura orgánica. Pero Aristóteles les ha negado el título de belleza visible, puesto que nuestro ojo corto de vista no sólo no puede aprehender a la vez los múltiples miembros del animal gigantesco, sino que tampoco puede percibir en absoluto un minúsculo ácaro. Para los escritores dramáticos, esta verdad es enormemente importante. (a)¹⁴⁰

Para el filósofo, así pues, la contemplación de la estructura del universo permanece como una inagotable fuente de goce. Endulza sus horas solitarias, llena su alma de los más sublimes sentimientos, sustrae sus pensamientos al polvo de la Tierra y la aproxima al trono de la divinidad. Honor, voluptuosidad y riquezas, de las que él debe privarse quizá por mor de sus consideraciones, son ahora para él polvo que pisa con sus pies; y al séquito de perseguidores que se cierne tras él con las espadas desenvainadas habla con arquimédico desenfado: *¡que no me enreden!* Pero ¿cómo debe prepararse para esta plenitud del goce? ¡Pues bien, caro joven! ¡Aquí está el camino hacia el goce verdadero! Aplica mi doctrina a la belleza de la naturaleza en general. Éste es el más digno ejemplo que puede afianzar una doctrina. Aprende de él lo provechoso que sería para el sentimiento del todo que antes hayamos considerado todas sus partes hasta alcanzar la claridad.

¡Aplicala!, digo. Si no supieras nada de la maravillosa organi-

¹³⁹ Medida de longitud. En la Grecia antigua, 184,98 m, en la moderna, 1 km.

¹⁴⁰ Las letras entre paréntesis remiten a las notas del autor que se reproducen al final del texto.

zación de todos los cuerpos del universo; si te fuera desconocido que una inconmensurable cadena de seres habita cada planeta; desconocido que desde el centro de cada estructura del universo se difunde una suave corriente de luz y de vida hacia todos lados; si no supieras nada de todas estas importantes verdades, digo, y ahora mismo no fueras consciente sino de la unión general de los cuerpos del universo, de su situación, tamaño y distancia, del esqueleto, por así decir, de la concepción copernicana del mundo, entonces, ciertamente, este conocimiento te complacería, pero no llenaría tu alma entera. La pobreza en multiplicidad dejaría tras de sí, en el concepto del todo, desconcertantes brechas, y la armonía que habría de regocijarte iría a parar a unas pocas leyes de la naturaleza según las cuales trazan sus círculos los cuerpos celestes. Quiero que en adelante recuerdes lo que te es conocido de las partes individuales del mundo. Contempla la piedra inerte, cuya entera naturaleza parece ser peso y color, y las plantas, en cuya estructura se reconoce un orden y una intención; el gusano, cuyo mundo es una sola hoja; y el hombre, al que la Tierra entera encierra en espacios demasiado estrechos; ¡en breve!, reflexiona sobre todo lo que los ojos, los cristales de aumento, la razón y los sentidos han dado a conocer de este mundo. Considera las razones en virtud de las cuales resulta más que verosímil la presunción de una condición semejante de todos los cuerpos del universo; éstos nos inducen a ver multiplicado nuestro sistema del mundo en miríadas de estrellas fijas y nuestras moradas terrenales en incontables esferas que giran sobre un luminoso torbellino; asciende poco a poco la cadena que sujeta a todos los seres al trono de la divinidad; luego, elévate en atrevido vuelo hasta la relación general de todas estas partes con el todo

inconmensurable. ¡Qué celestial voluptuosidad te sorprenderá de pronto! Apenas podrás serenarte en ese aturdidor encantamiento. ¿De dónde procede esta infinita indiferencia? ¿Qué es lo que ha ennoblecido tu sentimiento y ha prestado a tu goce este rebosante incremento? ¡Acéptalo! ¿No es la clara percepción de todas las partes la que en última instancia ha precedido al sentimiento del todo? ¿Ha perturbado la consideración de las partes el placer que surge de la percepción del todo? ¡Oh, no! Más bien te ha preparado para ello; has dado la plenitud correspondiente al goce que surge de la belleza del todo, en tanto que has iluminado una multiplicidad mayor que toma parte unánime en su determinación.

Carta cuarta

Teocles a Eufránor

En el instante del goce se oscurecen todos los conceptos singulares. Aplicación a los poetas. A los músicos. El fundamento del goce debe ser buscado en la energía positiva de nuestra alma. Pero no en su limitación. De una nueva idea sobre el origen del goce. Objeción al respecto.

Mi lema es: *elige, siente, reflexiona y goza*. *Elige*: entre los objetos que te rodean, selecciona los más provechosos para tu bienestar. *Siéntelos*: abastécete de conceptos intuitivos¹⁴¹ y de juicios acerca de su condición. *Reflexiona*: representate claramente las partes singulares y toma en consideración sus relaciones y conexiones recíprocas y con respecto al todo. Y luego *goza*: dirige tu

¹⁴¹ Representaciones de cosas singulares obtenidas de la vivencia visual (en contraposición a los conceptos universales).

atención al objeto mismo. Guárdate en este instante de pensar en la condición de las partes singulares. Deja que gobiernen las capacidades de tu alma. A través de la intuición del todo, las partes perderán sus claros colores, pero dejarán tras de sí rastro que iluminarán el concepto del todo y proporcionarán una mayor vivacidad al goce así originado.

Pero ningún concepto particular debe querer permanecer claro en el instante del goce; en tanto que sigamos arrastrándonos en lo terrenal, nuestra alma estará todavía demasiado limitada para aprehender de una sola vez y claramente una multiplicidad. Si los poetas hubieran tenido esto siempre en cuenta, habríamos tenido menos epopeyas que cumplen las más estrictas reglas y que, sin embargo, tanto yerran en el objetivo de agradar. Una observación por la cual muchos han pretendido hacer tambalearse la autoridad de las reglas, aunque injustamente. Pues las reglas son instancias propedéuticas mediante las cuales el poeta debe ponerse a sí y al objeto de su trabajo en disposición de mostrar las bellezas bajo su más ventajosa luz. Como elementos *propedéuticos* pueden prestar al virtuoso provechosos servicios, pero en el ardor de la elaboración no deben perturbarle. Tan pronto como se pone a trabajar en la obra, la idea dominante en su alma debe ser el asunto y nada más que el asunto. En este momento ha de guardarse de tener las reglas demasiado distintamente ante los ojos. No deben mantener la imaginación bajo sus riendas, sino sólo mostrarle el camino desde la lejanía y recordárselo cuando se encuentra en peligro de perderse. Luego pueden poner al genio menor al lado del mayor, mientras que los poetas aprenden a inventar cosas para las que su espíritu era quizá demasiado pequeño.

También los músicos podrían quedar dispensados de un

ignominioso envilecimiento si se decidiesen a no perder de vista jamás esta importante observación. Es notorio que, en lo que concierne a la amenidad de sus melodías, ellos conceden un mayor valor al juicio de un oído apenas ejercitado que al juicio de los maestros de música. Estos últimos no quieren nunca dejar de afirmar su pericia en este arte. No atienden sino a la regularidad de una melodía; aguardan una afortunada unión entre los sonidos más discordantes y las dulces y conmovedoras bellezas escapan como a hurtadillas a sus oídos.

Pero ¿puede de todo esto extraerse la consecuencia de que una sensación oscura sea la madre de todos los sentimientos alegres? ¡No! Si lo fuera, la Providencia habría repartido sus bienes demasiado injustamente. Los seres superiores estarían legitimados para la amarga lamentación: «Tú nos has cargado con tu maldición, en la medida en que nos has provisto de espíritus esclarecidos. Concebimos todo más distintamente que los seres que se encuentran por debajo de nosotros; ¡miserio privilegio, el que nos cierra el camino del placer! Pues carecemos de esos oscuros sentimientos que son la fuente del goce y de que están abundantemente dotados los seres inferiores».

¿O es que queremos subvertir el orden? ¿Es que los seres que más se apegan a los sentidos han de ascender hasta los más elevados grados de la creación, han de quedar los ángeles por debajo de los hombres, y los hombres por debajo de los animales irracionales? ¡Oh, no! Es sólo nuestra debilidad la que convierte la sensación oscura en vehículo imprescindible de la alegría, porque la claridad y la riqueza de los conceptos no encuentran en el alma humana suficiente espacio para los dos. Pero en la medida en que una sensación es *oscura*, no lleva consigo nada agradable. Y los seres que pueden aprehender claramente una multiplici-

dad mayor son tanto más felices cuanto que los objetos pueden ejercer en ellos un más poderoso atractivo.

He dicho que sería injusto para con la Providencia querer buscar todo goce en el sentimiento oscuro, y habría podido precisar mejor mi enunciado. El puro placer del alma, considerado como una determinación del espíritu y separado de su acompañante carnal, de la voluptuosidad sensible, debe fundarse en las energías positivas de nuestra alma, y no en su impotencia, no en la limitación de estas fuerzas originarias.

Y más aún. La inclinación hacia la perfección debe corresponder originariamente a todos los seres pensantes, y al propio Dios en su más alto grado. A ello se ha opuesto un filósofo moderno¹⁴² cuyos pensamientos, sin embargo, no dejan de merecer nuestra atención. La dificultad que se ha propuesto resolver es ésta: aprendemos por experiencia que el alma prefiere tener que no tener la representación de una perfección; y que quisiera no tener la representación de una imperfección antes que tenerla. ¿Por qué? ¿En qué determinación esencial de nuestra alma se funda esta propiedad? (b). Nuestro escritor se esfuerza en desligar este nudo de la siguiente forma escasamente arriesgada: «Puesto que la esencia de nuestra alma —dice— consiste en la facultad de representarse el mundo, aquélla debe esforzarse continuamente en producir conceptos. Debe, por tanto, anhelar aquellos objetos que le ofrezcan una multitud de conceptos y debe encontrar agrado en ello.

»Estos conceptos no deben parecerle demasiado desarrollados; de otro modo, desesperaría de su capacidad para aprehenderlos jamás. Así pues, un objeto que parece prometerle poder

desarrollar con un menor esfuerzo la multitud de representaciones que en él encuentra, debe cautivarla enormemente.

»Esto es lo que hace la perfección. En ella se encuentra una multiplicidad que es concordante, que remite a una unidad. La multiplicidad promete ocupación al alma. En ella encuentra una multitud de representaciones que podrán entretener por algún tiempo las necesidades de su fuerza originaria. Sólo la unidad en lo múltiple le promete también ligereza en la ocupación. Podrá contemplar todos los múltiples conceptos, en cierto modo, desde un único punto de vista; no le costará ningún esfuerzo especial concebirlos todos. Por eso debe el alma fijarse en un objeto perfecto y encontrar agrado en su representación». Hasta aquí lo que dice nuestro escritor.

Si esta clase de explicación fuese correcta, el hecho de que amemos la unidad en lo múltiple debería corresponder a una debilidad nuestra. Pues si la mera multiplicidad no nos fatigase demasiado, si no necesitásemos ningún aligeramiento en nuestra ocupación, lo meramente múltiple nos ofrecería más goce que cuando queda limitado por la unidad. Pero ¿por qué el sabio Creador, al que no puede fatigar el pensamiento simultáneo de todos los mundos posibles, prefiere lo perfecto a lo meramente múltiple?

Carta quinta

Teocles a Eufránor

La belleza presupone la unidad en lo múltiple. El goce que en ello se origina estriba en la limitación de nuestras facultades anímicas. No tiene lugar en Dios. La perfección no demanda unidad ninguna, sino una

¹⁴² Según Fritz Bamberger, uno de los editores de las obras de Mendelssohn (Berlín, 1929 ss.), el aquí mencionado es Johann Georg Sulzer.

concordancia de lo múltiple. El goce que en ello se origina se funda en la energía positiva de nuestra alma. Le corresponde a Dios en grado supremo.

¡No contestas, queridísimo joven! ¡Bueno! Acepto el silencio como signo de tu aquiescencia y prosigo con mis reflexiones. Hasta aquí hemos considerado todos los objetos del goce bajo la figura de la belleza. La juventud está acostumbrada a atribuir todo su placer a la belleza. Pero ha llegado el tiempo de disolver los límites de la perfección y de la belleza y mostrarlos a ambos en su verdadera figura. Aquí están los escollos en donde ha naufragado el filósofo al que he refutado en mi anterior escrito. Ha pretendido atribuir a la perfección lo que sólo vale para la belleza.

¡La diferencia es evidente, Eufránor! La igualdad, la unidad en lo múltiple es una propiedad de los objetos bellos. Éstos deben presentar un orden o, si no, una perfección que incida o que ciertamente incide sin esfuerzo en los sentidos. Cuando queremos sentir una belleza, nuestra alma desea gozar con comodidad. Los sentidos han de encontrarse entusiasmados y el goce debe extenderse desde ellos a la razón desocupada.

El proyecto de un edificio es bello cuando la simetría en las secciones y en sus variaciones resultan fáciles de aprehender; y si el gusto gótico resulta condenable es, entre otros motivos, porque presenta la multiplicidad en un orden en exceso enmarañado.

Si una danza en donde los bailarines se entrelazan demasiado desagrada, es porque los diferentes pasos y líneas dibujados en el suelo no pueden desenvolverse separadamente sin esfuerzo. También los sonidos son armoniosos sólo cuando las vibraciones en el aire tienen una clara relación entre sí.

¿Qué se sigue de esto? Que el goce de la belleza sensible, de la unidad en lo múltiple, ha de ser atribuido sólo a nuestra incapacidad. Nos fatigamos cuando nuestros sentidos han de establecer entre sí un orden demasiado enmarañado. Los seres dotados de sentidos más finos deben de encontrar en nuestras bellezas una suerte de angulosa unidad; lo que a nosotros nos fatiga, a ellos puede procurarles goce. Aquél que ve todo lo posible a la vez debería rechazar en absoluto la unidad en lo múltiple... ¿Rechazar? ¿De modo que el Creador no encuentra ningún agrado en lo bello? ¿No preferirá entonces lo feo? Yo afirmo que no; y la naturaleza, la obra de sus manos, ha de darme testimonio de ello. El Creador ha cubierto de belleza sensible sólo la figura externa de las cosas. Éstas están destinadas a estimular los sentidos de otras criaturas. La belleza de la conformación humana, los colores agradables, los rasgos sinuosos que embelesan en sus gestos están acuñados sólo en la corteza exterior. No van más allá de lo que alcanzan nuestros sentidos. Bajo la piel yacen ocultas figuras horribles. Los distintos órganos se entrelazan sin orden *aparente*, las vísceras se mantienen en mutuo equilibrio, pero sin simetría alguna, sin ninguna relación sensible; pura multiplicidad, pero sin unidad; pura ocupación, pero sin ligereza en la ocupación. ¡Cuánto habría de haber marrado su objetivo el Creador si éste no hubiera sido sino la belleza!

¡Pero no! ¡Voy a tu encuentro, la más excelente y celestial perfección! ¡Pero no como te aprehenden los sentidos, como te concibe la razón! ¡Auténtico fin último de la Creación! ¡Consejera de Dios! Profanaría tu divinidad si sólo te reconociera méritos con respecto a seres limitados. ¡No! Incluso al Infinito le complacen tus excelencias. Procuras multiplicidad,

pero no unidad en lo múltiple, no ligereza en la ocupación. Estos méritos menores los cedés a tu imitadora sensible, la belleza, capaz de descender hasta la debilidad de lo terrenal. Pero tú exigés nexo racional, concordancia, unanimidad. A partir de un fin último común ha de poder concebirse por qué lo múltiple se encuentra así dispuesto y no de otra manera. No sólo procuras representaciones, sino representaciones enlazadas y fundadas las unas en las otras. Nada debe ser superfluo, nada discordante, nada deficiente en tus determinaciones. ¡En estos rasgos reconoce el filósofo tu divinidad, madre del amor celestial!

Pero el filósofo debe guardarse de no confundir esta *Venus* celeste con la terrenal, con la *belleza* (c). Ésta descansa en la limitación, en la incapacidad, mientras que el agrado ante la concordancia de lo múltiple se funda en una energía positiva de nuestra alma. Si a los seres dotados de imaginación les es natural anhelar representaciones, a los seres racionales les es propio aspirar a aquellas representaciones mutuamente fundadas. Los conceptos desordenados, las discordancias, las contradicciones entran en conflicto tanto con la naturaleza y las necesidades originarias de todo ser pensante, como con la falta, con la muerte de todas las representaciones. Aquí estriba el poderoso encanto con el que la perfección atrae a todos los espíritus; y en la medida en que una energía positiva se ha elevado por encima de su limitación, el goce de la perfección intelectual se eleva por encima del goce de la perfección sensible o, como la llamamos nosotros los terrenales, por encima del goce de la *belleza* (d).

La diferencia es fácil de entender. Cuando contemplas el árbol enano en tu huerto de frutales, cuando tienes cuidado

de las ramas que se elevan en un orden circular y de la copa que destaca orgullosa en el centro, entonces es que te hallas en plena posesión de la belleza de los árboles; su aspecto te complace y estimula tu sentimiento sensible. Ciertamente, con esta belleza va ligada una especie de perfección; pues a partir del plano general de la belleza se puede indicar la razón por la que las ramas se ordenan precisamente así. Pero el fin de este orden es estimular los sentidos a través de una fácil relación, mientras que la perfección se funda en la belleza.

Piensa ahora en la auténtica perfección de los árboles. Considera estas hojas, estas ramas, estos capullos por aquí, aquellas flores por allá; ¿qué clase de *fin último* común los une? ¿Cuál es su vinculación con el árbol y, a su través, con el todo? Aquí tu alma se embriagará de voluptuosidad, aquí alcanzarás el conocimiento intuitivo de una auténtica perfección; un goce que no se apoya en tu debilidad, sino en el esfuerzo racional en pos de unas representaciones mutuamente fundadas.

Puesto que si es cierto que Dios no puede permitir nada sin razón suficiente, entonces también lo es que Dios ha de encontrar agrado en representaciones mutuamente fundadas, que también a Dios ha de agradarle la perfección. La naturaleza no dejará de testificar en mi favor. Las feas figuras que cubre la piel humana, las más pequeñas e internas partes de la Creación que no penetra ojo alguno no dejan de ser perfectas, ni de contribuir tanto como les es posible, en recíproca concordancia, al fin último universal; no sufren ni de abundancia ni de carencia. Todo en la naturaleza apunta hacia un solo fin, todo está fundado en todo, todo es perfecto.

Carta sexta

Teocles a Eufránor

Quejas sin fundamento contra la razón. Contra las consideraciones metafísicas. Ilegítimo dominio de la economía sobre la filosofía especulativa. Se ensalza el provecho de esta última. Comparación del GOCE con el QUERER.

Claro está que desde antiguo ha habido doctos (no puedo llamarlos filósofos) que han considerado la razón como la perturbadora de nuestro goce; e incluso ahora parece este espíritu de la frivolidad extenderse desde Francia por todos los pueblos civilizados. Pero quienes así piensan nunca han conocido la razón. Un producto de su trastornada imaginación, un espectro desamparado es lo que han introducido bajo el sagrado nombre de la razón. Han dorado a este imaginario ídolo doméstico, pero cuando éste les ha negado su ayuda, siguiendo la costumbre de los antiguos servidores de los ídolos, han derribado su santidad y castigado con el ultraje y el desprecio su huera divinidad.

Quien conoce la verdadera razón y discurre por sus caminos, no puede dudar ni del provecho ni de la plenitud del goce que su fuente derrama. Las solas consideraciones metafísicas pueden todavía parecer infecundas o inútiles según la presunción de algunos doctos; se les hace imposible hablar el lenguaje de la convicción, o bien es que su corazón se encuentra tan trastornado como su manera de pensar.

Nunca he podido leer sin asombro, o mejor, sin una especie de compasión la temeraria declaración de aquel francés¹⁴³ que

¹⁴³ Pluche [M]. Noël Antoine Pluche (1688-1761), escritor jansenista; el pasaje al que Mendelssohn se refiere se encuentra en el prefacio al primer tomo de su obra principal, *Spectacle de la nature ou Entretiens sur l'histoire naturelle et les sciences* (1732, 9 tomos).

valora más altamente la ocupación de un Reaumur hallando una manera de purificar de polillas los tapices, que la de un Leibniz reflexionando sobre el sistema del mejor de los mundos, o de un Bernouilli absorbido en los cálculos algebraicos. ¿No es importante medir las más remotas dimensiones y fuerzas de la naturaleza, mejorar nuestra alma y, por así decir, situar nuestra existencia en un nivel más alto? ¿Qué puede ser más importante para el hombre? ¿Si su adorno infantil, si sus alfombras son roídas por los gusanos, o si su Creador se comporta irracionalmente, si sus sacrilegios censuran con razón a la divinidad?

Si no fuese tampoco en vano el esfuerzo de los alquimistas, si en efecto hubiesen descubierto el secreto de refinar en oro todo mineral común, aún sería más ridículo el orgullo con el que ese descubrimiento es designado como meta de la filosofía y como la más digna ocupación de todos los sabios. ¿Por qué, entonces, no se ruborizan los doctos de nuestro tiempo cuando pregonan como único filósofo auténtico a un experto comerciante que ha aprendido a mantener puro el trigo para, tan pronto como se hace público semejante descubrimiento para latifundistas de aldea, consignar que la sabiduría ha venido a hospedarse entre nosotros? ¿Sucede esto por indulgencia hacia el mundo interesado? ¡Oh! En ese caso, nunca los doctos han sido tan infamemente aduladores como ahora.

Mientras el hombre carecía de los medios necesarios para vivir bien y decorosamente en sociedad, habían de ser recompensados con encomiásticas alabanzas aquellos sabios que descubrían estos medios y se dignaban enseñar al pueblo a preparar su alimento y confeccionar su indumentaria conveniente. Hoy en día contamos ya con medios suficientes, y casi demasia-

dos, para el bienestar temporal. El hombre exterior se encuentra más que provisto. Hoy podemos servirnos de todos los medios inventados a lo largo de los siglos. La naturaleza permanece siempre la misma. Sin embargo, el hombre interior no ha sido nunca lo bastante cultivado. En cada siglo entran otros hombres en la escena de la vida. Todos deben trabajar en su mejoramiento, trabajar infatigablemente. Todos deben ocuparse de pensamientos dignos y desterrar de su pecho la torturante duda. Esta necesidad es más acuciante, más noble y mucho más decorosa para nuestra grandeza que nuestros apetitos de opulencia. Si es verdad que el bienestar consiste en la serenidad de ánimo, entonces la contemplación de la verdad constituye un campo más amplio para el bienestar, una fuente de felicidad más rica que todos los medios domésticos que los hombres idean para mejorar su situación.

Estos pensamientos no son el mero fruto de una cavilosa meditación en la que el corazón no toma parte. ¡No! Hablo desde el sentimiento, hablo desde la viva convicción.

Pregunta a nuestro amigo, aquel *británico* Eudoxo,¹⁴⁴ el que te ha presentado ese escrito. Él sabe lo cerca que una vez estuve de la plena corrupción. Perdí el pie de las bienaventuradas sendas de la verdad. Me atormentaban, como Furias infernales, crueles dudas sobre la Providencia; incluso, a ti puedo confesártelo sin miedo, sobre la existencia de Dios y sobre la bienaventuranza de la virtud. Ora concebía lanzar desde el tejado todos los apetitos indignos; ora me encontraba, como un borracho, en peligro de tambalearme en el desventurado abismo al que los esclavos del vicio se precipitan a cada hora. ¡Por aquí, despre-

ciador de la filosofía verdadera! ¡Por allá, pensador superficial! A aquellos que toman por un sinsentido cualquier consideración melancólica, es un alma la que los salva de las fauces de la corrupción. ¡Pon en juego todas las potencias de nuestra alma! ¡Adivina! ¿Qué había de hacer? ¿Debía sofocar la emergente duda en su mismo nacimiento? ¿De qué manera? ¿Por medio de la fe? ¡Pobre de mí! Lo intenté, pero ¿puede el corazón creer cuando el alma duda?

Aquellos que han armado su pecho de incuria se han guardado lo suficiente frente a los ataques de la razón y pueden forzar su corazón a una necia sumisión. Pero ¿me servía de algo esclavizarme tan feliz o, más bien, tan infelizmente? Pues ¿qué esclavitud es más dura que aquella en la que el corazón guía a la razón a su encadenamiento?

¿Enmudeces? La locuacidad que todo lo decide ha pasado de golpe. ¿Es que las razones que habéis pretextado se han disipado como vapores en el aire y me abandonáis a mi desolación? Gracias sean dadas a aquellos fieles orientadores que me han vuelto a guiar hacia el verdadero conocimiento y hacia la virtud. ¡A vosotros, Locke y Wolff, a ti, inmortal Leibniz, erijo un monumento eterno en mi corazón! Sin vuestra ayuda estaría perdido para siempre. A vosotros mismos no os he conocido; sólo vuestros imperecederos escritos, que la mayor parte del mundo sigue sin leer, y a los que en horas solitarias he suplicado ayuda, me han conducido al seguro camino de la auténtica filosofía, al conocimiento de mí mismo y de mi origen. Han cavado en mi alma las sagradas verdades en las que se funda mi felicidad; me han edificado.

Cómo se asombró Eudoxo cuando, después de unos años de ausencia, percibió en mi corazón una transformación tan gran-

¹⁴⁴ Se le llamaba así, sobre todo, a causa de sus patrióticas convicciones [M].

de; y cómo bromeaba sobre la extraña decisión, que yo había concebido por entonces, de abandonar los campos de mi patria para visitar las escuelas alemanas de filosofía. Él calificaba mi conversión como la transformación de un espíritu libre en un fanático. Sólo al final le agradó mi exaltación; se fijó con mucha atención en la historia de mi corazón y se decidió a ser durante un tiempo vehículo de mi viaje.

De hecho, ¿qué es más apropiado para dirigir el corazón que la convicción de estas verdades? Hay en mi alma una inclinación hacia la perfección que tengo en común con todos los seres pensantes, y hasta cierto punto con Dios. Si todos nos conociéramos de verdad a nosotros mismos y conociéramos los objetos de nuestro goce, toda elección concordaría con la divina y la elección de todos los seres racionales coincidiría en el mismo objeto. Pero ¿debo elegir a ciegas? ¿He de seleccionarme objetos sin preguntarme si son también adecuados a mi inclinación a la perfección? ¿Concuerdan con la verdadera necesidad de un ser racional? ¿Cómo? ¿Y si tuviesen sólo la apariencia de una perfección y no fueran sino como empolvados palaciegos que, bajo la apariencia de la amistad, aguardan la perdición de un inexperienced príncipe?

Hay en mí un irresistible impulso hacia la perfección, un ardiente afán en pos de conceptos recíprocamente fundados, y esta necesidad de mi alma, sin pensar en la grandeza de su destinación, ¿ha de estar implantada al servicio de los infames apetitos de mi ser? ¿He de alejarme de la fuente originaria de toda perfección, de Dios, y frente a su complacencia, dedicarme a cultivar mi estúpida presunción?

¿Quién se encuentra tan trastornado como para que estos motivos no le afecten como un rayo en la tormenta? ¡Y cuánto

debe de agitarse la interioridad de un desaforado cuando se ve tan violentado como para tomar en consideración esta clase de reflexiones!

Aquí tienes, queridísimo Eufránor, una prueba del provecho, del goce bienaventurado que puede procurar la meditación sobre nuestros sentimientos. Es claro que esto vale sólo para aquéllos cuyo corazón toma parte en sus consideraciones, que piensan sólo para establecer una eterna armonía entre corazón y razón. A los espíritus pequeños que se dedican a la filosofía no por sí misma sino por una ganancia venal les es imposible encontrar en ella esta divina tranquilidad; y lo único que de ellos procede son los infelices lamentos sobre la inutilidad de las cavilaciones metafísicas.

Hasta aquí sólo he considerado el puro goce, sólo el placer que se origina en el alma con el conocer intuitivo de una perfección. He dejado aparte lo que entretanto sucede en el cuerpo, el juego de los nervios, el bullir de la sangre, el movimiento de los miembros del cuerpo que acompañan a todo goce terrenal. Te he puesto ante los ojos el *gocce*, pero su diferencia con respecto al *querer* es sólo de grado. También el querer tiene como fundamento un bien, una verdadera o aparente mejora de nuestra condición que determina nuestra elección. Sólo en función del grado se distingue el deseo que va ligado a cada goce del auténtico *querer*.

Los elementos esenciales e inseparables de ambas consisten en:

La consideración del objeto, de sus múltiples partes y de su vinculación.

Que a la consideración sigue el juicio de que *este objeto es bueno*.

Que a este juicio sigue el afán o el esfuerzo del espíritu de hacer efectiva tal representación, o de conservarla.

Todos estos conceptos se encuentran en nuestra alma en el instante en que nos decidimos; pero se encuentran en ella como un *conocimiento objetivo* intuitivo y *autosentido* que, encerrado en unos límites universales y transformado en un *saber sintomático*, no vuelve a ser reconocido por nosotros mismos sin una especial atención. Cada sentimiento conduce a un amplio panorama cuyos objetos, individualmente considerados, no son fácilmente tenidos por tales y allí donde los impulsos proceden de sentimientos compuestos, tanto mayor concentración espiritual y esfuerzo de la atención se necesitan para consignar a sus partes componentes el lugar y la distancia convenientes en el horizonte de un conocimiento claro.

Carta séptima

Teocles a Eufránor

Detractores de la Providencia. Su último refugio en una objeción contra la vinculación existente entre todas las cosas. Se muestra su debilidad; a partir de la identidad de las cosas. A partir de sus potencias. A partir de la capacidad de nuestra alma. A partir del concepto de un mundo entero.

Nuestra entera *vida* no es sino *representar* y *querer*; así pues, los pensamientos de los hombres deben contener en todo momento la siguiente conclusión racional:

Ansiamos lo que es bueno.

Este objeto es bueno;

Por ello debemos ansiarlo.

En el enunciado superior concuerdan necios y sabios, virtuosos y desalmados, Dios y hombre. Se funda en la naturaleza de todo ser pensante y ni el más obstinado puede ponerlo en duda.

Sólo en el enunciado inferior se diferencian infinitamente. Así como varían el grado del conocimiento y las limitaciones de la facultad de representación varían, divergen los juicios sobre la bondad de un objeto.

A Dios mismo, he dicho, puede agradarle sólo aquello que es bueno, aquello que es perfecto. Raramente se ha atrevido la ceguera a poner en duda esta verdad. Pero ¿se han concebido también en todo su alcance las consecuencias de esta gran verdad?

Al ser perfectísimo han de agradarle aquellos acontecimientos que se fundan los unos en los otros y desde los cuales rebuce el orden más sabio. Cuando se concibe este principio ¡Eufránor!, queda justificada la Providencia; quedan avergonzados los imbéciles que todavía se permiten los más amargos lamentos contra la organización en este mundo. Tras largos y obstinados combates, al fin se ha puesto suficientemente en evidencia a los más razonables detractores de la Providencia la posibilidad de que este mundo, por muy imperfecto que parezca, podría constituir, sin embargo, el más perfecto enlace de las cosas fortuitas; que quizá no podría procederse a la más pequeña mejora en él, ni arrancar el más pequeño de los males de los objetos enlazados sin ocasionar, según el curso de la naturaleza, un mal mucho mayor en el todo. Pero es propiamente ese sabio enlace lo que ellos ven

como una piedra de escándalo. «¡Cruel Creador! —exclaman—, la promulgación de tu sabiduría ha sido la fuente de nuestra miseria. Tú has entretejido en el mundo innumerables males, y ¿por qué? ¿Sólo para no quebrar el bello orden? ¿Meramente para no quebrar la obra de tu sabiduría, la vinculación entre todas las cosas?» Hagamos que se explique uno de esos insensatos:

Acepto —puede decir— que los seres no han podido ser creados perfectos por antonomasia. En efecto, concedo finalmente que, si es que debe existir una vinculación entre las cosas, quizá ésta ha sido, en efecto, la mejor de todas. Ahora bien, ¿para qué es esa vinculación? Si ha sido asistida por Dios (y se concede que la asistió desde su Poder), ¿por qué no ha eliminado todo mal en el mundo mediante una obra milagrosa? ¿*Habría tenido esto como consecuencia otros innumerables males?* También éstos habría debido prevenirlos por medio de milagros. ¿*Habrían quedado excluidos otros bienes mayores?* Los milagros habrían podido producirlos. ¿Qué es lo que no podría la Omnipotencia divina? ¿*Habría dejado de ser el mundo un espejo de la sabiduría divina?* ¡Miserable subterfugio! Pues ¿qué importa? Las criaturas habrían sido felices y ¡oh! Inconcebible!, tú debes haberlas llamado a la existencia únicamente desde el Bien.

Sólo que, le respondería yo, suponiendo que tuvieses derecho a exigir a la Omnipotencia todo lo posible, ¿tienes también en cuenta cómo se pondría en obra tu exigencia? Todos los males con los que se pueden topar las criaturas racionales consisten en la representación de una imperfección (e). Así pues, ¿Dios habría debido eliminar milagrosamente todas las representaciones?

«En efecto.»

Y si de la situación de mi cuerpo en el mundo (pues a él se ajustan todos mis pensamientos), se sigue que en este instante voy a representarme una imperfección, ¿debe entonces la Omnipotencia divina trasladarme de repente a una situación bienaventurada?

«No veo en ello nada disparatado.»

¿Este estado alterado no habría debido fundarse en mi estado actual?

«¿Para qué?»

No pongas ningún fin a tus exigencias. Para privar al Creador de todos los medios de justificación, reclama milagro tras milagro, un mundo lleno de milagros a los que no une ningún plan pero que, como tú crees, concuerdan con el mejor propósito. Di, por ejemplo, que Él habría debido mejorar a cada instante, con un milagro, la frágil condición de mi cuerpo y el imperfecto estado de mi alma. Allí donde te das por satisfecho con unos pocos milagros, sigue valiendo el subterfugio: *habrían arrastrado tras de sí, según el curso de la naturaleza, extraordinarios desórdenes.*

«¿Para qué un curso de la naturaleza? Ni un solo estado podría fundarse en el que le precedió.»

¡Oh! Di entonces, más bien, que Dios debe a cada instante matar alma y cuerpo y volver a crearlos de otra manera. Considera si tu exigencia no conduce de modo evidente hasta este disparate. En tanto que las alteraciones de una cosa están ligadas con cada otra, aquélla se puede mostrar bajo mil figuras diferentes y seguir siendo la misma. El mismo insecto, a través de diferentes transformaciones, se convierte en un gusano, una crisálida y un coleóptero; la misma planta fue semilla, se convierte en germen y se alza como árbol.

¿Por qué? En cada estado yacía la formación fundamental de la figura en devenir. Ya en el gusano, incluso en el huevo mismo, podía encontrarse enmarañada la imagen del coleóptero venidero; y en la semilla, la del árbol añoso. Elimina el enlace de estas cambiantes figuras; deja que la semilla, destinada a ir creciendo como pequeño retoño, se transforme de repente, merced a un milagro, en un coleóptero: también podría hacerlo la Omnipotencia. ¿No dejará la planta de ser tal? ¿No será creado un nuevo ser? ¿Y no sucede esto porque la condición de la planta no se encuentra vinculada a la del coleóptero?

¿En qué se diferencia tu reclamación? ¿Para no dejar al alma representarse ninguna imperfección, debe Dios crear a cada instante nuevos seres y destruir los anteriores? Puesto que, si el estado al que los traspasase no estuviera en absoluto vinculado al precedente, los destruiría.

Si mi contrincante eleva hasta el límite su inclinación a contradecir, ¿qué puede decir en contra de esto? ¿Quizá que sería mejor que los seres viviesen felices sólo un instante, antes que dejar pasar los siglos hasta el final? ¡Superficial tergiversación! ¿Era éste el punto en donde estribaba nuestra discrepancia? ¡Oh, no! Nuestro contradictor quería dar continuidad a todos los seres y, mediante la abolición de su vinculación universal, hacerlos durar felizmente. Reclamar su aniquilación es otra necesidad cuya desnudez se ha descubierto tan frecuente como afortunadamente.

¡Más aún! Junto con el enlace universal de las cosas quedan abolidas a la vez las potencias de todos los seres, abolidos los seres mismos. Una potencia azarosa sin limitaciones determinadas no puede producir ningún efecto, y una potencia que no puede producir ningún efecto no es nada. Pero ¿por medio de

qué se determinan las fuerzas en el universo, sino a través de la conexión de las cosas? ¿Ha de determinarlas una inmediata voluntad divina? Entonces Dios debería ejecutarlo todo; entonces las criaturas no podrían actuar para nada; y ¿en qué quedarían sus potencias? ¿En qué consistirían sus esencias? (f).

En efecto, todas las facultades de nuestra alma deberían darse por acabadas. Quedarían clausurados el recuerdo, la inteligencia del futuro y la facultad en la que aquéllas se apoyan, más que en la conexión de nuestros conceptos, de los precedentes con los presentes y de éstos con los futuros. Si se elimina la vinculación, ¿cómo pueden aquéllas subsistir?

¡Qué grandes trastornos, si sólo fuera real un único ser pensante! Si ha de existir más de uno, el embrollo se hace mayor. Cada uno debería representarse un mundo diferente. Si en este universo visible las representaciones de todos los seres racionales integran conjuntamente una única totalidad, es decir, un mundo, es porque las unas se fundan en las otras. Pero en nuestra fabulosa suposición deben de haber tantos mundos como representaciones. A cada instante se cambiaría la escena. Para cada alma, un nuevo universo. ¡Pero no! ¡Ahí no habría ningún mundo en absoluto! ¡Ningún ser, ninguna representación! ¡Únicamente simples contradicciones!

Carta octava

Eufránor a Teocles

No todo goce se funda en una perfección sensible o intelectual. Hay también goces sensibles muy alejados de todo concepto de perfección. Hay también goces que parecen apoyarse en imperfecciones.

Despunta el día que desde largo tiempo estuvo dedicado enteramente a tu amistad. Yo me he anticipado a él. Estoy aquí sentado en la gruta que tú llamas tu favorita y aguardo el refrescante ojo del mundo. ¡Qué magnífica mudanza! ¡Con qué brillo aparecen los precursores de la majestad entrante! ¡Y qué bellamente transforma esta ardiente figura el serio rostro de la parda noche! Yo no sé si alguien que no sea joven sería capaz de sentir todas estas bellezas. Si mis compañeros supieran qué clase de goce se derrama aquí por todas partes a un corazón joven, qué poco agrado encontrarían en los ejercicios de guerra que hoy practican en las afueras de la ciudad y por mor de los cuales me han abandonado a la soledad. Sin embargo, agradezco a su bullente inclinación bélica que yo pueda dedicar este día a mi Teocles, que pueda yo mismo dedicarme a él.

Las pocas horas que la sociedad me deja libres a diario se esfuman demasiado imperceptiblemente. Requerirá tiempo que me recoja en mí mismo y pueda prepararme para la reflexión y la serenidad de ánimo, sin las cuales no se pueden otear en todo su alcance los pensamientos de un Teocles.

Se cree en general que la soledad sería sólo para edades maduras e inapropiada para la fogosa juventud. Pero esa creencia es errónea. Los sentimientos de la belleza son prerrogativa de la juventud y la serenidad es tan igualmente propicia para sentimiento delicado como para la contemplación. Los que propagan ese falso rumor deben de haberse hundido en innobles sentimientos; sentimientos que deshonoran a la humanidad. Pueden tener sus motivos para huir del autoexamen en el que nos mece la serenidad y para absorberse en la muchedumbre. En medio del estrépito tiene que gritarles más fuerte esa voz que, quizá demasiado tarde, les llama a más nobles goces:

Pero ¿qué edad se encuentra libre de tales manchas? Sólo que es entre los jóvenes donde ese engendro se mezcla de manera preferente, porque son los menos los hombres que saben distinguir lo exterior de una alegría salvaje de lo exterior de la viveza juvenil.

Me había equivocado, Teocles, cuando tomé la consideración sobre el origen del goce como la perturbadora de nuestra alegría. Cuánto me han convencido tus cartas acerca de lo contrario. Quizá habría confiado menos en tus razones si la experiencia no hubiese venido en su ayuda. Siento duplicadas las bellezas de esta magnífica comarca; cada panorama me sonrío con gracia duplicada desde que tus consideraciones me han guiado hasta el rastro del recto goce.

Ciertamente, cuando me tiendo allí, en el césped, en el rostro de la libre naturaleza, para dejar que la voluptuosidad venga a correr en mí desde todas partes, ningún concepto claro parece resistir al lado de mis aturdidoras sensaciones. La multitud de representaciones embriaga mis sentidos y mi vida entera no es en ese instante sino sentimiento. Pero la mera vista de la naturaleza no siempre puede producir estos ardientes sentimientos. Luego, la contemplación debe entrar en su lugar y procurarme el regreso desde esos voluptuosos instantes que no quisiera cambiar por ningún trono.

Pero cuando tú crees encontrar el fundamento de todo goce en la perfección o en la belleza, ¡perdona, Teocles, que no pueda darte mi beneplácito!

Puedes llamarlo vanidad u orgullo, Teocles. Tan a menudo como se trata de sentimientos, la juventud debe ser aconsejada. Puede que a la edad madura le corresponda un gusto cultivado a través de la seriedad varonil, de la constante meditación, de

una preconcebida opinión escolar. En nosotros, el sentimiento, ese don del cielo, se encuentra aún sin falsear. No confíes en ningún sentimiento extraño; recuerda los años de tu propia juventud; lo que entonces te agradó, debe de haber sido indiscutiblemente un auténtico objeto de goce.

¡Recuerda tus años de juventud! Si por entonces viste relucir el vino en el vaso, si atrajo tu atención la agraciada mirada de una belleza, es que ansiabas, no raramente, disfrutar de ambas cosas. Es indiscutible que considerabas el goce como un bien. Pero ¿con qué fundamento? En esta voluptuosidad no hay ni multiplicidad de conceptos, ni conexiones, ni tampoco remisiones a un fin último común; ni ocupación, ni ligereza en la ocupación. Bromeábamos sobre aquel filósofo¹⁴⁵ que pretendía encontrar multiplicidad y unidad de los conceptos incluso en los esparcimientos del mundo sensible. En el banquete, el fundamento de nuestra diversión deben serlo las conversaciones amistosas, y en el goce amoroso, yo no sé qué bellezas morales.

Y, no obstante, Teocles no niega que en tiempos ansiaba estas diversiones. De modo que no hay duda de que es el recuerdo del goce que en otro tiempo te procuraron amor y vino la causa por la que ahora tomas su disfrute como un bien para una perfección. Pues ¿no dices que la perfección sensible o intelectual de una cosa sería la razón por la que gozábamos con su representación? Estos ejemplos demuestran lo contrario. El goce que ciertos objetos nos procuran es la razón por la que los llamamos perfectos (g).

¹⁴⁵ Johann Georg Sulzer (1720-1779), esteta que en su obra fundamental, *Teoría general de las bellas artes* (1771 y 1774), intentó unir los principios de la filosofía de Wolff con las ideas de los filósofos franceses e ingleses contemporáneos.

Sin embargo, tampoco esto puede valer en todos los casos. ¡Créeme, amigo! El hombre se obstina tanto en sus diversiones, que no es raro que se solace en lo que antes le había despertado tristeza. En efecto, incluso en el mismo instante en el que le despierta tristeza.

Este rocoso escollo que se eleva allá arriba, por encima de la murmurante corriente, tiene un aspecto horrible. La vertiginosa altura, el engañoso miedo a caer y el hundimiento con el que parecen amenazar los fragmentos que penden alrededor, nos fuerzan a menudo a apartar de él la mirada desconcertada. Sólo que, tras un pequeño alivio, volvemos a dirigir nuestros ojos a este temible objeto. La horrible vista agrada. ¿De dónde procede este raro bienestar?

La naturaleza es bella, responden algunos de sus adoradores; propiamente sus pequeños desórdenes, sus intuibles fealdades incrementan su encanto. ¡Vaya ocurrencia! Apenas se le perdonaría esta zalamería a un joven enamorado que les persuadiese de su concepción de lo bello.

¿Por qué me han abandonado hoy mis compañeros? ¿Por qué andan errando por ahí entre armas y héroes? Las armaduras de imitación para la contienda, las disposiciones para batallas sangrientas, las muchedumbres, el tumulto y el trabajo físico despierta su goce. El recuerdo de nuestra necedad, ¿pero qué digo?, de nuestra sanguinaria locura, ¿no había de despertar en ellos, más bien, estremecimiento?

Tú mismo, ¡Teocles!, ¿cuántas veces te has divertido ante la pintura que luce en el gabinete de mi padre, no lejos de la entrada? Es un barco que durante bastante tiempo luchó con la tempestad y las olas, y que finalmente se va a pique. La laboriosa tripulación pone a prueba todavía sus últimas fuerzas. Están

cubiertos por la espuma de las olas y se animan mutuamente al trabajo. ¡Pero es en vano! Ahora la tempestad les lanza una ola gigantesca que les ha de llevar a una muerte segura. Ellos la ven, pálidos, y hunden en el mar sus inútiles remos con sus manos fatigadas. ¿Y esta vista te agradaba, Teocles? ¿Tú la llamabas bella? Es verdad que te asombrabas de la mano maestra que sabía imitar la naturaleza de manera tan excelente. Pero ¿era eso todo? ¡Confiésalo, Teocles! Tú no te habrías regocijado tanto si el peligro no hubiera sido retratado de forma tan elevada. Ya no es la bella naturaleza; ¡no!, es la naturaleza temible, espantosa. ¿Y tú encuentras complacencia en ella? ¿No habría de afligirte, más bien, el recuerdo de que los hombres se hallan sometidos a tales desdichas? ¿Cómo concuerda esto con tu teoría?

¡Considéralo mejor, Teocles! Supón que nosotros recordásemos a cada instante que nuestro temor fuese una ilusión artificial; entonces, ciertamente, este consolador recuerdo puede mitigar nuestro dolor, pero el objeto mismo no puede por ello procurar ningún goce. Sin tomar en consideración este consuelo, no dejamos de entristecernos en la representación de un drama trágico, y esta aflicción, esta tristeza posee para nosotros unos encantos inexpresables. El más alegre joven depone su alegría y corona al poeta dotado de la maliciosa habilidad de hacerle saltar las lágrimas.

Carta novena

Eufránor a Teocles

Quejas sin fundamento contra la Providencia. Cualquiera de ellas puede inducir a la tentación del suicidio. La religión no puede mover-

nos a ello. Razones de un inglés para su permisión. Razones tomadas del teatro.

¿Realmente ha habido, como tú dices,¹⁴⁶ necios que han encontrado tanto que censurar en la organización de este mundo? ¿Y les fue posible luchar de forma tan obstinada en favor de ese libertinaje? ¡No, Teocles! Su corazón jamás podía estar convencido de la insolente censura que llevaban en la boca. Pues aceptando que sentían aquello de lo que se quejaban, aceptando que estaban realmente cargados de toda la infelicidad, que su cuerpo se dolía y su alma era oprimida por mil torturas, ¿por qué habrían duplicado ellos mismos su desdicha, unido tristeza y quejas, cuitas y desesperación, dolor y royente pesar? ¿Podríamos imaginar unos sabios que se comportasen tan neciamente?

Pero si en los días de desolación encuentran una especie de tranquilidad en sus lamentaciones, si prorrumpiendo en achaques a su Creador puede su alma sustraerse sólo un instante a los dolores presentes y conducirles a pensamientos malhumorados, pero mitigadores del tormento, entonces que no se envidie su consuelo a estos infelices. Sus lamentos son puros suspiros de un angustiado que a nosotros nos atraviesan el corazón, pero que a él le proporcionan alivio; son pruebas de la bondad del Creador, que sana su derecha mientras hiere su izquierda. ¿Pero sólo ahora, cuando la tempestad ha pasado, queréis dar a conocer a la posteridad vuestras imprecaciones? ¿Queréis eternizar el sinsentido en escritos que, por así decir, proferisteis en el ardor de la fiebre? ¿Por qué? ¿Qué es lo que os impulsa a acercar vuestra infelicidad a los ojos de vuestro prójimo, que sueña con

¹⁴⁶ Cf. la carta séptima [M].

la felicidad? ¿Os gozáis de que (confío en vuestras loables intenciones) vuestro prójimo piense igual que vosotros? ¡Goce! ¿Así que lo encontráis? ¡Oh, confesadlo! Los hombres han sido creados para el placer, sólo vosotros encontráis placer en el lamento.

Pero ¿no ha habido infelices que se han quitado la vida por desesperación? ¡Qué horrible idea! Apenas pensaría en ella si no tuviera una demasiado triste experiencia al respecto; experiencia de gentes que parecen haberlo hecho más con premeditación que por rabia. ¡Es verdad! En los pocos años que llevo vividos en la Tierra jamás he podido concebir la posibilidad de esta desafortunada desesperación. He contemplado la muerte bajo miles de figuras diferentes, pero nunca se me ha presentado como una meta a la que nuestros deseos nos hubieran de empujar. Pero este amor a la vida he de agradecerlo, quizá, al temperamento. Una sangre joven que ahora corre por mis venas me vivifica sin cesar para la alegría y hace que me sean preciosos los instantes que mi Creador me destina aquí abajo. La juventud es semejante al despuntar de una mañana de primavera. Todo está vivo, un intenso fuego penetra a todos los seres y ninguno que se encuentre despierto se hunde entregándose al abrazo del sueño. La laboriosa naturaleza anima a las criaturas a la vida y a la activa ocupación. Pero tan pronto como la noche extiende su tenebroso velo en nuestro horizonte y la solícita mano de la naturaleza se oculta a nuestros ojos, se ve a los mayores tropeles anhelar el auxilio del sueño. La conciencia se convierte para ellos en un fatigoso lastre. Prefieren durante un tiempo no sentir que son, antes que sentir el vacío que se abre desde la naturaleza en sus almas, o para mayor desdicha, dar vueltas en su alma a la aflicción y las cuitas que despiertan en ellos cuando irrumpe la noche.

¡Me espanto, Teocles! Si mi edad al atardecer ha de asemejarse a estos infelices, si con la juventud ha de disiparse mi serena alegría, si fuera posible que con el tiempo pudieran llegar a entretenerse en mi vida el descontento, el pesar y el hastío, ¿no se sigue de ello que debería ansiar el sueño? ¿Qué aconsejará la razón cuando mi temperamento me abandone?

¿Y puedo dudar que me abandonará? Yo, que hoy, por cierto, no habría pensado en términos tan melancólicos si el cielo no se hubiera revestido repentinamente de nubes. Pero ahora el paisaje vuelve a despejarse; campiña y praderas vuelven a adquirir su rostro riente y ahora me río yo mismo de mi inoportuna melancolía.

Cuánto se alegrará Eudoxo cuando lea este pasaje. Él, que desea felicidad a cada joven tan pronto encuentra en él un principio de melancolía. Allí está, caminando glorieta arriba, glorieta abajo. ¡Qué alegre! Su seriedad no debe de ser tan cambiante como el tiempo, pues hasta el cielo nublado le parece más bien haberse despejado. Sin interrumpirle, continuaré con mis melancólicos pensamientos.

Algunos filósofos¹⁴⁷ han pretendido imputar a la religión que ésta pone a nuestro alcance razones para legitimar el suicidio. La lucha por nuestra autoconservación, dicen, se hace más fácil cuando esperamos un futuro de pura dicha. ¿Quién no acortaría con gusto su camino, no redoblaría de buen grado sus pasos si tuviera prisa por alcanzar la meta de todos sus deseos? ¿No es un disparate esta inculpación?

Sólo la más viva convicción de las verdades de la religión y de

¹⁴⁷ Alusión a la obra del poeta inglés John Donne (1573-1631), *Burthanas. A declaration of that paradox, or thesis, that self-homicide is not so naturally sin that it may never be otherwise. Wherein the nature, and the extent of all those laws, which seem to be violated by this act, are diligently surveyed*, Londres, 1644.

nuestra propia inocencia puede asegurar la expectativa de una felicidad venidera. Pero ¿cómo puede esta convicción coexistir con la desesperación más desahogada? ¿Puede prometerse la corona aquél que sucumbe en la lucha? Según los conceptos de la religión, nada nos puede abrir paso al camino de la felicidad sino la paciencia y la confianza en Dios. ¿Han de conmover más estos infortunios terrenales que los hijos del mundo a los que la religión ha infundido sosiego y calma?

Lindamour, quien hace poco, en una reunión de sociedad, pretendía salvar el honor del filósofo suicida Blount,¹⁴⁸ trataba de corroborar la impunidad de este hecho salvaje con independencia de la religión. Sus obstinados pensamientos me parecían tan inhabituales que creo haber conservado todas sus formulaciones.

«Cuando la existencia de un atormentado —dice— se encuentra ligada a tantos horrores que nunca puede esperar un regreso al ancho mundo, nunca una reconciliación con sus resplandecientes bienes, entonces la aniquilación de sí mismo no puede ser ni punible en la naturaleza, ni considerada como una agresión a los derechos divinos. La conservación de nosotros mismos no es una ley tan general como nos quieren hacer imaginar algunos desanimados filósofos. Es más bien la consecuencia de una ley mucho más originaria que el Creador ha anudado a nuestra *mismidad* pensante, del *esfuerzo en pos del bien*. En tanto que nos llevamos bien con el mundo, en tanto que podemos prometernos de él sosiego y satisfacción, ambas

necesidades apuntan hacia un único fin último. La conservación de nosotros mismos alcanza toda su efectividad y puede ser considerada sin error como el único resorte de todas las acciones humanas. Pero cuando no podemos vislumbrar sin espanto nuestra existencia venidera, cuando cada instante nos amenaza con hastío, autoodio y agitación interior, entonces se plantea un conflicto entre estas dos necesidades y el impulso hacia la autoconservación sucumbe. Aquella ley más originaria, el esfuerzo en pos del bien, y su inseparable compañera, la evitación de un mal mayor, afirman sólo y arbitrariamente sus derechos, instan al acortamiento de nuestro padecer, a la liberación de una miserable prisión, a la huida del mundo abrumador.

»Suponiendo que no estuviésemos destinados a ninguna gloria venidera; suponiendo que nuestra existencia se acabase con la vida presente. ¿Qué se gana con ello frente al *autoodio*? *La muerte*, se dice, *es una total aniquilación, es el mayor entre todos los males posibles y debe necesariamente perder en la comparación*. Oh, no, el mayor mal que no sentimos puede ser más deseado por nuestra *mismidad* pensante que un estado de la conciencia en donde el mal prevalece sobre el poco bien. Un matemático compararía el bien que encuentra en su vida con una cantidad *positiva*, el mal con una *negativa*, y la muerte con el *cero*. Si de la suma de bien y mal resulta una cantidad positiva, entonces ese estado es más deseable que la muerte. Si se anulan mutuamente, es igual a cero. Si resulta una cantidad negativa, ¿que le impediría preferir el cero?

»*Las voces de la amistad, de la patria y de la sociedad entera le reclaman a la vida*. ¡Oh! ¿Qué pueden los amigos, qué puede la patria, qué puede la entera sociedad esperar de un miserable

¹⁴⁸ Charles Blount (1654-1693), escritor inglés; se disparó un tiro cuando, tras la muerte de su esposa, un matrimonio con su hermana chocó con dificultades. El poeta Gildon, amigo de Blount, publicó en 1695 sus *Miscellaneous Works*, con una introducción firmada con el seudónimo Lindamour, que era una apología del suicidio de Blount.

que a lo largo de su vida se irá enterrando en su pesar y dejará de tomar parte ninguna en la sociedad? Ha interpretado su papel; es un miembro muerto que se debe separar del todo. ¡Lamentaos por él, amigos suyos! Pero agradecedle al mismo tiempo que os haya ahorrado el disgusto de abrazar a un amigo que ya no era capaz de sentir sino dolor.

»Sin embargo, se atreve a atacar a los derechos divinos. Es un siervo de su Creador y no puede sustraerle su obediencia. ¿De qué modo se ha ganado Dios este señorial derecho sobre él? ¿Le ha donado su existencia? Incluso de este abrumador regalo busca desembrazarse. Y ¿dónde está la convicción de que esa acción sería contraria a la voluntad divina?

»Todos consideramos permitido hacernos amputar un miembro que, según la declaración del médico, va a ser durante toda nuestra vida una fuente de indecibles dolores. ¿Llamáis a esto un ataque a los derechos divinos? ¡Por cierto que no! Pues Dios nos ha dotado de la libertad de apartar de nosotros todo mal y de preferir la privación de un miembro al permanente sentimiento de su mutilación. Pero ¿no es este miembro una parte del hombre, tanto como el hombre una parte del todo?»

Él pretendía continuar; pero era tiempo de que la reunión concluyese. Nos miramos seriamente el uno al otro, vaciamos nuestros vasos y nos separamos en silencio.

Te lo suplico, ¡Teocles!, considera las razones de este filósofo inglés y ponlas a prueba según tu teoría de los sentimientos. Cuánto te agradecerá tu amigo que le comuniques tus pensamientos sobre esta nudosa materia. Lo confieso. No puedo arrancar de mí este enredo. Por una parte, Lindamour no parece tener siempre razón; por la otra, sin embargo, el suicidio no

parece estar tan en conflicto con la naturaleza del hombre como se cree. ¿Cómo podría, por mor del cielo, hacer brotar en el teatro lágrimas de los espectadores, si fuera vicioso en todas las circunstancias imaginables, abominable en todos los casos posibles? Una canallada puede despertar aversión, horror y espanto, pero no compasión, no impulso solidario, no un agradable sentimiento doloroso que sólo es privilegio de la sufriente virtud.

Orosmann y Mellefont gozarían poco de nuestra compasión, que sólo Zayre y Sara parecen merecer.¹⁴⁹ Aquéllos se han atraído en parte nuestra indignación. Su carencia de virtud parece haber ocasionado la infelicidad que lloramos por los personajes de sus amadas. Pero ahora su corazón contrito siente mil veces los sufrimientos que a nosotros sólo nos cuestan unas fáciles lágrimas; ahora los vemos con la mirada petrificada puesta en el cadáver amado. Caen en un arrepentimiento lleno de desesperación y hunden el puñal en su acongojado pecho. ¡Están perdidos! Al instante desaparece toda indignación por su imprudencia. Una melancólica compasión nos sorprende de repente y nos deshacemos en lágrimas. ¿De dónde procede esta rara modificación? Nada sino un oportuno suicidio ha puesto a la luz el ambiguo carácter de estos personajes e impreso el sello a su bondad. Nuestra maldición se ha transformado en simpatía, nuestro rencor en benevolencia y nuestra indignación en compasión. ¿Puede conseguir esto una canallada? ¿Sería capaz de lograrlo una acción que fuese en todo momento una abominación para el género humano?

¹⁴⁹ Orosmann y Zayre: personajes de *Zaire*, de Voltaire; Mellefont y Sara: de *Miss Sara Sampson*, de Lessing.

Carta décima

Teocles a Eufránor

La fuente del goce ha de encontrarse tanto en el alma como en el cuerpo. Estas diferentes esencias deben de tener algo en común de lo que proceda este efecto colectivo. Los placeres sensibles procuran a nuestra alma una oscura representación de la perfección del cuerpo. Todo goce se funda en la representación de una perfección sensible o inteligible.

¡En ocasiones te me anticipas, amigo mío! Justamente estaba yo pensando en dirigir mis reflexiones hacia el placer sensible, para desarrollar los enmarañados nudos que la mayor parte de los filósofos han dejado cortados, o acaso sin tocar.

Los que han hecho pasar a nuestra alma como única responsable de todo goce, han hecho surgir los placeres sensibles de la oscura representación de una perfección. Pero los placeres sensibles tienen, en su mayor parte, más fuerza sobre el alma que los goces intelectuales. ¿De dónde viene esto? ¿Por qué las representaciones oscuras son más efectivas que las claras? Y ¿quién no habría de presumir lo contrario? Finalmente, admitido esto, ¿no hay placeres sensibles que no se compadecen en absoluto con ninguna representación de una perfección? Esta objeción la ha formulado Eufránor tan enérgicamente¹⁵⁰ que no necesita ulterior corroboración.

Otros adscribieron al espíritu una participación mucho menor en nuestro goce y encontraron aún mayores dificultades. Por hablar con ellos, la responsabilidad de todo goce se halla en el cuerpo, en la embriaguez de los sentidos, en un cierto movi-

miento y estimulación de los nervios que ocupa su actividad sin fatigarla. Pero ¿quién puede negarlo? ¿No hay goce alguno en la representación intelectual de una perfección?, ¿en el conocimiento de Dios?, ¿en el conocimiento de toda verdad?, ¿y en el cumplimiento de nuestras obligaciones? ¿Es el espíritu, independientemente del cuerpo, incapaz de goce ninguno? Si esto fuese así, habría que excluir toda *voluntad*, todo *anhelar* el bien, nuestras *autodeterminaciones*, incluso la fuerza originaria de nuestra esencia pensante. ¿Qué quedaría entonces de nosotros?

A partir de estas opiniones antagónicas, algunos han compuesto una tercera, pretendiendo buscar la responsabilidad de nuestro goce en ambos, en alma y cuerpo a la vez. En ese caso, diferentes causas habrían de producir efectos análogos; de modo que tienen que tener en común por necesidad aquello de lo que procede este efecto. ¿Qué tienen en común alma y cuerpo, que pueden ambos ser causa del goce?

La siguiente consideración, Eufránor, te guiará hasta la impronta de la verdad.

Los diseccionadores del cuerpo humano te han enseñado que los conductos nerviosos se entrecruzan tan delicadamente que en la construcción entera todo está ligado con cada elemento singular y cada uno con todo. Los grados de tensión se comunican armónicamente de nervio a nervio y nunca se da una alteración en una parte del cuerpo que en cierto modo no tenga un influjo en el todo. A esta armónica tensión los entendidos en arte la llaman el *tono*.¹⁵¹

Pero si un miembro, una parte del cuerpo humano es suavemente excitada por un objeto sensible, el efecto se propaga

¹⁵⁰ Cf. la carta octava [M].

¹⁵¹ Según Grimm. *Deutsches Wörterbuch*: «tensión de los nervios».

desde ahí hasta los miembros más alejados. Todos los órganos se ordenan en la saludable tensión, en el tono armónico que exige la actividad del cuerpo humano y su provechosa continuidad. Tras el disfrute de una moderada voluptuosidad, el juego de todos los movimientos vitales discurre más libre y vivamente; la saludable transpiración, el rocío del cuerpo humano sigue bullendo sin estorbo y produce en este instante, según el testimonio de Sanctorius,¹⁵² las mayores maravillas. Un innegable testimonio de que, tras el disfrute de una voluptuosidad sensible, el cuerpo se encuentra mejor y de que es en él donde se produce el tono armónico.

Todos estos efectos se siguen de un maravilloso impulso mecánico aún antes de que la parte pensante del hombre se inmiscuya en el juego.

Sobre esto no hay ninguna duda. El disfrute del amor y del vino, un refrescante airecillo en el sofocante calor del verano, un moderado calor en tus miembros transidos, ¿no actúan de inmediato sobre los nervios? ¿Necesitan la ayuda de tus pensamientos para promover la transpiración, para poner en movimiento los espíritus vitales y para mantener activos los miembros?

Llama ahora a la espectadora de tus acciones corporales, llama al alma. ¿Cómo se conducirá? Ella descubrirá un estado más desahogado de su fiel esposo, de su cuerpo; un estado que parece prometer a éste una más larga duración, una más activa y efectiva realidad; pero ella no podrá pasar por alto el asombroso entremezclarse de los órganos, ni sus diferentes tensiones

¹⁵² Santorio Santorio (1561-1636), célebre médico italiano; descubrió que al peso del cuerpo subyacen oscilaciones en los influjos psicológicos y fisiológicos.

nunca más claras, nunca más aclaradas. Sentirá internamente una mejora, un paso hacia una perfección; pero la manera en que esta mejora se origina es sólo oscuramente concebida. En suma: lo que conseguirá es una *no clara pero sí vivaz representación de la perfección de un cuerpo*; razón suficiente para explicar el origen del goce según nuestra teoría (h).

¿Pero cómo? Si todo goce sensible va ligado al concepto de una perfección: «¿entonces, serán loables todos los placeres carnales?, ¿actuará virtuosamente aquél que se abandona a sus estímulos sin elección ni distinción?».

¡De ningún modo! Todas las voluptuosidades sensibles concuerdan sólo en que el instante presente de su disfrute va unido al sentimiento de una mejora en la constitución corporal. Sólo que las consecuencias que ello tiene pueden ser espantosas. Mucha voluptuosidad indigna puede, tras el dulce disfrute, roer la osamenta de sus adoradores y consumir todos los espíritus vitales. Así pueden ciertos venenos adular el paladar con alguna dulzura y, sin embargo, arrastrar a la muerte.

Ésta es la ilusión del voluptuoso que no atiende a la seria advertencia de la voz del futuro. El presente es una sirena que le adormece con sus mortales dulzuras. En un instante esconde, como entre bambalinas, sus crueles consecuencias, las cuales, sin embargo, pronto o tarde, se manifestarán con toda certeza e interpretarán su terrible papel. Actúa sabiamente el hombre que se prepara contra esta seductora con las armas de la razón y que sólo confía en ella cuando no se muestra contraria a ningún futuro.

El verdugo de nuestra vida, el dolor sensible, no responde a otro terror que al de la presente conciencia sensible de una imperfección en el cuerpo. Si las partes nerviosas, que de

manera natural habrían de estar unificadas, ven desgarrada su ligazón o son tensadas con tal violencia que amenaza un desgarramiento (i), sus tristes efectos de extienden a todo el edificio orgánico. El tono queda alterado, se manifiesta un descontento en todos los nervios del cuerpo; los movimientos vitales se hacen perezosos o entran en plena agitación. Los nervios anuncian en el acto al cerebro este desorden. ¿Qué puede el alma percibir en este instante, sino la oscura sensación, compuesta de mil sentimientos singulares, de una imperfección que amenaza al cuerpo con la ruina?

Carta undécima

Teocles a Eufránor

Triple fuente del goce. El arte de la música nos ofrece todos sus modos. Todos los sentidos tienen sus armonías. Carencias del recientemente inventado clavecín de colores. Pensamientos fugaces, y cómo podrían ser mejorados.

Finalmente hemos llegado tan lejos, que hemos descubiertó una triple fuente del goce y expuesto sus confusos límites. La *unidad en lo múltiple*, o la belleza,¹⁵³ la *unanimidad de lo múltiple*, o la perfección inteligible,¹⁵⁴ y finalmente el *estado mejorado de nuestra constitución* corporal,¹⁵⁵ o el placer sensible. Todas las bellas artes van a buscar en este santuario el solaz con el qué refrescan a las almas sedientas de goce. ¿Cuánto no nos habrá

de refrescar la musa que saca cosas de distintas rebosantes fuentes y, en una agradable mezclanza, las vierte sobre nosotros? ¡Divina música! ¡Tú eres la única que nos sorprendes con todas las formas del goce! ¡Qué dulce embrollo de perfección, placer sensible y belleza! Las imitaciones de las pasiones humanas; la artística unión entre paradójicos sonidos discordantes: ¡fuentes de la perfección! Las sutiles proporciones en las vibraciones; la simetría en las relaciones de las partes entre sí y con el todo; la ocupación de las fuerzas del espíritu en la duda, la presunción y la previsión: ¡fuentes de la belleza! La armónica tensión con todas las cuerdas de los órganos nerviosos: ¡una fuente del placer sensible! (1). Todas estas diversiones se tienden fraternalmente la mano y rivalizan en solicitarnos nuestro favor. ¿Alguien se maravilla aún de la virtud mágica de la armonía? ¿Puede extrañarnos que sus amenidades actúen en el ánimo con tan poderoso encanto que doma a los hombres rudos e incivilizados, apacigua a los iracundos y anima a los tristes a la alegría?

Tantas son, e incluso muchísimas más, las diversiones decididas por el cielo para vosotros, ¡quejumbrosos mortales! Si es que esto os interesa, entonces podéis hacer de vuestra morada terrenal un paraíso; y de cada sentimiento inofensivo, un goce.

¡No lo dudes, Eufránor! Para cada sentido hay destinada una clase de armonía que quizá va ligada a un encanto no menor que el de la armonía de los sonidos. La disposición para ello reside en nuestros sentidos. Todavía nos faltan afortunadas cabezas que, a través de su intimidad con los secretos de la naturaleza, hayan emprendido la exploración de estos nuevos caminos hacia la felicidad y hecho visibles con flores sus huellas dispersas.

¹⁵³ Cf. la carta quinta [M].

¹⁵⁴ Cf. *ibid* [M].

¹⁵⁵ Cf. la carta décima [M].

Tal vez nuestros nietos habrán de gozarse de este feliz descubrimiento. El olfato y el gusto propiamente dicho no son para nosotros, en nuestra época, nada más que fuentes de placer sensible. Sólo el oscuro sentimiento de una constitución corporal mejorada los convierte en objeto de goce. En sus diversas mixturas no percibimos ni belleza ni perfección. Pero ¿quién habrá de negar la probabilidad de que también en ellos estén presentes esos conceptos? ¿O la posibilidad de que nuestra descendencia los encuentre?

Entre todos los órganos sensibles, los ojos son los que poseen los más antiguos y legítimos derechos en lo que concierne a nuestro conocimiento, tanto como a nuestra felicidad. Un ciego se privará de mucho más dichosos bienes de la naturaleza que un sordo de nacimiento. Los ojos sienten más clara y distintamente y a mayor distancia que el oído. Y ¿quién iba a sospecharlo? Sólo en este último siglo ha empezado a descubrirse el secreto de la armonía de los colores. Lo que en la pintura se sabía sobre la armonía de los colores se basaba en meras experiencias, e incluso quedó muchísimo más oscurecido por las bellezas propias de la pintura. ¡A ti, gran Newton,¹⁵⁶ te ha de quedar agradecido el género humano por este descubrimiento y por muchos siglos se te deberá reservar esa gloria inmortal!

Sin embargo, aún no hemos sido tan afortunados como para elevar esta armonía de los colores a su verdadero nivel y hacer de ella la madre de tantos deleites como los que debemos a la armonía de los sonidos. Los clavecines de colores¹⁵⁷ parecen prometer más de lo que rinden. Yo les reconozco la armónica mezcla y

¹⁵⁶ En Isaac Newton (1642-1727) se encuentra la idea de una armonía de los colores, expuesta en *Optics, or treatise of the reflections, refractions, inflections and colour of light*, 1704.

¹⁵⁷ Invento del P. Louis Bertrand Castel (1688-1757).

variación de los colores, la fuente de la belleza sensible. Incluso resulta difícil discutirles la voluptuosidad sensible, el mejoramiento de nuestra constitución corporal. Es altamente probable que las partes nerviosas del ojo y sus armónicas tensiones puedan ser modificadas por los colores de la misma manera que el oído por los sonidos. Que estas impresiones lleguen a extenderse tan veloz y tan vigorosamente al sistema nervioso por el órgano de la vista como por el órgano del oído, eso está todavía por decidir. Sin embargo, tampoco puede ser negado con certeza. Pero ¿y la fuente de la perfección, la imitación de las acciones y pasiones humanas? ¿Puede la melodía de colores bendecirnos con este goce? Las pasiones se expresan de manera natural mediante determinados sonidos, por lo cual pueden ser restituidas a nuestra memoria mediante la imitación de tales sonidos. Pero ¿qué pasión presenta la menor afinidad con un color?

Más aún: los colores no pueden ser representados sin espacio, ni el espacio sin figuras. Así pues, en un espacio determinado, o bien se les debe poner en juego a todos en una única figura, o bien las diferentes figuras deben sucederse a la vez que los diferentes colores. Pero ¿se ha encontrado ya la armonía de las dimensiones? ¿Se sabe cómo proporcionar a las diferentes figuras, que representan los variados colores, una unidad en lo múltiple? Si no es así, o bien la disonancia, o bien la uniformidad de las figuras ha de perturbar por necesidad el placer con el que, si puedo hablar así, nos prometemos gozar de los eufónicos colores.

Pero ¿no ha de ser posible unir la línea de la *belleza*, o del *atractivo*, que en la pintura nos procura miles de goces, con la armonía de los colores?

Ahora se conoce ya en Alemania la línea ondulada que nues-

tro Hogarth¹⁵⁸ ha estipulado para los pintores como la auténtica línea de la belleza.¹⁵⁹ ¿Y el atractivo? Quizá no sería incorrecto explicarlo recurriendo a la *belleza del movimiento verdadero o aparente*. Un ejemplo del primero son las caras y los gestos de las personas que resultan atractivos por la belleza de sus movimientos; un ejemplo del segundo, por el contrario, lo serían las líneas flameantes o, por hablar con Hogarth, las líneas sinuosas que parecen en todo momento imitar un movimiento (m). ¿No se podría entonces hacer ondear una mezcla de colores melódicos en una de estas líneas? ¿No se podría, a fin de complacer tanto más al ojo, combinar diferentes clases de líneas onduladas y flameantes? (n).

Éste es un pensamiento fugitivo que yo mismo no sé cómo poner en obra y que tal vez no sea posible realizar jamás. En este caso, podría ir a parar junto con aquellas propuestas económicas que resultan igual de irrealizables y que, sin embargo, colman tanto periódico erudito.

Carta duodécima

Teocles a Eufránor

En la naturaleza orgánica todos los acontecimientos mutuamente enlazados pueden originarse alternativamente los unos en los otros. Origen del afecto agradable. El cuerpo compensa, por medio del placer sensible, la pérdida de goce que ocasiona el oscurecimiento de los conceptos. El goce de un artista de la medida.

¹⁵⁸ En su *Diseción de la belleza* [M].

¹⁵⁹ Sobre el atractivo que ejerce la belleza en movimiento, cf. Hogarth, *Analysis of Beauty* (1753), donde se trata de la «línea sinuosa» como ejemplo modélico de la belleza; cf. nota 2.

En la maravillosa estructura del cuerpo humano, efectos y causas se encuentran tan entrelazados, que no es raro que confundan sus determinaciones, de modo que aquéllos precedan a éstas y éstas nazcan de aquéllos. Experiencias infalibles han conducido a los entendidos en medicamentos hasta esta gran máxima de la naturaleza y por ello han aprendido a comportarse con mayor cautela en el diagnóstico de ciertas complicadas enfermedades. Dos pacientes podrían sentir los mismos dolores, quejarse de lo mismo, mientras que la fuente desde la que se derrama sobre ellos el cáliz del sufrimiento podría ser diferente. Lo que en un caso es consecuencia, en el otro puede haber sido la causa del martirio; pues incluso las enfermedades, incluso los desórdenes en la naturaleza orgánica se siguen de ciertas leyes universales, de un enlace alternante de efectos y causas comúnmente orientados hacia el gran fin de la Creación.

Si es que la naturaleza se ha prescrito esta ley como pauta universal, entonces no parece haberse apartado de ella ni lo más mínimo en lo que concierne al enlace del cerebro, ese depósito de vida y sentimiento, con todos los demás órganos del cuerpo.

Son innumerables las experiencias que pueden suministrar-nos la prueba de esta verdad.

Cada perturbación en los órganos nerviosos va acompañada de un desorden en el cerebro, del mismo modo que la menor debilidad en el cerebro se manifiesta en la entera textura sintiente.

Si un movimiento en los miembros arrastra consigo una representación en el cerebro, esta representación, cuando le precede, se esfuerza alternativamente en volver a producir aquel movimiento.

La atenta consideración de los martirios con los que es ator-

mentado el malhechor puede producir en los órganos del propio espectador ciertas convulsiones, cierta ilusión de un dolor semejante que, indiscutiblemente, no se cedería a los dolores de un torturado si su representación fuera lo bastante vehemente.

En el sueño, cuando los sentimientos duermen y las imaginaciones gobiernan a su arbitrio, se ve cómo éstas hacen nacer todos los movimientos, o cuando menos el esfuerzo tendente a ellos, en los miembros que, según el curso ordenado de los sentimientos, suelen preceder a las representaciones internas y causarlas.

Todos estos ejemplos, mi querido joven, te enseñan que *de todos los acontecimientos en la naturaleza orgánica, cada uno tan pronto podría ser la causa, tan pronto el efecto de una y la misma modificación.*

Ahora bien, es igualmente verdad que cada voluptuosidad sensible, cada estado mejorado de nuestra constitución llena el alma con la representación sensible de una perfección;¹⁶⁰ de modo que, al revés, también cada representación sensible debe arrastrar consigo alguna clase de voluptuosidad sensible.

Y así se origina el *afecto* agradable. Se manifiesta con la voluptuosidad sensible a través de los mismos efectos y sólo divergen en las causas. Ésta comienza en los miembros mediante la acción de los objetos exteriores y desde allí se extiende hasta el cerebro. Por el contrario, el afecto se origina en el cerebro mismo. La representación de una perfección *espiritual*, el recuerdo de un placer sensible disfrutado y la imaginación que con ocasión de ello nos restituye en la memoria otros mil sentimientos

agradables, ordenan las fibras del cerebro en el tono pertinente, las ocupan sin fatigarlas; el cerebro comparte esta armónica tensión de los nervios con los restantes órganos: el cuerpo entra en un estado de desahogo;¹⁶¹ el hombre, en el de un afecto agradable.

¡De ahí la ebullición de la sangre! ¡De ahí los múltiples movimientos de los órganos, que tú¹⁶² has notado en las situaciones dominadas por los afectos! ¡Admira la benevolencia de nuestro Padre universal para con sus desagradecidos hijos! El alma sería agraciada con un mayor encanto si sus conceptos de la perfección fueran plenamente claros. Pero no pueden serlo. La alianza de la sabiduría con la necesidad, dice Platón, es la que ha producido el mundo. El alma del hombre, según su íntima esencia, era incapaz de la más perfecta claridad. Cada conocimiento de la misma debía estar mezclado con lo sensible, esto es, debía depender de un ser terrenal que se ajusta con el alma y que establece determinados límites a su conocimiento, tanto como al goce que de ella procede. ¡Pero mira!: el ser terrenal, el mismo cuerpo perezoso es una nueva fuente de placer. Con cada representación de una perfección nos favorece con el concepto de su propio bienestar y compensa en alguna medida el desorden que la sensibilidad ha ocasionado en el sistema de nuestros goces.

El profundo matemático que cavila las más ocultas verdades mejora su alma. Pero los sentidos no participan de la alegría en tanto que progresa penosamente de verdad en verdad. Es su meditación, cada concepto claro cede su lugar a otro y así suce-

¹⁶⁰ Cf. la carta décima [M].

¹⁶¹ Íbidem [M].

¹⁶² Cf. la carta segunda [M].

sivamente. ¡He aquí un trabajo limpio! ¡Un trabajo limpio y penoso!

Sin embargo, cuando reflexiona sobre la entera cadena de conclusiones en las que tanto ha trabajado, cuando omite cómo han quedado fijadas las verdades en el mejor orden, eslabón a eslabón, tal como cada una deriva de todas las demás y todas desde cada una, ¡qué abundancia de placer sensible debe entonces derramarse desde su cerebro al cuerpo entero! Su representación dejará de ser clara; no le es posible abarcar de una sola ojeada la cadena entera en toda su pureza. Pero esa asombrosa multiplicidad que se ajusta al orden más bello conmueve todas las fibras de su cerebro en una encantadora concordia. Activa el juego de todos los nervios: el matemático nada en voluptuosidad.

Carta decimotercera

Teocles a Eufránor

Se examina la defensa del suicidio por parte de Lindamour. Queda convenientemente delimitado el punto conflictivo y demostrado que los más malfamados suicidas no pueden esperar nada de su decisión. El teatro tiene su eticidad particular. El suicidio es éticamente bueno en el teatro, pero no en la vida.

Estaba precisamente pensando en aquella colina en mi exaltado recogimiento, como vosotros soléis llamarlo, cuando divisé de lejos a nuestro Eudoxo. ¡Oh, qué bien hemos pasado la tarde y qué ardientemente te hemos deseado en nuestra reunión! Los argumentos de Lindamour en favor del *suicidio* fue-

ron el asunto sobre el que discutimos hasta medianoche, antes de que de pudiéramos llegar a algún acuerdo acerca de esta ya vieja *cuestión disputada*. Eudoxo, con su fogosidad acostumbrada, defendía este frenesí tan arraigado en nuestra patria. Su ardiente celo por el honor de Inglaterra influye a menudo en su manera de pensar. Él deseaba defender, sin perjuicio de la verdad, un prejuicio que en su patria ha alcanzado, en cierto modo, el derecho de ciudadanía. Yo le ofrecí toda la resistencia posible y éstos que siguen son los argumentos de los que me serví.

La cuestión es si uno ha de arredrarse ante el suicidio por temor a una ignominiosa sepultura, o dejarse estimular por la esperanza en una idólatra fama póstuma; así responde la razón: *ni lo uno ni lo otro*. Esta acción podría ser contemplada por el creyente ortodoxo como un traslado a otro mundo, o por el no creyente como una aniquilación de nuestra existencia; así pues, su honestidad interna no depende en ninguno de los dos casos del modo y manera en que será tratado mi cadáver o de los huecos ecos de mi reputación. Si la acción ha sido honesta, bien podría el salvaje populacho pisotear mi cadáver hasta convertirlo en polvo. ¿Y si no lo ha sido? ¿Qué atractivo puedo entonces encontrar en el más ruidoso aplauso de toda una posteridad?

Quien desiste de poner libremente fin a su vida arredrado ante un ignominioso castigo se asemeja a aquel estúpido que, por el recuerdo de que el agua fría podría dañar su quebradiza constitución, se disuadiría del firme propósito de ahogarse. Y aquel que no se preocupa de la íntima bondad de su acción y que se limita a hacer de su vida la víctima de una esperada fama póstuma, comete contra la *voluptuosidad*, la cual parece oponérsele de manera directa, fundamentalmente una y la misma

necedad. De la felicidad a la que se sacrifica ya no le es posible prometerse sino el presente goce lisonjero. Tras la muerte, si niega la inmortalidad, no debe esperar sino una total aniquilación, cuando no el más extremo desprecio de toda fama póstuma que no se funde en la verdadera virtud. ¿Qué es, pues, lo que le incita a ese horrible hecho? Este momentáneo vislumbre: «*Seré idolatrado; mil lenguas propagarán mi gloria*». Así pues, el goce presente que en un instante desaparece con él le vale más que mil nobles bienes que quizá le han estado esperando en el futuro. ¡Una y la misma debilidad unida a la más muelle voluptuosidad!¹⁶³

Así pues, el verdadero punto en disputa debe ser: ¿está el suicidio *permitido* y puede cometerlo un *virtuoso*?

Y hay todavía otra limitación que someto a la consideración de los defensores del suicidio.

La vehemencia de la pasión que atormenta a quienes se deciden por el suicidio puede arrancarnos alguna compasión por su triste destino, pero carece de importancia en orden a la aprobación de su acción. De lo que ha de librarse el suicida es de la carga de la fechoría cometida. «Su pasión ha dominado a su razón», se dice. Pero ¿a qué se llama vicio, sino a la tiranía de las pasiones sobre la razón? ¿Es que ha de servir el vicio mismo para su propia disculpa? Entonces estaría permitido un asesinato siempre que tuviese lugar en el repentino ardor de un acceso de cólera, e incluso debería dejar de ser considerado vicioso el imperdonable amor de Fedra, puesto que fue el producto de la vehemente pasión que le consumía.

En adelante, por tanto, la cuestión en disputa, más precisa-

¹⁶³ Cf. la carta décima [M].

mente delimitada, habrá de ser ésta: «¿Puede la *razón* jamás *recomendar* el suicidio al ser humano?».

Si es que la razón ha de recomendarlo, una fría reflexión debe asegurarnos que todos los bienes de esta Tierra están perdidos por siempre para nosotros; así, cuando menos, debe ser altamente verosímil que ni la reflexión ni el curso del tiempo van a ser capaces de vencer esa angustiosa impresión. Debemos haber dispersado el negro vapor que se levanta desde el lodo de la pasión y considerado los objetos pura y enteramente. ¿Y, pese a todo, ha de asquearnos la vida? ¿Pese a todo hemos de ver ante nosotros más aflicción que bien? ¿Qué suicida se ha encontrado alguna vez en tales circunstancias? O ¿qué desdichado mortal gemirá nunca en medio de tales apuros?

¡Ya lo ves, noble joven! He sido generoso frente a los defensores del suicidio. La impotencia de su reflexión de cara a suprimir un pensamiento doloroso cuando están seguros de su continuidad en el futuro, la he dejado valer de buen grado como una disculpa. ¡Cuánto más tendría que objetar a este respecto un profesor de moral!

Pero, una vez concedido esto, el caso que hemos supuesto como nuestro punto en disputa se nos presenta como casi imposible. Blount,¹⁶⁴ engañado en la esperanza de su amor; Sidney,¹⁶⁵ a quien el poeta hace temer que hubiera matado a su amada por causa de la infidelidad; Mellefont,¹⁶⁶ quien realmente habría dado ocasión a ello por sus malos modos, no pueden esperar de la solución de este litigio ninguna razón para ser exculpados.

Si es que alguna vez has amado, Eufránor, trata de asumir en

¹⁶⁴ Cf. nota 17.

¹⁶⁵ En *Sidney ou le suicide*, comedia de Jean Baptiste Louis Gresset (1709-1777).

¹⁶⁶ G. E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, V, 10.

toda su plenitud la miseria de esta desesperación. Siente todo el oprobio del amante engañado, el arrepentimiento del infiel y la terrible abominación del seductor en su más amplia extensión. ¡Más aún! Deja que todo ello se vierta en espantosa mezcolanza sobre una única cabeza. ¿Qué tal? ¿Le queda al miserable algún otro consuelo que el veneno y el puñal? Cuando el obstinado está viendo cómo su pecho se cierra a toda razón consoladora, cuando la razón, la amistad, la naturaleza entera, la propia divinidad predica ahora mismo a oídos sordos, ¿no será tiempo de esparcir sobre sus heridas el saludable polvo del olvido? ¿No se le transformará totalmente el futuro y no asumirá la forma de una esfera de sosegados sentimientos desde donde contemplará a lo lejos la presente tempestad? Puesto que niega la Providencia, puesto que niega la bondad Dios, que todo, Eufránor, todo lo orienta hacia nuestro bien, ¿son tan miserables sus conceptos de la naturaleza de nuestros sentimientos que cree que el trueno que ahora retumba sobre su cabeza crujiría interminablemente en sus oídos? ¿Y de esto ha de convencerle la razón? ¡Oh, no! La pasión, la más negra pasión, le ha ofuscado su vista. Y si todavía, puñal en mano, parece reflexionar tan fríamente sobre su decisión, no te dejes engañar por la apariencia. De lo que se trata es de la salvaje, la tozuda serenidad de ánimo del obstinado autoodiador, la cumbre de todo furor que destierra de él la razón mucho más que el bramir de la más desahogada desesperación; pues ésta brama con mayor frecuencia en palabras, sin espumajear hasta perpetrar el acto horrible.

Te equivocas, ¡noble joven!, si crees que el suicidio imprime el sello de un carácter en el bien moral. De ningún modo en el bien moral. El teatro tiene su propia eticidad. En la vida no hay nada éticamente bueno que no se funde en nuestra perfección;

en el teatro, en cambio, se encuentra todo lo que se funda en la vehemente pasión. El fin del drama trágico es excitar la pasión; el más negro vicio que conduzca a este fin último es bienvenido en el teatro. Por eso el suicidio es bueno desde el punto de vista teatral. El tardío arrepentimiento de un Orosman, las heridas en la conciencia de un Mellefont parecerían oprimir su pecho sólo débilmente si, gracias a su horripilante decisión, no nos hubiesen convencido de lo contrario.

Ésta es una muy buena muestra de habilidad de la poesía teatral. El autor, si pretende que su obra agrade, debe ocultar cuidadosamente el conflicto entre la moral verdadera y la teatral. Hagamos que el atormentado Sir Sampson, en el instante en que se apuñala el raptor de su hija, le gritase estas palabras: *¡Qué haces, malvado! ¿Quieres expiar tu vicio?* Al instante desaparecería la moral teatral, junto con el fin último del poeta. Nuestra compasión, que apenas empezaba a activarse, se transformaría en aversión si se nos pusiese ante el espejo de la verdadera moralidad.

Carta decimocuarta

Eufránor a Teocles

Se rechaza la comparación de Lindamour entre sentimientos y cantidades. A partir de la naturaleza de nuestra alma se prueba que el suicidio sería ilícito incluso sin la ayuda de una Revelación, si aceptamos que nuestra alma es aniquilada con la muerte.

Incluso cuando uno llega a otear el casi imposible caso que la disputa presupone, la razón dispone todavía de argumentos

para impugnar la licitud del suicidio. Lindamour, quien¹⁶⁷ comparaba la *inconsciencia* o la entera aniquilación con el cero, y la conciencia de una imperfección con una cantidad negativa, o bien ha propuesto esta comparación sólo en broma, o bien se ha dejado cegar por la apariencia externa de una analogía. En efecto, ¿qué es una cantidad negativa? Un artificio terminológico que los matemáticos han adoptado para aludir a una cantidad real respecto a la cual debe otra ser reducida.

Lo negativo no ha de ser diferenciado de lo positivo en consideración a la cantidad, ni siquiera en consideración a lo que ha de hacerse con esta cantidad. Aquélla ha de ser restada, ésta ha de ser agregada (o). Así pues, cuando Lindamour dice que la cantidad negativa sería *menor* que cero, debe de estar pensando o bien nada, o bien esto: de una cantidad negativa añadida a una real, o más claramente, de una cantidad positiva a la que se resta otra positiva de igual valor, resulta una cantidad menor que cuando a aquella cantidad se le suma cero. Ahora bien; ¿puede esto aplicarse mínimamente a nuestro caso? (p).

Quien en sus días de miseria anhela entregarse al sueño durante un tiempo, tal vez podría servirse del símil de Lindamour. Pues lo que espera es volver a despertar en días más felices. Su existencia se anima con ello; se hará presente la cantidad real, su insuficiente perfección, a la que deben ser añadidos la cantidad negativa y el cero, si es que el resto ha de ser adecuadamente calculado. Pero, digo yo, el suicida que prefiere la aniquilación de sí mismo (hablo con los no creyentes porque, según tu confesión, son sus conceptos los que más cohonestan el suicidio) a un estado imperfecto suprime la

cantidad a la que el cálculo se refiere. ¿Para qué ha de añadirse una cantidad negativa, para qué el cero? ¿Para la perfección de su persona individual? ¡Pero si va a dejar de serlo! ¿Para la perfección del todo? ¡Oh! ¡Ciertamente no fue la obligación para con el todo la razón que le incitó al suicidio! ¿Y cómo podría serlo? ¿Puede un ser creado afirmar: «*Mi existencia le causa al todo una imperfección*»? ¿Cómo ese corto de vista pudo llegar a este conocimiento acerca de lo que es mejor *para el todo*?

Las restantes conclusiones de este fervoroso patriota no resultan menos engañosas. Nada es más disparatado que una autorización para el suicidio, una *capacidad ética* para preferir la muerte a la vida cuando aquélla no es sino aniquilación. Preferencia, elección, libertad, todos estos conceptos desaparecen tan pronto como de lo que se trata es de pronunciar una sentencia que decida entre ser y no ser.

Quiero participarte, a este propósito, el diálogo que mantuvimos Eudoxo y yo acerca de las más destacables conclusiones de Lindamour.

Suponiendo, decía él, que yo te sacrificase el símil de Lindamour de las cantidades positivas y negativas, esto seguiría sin afectar al asunto principal. No hay duda: «*Pueden darse circunstancias en las que nuestra aniquilación, un no ser, sea más deseable que la conciencia de miles de carencias*». ¿Qué puede objetarse a esto?

Eso, respondía yo, de que el pensamiento entero desaparece tan pronto como se lo descompone.

La demostración...

Es muy fácil. Tú responde sólo a algunas preguntas que te

¹⁶⁷ Cf. La carta novena [M].

haré. «¿Crees acaso que el alma o, por hablar con mis compatriotas, nuestra *mismidad pensante* podría optar por una elección sin fundamento y, en cierto modo, manifestar sólo la obstinación de su libertad?»

Ciertamente, no. Sin razones para ponerse en movimiento, la potencia de nuestra alma permanece eternamente indeterminada. Si, por el contrario, no hay ningún fundamento en la cosa misma, la más despreciable minucia puede constituir una importante razón (q).

¡Bien! Así pues, todo lo que queremos *será mejor* en cierto modo, o cuando menos deberá parecernos mejor que lo que no queremos. ¿O encuentras alguna formulación más precisa para expresar este concepto?

¡Ninguna, en verdad! Pues *ser mejor* y *preferir* están mutuamente relacionados. Yo *prefiero* algo en lugar de otra cosa porque lo considero *mejor*.

¿Incluso la muerte, cuando la preferimos a la vida, debe parecernos *mejor* que ésta?

¡En efecto!

Pero ¿qué significa *ser mejor*? ¿Significa otra cosa que promover nuestro bien, ser propicio a nuestra perfección? Pues *bueno* es todo lo que contribuye en algo a nuestra perfección.

¡Ya me he dado cuenta de tu ardid, taimado Sócrates! Tú crees haberme cautivado lo suficiente con tus preguntas capciosas. Si yo me contentase en este punto con un escueto *sí*, es seguro que

la siguiente pregunta sería: «¿Puede la muerte contribuir en algo a nuestra perfección?». Sin embargo, ¡mira cómo me escapo de tu lazo! *Mejor* es lo que o bien promueve nuestra perfección, o bien (¡toma buena nota, Teocles!) nos libera de una imperfección mayor. Así pues, puedo muy bien decir que la muerte...

¡No te precipites, Eudoxo! ¡No te precipites! Pretendemos descomponer nuestros conceptos tanto como podamos. ¿Qué es la perfección? ¿Has encontrado en alguna parte una explicación al respecto?

Como se aprende en la escuela, es la concordancia de lo múltiple.

¡Bien! Esta explicación es tan fecunda como correcta. Sólo que esa *concordancia de lo múltiple* parece presuponer una *composición de lo diferente*, de modo que esta explicación podría convenir más a la perfección del ser compuesto que a la del simple. Es verdad que en el ser simple se encontrarán siempre diferentes representaciones, diferentes modificaciones que concuerdan entre sí tan bien como con los objetos que representan; y cuanto más concuerdan, tanto más perfectas son. Pero ¿encuentras alguna explicación que se pudiera aplicar de manera más natural a las cosas simples?

La verdad es que no encuentro ninguna.

Entonces, sígueme; quiero conducirte a una. ¿No es más perfecta el alma que puede representarse y retener por más tiempo más cosas, más claramente y con menos esfuerzo que otra?

¡Indiscutible!

O, brevemente, un alma es tanto más perfecta cuanto mayor es su capacidad de representación.

Sí, así parece.

¿La perfección del alma consiste, pues, en el grado de su capacidad de representación o, lo que viene a ser lo mismo, de su realidad? (r).

¡Una formulación inmejorable, Teocles! Puesto que la esencia del alma consiste meramente en su capacidad de representación.

Así pues, lo que amplía los límites de nuestra realidad, de nuestra capacidad de representación o que previene su próxima limitación (¡he captado tu subterfugio, Eudoxo!) es lo que nos hace más perfectos.

¡Sí!

¿Es entonces *mejor* esto que algo otro que seguramente no lo hará?

¡Correcto!

Y también al revés. Lo que ha de ser *mejor* que algo otro debe ampliar los límites de nuestra realidad, los límites de nuestra existencia, o prevenir una próxima limitación de los mismos. Pues no otra cosa significa promover la perfección e impedir la imperfección.

Es evidente, debo reconocerlo.

¡Oh, pues entonces he ganado! Pon todas estas ecuaciones analíticas, estos conceptos resueltos en lugar de aquéllos de los que se sirve Lindamour. Podemos *preferir* una *no conciencia*, una aniquilación, o bien puede ésta ser *mejor*; puede impedir una *imperfección* mayor; puede prevenir una próxima limitación de nuestra realidad más que la *conciencia* de nuestra imperfección o que la conciencia de un grado inferior de nuestra realidad.

Pues, tal como hemos explicado, en eso consistía la imperfección. Pero ¿puede un ser racional pensar en términos tan licenciosos? *Nuestra aniquilación amplía los límites de nuestra existencia, o bien previene su próxima limitación más que un grado inferior de nuestra existencia.*

¡Lo has conseguido, Teocles! He llegado al punto en el que tengo que rendirme. Sin embargo, quizá mis armas sean demasiado débiles para oponerte la debida resistencia; tal vez Lindamour se hubiera defendido mejor.

¡En verdad, Eufránor!, no sé cómo el más perspicaz podría defender el suicidio de una manera más convincente. Desembocaría siempre en un cierto *ser mejor*, en un *ser más deseable*, un *preferir*, lo cual no se puede vincular en absoluto con nuestra aniquilación. Así, se confirma la verdad de que *el sentimiento de un grado inferior de la realidad promueve nuestra perfección infinitamente más que la aniquilación* (s).

Carta decimoquinta

Teocles a Eufránor

*A los naturalistas*¹⁶⁸ no se les puede impedir el suicidio en función de las anteriores conclusiones. Otras razones con las que corroborar la punibilidad del suicidio, basadas también en este edificio doctrinal.

¹⁶⁸ Con el término «naturalistas» se refiere a los partidarios de aquella orientación filosófica que considera la naturaleza como lo único existente y omniabarcante (por ejemplo, los estoicos o los epicúreos).

Apenas había salido el sol cuando he visto entrar en mi habitación al británico Eudoxo con gesto desasosegado. ¿Cómo tan pronto, amigo mío?, le grité. Teocles, replicó, un extraño descontento me ha robado hoy la tranquilidad. ¡Oh, eso podía leerse en tus ojos!, repuse yo, pero ¿de dónde viene ese descontento?

De mí mismo. De la torpeza con que ayer defendí el suicidio.

Así pues, hoy apareces presumiblemente provisto de armas más poderosas.

Tan poderosas que creo poder resistir el más fuerte ataque. ¿No es verdad que tú piensas haber hecho todo lo que tenías que hacer cuando demostraste que tanto la religión al creyente ortodoxo, como, por el contrario, su propio sistema al no creyente, el sistema de la aniquilación tras la muerte, deberían inspirarles a ambos un invencible amor a la vida?

¿Es que no bastaba con ello? ¿Qué es entonces lo que quedaba por hacer?

¡Todo, querido amigo! Todo quedaba por hacer. Me parece que quienes se sienten tentados por el suicidio se han inclinado hacia un tercer sistema contra el cual no pueden nada todas tus razones. Se les podría calificar como un género intermedio entre creyentes y no creyentes, que...

¿Un género intermedio entre creyentes y no creyentes? ¿Algo así como las almas de aquel filósofo, que serían un género intermedio entre una esencia simple y una esencia compuesta?

¡No bromees, Teocles! Quiero explicarme con más detalle. Quizá los seguidores de Teocles se han declarado partidarios de este género intermedio. Me refiero a filósofos sobre los que ninguna religión revelada tiene un poder relevante; que, por tanto, no respetan el mandamiento de que cada uno lleve su cruz con alegría y que hasta podrían tirarla. Éstos consideran permitidos, e incluso loables, todos los medios de cambiar su estado cuando son aprobados por la razón abandonada a sí misma. Pero, además, han seguido a la filosofía allí por donde les ha conducido. Incluso mucho más allá de los márgenes de esta vida, se han atrevido con sus conclusiones a poner fuera de duda la inmortalidad del alma y una especie filosófica de pena y recompensa. No contemplan la muerte como la aniquilación de su existencia, ¡no!, sino como un paso a otra forma de duración meramente alternativa a su vida actual. Cuando se matan, no buscan cambiar un estado imperfecto con su aniquilación; buscan sólo, por así decir, quitarse la presente envoltura, dejar tras de sí el molesto pellejo y prorrumpir en una nueva transformación de radiante belleza. No saben con certeza si el estado venidero será mejor que aquél del que se desprenden; pero no irán al encuentro de esa transformación, y estar en este mundo un instante más es una ganancia sólo para aquéllos que temen ser aniquilados con la muerte. Por el contrario, para estos verdaderos sabios vale tanto un violento suicidio como la transformación de un gusano activada por el calor. ¿Qué hay de punible en esto? ¿Ves, Teocles, con qué impenetrable trinchera se rodean los suicidas? ¡Pon a prueba tus más poderosas armas, a ver si pueden hacerles algún daño!

¡Bien, Eudoxo!, repliqué, quiero poner a prueba mis fuerzas. Pero, según la costumbre de los expertos en la guerra, deberé

inventar, para cada nueva forma de fortificación, una nueva forma de ataque. Así pues, te pregunto, como procurador de estos filósofos, si no consideran más verosímil que el tiempo y la reflexión suprimirán la aflicción que ahora les corroe y qué derramarán una saludable calma en su alma herida.

Pueden opinar así. Pero quizá esa otra vida venidera les promete esta tranquilidad con mayor verosimilitud.

¡No te desvíes, Eudoxo! El futuro debe prometerles esto en aquella otra vida con mayor verosimilitud. Pues si la esperanza fuera la misma por ambos lados, no tendrían ningún motivo para abandonar el estado presente. Pero ¿en qué se apoya esta esperanzada expectativa?

Antes de su nacimiento, el futuro hombre yacía enredado en un embrión; su estado era el de un permanente sueño en el que no se encontrarían ni representaciones claras ni conciencia. Cuando se desarrollaron sus órganos, también el alma se desprendió de las cadenas del sueño y entró en escena provista de pensamiento y conciencia. Tras la muerte, todos los órganos se pudren. Se dispersa la masa cuya estructura orgánica tan importante servicio ha prestado al alma. Ella misma, *monás pensante*,¹⁶⁹ se reduce de nuevo al ámbito de un embrión. ¿No es lo más probable que regrese a su estado primitivo y se sumerja otra vez en un profundo sueño? ¿O acaso cuentan tus filósofos con una Revelación que les instruye acerca de algo mejor?

¡Nada de Revelación! No confían en ninguna.

Entonces, ¿cómo saben que la limitación de nuestra capacidad de pensamiento se alterará de repente con la muerte y que ya no dependerá de los estados de la materia a ella ligada? ¿No podría ser que el embrión en el que yace enredada mi alma viajará constantemente bajo la figura de la materia inerte de planta en planta o que andará sin ruido por las venas de un animal, sin adoptar jamás una organización más afortunada y sin despertar a un mundo de sentimientos claros? ¡Responde, Eudoxo!

¿Cómo? ¿Nuestra alma habría de quedar hundida en un sueño eterno? ¡Qué vanidosa aflicción! ¿Así que el bondadoso Padre hace que sus hijos, las criaturas, se hagan imperfectos y que permanezcan eternamente imperfectos? ¿Así pues, el nivel del que durante un tiempo se eleva no sería mejor que una deslumbrante escena teatral que pone la corona a gentes del más bajo populocho y al instante les devuelve a su nada? ¡No, Teocles! No necesitamos ninguna Revelación para establecer esta verdad: «*El bondadoso Creador debe elevar sus seres creados de nivel en nivel, y cuando se hundien, dejarles hundirse sólo por corto tiempo*».

¡Aquí te esperaba, Eudoxo! Su esperanza se funda, por tanto, en la bondad de Dios y la ponen por encima de la expectativa de un estado mejor en esta vida, cuya verosimilitud se apoya no meramente en la bondad de Dios, sino en la naturaleza de las cosas y en la esencia de su alma. Pues a partir de la naturaleza de las cosas se puede concebir que, probablemente, tiempo y razón mitigarán la desolación por la que ahora gimen.

¹⁶⁹ Del griego: unidad, elemento simple, corporal y espiritual, de la realidad; en cuanto sustancia primera, de especial importancia en la monadología de Leibniz.

Pero añade a eso lo siguiente: en la apresurada transformación siempre puede seguir habiendo una mayor probabilidad de convalencia que en la expectativa de remedios naturales.

¿Pero cómo, Eudoxo? ¿Y si te demuestro que una tal probabilidad que proviene de la naturaleza de las cosas debería facilitar un más importante motivo para determinar nuestras acciones, que otra derivada de la bondad de Dios? El más fanático y ortodoxo de los creyentes no puede dudar en este punto. Cuando deliberamos acerca de si habría que llevar a cabo una empresa, no hemos de decir: ciertamente, lo más probable es que no consigamos llevar a cabo nuestro propósito, pero Dios lo dispondrá todo maravillosamente, porque Dios es infinitamente bueno. ¡No!, la insondable Sabiduría no encuentra ningún agrado en esta ciega confianza. Nos ha dotado de razón y conocimiento; hemos de consultar la naturaleza de las cosas, y en ese instante presuponer el caso imposible como si fuera necesario según el curso de las cosas y no ordenado por ningún sabio dominador. Lo que entonces tenemos por lo más probable, eso es lo que hemos de esperar y según ello hemos de decidirnos; y sólo entonces puede la confianza en la bondad de Dios comunicarnos ánimo y constancia para llevarlo a cabo. Ahora bien, si esta máxima moral está bien fundada, entonces actúan en contra suya, por necesidad, aquéllos que postergan la probabilidad de ser feliz en esta vida, que se apoya en la naturaleza y en el curso de las cosas (nada digo acerca de que la bondad de Dios, también aquí, nos refuerza en la esperanza), ante otra probabilidad cuyo solo fundamento estriba en la confianza en la bondad de Dios.

Tú dices que no podemos ir al encuentro de esta transforma-

ción y que, por tanto, nada perdemos cuando la apresuramos. ¡Esto es falso, Eudoxo! Quien a la luz de la razón acepta una vida futura, debe contar con algún vínculo entre el estado futuro y el actual. Su *yo* pensante ha de perdurar, ha de seguir siendo en aquella vida el mismo *yo* que aquí ha sido pensado, querido y consciente de sí mismo; por lo tanto, los estados alternativos que unen aquella vida con ésta deben estar recíprocamente fundados.¹⁷⁰ Quien abandona este mundo por otro, debe entrar en ese otro. Así, un mortal que no aguarda el final de la duración que se le ha asignado en este mundo se precipita en un estado venidero totalmente distinto de aquél al que habría sido trasladado según el curso de la naturaleza. Eudoxo, ¡qué atrevido es el atolondrado! Su tontería influye en su entera inmortalidad. Todo se le hace notablemente diferente de aquello para lo que estaba destinado. Y este cambio tan osado, esta gran revolución ¿se la encuentra a ciegas?

Quien cambia una Constitución por medio de violentas modificaciones, sin una bien fundada presunción de que su cambio representará una mejora, es un criminal, un enemigo de las leyes divinas y humanas que se divierte en las catástrofes sin considerar qué salida tendrán sus salvajes empresas. Pero ¿no se encuentra en idénticas circunstancias el suicida que cree en una inmortalidad a la medida de la razón? En su enfrentamiento con el mal presente, se arroja a ciegas a una espantosa revolución, sin ver ante sí la menor esperanza de que su estado vaya a mejorar de esa manera. «¿Dónde está la convicción —dijo él— de que este hecho sea contrario a la voluntad de Dios?» ¿Dónde está la presunción verosímil, pregunto yo, al contrario,

¹⁷⁰ Cf. la carta séptima [M].

de que sea conforme a la voluntad de Dios? Sin esta verosímil presunción ningún hombre razonable debe emprender una acción tan importante y que en nuestro caso podría, además, resultar imposible. Aparte de la Revelación de la Voluntad divina, no podemos sino conformarnos con presunciones elaboradas a partir de las potencias de la naturaleza. Lo que concuerda con las potencias que Él ha depositado en la naturaleza debe servirnos como un oráculo hasta que una orden expresa o el desenlace del asunto nos instruya acerca de algo mejor. Así pues, en tanto que las potencias naturales y mi propio cuerpo concuerden en orden a la conservación de esta máquina que Dios me ha dado en este mundo como compañera, es un crimen, una imperdonable rebelión, oponerme a esos presuntos propósitos de Dios queriendo algo distinto de lo que Dios parece querer ahora para mí. Si quiero ser racional, quiero actuar santamente; de modo que debo intentar poner mi voluntad, debo intentar poner todas mis potencias anímicas en la más perfecta armonía con las potencias de la naturaleza; así pues, debo aspirar a conservar mi cuerpo en tanto que sus fuerzas me parezcan indicar que Dios quiere conservarlo y dejar al buen criterio de su inconmensurable bondad el momento en que le complacerá trasladarme a circunstancias mejores.

Guía a tu filósofo, ¡Eudoxo!, hasta aquella solemne asamblea en donde los ociosos se juegan su precioso tiempo al Faraón.¹⁷¹ El filósofo puede utilizar en su propio provecho la más abyecta menudencia. Cuanto más a menudo se pierde una carta en una misma baraja, tanto más pone en ella un jugador experimentado. Su esperanza crece con cada pérdida. Se comportaría estú-

¹⁷¹ Juego de naipes a uno de cuyos reyes se le llama «Faraón».

pidamente quien pretendiese burlarse de esta esperanza y reclamase barajar de nuevo. Esta situación es casi análoga a la de nuestro caso. Incluso cuando la confianza en la bondad de Dios es puesta a un lado, con cada infortunio que nos sobreviene crece la esperanza de que las cosas irán mejor. Quienes piensan de otra manera están afectados por el supersticioso prejuicio de aquellos jugadores que no profetizan sino infortunio cada vez que las cartas se barajan, sólo porque algunos intentos les han salido mal. Si la confianza se añade a la bondad de Dios, entonces ésta incrementa la esperanza de ser más feliz tanto en ésta como en una vida futura. En efecto, según mi innegable máxima, ésta en absoluto puede ser tomada en consideración en la deliberación.

Pero, bien pensado, e incluso aceptado todo esto, ¿no ves de qué sutil conclusión racional, de qué menudencia depende este asunto tan altamente importante? Una gigantesca montaña que gira sobre un cabello, como dice aquel poeta hebreo.¹⁷²

¡Oh, Eudoxo!, ahora estás desmintiendo ese carácter de los filósofos que has dado por supuesto; y es que les resulta imposible manejar este lenguaje. No pueden apreciar como una menudencia lo que la razón les impone. ¡La santa razón!, que para ellos ocupa el lugar de la Revelación. Ante todas las conclusiones racionales, ya sean sutiles, ya sean rebuscadas, deben hincar su rodilla con veneración. De ellas depende su felicidad. Yo podría aplicar todas las razones que has aducido en favor del suicidio a un asesinato cualquiera. Cómo se encorvarían tus escrupulosos

¹⁷² En *Mishna Chagga*, I, 8.

filósofos, cómo habrían de correr a recoger sus conclusiones para corroborar la punibilidad de esta abominación.

Sin embargo, yo no censuro esta conducta. La razón, o lo es todo, o no es nada despreciable. ¿Por qué contemplamos los objetos de nuestros anhelos siempre por medio del periscopio de las pasiones y nunca los consideramos sino después de que nos encontramos con el tubo al revés? Las conclusiones contra el suicidio, se objeta, se apoyan en unas verdades largamente perseguidas. ¡Bien! Pero ¿en qué descansan los motivos que nos incitan al suicidio? ¡Vaya insignificantes menudencias! La pérdida de nuestra buena reputación; el pensamiento de los malos enclaves en los que entramos con nuestros gusanos. El arrepentimiento, un sentimiento demasiado tardío y a menudo inútil, de un crimen del que nos hemos hecho culpables. La humillación: un rey que ahora es herrado a un banco de remos. Antes mandaba y ahora debe obedecer; estaba rodeado de oro y ahora se le ha rodeado de hierro. ¡Qué pequeño y despreciable resulta todo esto a los ojos de la estricta razón! Y, pese a todo, ¿se asedia a la naturaleza y a la divinidad porque han expuesto al hombre a tales aprietos?

Sin embargo, el hombre mismo, la grandeza de este imaginario rey, todos sus pensamientos y acciones desaparecen, se hacen menudencias, cuando se los considera desde este lado. Es justo que una menudencia se preocupe de menudencias.

Conclusión

Eufránor no podía seguir resistiendo sus ansias de tomar parte personalmente en la conversación de Teocles con Eudoxo.

Viajó hasta ellos e interrumpió durante algún tiempo esta instructiva correspondencia, a fin de extraer de su filósofo inglés una enseñanza viva. Pero esto sucedió antes de que Teocles respondiese a la octava carta, de modo que creo no hacer mal servicio a mis lectores si adjunto como conclusión lo tratado verbalmente por ellos acerca de esta materia. Se recordará que, en el escrito mencionado, Eufránor pretendía que los sentimientos doloroso-gradables (así llamaban, por abreviar, a aquellos sentimientos que en apariencia van ligados a una imperfección) entraban en conflicto con la teoría de Teocles, porque no parecen proporcionarnos nada menos que el conocimiento de una perfección. Oralmente le concedió a Teocles que había sido Du Bos¹⁷³ quien le atrajo a ese pensamiento. Este escritor acumula incontables ejemplos de diversiones de naciones enteras en los que la crueldad parece haber tenido más participación que la humanidad. Los campos de batalla, los torneos, las cacerías de animales, las peleas de gallos de los ingleses y, finalmente, el teatro trágico, todo ello lo presenta como demostración de que las almas sólo anhelan ponerse en movimiento y han de poder hacerlo también en virtud de representaciones desagradables. Todos concuerdan en que Du Bos no debería haber separado nunca el goce del alma respecto del placer sensible y haberlo comparado en su elemento con el mero querer; pues si la destinación de nuestra imaginación es en ambos casos una y la misma, y sólo es diferenciable según el grado,¹⁷⁴ entonces el goce, como el querer, no puede tener como motivo otra cosa que un bien aparente o verdadero. En efecto, Eudoxo observó con razón que, según la hipótesis de Du Bos, los hom-

¹⁷³ *Réflexion critique sur la Peinture & la Poésie* [M].

¹⁷⁴ Cf. la carta sexta [M].

bres deberían complacerse acaso en la aversión, el arrepentimiento o el terror, en cuanto que su alma se vería incitada a ello; la experiencia, sin embargo, testimonia lo contrario.

Pero no les fue tan fácil llegar a un acuerdo acerca de cómo se explicaría el origen de los sentimientos doloroso-gradables de los que Du Bos hacía mención; hasta que, al fin, Teocles tomó la palabra y trató de solventar la dificultad de la siguiente manera:

A partir de la naturaleza de nuestra alma, dijo, está probado que ésta no podría querer, que no podría complacerse en nada que no se le presente bajo la figura de una perfección. ¿Que la experiencia lo contradice? Nos gustaría verlo. Los ejemplos que se aducen contra ello no son todos de la misma naturaleza. En algunas diversiones cruentas, por así decir, se debe reprimir toda compasión, todo sentimiento humano, si es que se quiere encontrar goce en ellas. Los tiernos griegos se debieron acostumbrar poco a poco a dominar sus sentimientos compasivos antes de que pudieran encontrarle el gusto a las luchas de gladiadores de los romanos; y cuando en los espectadores de los torneos, la caza o el acoso de animales, se despierta un solo sentimiento de tristeza, entonces es indiscutible que éste perturba su goce.

En cambio, otros atractivos espectáculos deben hacer lo contrario, deben activar nuestra compasión para complacernos. De esta clase son los dramas trágicos, las pinturas conmovedoras para la gente bien educada, o un sangriento cadalso para el populacho más insensible. La diversión que nos procuran se ajusta a la medida de la compasión que provocan en nosotros.

Aquellas dolorosas diversiones en las que no interviene la compasión no se apoyan sino en la habilidad de las personas o

animales que en ellas actúan. Se admira la agilidad de sus miembros y los hábiles giros que saben dar para dominar al contrario o para escapar de él. ¡Es verdad! El goce no es tan grande cuando los actores no se encuentran en peligro, aun cuando en apariencia deban emplear la misma destreza. Un equilibrista despierta en nosotros infinitamente más goce cuando se atreve a saltar sobre unas espadas dispuestas en cruz, que cuando revolotea desenfadadamente sobre varas de madera sin llegar a tocarlas. Un funámbulo me seduce tanto más pronto en su entablado cuanto más alto tiende su cuerda. Pero aquí confluyen de manera imperceptible unas representaciones subrepticias, enteramente distintas, que se unifican en nuestra imaginación y que toman parte en la admiración. Nos asombramos ante la confianza que estos actores tienen en su habilidad; con qué circunspección y presencia de ánimo porfían ante el más espantoso peligro; cómo se escapan de él cuando lo vislumbran, y qué a menudo ponen vida y muerte en el ejercicio de su habilidad. A un salto sobre unas varas podríamos habernos arriesgado nosotros mismos, y quizá con éxito. Pero ¡cuánto más seguro tiene que ser el arte de quien se desliza sobre las puntas de las espadas! ¡Cuánta admiración merecía un gladiador romano que, en el instante en que rendía su alma, podía aún serenarse, recordar las doctrinas de su escuela de gladiadores y tender sus miembros moribundos de una manera decorosa! Es cierto que la crueldad de la acción nos despertaría más estremecimiento que goce el ejercicio de habilidad; es el mismo efecto que este sangriento espectáculo despertaba al principio entre los delicados griegos. Pero los romanos, por costumbre, por un carácter marcial congénito, por el prestigio que los ejercicios corporales tenían entre ellos y por un arraigado

menosprecio de los esclavos, se habían endurecido frente a este delicado sentimiento; reprimían el más suave sentimiento de humanidad y se deleitaban en la habilidad de los gladiadores y en sus perfecciones corporales. Lo imperfecto, considerado como imperfección, es imposible que suscite goce. Pero, puesto que nada puede ser imperfecto por antonomasia, sino que siempre se encuentra mezclado el bien con el mal, la costumbre puede llevar a que uno se abstraiga del mal y dirija su atención al poco bien que va ligado a aquél. A esta práctica se la llama gusto cultivado y no hay ninguna atrocidad en el mundo en la que no se pueda encontrar algún gusto de este modo: Roma, que tan grandes y tan valiosas instituciones preparó para *cultivar* el gusto de la nación, produjo finalmente una obra maestra de *gusto cultivado*, el de un Nerón que hizo prender fuego a Roma y gozaba mientras la veía arder.

En la segunda clase de diversiones, sin embargo, esto no tiene lugar. Aquí no se requiere ninguna separación, ningún cultivo de la atención para encontrar goce en las representaciones tristes y el peligro que se representa no puede aquí incrementar nuestra complacencia por la habilidad del artista. Es indiscutible que le corresponde tanta habilidad a la representación de un barco a toda marcha como a la de uno que se encuentra a punto de irse a pique, y que el propio pintor se halla en ambos casos fuera de peligro. No otra cosa sucede con el poeta trágico; el peligro, el infortunio que representa no le concierne a él mismo; no puede, por tanto, ponerle en apuros y, sin embargo, sabemos que es a él a quien hay que agradecer que haya preferido representar desdichas a acontecimientos felices: ¿Por qué? Nada sino la compasión es en estos casos el alma de nuestro goce.

La compasión es el único sentimiento desagradable que nos atrae y aquello que en el drama trágico es conocido con el nombre de horror no es sino una compasión que nos sorprende velozmente; pues el peligro no nos amenaza nunca a nosotros mismos, sino a nuestro prójimo, por el que nos compadecemos. Así pues, ¿en qué ventaja a todos los otros este sentimiento, que puede ser desagradable y, no obstante, complacer?

¡Vuestras opiniones están divididas a este propósito, queridísimos amigos! Pero ¿qué es la compasión? ¿No es propiamente una mezcla de sentimientos agradables y desagradables? Aquí se reconoce la notable ventaja por la que este movimiento del ánimo se diferencia de todos los demás. No es sino el amor a un objeto, unido al concepto de un infortunio, de un mal físico que le sucede sin ser culpable. El amor se apoya en perfecciones y debe procurarnos goce, y el concepto de un infortunio inmerecido nos hace más apreciado al ser querido y eleva el valor de sus excelencias.

Esto se encuentra en la naturaleza de nuestros sentimientos. Cuando algunos ásperos necios se inmiscuyen en la melosa piel del goce, ensalzan el gusto del goce y duplican sus dulzuras. Pero sólo cuando las dos clases de sentimientos en las que consiste la mezcla no se contraponen directamente entre sí.

Cuando al concepto de una felicidad presente se añade el triste recuerdo de aquella miseria que hemos vivido antes, derramamos lágrimas de júbilo; lágrimas que son la cima de toda alegría. ¿Por qué? Porque el concepto de una imperfección pasada no entra en conflicto con el concepto de una perfección presente. Ambos pueden existir el uno junto al otro y hacernos más sensibles al sentimiento del goce.

Pero si esta felicidad presente no fuera completa, si restasen

algunas circunstancias acosantes que nos doliesen todavía en el presente, entonces arruinarían una parte de la alegría y disminuirían notablemente su grado. Por eso he dicho que no deben estar derechamente contrapuestos lo uno a lo otro; deben poder existir juntos.

¡Qué concupiscencia ha de derramarse sobre nosotros desde la fuente de la compasión! ¡Y qué deplorables son aquéllos cuyo corazón se cierra a este sentimiento celestial! El ferviente amor no entra en conflicto con el concepto de un mal físico por el que nuestro amado es oprimido. Ambos pueden coexistir. En efecto, nosotros nunca sentimos las dulzuras de la amistad en su plena medida, más que cuando a nuestro amigo le sucede una desgracia y merece nuestra compasión. Todas sus perfecciones, sus menores méritos resplandecen entonces con redoblado brillo a nuestros ojos, sobre todo cuando él mismo no es culpable de su desdicha.

Mira aquella muchedumbre que por causa de un prejuicio se empuja en apretados tropes. Todos ellos han sabido de lo cometido por el vicioso; han abominado de su conducta y quizá de él mismo. Ahora se le arrastra desfigurado e impotente a la espantosa tarima. Se brega entre el gentío, se hace uno correoso, se trepa a los tejados para ver desfigurarse los rasgos del rostro de la muerte. Su juicio está dictado; su verdugo se acerca a él; en un instante se decidirá su destino. ¡Qué ardientemente desean ahora todos los corazones que sea perdonado! ¿A él? ¿Al objeto de su aversión, al que justo un momento antes habrían condenado a muerte? ¿Cómo es que ahora se vuelve a activar en ellos un rayo de amor humano? ¿No es la cercanía del castigo, la vista del espantoso mal físico, lo que, por así decir, nos reconcilia con un desalmado y nos gana nues-

tro amor por él? Pues sin amor nos sería imposible sentir compasión por su destino.

¿Cuánto más, pues, no debe la representación teatral de incontables casos de infortunio a los que sucumbe un virtuoso hacer que se eleve nuestro amor por sus perfecciones y que se haga más digno a nuestros ojos? Así como en la naturaleza se nos haría insoportable una vista semejante, porque el disgusto por su inmerecido infortunio superaría con amplitud al goce, en el teatro, a pesar de todo, complace. Pues el recuerdo de que no es sino una ilusión artística mitiga en cierto modo nuestro dolor¹⁷⁵ y deja que quede de él sólo tanto como sea necesario para dar a nuestro amor la plenitud conveniente.¹⁷⁶

Notas del editor

de Mendelssohn

(a) El propio Aristóteles¹⁷⁷ ha dado a entender qué clase de doctrina se deriva de estos conceptos para los poetas dramáticos. Éstos no pueden nunca ser lo bastante sensibles y deben guardarse de dar demasiado que hacer a la imaginación del espectador. Por ello la entera obra teatral tiene que poder ser aprehendida sensiblemente de una sola vez en todas sus múltiples partes: es decir, el todo debe tener su dimensión determinada y las partes, su determinada relación para con el todo.

(b) Descartes¹⁷⁸ fue el primero que logró ofrecer una explicación objetiva del goce. Halló que, si es que un objeto nos ha de

¹⁷⁵ Cf. la carta quinta [M].

¹⁷⁶ Acerca del terror como presupuesto de la catarsis, cf. Aristóteles, *Poética*, VI, 1449 b.

¹⁷⁷ Aristóteles, *Poética*, VIII, 4.

¹⁷⁸ R. Descartes, *Las pasiones del alma*, artículo XCI.

procurar goce, deberíamos contemplarlo como algo perfecto en su especie; es decir, según la aclaración terminológica de un célebre escritor,¹⁷⁹ cuando hemos de preferir tener su representación antes que no tenerla. Ésta es la fórmula más general en la que se incluyen todos los casos particulares. Lo sano, lo placentero, lo bello, lo útil, todas las formas de diversión desembocan finalmente en el concepto de una perfección cuando se las considera aparte de aquello que determina sus subgéneros. Ahora bien, en la medida en que la teoría de los sentimientos influye en la doctrina ética, la doctrina de Cartesio puede ser aceptada como la tesis mejor confirmada por la experiencia. El teórico de la moral tiene en común con el teórico de la naturaleza el hecho de que el primero puede invocar las leyes universales del sentimiento, como el segundo las leyes universales del movimiento que le son conocidas por la experiencia, sin preocuparse de sus causas más remotas. El metafísico, sin embargo, no se contenta con eso. Él pretende concebir algo más: simplemente, ¿por qué el alma tiene tales representaciones, que le refiguran algo perfecto?

(c) Teocles parece apuntar aquí al pasaje del discurso del *Banquete* en donde Platón nos habla de dos Venus: ἡ μὲν γὰρ πρῶτη, πρεσβυτέρα, καὶ ἀμνηστὴρ, Οὐρανοῦ φυγατηὴν ἦν δὲ καὶ οὐρανίαν ἐπνομαῶμεθα. ἡ δὲ νεωτέρα, Διοῦ καὶ Διωνηῶς ἦν δὲ πανδημον χαλούμεθα. A cada Venus le adjudica su Amor particular: Πάντες γὰρ ἴσμεν, ὅτι οὐχ ἔστιν ἄνευ Ἐρωτος Ἀφροδίτη.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Maupertuis [M]. (Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759); físico y matemático francés; llamado en 1741 a Berlín por Federico II de Prusia como Presidente de la Academia. La mención a «aclaración terminológica» se encuentra en el *Essai de philosophie morale*, de 1750.)

¹⁸⁰ Platón: *Banquete*, 180 d, 203 bc: «Una de ellas, la mayor probablemente, no tuvo madre y es hija de Urano, el Cielo, y a ella designamos con el nombre de Urania o Celeste; la otra, más joven, es hija de Zeus y de Dione, y la llamamos Pandemo o Vulgar (...) Todo el mundo sabe que Amor y Afrodita son inseparables».

Esta fábula filosófica se adecua de manera incomparable a la doctrina de la belleza y la perfección. En la misma conversación, Sócrates cuenta, en nombre de la adivina Diotima, otra fábula sobre el amor provista de un sentido filosófico todavía mayor. El día del nacimiento de Venus, dice, todos los dioses celebraron un banquete; entre ellos se encontraba Poros [Abundancia, Profusión], el hijo de Metis [Prudencia, Diligencia]. Penia [Penuria, Pobreza] compareció en la puerta mendigando. Poros, embriagado de néctar (pues por entonces aún no había vino), se dirigió al jardín de Júpiter y se sumergió en un profundo sueño. Penia tramó sacar partido de esa embriaguez, y lo logró. Abrazó a Poros y concibió a Eros [Amor]. Si entendemos Penuria como esfuerzo de nuestra imaginación y Abundancia como belleza o multiplicidad perfecta, se explica el hecho de que Amor procediera de su abrazo.

(d) En disculpa del mencionado escritor podría decirse, quizá, que habría concebido ambas, tanto la *uniformidad* como la *unanimidad* de lo múltiple, bajo el término de *unidad* (*unité*) y, por consiguiente, subsumido belleza y perfección bajo un nombre general. Sin embargo, ¿cómo podía decir de la unanimidad que nos proporciona ligereza en la representación de lo múltiple? La unanimidad no está ahí, como la uniformidad, para limitar la multiplicidad. ¡No! ¡Incluso debe hacer justamente lo contrario, debe aumentar por necesidad la cantidad de nuestros conceptos! Uno puede representarse todos los resortes, ruedas y mecanismos del engranaje de un reloj y, en consecuencia, concebir plenamente sus múltiples partes, sin pensar en la razón por la que estas piezas están ahí y en por qué se encuentran recíprocamente enlazadas así, más bien que de otra manera. La razón por la que a una cosa le corresponde algo no tiene

ni lo más mínimo en común con la mera representación de la cosa; pues, dado que la representación de las partes, tanto como su concordancia, se funda en la energía positiva de nuestra alma, ambas exigen un esfuerzo y una ocupación de esa energía originaria. En efecto, la mayor parte de las veces cuesta más esfuerzo y atención comprender la razón de una cosa o su unanimidad, que representarse las múltiples partes de la misma.

(e) Por muy extraño que suene este enunciado, tanto menos puede ser puesto en duda. Nuestro cuerpo, considerado como tal, no puede sentir un mal ni moral ni físico. Sólo en la medida en que va unido al alma pueden producirse en él ciertas alteraciones que el alma se representa como imperfecciones; de ahí proceden todos los sentimientos desagradables.

(f) Que la esencia de las cosas simples consiste en sus potencias, es probable que nadie vaya a desmentirlo, al menos cuando se tiene en cuenta que todas las alteraciones que pueden corresponder a una cosa simple deben consistir en una variación de grado; pues ninguna de sus partes puede ser trastocada, nada añadido, ni tampoco quitado. Por eso esta potencia es la razón de todo de lo que a una cosa simple le puede corresponder y, por consiguiente, su esencia.

(g) En esta sutileza se basa la diferencia entre los sistemas estoico y epicúreo. Si Eufránor tiene razón en que llamamos a los objetos buenos o perfectos a causa de que nos procuran goce, entonces el sentimiento agradable sería *el más elevado bien* (*finis bonorum*). Pero, como quiera que a continuación se verá que la voluptuosidad sensible no es en sí misma sino un sentimiento sensible de la perfección, queda de este modo refutada la doctrina de los epicúreos e incontestablemente demostrado

que es la perfección, y no el sentimiento agradable, la que ha de ser designada como *el más elevado bien*.

(h) Descartes era en este punto de la misma opinión que Teocles. «*La cause –dice (Las pasiones del alma, artículo XCIV)– qui fait que pour l'ordinaire la joye suit du chatouillement, est que tout ce qu'on appelle chatouillement ou sentiment agreable, consiste en ce que les objets des sens excitent quelque mouvement dans les nerfs, qui seroit capable de leur nuire, s'ils n'avoient pas assés de force pour lui resister, ou que le corps ne fut pas bien disposé. Ce qui fait une impression dans le cerveau, la quelle étant instituée de nature pour temoigner cette bonne disposition § cette force, la represente à l'ame comme un bien qui lui appartient, entant qu'elle est unie avec le corps, § ainsi excite elle la joye*».¹⁸¹ Se verá con facilidad en qué se separa esta opinión del sistema de Teocles. Por el contrario, Wolff ha dado a este respecto una prueba muy incompleta. «*Voluptas § tedium –dice–¹⁸² ortum trahunt ex perceptione confusa perfectionis § imperfectionis. Oriuntur enim voluptas § taedium extemplo, dum perfectionem aliquam, vel imperfectionem in re percepta intuemur; id quod unusquisque in se ipso experitur. Enim vero cum cognitio intuitiva, qualis cum ad voluptatem (# 511) tum ad taedium (# 518) requiritur, demum distincta evadit, ubi attentionem nostram succesive promovemus ad ea qua ideae rei insunt (# 628. Log.) taedium ac voluptas distinctam perfectionis ac imperfectionis ideam *minime praesupponunt**». Pero ¿es suficiente con este

¹⁸¹ La causa que hace que normalmente el gozo derive del cosquilleo es que todo lo que se llama cosquilleo o sentimiento agradable consiste en que los objetos de los sentidos provocan algún movimiento en los nervios que sería capaz de dañarlos si no tuviesen la fuerza suficiente para resistirlo, o si el cuerpo no estuviese bien dispuesto. Esto es lo que causa en el cerebro una impresión que, instituida por la naturaleza para testimoniar esa buena disposición y esa fuerza, la representa al alma como un bien que le pertenece en tanto que está unida con el cuerpo y así suscita en ella el gozo (R.Descartes: *Las pasiones del alma*, artículo XCIV).

¹⁸² *Psychol. emp.*, pág. 536 [M].

minime praesupponunt? La tesis reza: *placer y displacer nacen de un concepto oscuro de perfección e imperfección*, y esto lo confirma la mayor parte de las veces la experiencia. Pero atiéndase a la consecuencia que deriva de su demostración: que *placer y displacer no presuponen ningún concepto claro de perfección e imperfección*. ¿Deben, por tanto, surgir *necesariamente de oscuros* conceptos, ya que carecen de un fundamento *claro*? ¿No podrían al menos, según esta demostración, originarse en conceptos claros tanto como en oscuros?

(i) El dolor es un sentimiento interno de la escisión de lo continuo en el cuerpo humano. Es claro que lo continuo debe consistir en aquellas partes que se vinculan al alma por medio del cerebro, pues, de otro modo, el alma no podría sentir la escisión. Por eso hay muchas partes insensibles en el cuerpo animal y los nervios mismos pueden hacerse insensibles cuando, por algún impedimento, queda interrumpida su comunidad con el cerebro. Además, esta escisión no tiene por qué ser visible por necesidad. Con cada violenta dilatación pueden despedirse partes continuas que no percibimos con los ojos, pero que podemos sentir interiormente. Pero a quien no le satisfaga este subterfugio podría formular una explicación del dolor de la siguiente manera: el dolor es un sentimiento interno de la escisión real o temida, etc. Todo esto vale sólo a propósito del dolor claro que tiene una sede determinada en el cuerpo. A menudo, sin embargo, sentimos en el cuerpo un dolor no claro, y propiamente no sabemos dónde. Éste no es sino un sentimiento interno de la imperfección de nuestro cuerpo en general; pues en este caso no somos conscientes de la escisión que eventualmente pueda producirse en ésta o en aquella parte del cuerpo. En

el *Filebo* nos ofrece Platón una explicación del placer y el displacer que nos hace maravillarnos de su profunda inteligencia de la naturaleza de los sentimientos: *λεγω τοιουν, της αρμονιας μεν λυομενης ημιν εν τοις ξωοις, αμα λυσιν της φυσεως και γενεσιν αληθονων εν τω τοτε γινεσθαι χρονψ – Παλιν δε αρμοττομενης τε και εις την αυτης φυσιν απιουσης, ηδονην γινεσφαι λεχτεον*.¹⁸³ Es decir, si aquello que ha de ser armónico en un cuerpo animal pierde su concordancia, entonces es que está corriendo peligro la naturaleza del animal, y se origina displacer; pero si se restablece esta concordancia, entonces se origina placer o un sentimiento agradable.

(k) Dice Cartesio acerca del dolor sensible: «*La cause que fait que la douleur produit ordinairement la tristesse, est que le sentiment qu'on nomme douleur vient toujours de quelque action si violente, qu'elle offense les nerfs; en sorte qu'étant instituée de la Nature pour signifier à l'ame le dommage que reçoit le corps par cette action & sa foiblesse, en ce qu'il ne lui a pu resister, il lui represente l'un et l'autre comme des meaux, qui lui sont toujours desagreables*». ¹⁸⁴

(l) Lo que las sutiles relaciones en las vibraciones quieren decir lo captará cualquiera fácilmente. Pues es conocido que dos cuerdas producen un sonido eufónico cuando se encuentran recíprocamente tensadas según una sutil relación. Esto es, cuando el número de vibraciones de la una se relaciona en un mismo tiempo con el número de vibraciones de la otra, como

¹⁸³ Platón: *Filebo*, 31 d: «Digo, pues, que si en nosotros, los vivos, se disuelve la armonía, entonces también se disuelve al mismo tiempo la naturaleza, y nacen los dolores».

¹⁸⁴ «La causa que hace que el dolor produzca normalmente la tristeza es que el sentimiento que llamamos dolor proviene siempre de alguna acción tan violenta que daña los nervios; de suerte que habiéndolo instituido la naturaleza para indicar al alma el daño que recibe el cuerpo por esta acción y su debilidad por no poder resistirlo, le representa al uno y al otro como males que le son siempre desagradables» (R. Descartes: *Las pasiones del alma*, artículo XCIV.)

1:2, 2:3, 4:5, 5:6, o mediante la inversión, como 3:4, 3:5 y 5:8. En cambio, las vibraciones en las disonancias se relacionan como 8:9, 8:15, 45:54, etc. En la composición se busca ante todo el goce del alma en prever ciertas sucesiones, de esperarlas y de ser mantenida, frustrada o satisfecha en sus expectativas. Decía el filósofo que nada complace tanto como la disolución de la duda. Este goce nos lo hacen disfrutar los músicos de múltiples maneras y Teocles lo cuenta como belleza porque las potencias espirituales deben ser ocupadas de una manera que no ofrezca dificultades. Pero lo que él entiende como tensión armónica de todas las cuerdas de nuestros órganos nerviosos, eso no puede establecerse tan fácilmente. En cualquier caso, desde hace largo tiempo se sabe que ciertos órganos nerviosos del oído tiemblan armónicamente con las cuerdas sonoras y que incluso no sentimos el sonido hasta que han comunicado este vibrante movimiento del aire que se encuentra en los tímpanos. En efecto, a diario se encuentra uno con personas que no pueden oír ciertos sonidos sin que se estremezca toda su osamenta y este sentimiento suelen indicarlo por medio de un castañetear de los dientes.

Es, por tanto, altamente probable que todos los nervios de nuestro cuerpo puedan ponerse en ciertas tensiones concertantes con las cuerdas a través de los sonidos y que las vibraciones de los sonidos armónicos, en general, resulten propicias al sonido de un cuerpo sano. Esta idea la expuso Leibniz en una de sus cartas y, si no me equivoco, incluso llegó a creer que desde esta vertiente cabría esperar grandes cosas para el arte de la medicina, en tanto que podía presumirse que mediante la repetición de un determinado sonido podrían ser curadas muchas enfermedades. Erixímaco, entendido en medicina, formula en el

Banquete de Platón un pensamiento análogo, que es el que parece haber inspirado la idea de Leibniz.

(m) Aquí Teocles trata de formular en pocas palabras un concepto claro de lo *atractivo*, un término cuyo significado, por lo demás, suele ser muy fluctuante. Raramente se habla de una flor atractiva, de un edificio atractivo, sino más bien de un ademán atractivo, un gesto atractivo, una cara atractiva, un giro atractivo, etc. En todos estos casos se reconoce la presencia de la línea de la belleza, pero no como pueda encontrarse en el espacio, sino tal como es dibujada poco a poco a través del movimiento. Los pintores expresan el atractivo mediante una línea flameante con la que nuestra imaginación vincula en todo momento el concepto de un movimiento. «Es en el movimiento, postura y actitud del cuerpo —dice un escritor francés—, en lo que se diferencia ante todo este atractivo que tanto encanta. Cuando los miembros tienen la medida adecuada para este uso, cuando nada se opone a su despliegue, cuando las articulaciones y acomodaciones son tan perfectas que el anhelo no encuentra ningún obstáculo para moverse y los movimientos mismos se deslizan suavemente uno tras otro en el orden más ameno, entonces nace en nosotros la idea que expresamos con la palabra *atractivo*» (*Diction. encycl. Art. 'Grace', par Mr. Watelet*).¹⁸⁵ Por cierto que esta descripción, así como la explicación de Teocles, que concuerda con ella, se limita propiamente al atractivo en la pintura y en la escultura; pero en las demás artes parece haber también algo que puede retrotraerse a un concepto semejante.

(n) Tal vez este invento podría también dar ocasión a expre-

¹⁸⁵ Claude Henri Watelet (1718-1786), pintor y poeta, teórico de las artes.

sar las imitaciones de las pasiones humanas en una melodía de colores. Toda pasión va ligada tanto a ciertos sonidos como a ciertos movimientos de los miembros del cuerpo. Las pasiones se expresan en la música por medio de sonidos que se les asemejan, mientras que éstos podrían quizá ser imitados mediante los movimientos de los colores. Una línea repentinamente interrumpida podría, de alguna manera, refigurar el terror; muchas líneas que se atraviesan velozmente las unas a las otras, la cólera; asimismo, una línea ondulada que se despliega lenta y espontáneamente podría refigurar una especie de melancolía.

En general, contra la invención de una melodía de colores, como la concebida por Crüger¹⁸⁶ y, sobre todo, contra su asimilación a una melodía sonora, podría quizá recordarse lo siguiente. Es indiscutible que podemos distinguir a un mismo tiempo muchos más colores que sonidos; pues la experiencia nos enseña que cada color se mantiene a la vista todavía durante un tiempo después de que hayamos cerrado los ojos. Así, en una melodía de colores la impresión que los colores precedentes han dejado tras de sí habrá de mezclarse con la actual y producir un efecto totalmente diferente del que se pretendía. Los nervios del oído no parecen mantener tanto tiempo la impresión, al menos cuando el sonido no ocasiona una sacudida demasiado fuerte en el aire. En efecto, si se esperase hacer lo propio con los nervios del ojo a través de la costumbre, puesto que en el oído se depende mucho más de la costumbre, se debería, cuando menos al principio, hacer que los colores se sucediesen los unos a los otros más lentamente y a más largos intervalos

¹⁸⁶ Cf. *Miscel. Berol.* t. VII, pág. 345 [M]. (Johann Gottlob Crüger (1715-1759). Filósofo y médico; el título del artículo en la *Miscelanea Berolinensia*, de 1743, es «De novo musicis quo oculi delectantur genere».)

que los sonidos y sólo después de un largo ejercicio pensar en una asimilación de la melodía de colores a la melodía sonora.

En esta dificultad, así como en todas aquéllas sobre las que piensa Teocles, no parecen haber pensado ni el Padre Castel, el primero que pensó en llevar a la práctica una melodía de colores, ni tampoco Crüger, que mejoró el invento notablemente. De no ser así, no habrían afirmado con tanta seguridad que una melodía de colores debería procurarnos mucho más, o cuando menos el mismo goce que una melodía sonora. El propio Krafft,¹⁸⁷ que ha pronunciado un discurso pretendiendo demostrar la imposibilidad de este invento, ha pasado por alto las más importantes dificultades y se ha detenido sólo en menudencias. Cuando menos, no se puede pensar de otro modo a juzgar por lo que Crüger¹⁸⁸ ha declarado respecto a ese discurso.

Una cosa más debo mencionar de paso. De alguna manera, el Padre Castel trataba de elevar las capacidades de su máquina, de tal forma que él pudiera hacer que los colores representasen ciertas pequeñas pinturas. En contra de esto, sin embargo, ya Crüger ha recordado que la reproducción de objetos enteros pertenece más a la pintura que a esa auténtica armonía de colores hacia la que pretendía dirigir su obra. La propuesta de Teocles de aplicar a este contexto una línea de la belleza se encuentra muy lejos de este error.

(o) En álgebra existen tres clases de signos: signos de la cantidad, como a, b, y, z, etc.; signos de las operaciones que se han de efectuar con esas cantidades, como +, -, x, ::, V, etc.; y finalmente signos de las relaciones, como =, <, >, etc. Con cantidades

¹⁸⁷ Georg Wolfgang Krafft (1701-1754), astrónomo, físico y matemático. El discurso sobre la música de colores se titulaba «De clavicymbalo oculi p. Castelli».

¹⁸⁸ *ibidem* [M].

constantes que han de ser consideradas desde dominios contrapuestos se utilizan los signos + y -, que indican la posición y el dominio de los que se habla, dado que estos dominios enfrentados deben ser considerados como cantidades recíprocamente deducibles. A partir de esto se ve que los signos + y - no indican una diferencia de cantidad, sino que afectan, más bien, a las operaciones que han de realizarse con la cantidad. Añadir una cantidad negativa significa deducir una igual cantidad positiva y viceversa; por lo tanto: deducir una cantidad negativa significa tanto como añadir una igual cantidad positiva. ¿Por qué resulta una cantidad positiva cuando multiplico dos negativas? La respuesta no es difícil. Multiplicar significa tomar una cantidad tantas veces como unidades contiene otra. Por tanto, si multiplico $-a$ por b , debo deducir a tantas veces como unidades tenga b , esto es, $= -a b$. Pero si multiplico $-a$ con $-b$, entonces ha de ser deducida una cantidad negativa o, lo que es lo mismo, añadida una igual cantidad positiva tantas veces como unidades contiene otra cantidad: por eso el producto es una cantidad positiva o añadible.

(p) Mi difunto amigo el señor Abbt¹⁸⁹ pretendía defender la comparación de Lindamour, cuando menos en lo que atañe a la relación de las cantidades, en contra de los argumentos de Teocles; en 1761, desde Frankfurt, en donde por entonces era profesor, me comunicó algunas observaciones sobre este asunto, que espero que al lector no le disguste encontrar aquí. Ante todo, sin embargo, debo recordar que las observaciones se refieren en parte a las expresiones de las que yo me había servido

¹⁸⁹ Thomas Abbt (1738-1766), escritor filosófico, profesor de universidad, más tarde director de Instrucción Pública en Buckeburg, amigo de Mendelssohn y de Nicolai, puede ser considerado como un precursor de Herder.

en la primera edición de las cartas, según la cual yo parecía hacer de la cantidad negativa meramente una cantidad deducible. A este respecto, me escribió el señor Abbt:

«Me parece que, si quiero pensar por separado lo negativo y lo positivo, he de pensarlos meramente como cantidades que a través de su unificación aniquilan las repeticiones precedentes, sin asentarlas como ingreso y gasto, sin incrementarlas ni disminuirlas, sin ponerlas a izquierda y derecha, arriba y abajo. El concepto abstracto de hijo exige, en efecto, una relación con el de padre; de lo que se trata es sólo de que, bajo el concepto de hijo, no se piense ahora, por ejemplo, en el de Cayo Sempronio. Así como puedo pensar conjuntamente el hijo y muchos hijos sin estar pensando en los padres, también puedo pensar *in abstracto* y conjuntamente cantidades negativas sin suponer algo positivo, cuando el único fundamento es la relación a una situación o a algo semejante. Los mejores matemáticos han dicho cientos de veces que las cantidades negativas son cantidades reales, tan reales como las positivas. Pero tan pronto como ello no depende de una determinación recíproca, la paso por alto y considero las cantidades solamente como positivas, sin pensar en lo negativo. Así, por ejemplo, para los senos, tangentes, etc., positivos y negativos, se dan logaritmos puramente positivos; porque, en efecto, lo que en ello importa es la determinación de su cantidad, no de su posición, que los algebristas determinan después con mayor exactitud. Pero el hecho de que muchas veces las cantidades negativas resulten imposibles no procede de que no se puedan pensar *in abstracto*, sino de que, a causa de diversas circunstancias, no se pueden pensar como aquello por lo que se les hace pasar.

Así, yo no puedo pensar $V -x^2$, porque la cuarta proporcional

a + - no puede pensarse como negativa. Pues, de otro modo, yo podría pensar tanto $-x$ como $+x$.

Por lo tanto, el algebraísta no puede nunca decir que la cantidad negativa sea menor que cero. Pues entonces igualmente podría decir que la cantidad positiva es menor que cero; la cantidad negativa puede ser asimismo y, en efecto, debe ser, tan infinita como la positiva. Esta clase de discurso descansa meramente en la manera en que se da el paso de lo positivo a lo negativo a través de lo infinito o del cero; de modo que siempre parece que se baje del cero cuando se pasa al otro lado. Ahora bien, en la vida ordinaria el único ejemplo que se ha tomado ha sido el de la relación entre fortuna y deuda, y en este contexto era natural que se comenzase por lo positivo, se atravesase el cero y se pasase a lo negativo; así es como se hizo de lo negativo menos que nada: pues primero se debía regresar al cero, no antes de tener algo, sino antes de tener algo positivo. Pues obsérvese que incluso aquí, antes de regresar al cero desde lo negativo, debía volverse a reducir lo negativo. Pero si ello ha de ser conforme a aquella representación errónea, lo negativo debía hacerse cada vez menor, menor que nada, cuanto más se distanciase del cero; así pues, no debía aumentar en la distancia, sino menguar.

Sin embargo, en otros ejemplos en los que se pasa de lo negativo a lo positivo a través del cero, lo positivo podría significar igualmente menos que cero, pues, en efecto, yo debo regresar también de lo positivo antes de alcanzar el cero. Y ¿qué pasa entonces con el paso a través del infinito que ambos tienen en común? Si en la vida ordinaria se encontrasen buenos ejemplos de este paso, quizá aquel error no estuviese tan arraigado. Wolff lo ha reforzado enormemente mediante su maravillosa demostración de la sustracción general.

No obstante, ya que he tocado el asunto, se me permitirá que formule mis pensamientos sobre esa sustracción. Hasta donde yo sé, no se los he leído, pero, a pesar de todo, puede que usted los conozca ya.

Para mí la sustracción no es sino el método de encontrar aquello que impide la igualdad entre dos cantidades.

Por ejemplo, ¿por qué $+B$ no es igual a $+A$, o cómo podrían ser iguales? Ahora bien, según mi parecer la conclusión que se ha extraído es ésta: si, por un lado, de la ecuación resultase también A y sólo A , entonces ambos miembros de la ecuación serían iguales. Pero si con ello no resulta *sino* A , yo volvería a suprimir lo que hemos obtenido por medio de su contrario; por consiguiente: $+B-B+A=A$.

Ahora bien, veo, en efecto, lo que ha impedido esta igualdad, a saber, $-B+A$. Pero, dado que eso es algo que sucede constantemente y que descansa en las más simples verdades, de ello se ha abstraído esta regla universal: inviértase el signo de la cantidad deducible, únase con aquél del que ha de ser deducido y se obtendrá la diferencia.

Y, no obstante, acaso Lindamour podría no estar del todo equivocado al comparar goce y disgusto con cantidades positivas y negativas; y el estado de la ausencia de sentimiento, con el cero. En todo caso, su concepto abstracto puede aplicarse también al goce y al disgusto: pero no puede calcularse como en el conjunto de la *mathesi intensorum*, puesto que nadie puede determinar con exactitud la unidad que aportase tal cantidad intensiva a través de una repetición uniforme.

Así pues, Lindamour no se equivoca en lo concerniente a la designación de la cantidad, pero lo que yo le niego es que un suicida pueda jamás comparar y calcular adecuadamente la

suma total de sus cantidades positivas y negativas, es decir, de sus goces y disgustos; pues podría limitarse a esta vida o bien extender su duración consciente hasta un estado posterior a la muerte. En el primer caso, ese cálculo habrá de ser tan imposible como en el otro; sólo que a este último se añade la posibilidad de que, en otro estado, pueda llegar a aumentar la suma de sus goces, cosa que aquí, incluso sin suponer la eventualidad de castigos infernales, permanece como un riesgo, puesto que nuestros goces dependen de nuestra manera de pensar y se ha visto a gente que, tras los mejores golpes de fortuna, ha llegado a sentirse triste y descontenta meramente por el recuerdo del infortunio pasado. Puesto que el suicida no puede prever que no ha de poder alcanzar en su vida ni siquiera una hora de alegría, después de la cual saliera del mundo mediante la muerte natural (pues es imposible determinar que sólo su cantidad negativa seguirá creciendo), entonces puede apoyar su decisión en la infelicidad que habría evitado absteniéndose del suicidio. Pero estamos tratando demasiado suavemente a Lindamour. Aparte de que no puede hacer su cálculo con exactitud, lo hace de manera incorrecta.

Pues ¿quién le manda sentar en cuenta sólo los goces que se originan en la contemplación de sus propias perfecciones? Así pues, los cálculos de Lindamour no han de valer según la moral estricta. Incluso desde el punto de vista de la política tendrá que rechazarse su cálculo. El Estado le liga a permanecer como miembro suyo hasta que o bien le dispensa de ello, o bien le retira la muerte. La política no puede jamás permitir que nadie dicte la decisión de su propia inutilidad, etc.»

De estos recuerdos de mi amigo me he servido en la segunda edición de las cartas y he modificado algo los pasajes a los que

se refieren; pero, en todo caso, sólo en aquello que había sido erróneamente expresado en la primera edición. Sin embargo, los argumentos de Teocles no me parecen menos irrefutables. Es verdad que, según el uso que los matemáticos hacen de la cantidad negativa, su concepto no se agota en la sustracción. La de agregar y sustraer es la única oposición posible con los números. Pero en otras dimensiones existen todavía oposiciones que no pueden por menos que ser expresadas con signos. Las tres dimensiones del cuerpo, por ejemplo, contempladas desde un punto interior al cuerpo, presentan aquellas dos caras antagónicas cuya oposición puede expresarse sin mayores problemas mediante $+$ y $-$. Es posible servirse de esos mismos signos en cantidades intensivas recíprocamente opuestas. De esta clase son el calor y el frío, el apetecer y el detestar, la belleza y la fealdad, el temor y la esperanza, entre otros. En suma, tan pronto como se puede pensar la misma cantidad o dimensión bajo diferentes modificaciones, sus determinaciones se suprimen alternativamente las unas a las otras, de modo que pueden ser designadas por $+$ y $-$. En todos estos casos $+$ y $-$ son signos de la operación practicable con las cantidades, pero esta operación puede a veces quedar representada de una manera demasiado impropia bajo los conceptos de sustracción y adición.

En el símil de Lindamour, sin embargo, no hay sitio para tales consideraciones. Si el cero ha de expresar el no ser, entonces es imposible representarse la existencia imperfecta como una cantidad negativa. A este respecto, creo que debo explicarme con algún detalle.

En lo que concierne a las cantidades constantes, como el señor Abbt observa correctamente, no importa cuáles de las partes contrapuestas queremos llamar positivas o negativas. En

orden a representar tales cantidades intensivas mediante el cálculo de cantidades extensivas puede incluso resultar indiferente el signo que les atribuyamos; por tanto, tiene razón el señor Abbt en que la cantidad negativa es algo tan real como la cantidad positiva y que sólo se diferencia por el hecho de que es asignada al otro lado. Por el contrario, desde un punto de vista metafísico no existen conceptos positivos que se encuentren, como tales, recíprocamente contrapuestos. De dos conceptos efectivamente contrapuestos, el uno debe ser efectivamente afirmativo y el otro efectivamente negativo: de ahí que a la realidad verdadera no se pueda oponer sino una verdadera negación. Si las realidades parecen contradecirse, esto sucede en virtud de sus correspondientes modificaciones: pues la misma realidad se puede representar bajo diferentes modificaciones que no pueden coexistir, en cuyo caso se origina, en efecto, una contraposición, pero no entre realidad y realidad, sino entre limitación y limitación. Cuando la realidad *A* puede ser pensada tanto con la modificación *b* como con la modificación *no b*, entonces *A b* se opone a *A no b*, porque las modificaciones se contradicen mutuamente. Placer y displacer, por ejemplo, se oponen no en tanto que son sentimientos, puesto que, bajo esta consideración, más bien concuerdan, sino porque aquél es el sentimiento de una realidad, mientras que éste es un sentimiento de su falta. Pero realidad y falta se oponen efectivamente. De hecho, el movimiento no se opone sino a la falta de movimiento; pero, dado que el movimiento es también capaz de asumir diferentes orientaciones que alternativamente se suprimen entre sí, también puede oponerse, bien entendido, un movimiento a otros. A partir de aquí se ve que ninguna propiedad de las cosas efectivamente afirmativa podría ser opuesta de

otro modo a otra propiedad afirmativa en tanto que sus límites y modificaciones se supriman mutuamente entre sí.

Puesto que tanto *A b* como *A no b* son conceptos afirmativos, da lo mismo lo que de ambos se quiera designar con + o con -. El cero significa el punto de transición que lleva del modo *b* al modo *no b*, y conduce tanto desde + *a* - como de - *a* +.

Pero tan pronto como uno opone una realidad a su negación y designa esta negación como cero, este cero no nos retrotrae ni a una cantidad negativa ni a una positiva, pues la negación de una realidad se opone inmediatamente a la afirmación de esa misma realidad y no tolera ninguna continuación ulterior. Un ejemplo extraído de la mecánica: cuando el estado de reposo se sigue de lo antagónico de las opuestas direcciones de la potencia de movimiento, la velocidad positiva puede ser transformada en una velocidad negativa. Pero cuando pensamos el estado de reposo como una supresión de todas las potencias de movimiento, este cero no puede conducir ni a una velocidad positiva ni a una negativa.

Por cierto que, para aplicar estas consideraciones al estado de los sentimientos agradables, puede oponerse el placer prevaeciente al displacer prevaeciente y designar el uno con +, y el otro con -. El cero sería en este caso el estado en el cual el placer es igual al displacer. Pero si, como pretende Lindamour, el cero ha de ser un no ser, más allá de este cero no puede ser percibida ninguna cantidad opuesta. El no ser es una supresión total de la realidad y desde este punto no se encuentra salida alguna ni, por tanto, ningún estado del que haya que deducir la aniquilación.

(q) Para los escritores negligentes los diálogos comportan la muy importante y cómoda ventaja de que al enemigo al que se

ha de vencer se le puede llamar a capitulación a su debido tiempo. Cuando esto sucede, el lector está autorizado a entrar en escena y cuidar del vencido. Sólo que, considerado desde el otro punto de vista, no puede darse forma a ninguna materia relevante en una conversación en donde los protagonistas no se encuentren provisionalmente de acuerdo acerca de ciertos puntos; de otro modo la más larga conversación apenas alcanzaría a estipular las necesarias aclaraciones terminológicas. En el presente caso, el lector estaba tanto más autorizado a adherirse a Eudoxo, por cuanto que el enunciado de que ninguna libre elección tendría lugar sin razón suficiente ha sido demostrado por nuestros filósofos con toda rigurosidad. En mi *Tratado de la verosimilitud* aventuro una nueva demostración de este enunciado que, si es correcto, cuenta con la ventaja de que no depende de ningún sistema particular.

(r) A la realidad que corresponde a una cosa cuando se la considera separadamente de su limitación Leibniz la llama *perfección*; pero, tomada juntamente con la limitación, la llama *grado*. La perfección de nuestra alma, por ejemplo, sería la facultad o el esfuerzo de representarse el mundo. Pero a ello se añade la limitación merced a la cual puede representarse el mundo sólo desde su cuerpo y sus órganos sensibles; así surge el grado de la perfección (cf. Leibniz, *Princ. Philos. more geometrico demonstrata*, def. 140). Si no me equivoco, Wolff se ha separado con razón, en lo que respecta a las cosas compuestas, de esta clase de explicación, puesto que, según los principios leibnizianos, en la medida en que se trata de cosas compuestas, no se les puede atribuir ninguna realidad verdadera, pues los cuerpos no son sustancias reales, sino sólo fenómenos (*phoenomena substantiata*, como los llama Leibniz) que se oponen a la realidad

(cf. Wolff, *Theol. nat. part. posterior*, #5). Por ello definía la perfección como la concordancia de lo múltiple; pero concordancia es lo que él llama el esfuerzo por obtener algo en común. En todo caso, como recuerda Teocles, este concepto puede aplicarse a las cosas simples y reducir a la definición leibniziana. Pues, dado que el fin de las cosas simples es la representación, éstas son tanto más perfectas cuanto más exactamente concuerdan sus representaciones, tanto entre sí como con el asunto representado; es decir, cuanto mayor es el grado de su fuerza o facultad. Pero la explicación leibniziana es fructífera en lo que respecta a las cosas simples y queda a discreción del filósofo, así como del matemático, presuponer aquellas explicaciones que, entre todas las equivalentes, le conducen a su meta por el camino más corto.

Pero obsérvese que Wolff parece encontrarse lejos del rigor de la doctrina matemática cuando (*Theol. nat., parte posteriori*, # 6) toma como definición arbitraria: «*Ens perfectissimum dicitur, cui insunt omnes realitates in gradu absolute summo*». Puesto que, dado que la perfección no se explica a través de la realidad, sino a través de la concordancia de lo múltiple, tampoco habría de definir al *Ens perfectissimum* como el más alto grado de toda realidad posible, en la medida en que no ha probado cómo es que las dos clases de explicación aducidas son equivalentes.

(s) Ya los Antiguos dijeron que *omnis natura vult esse conservatrix sui*:¹⁹⁰ cada naturaleza se esfuerza en conservarse a sí misma. No puede representarse ninguna potencia que no conserve en sí el fundamento de su propia aniquilación, como tampoco se

¹⁹⁰ Cicerón: *De finibus bonorum et malorum*, 4, 16.

puede pensar un movimiento que no contenga la razón suficiente de su completo reposo. Ahora bien, un alma que pudiera *querer* su propia aniquilación no sería sino una potencia cuya íntima determinación estaría orientada a la aniquilación de sí misma; pues la voluntad es una orientación interna de nuestra imaginación. Y aun cuando nuestro contrincante quisiera negar incluso la simplicidad del alma y hacer de la facultad de representación una propiedad de lo compuesto, este subterfugio no le salvaría. Una potencia de lo compuesto puede terminar de una manera natural cuando la composición misma queda disuelta por otras potencias naturales. Pero ni una potencia simple ni una compuesta puede orientarse hacia su propia aniquilación y mucho menos hacerlo por sí misma. De modo que cuando en nuestra imaginación, tanto si es simple como si es una propiedad de lo compuesto, se disputan la preferencia existencia y aniquilación, la voluntad debe en todo momento optar por la existencia, pues de otro modo la imaginación se destinaría a sí misma a ser aniquilada. En esta consideración, todo ser pensante debe preferir soportar cualquier posible pena, antes que desear ser aniquilada y, si fuera posible una condenación eterna, debería, pese a todo, preferirla a la infamia de su aniquilación. ¿Que esta idea se nos rebela y parece contradecir nuestro sentimiento? ¡Desde luego! Pero sólo porque nuestra alma no puede formarse en absoluto un concepto de aniquilación, porque hemos sido creados para la inmortalidad y no podemos jamás representarnos la aniquilación como una aniquilación verdadera. A este respecto pensamos siempre en una especie de dulce sueño que no es interrumpido por ninguna representación onírica y damos la preferencia a este sueño antes que a la conciencia de nuestra

pena. Mecenas, cuyo sistema aceptaba la mortalidad del alma, comprendió muy bien la infinita importancia de esta vida. Formuló un deseo que todo hombre racional debe considerar poco menos que rabioso; según sus erróneos principios, sin embargo, nada podía ser más racional:

*Debilem facito manu,
Debilem pede, Coxa:
Tuber adstrue gibberum,
Lubricos quate dentes.
Vita dum superest, bene est.
Hanc mihi, vel acuta
Si sedeam cruce, sustine.*¹⁹¹

«Sin duda no supo de nada mejor —dice Bodmer—¹⁹² que acabar con su entero ser a través de la muerte. *Prefería esta aniquilación total a una vida llena de penas.*»

El señor Cochius,¹⁹³ en su excelente escrito premiado, *Ueber die Neigungen*, trata de ofrecer razones para afirmar la posibilidad del deseo de ser aniquilado. Según su teoría, el impulso hacia la perfección o, como él dice, hacia la expansión, es el primer impulso fundamental de la naturaleza humana; a éste se puede contraponer en ocasiones el impulso hacia la conservación; en tales casos, es este último el que necesariamente debería ceder.

¹⁹¹ C. Cilnio Mecenas (74-64-8 a.C.), amigo de las artes y protector de los poetas Horacio y Virgilio.

¹⁹² Johann Jakob Bodmer (1698-1783), escritor, crítico, teórico de la literatura; en diferentes trabajos críticos atacó la poética normativa de Gousched, orientada hacia el clasicismo francés, y abogó por los derechos de la fantasía creadora y la eficacia de lo emocional.

¹⁹³ Leonhard Cochius (1718-1799), predicador de la Corte en Potsdam y miembro de la Academia Berlinesa, cuyo premio obtuvo en 1767 por sus «Untersuchungen über die Neigungen» (*Investigaciones sobre las inclinaciones*), publicadas en 1769.

Quisiera citar sus palabras: «Dado que este impulso (hacia la expansión o extensión) no podría actuar sin la existencia, parece regir en favor de la inclinación hacia nuestra conservación y, al contrario, en favor de la aversión a nuestra aniquilación; pero rige, por así decir, sólo en segundo grado. Pues nuestra existencia no nos es esencial; podemos pensar en un alma humana que fuese meramente posible, pero no en un alma carente de un impulso expansivo. Puesto que nuestra existencia es aquel estado de nuestro ser en el que efectuamos y padecemos modificaciones, tenemos representaciones y recibimos impresiones, concuerda con el impulso esencial y, en esa medida, lo natural es la inclinación a conservarla. Pero si en la expansión real se encontrase con una pura resistencia, aquélla sería de nuevo suprimida. Póngase en un plato de la balanza, por no proponer ningún caso imposible, muchas y vívidas representaciones adversas y en el otro plato unas pocas y apagadas, pero concordantes con aquel impulso; éste es el camino del éxito. Podríase, por tanto, abandonar la inclinación a conservar la existencia bajo ciertas condiciones, aunque, en todo caso, sobre la base de un error; pues aquí lo que importa es si las representaciones mismas están ahí, y no si están ahí con razón o sin razón. Ciertamente, el fundamento subyacente al suicidio sería, en la mayor parte de los casos, un secreto anhelo, a saber, una representación, yacente en una profunda oscuridad, de una continuación tras el acabamiento de la vida actual; pero es difícil afirmar que no habría en absoluto ningún caso de suicidio que no fuera cometido desde el propósito de aniquilarse. Si hubiera alguno semejante, la inclinación a conservar la existencia podría quedar suprimida hasta tal punto que su sitio podrían ocuparlo no sólo una aversión opuesta, sino incluso un anhelo que, en su-

ma, la superase con amplitud. Pues de la inclinación suprimida no se seguiría nada, sino que uno echaría a perder su existencia; que uno se la quitase a sí mismo exigiría más que una falta de aquella inclinación a conservarla».

Permítanseme algunas observaciones sobre estos pasajes. Puede darse por bueno que al impulso fundamental de nuestra alma se le llame *impulso de expansión o de extensión*, como hace este filósofo, siempre que no se olvide que a este impulso también le importa no perder lo ya obtenido. Lo nuevo, ciertamente, nos atrae mucho, pero no por ello somos totalmente indiferentes frente a lo largo tiempo conservado; tan indiferentes, por ejemplo, como frente a las cosas que nunca pueden alcanzar nuestro círculo de expansión. Sin embargo, nos sentimos más inclinados a conservar lo obtenido que a perderlo; de modo que el impulso fundamental del alma no debe estar orientado sólo a la expansión y obtención de nuevas realidades, sino, a la vez, a la conservación de lo obtenido.

El señor Cochius reconoce que el impulso de expansión no podría actuar sin la existencia. Si esto es así, entonces la supresión de la existencia se opone a este impulso no menos que al impulso de conservación. El impulso fundamental del alma, por tanto, no puede en absoluto estar orientado a la autoaniquilación, pues sin la existencia no tiene lugar ninguna expansión y, además, porque ningún impulso puede estar orientado a su propio *no actuar*.

«Podemos pensar en un alma humana –dice el señor Cochius– que fuese meramente posible, pero no en un alma carente de un impulso expansivo». Si es que de esto se ha de concluir algo, no puede ser sino que nosotros deberíamos preferir perder la existencia a perder el *propio impulso de expansión*.

Pero ni éste podemos perderlo, ni es de eso de lo que aquí se trata. El *cumplimiento* de este impulso fundamental, sin embargo, nos es mucho menos esencial que la existencia. Podemos muy bien pensar en un alma cuyo impulso de expansión es obstaculizado y, en efecto, puede incluso existir un alma cuyo impulso de expansión encuentre por todas partes resistencia e impedimentos. Ahora bien, puesto que en nuestro caso la existencia entra en conflicto no con el impulso mismo sino con su satisfacción, el argumento de que la existencia no es esencial no resulta tampoco decisivo en este asunto.

Según la teoría del señor Cochiús, el deseo, el anhelo de aniquilarse debe poder ser una manifestación del impulso de expansión. Así pues, el concepto de *expansión* debe poder ser determinado de tal manera que contenga el concepto de *aniquilación*, es decir, que bajo ciertas condiciones la aniquilación debe ser una expansión.

Debo admitir que no puedo hacerme ninguna idea al respecto. Considérese lo que este mismo filósofo dice de que no bastaría con la supresión de la inclinación de autoconservarse, sino que eventualmente debe originarse un anhelo de aniquilarse. Esto, según la teoría del señor Cochiús, debe poder ser subsumido bajo la fórmula de la expansión, pues todos los anhelos e inclinaciones deben ser ramas del impulso fundamental, deben encontrarse incluidos, a título de conceptos determinados, en el concepto universal de expansión y poder ser retrotraídos al mismo. Ahora bien, es evidente que no se puede pensar ningún caso en el cual aniquilación y expansión han de poder afirmarse la una de la otra; pues sin la existencia no puede actuar ningún impulso. ¿Cómo iba a ser entonces posible que la potencia expansiva del alma hubiera de poder jamás pasar a determinar-

se como un anhelo de aniquilación? «Pónganse en un plato de la balanza muchas y vívidas representaciones opuestas –dice el señor Cochiús– y en el otro plato unas pocas débiles que concuerden con aquel impulso. Éste es el camino del éxito.» ¿Qué éxito? Lo único verdadero, a mi parecer, en que en el alma se originará un fuerte anhelo de cambiar este estado; pues a ello apunta la sobrecarga de las muchas representaciones vívidas y a la vez contradictorias. Pero un anhelo de no ser parece ser tanto menos el éxito de la sobrecarga, cuanto que, tomada individualmente, cada opuesta representación urge al cambio. Toda penuria exige satisfacción: ésta es su tendencia natural. Y cuando no obtiene esta satisfacción, el anhelo se hace más vehemente, pero una tendencia a la satisfacción no puede convertirse en ninguna tendencia a la aniquilación, por muy grandes que fuesen los obstáculos en el camino de la satisfacción.

Parece por tanto que, según la teoría del señor Cochiús, que retrotrae todas las inclinaciones del alma a un impulso universal de expansión, la idea de que se pueda llegar a originar en el alma humana un verdadero anhelo de aniquilación resulta todavía más contradictoria.

Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras

Moses Mendelssohn

Las bellas artes y las letras son una ocupación para el virtuoso, una fuente de placer para el aficionado y una instructiva escuela para el filósofo [*Weltweiser*]. En las reglas de la belleza que siente el genio del artista y que el crítico de arte [*Kunstrichter*]¹⁹⁴ resuelve en definiciones racionales yacen los más profundos secretos de nuestra alma. Toda regla de la belleza constituye al mismo tiempo un descubrimiento en el ámbito de la doctrina del alma. Pues, dado que lo que contiene es una prescripción bajo cuyas condiciones puede un objeto bello producir el mejor efecto en nuestro ánimo, aquélla deberá ser reconducida a la naturaleza del espíritu humano y explicada sobre la base de las propiedades de este último. Así pues, cuando el filósofo sigue las huellas de los sentimientos en sus oscuros caminos, deberán abrirse para él nuevas perspectivas en la doctrina del alma, que jamás se le habrían revelado a través de experiencias y definiciones racionales. El alma humana es tan inagotable como la naturaleza; a la mera reflexión le es imposible fundamentar todo aquello que le corresponde, mientras que la experiencia ordinaria sólo raramente suele ser decisiva. Los afortunados instantes en los que, por así decir, sorprendemos a la naturaleza en acción, nunca se nos escapan con tanta facilidad

¹⁹⁴ Entiéndase en el sentido de «juez (persona capacitada que juzga) de arte», que sería la traducción literal. La figura del crítico de arte, tal como la entendemos actualmente, está emergiendo precisamente en la época en que Mendelssohn escribe. (Ésta, como la mayoría de las notas a este texto, es del editor. Las escasas notas de Mendelssohn van marcadas con [M].)

como cuando nos empeñamos en observarnos a nosotros mismos; y cuando se manifiesta, el alma se encuentra demasiado ocupada por otros asuntos como para poder percibir lo que sucede en su propio interior. Por lo tanto, deberán descomponerse con cuidado los fenómenos en donde los resortes de nuestra alma se hallan en su máxima actividad, y deberán ser confrontados con la teoría a fin de ampliarla bajo una nueva luz y extender sus límites con nuevos descubrimientos. Pero ¿con qué fenómenos podrían todos los resortes del alma encontrarse en mayor actividad que bajo los efectos de las bellas artes?

La belleza es la dominadora incuestionable de todos nuestros sentimientos, el fundamento de todos nuestros impulsos naturales, el espíritu vivificante que transforma en sentimientos el conocimiento especulativo de la verdad y que enciende en nosotros una activa resolución. Nos embelesa en la naturaleza, en donde la encontramos originaria pero fragmentariamente; y el espíritu del hombre ha sabido refigurarla y multiplicarla en las obras de arte. El arte poético, la elocuencia, las bellezas de las figuras y los sonidos penetran en nuestra alma a través de los diversos sentidos y dominan todas sus inclinaciones. Según sea su voluntad, tan pronto pueden alegrarnos o afligirnos. Pueden despertar nuestras pasiones y apaciguarlas de nuevo,¹⁹⁵ y nos plegamos de buen grado ante el poder con que el artista nos hace esperar, temer, calmarnos, enfadarnos, reírnos y de nuevo verter lágrimas. Todos estos diferentes efectos deben surgir de

¹⁹⁵ No se puede negar del todo ni siquiera a la arquitectura la excitación de las pasiones. Ésta puede conmovernos, cuando menos, por medio de un concepto accesorio que nuestra alma vincula en todo momento con el concepto principal. Así es como los edificios suntuosos y majestáticos suscitan veneración y estremecimiento. Los castillos en el aire invitan a la alegría; las casas de campo, al sosiego y la inocencia; las ermitas, a la seriedad y la melancolía, y una tumba puede suscitar dolor y aflicción [M].

una única fuente. Dos fuentes distintas de movimiento harían de nuestra alma una esencia compuesta, mientras que nuestra convicción es que se trata de una esencia simple.

Nuestros sentimientos van acompañados en todo momento de un determinado grado de bienestar o malestar. Un espíritu sin la facultad de amar y de aborrecer sería tan poco concebible como un espíritu privado de imaginación. A partir de esta facultad fundamental de amar y de aborrecer deben poder explicarse todos los diferentes grados y modificaciones del bienestar y el malestar, todas nuestras inclinaciones y pasiones. Así pues, no puede negarse a las bellas artes y las letras la fuerza para dominar nuestras pasiones, de modo que todas ellas deben actuar de diferentes maneras en esta facultad fundamental de nuestra alma y ser capaces de poner en movimiento sus más ocultos resortes. Ahora bien, ¿qué es lo que tienen en común los distintos objetos del arte poético, de la pintura, la elocuencia y la danza, la música, la escultura y la arquitectura? ¿Qué tienen en común todas estas obras de la creatividad humana para tender a coincidir en un único fin?

Batteaux,¹⁹⁶ un tan perspicaz conocedor y juez de las bellas letras como grato escritor, sostiene, después de que muchos otros lo hayan hecho antes, que la imitación de la naturaleza sería el medio universal a través del cual nos complacen las bellas artes, y cree poder deducir de este único principio todas las reglas particulares de las bellas artes y las letras. En sus manos todo se convierte en una imitación de la naturaleza, y para un escritor tan atractivo como Batteaux no puede haber

¹⁹⁶ Charles Batteaux (1713-1780), filósofo estético francés, formuló la afirmación citada por Mendelssohn en su libro *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746).

resultado difícil aportar los más bellos pensamientos y las frases más instructivas a propósito de los principios más estériles.

No queremos insistir ahora en lo inadecuado de este principio. Esto habrá de aclararse por sí mismo a continuación. Así pues, concédase de momento que la imitación de la naturaleza fuese la única causa por la cual nos agradan las artes. Pero ¿satisfará esta respuesta al filósofo que no planteó la cuestión sino para mejor conocer la naturaleza del alma? La imitación de la naturaleza es el único medio para agradar. ¿Puede ser! Pero ¿qué es lo que así se concibe? ¿No nos agrada también la naturaleza sin imitación? ¿Qué clase de medios ha empleado el supremo artífice para complacernos en el modelo originario? Debemos buscar estas leyes naturales originarias que vinculan tanto al más perfecto inventor como al imitador, tan pronto como tienen el propósito de *agradar*. Y debemos sin más recurrir a éstas si queremos efectuar una elección en la naturaleza y distinguir los objetos que merecen ser imitados. Repitamos, por tanto, nuestra pregunta, y por cierto que en términos más generales: *¿qué tienen en común las bellezas de la naturaleza y del arte, qué relación tienen con el alma humana para de ese modo agradarle?*

Y no se nos remita a la voluntad inmediata de Dios. No se haga como aquel filósofo inglés,¹⁹⁷ que introdujo un nuevo sentido para la belleza, con el que el Altísimo habría dotado a nuestra alma con sabios propósitos, pero también por medio de un acto de fuerza. Éste es el camino más expeditivo para cortar de súbito el hilo de toda investigación racional y para transformar

¹⁹⁷ Francis Hutcheson (1694-1747), filósofo moral y estético británico, que desarrolló la estética como ciencia sistemática fundamentalmente en su *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1720).

el todo más perfecto, la naturaleza, en algo así como una obra fragmentaria. El sistema de las intenciones divinas debe ser distinguido del sistema de las causas eficientes. El perfecto artífice sabe lograr los propósitos más sabios por los medios también más sabios. Su sabiduría ha elegido los más sabios fines últimos; pero, en efecto, los ha realizado mediante la más sabia institución de las causas eficientes. De tal modo, si el creador infinitamente bueno ha encontrado conforme a sus propósitos que los hombres hayan de obtener placer en la belleza, tendrá que haber hecho su alma de tal condición que este bienestar pudiera influir naturalmente y explicarse de manera inteligible.

Tal vez aquello que conocemos de nuestra alma a través de la teoría nos aproxime a nuestro fin último. Varias de las materias aquí pertinentes han quedado ya esclarecidas en los ensayos precedentes, de tal modo que no nos queda sino aplicarlas a las bellas artes a fin de descubrir la fuente del placer que éstas nos procuran. Cualquier concepto de perfección, de armonía y de completud será preferido por nuestra alma a lo fallido, imperfecto y discordante. Éste es el primer grado del bienestar y malestar que alternativamente acompañan a todas nuestras representaciones. La verdad de este principio ha sido demostrada por las meras declaraciones del espíritu, y la experiencia concuerda plenamente con ello.

Ahora bien, cuando el conocimiento de esta perfección es sensible, ésta es llamada belleza. Pero un conocimiento se llama *sensible* no cuando es meramente percibido por los sentidos externos, sino, en general, cada vez que de un objeto percibimos a un tiempo una gran multitud de rasgos sin poder distinguirlos claramente entre sí. Ya se mostró en otra oportunidad por qué ni las claras ni las oscuras representaciones se

llevan bien con el sentimiento de la belleza; no menos que por qué los claros conceptos de belleza ejercen un tan poderoso atractivo en la facultad de desear. La perfección intelectual ilumina el alma y satisface su pulsión originaria hacia representaciones concluyentes. Pero si ésta ha de poner en movimiento los resortes de la facultad de desear, entonces debe transformarse en belleza; los conceptos singulares de la multiplicidad deben perder su fatigosa claridad para que el todo pueda brillar con una luz tanto más radiante. Un tratamiento más amplio de este asunto se encontrará en las *Cartas sobre los sentimientos*.

De esto se sigue que todo lo que es susceptible de ser representado por los sentidos como perfecto puede también llegar a convertirse en objeto de la belleza. A este ámbito pertenecen todas las perfecciones de las formas externas, es decir, las líneas, las superficies y los cuerpos y sus movimientos y modificaciones, la armonización de múltiples sonidos y colores, la ordenación de un todo en sus partes, su semejanza, multiplicidad y armonía, su transposición y transformación en otras figuras, todas las facultades de nuestra alma, todas las habilidades de nuestro cuerpo; ni siquiera las perfecciones de nuestra condición externa, entre las que se cuentan el honor, la vida acomodada y las riquezas, pueden quedar excluidas cuando están destinadas a ser representadas de tal manera que incidan en los sentidos.

Así hemos hallado finalmente el medio universal a través del cual puede complacerse nuestra alma, a saber, la *representación sensiblemente perfecta*. Y, puesto que el fin último de las bellas artes es el de agradar, podemos presuponer como indudable el siguiente principio: la esencia de las bellas artes y las

letras consiste en una representación *artificial*¹⁹⁸ *sensiblemente perfecta*, o bien en una *perfección sensiblemente representada por medio del arte*.

Esta representación a través del arte puede ser sensiblemente perfecta incluso cuando su objeto en la naturaleza no sea ni bueno ni bello. En el ensayo anterior hemos visto que el mal y lo imperfecto en el objeto suscitan propiamente un sentimiento mixto que lleva también consigo algo de agradable, pero que este bajo grado de goce es suprimido por el displacer y apenas puede ser percibido por ánimos sensibles que acaso se dejan llevar demasiado fácilmente por la simpatía. Por lo demás, allí mismo se ha mostrado que a través de la representación artística queda menguado lo desagradable del objeto, mientras que lo agradable queda resaltado. Las amenidades del arte incrementan el bienestar y, aun cuando al mismo tiempo *producen una ilusión*, es decir, conmueven los sentidos tan vivazmente que creemos ver la cosa misma, en todo momento permanecen muchos estratos secundarios que no pertenecen al ámbito del arte y que nos recuerdan a su justo tiempo que lo que estamos viendo no es la naturaleza misma. Así pues, tan a menudo como las obras de arte cuentan con un modelo que imitar en la naturaleza, este modelo podrá ser en sí y para sí mismo tanto agradable como desagradable, y en ambos casos suscitar bienestar en la imitación. No obstante, deberá repararse en esta diferencia: el modelo agradable en la naturaleza suscitará goce en y para sí tanto por relación al objeto como por relación al asunto. Este goce es elevado merced a las bellezas del arte en la imitación y, en la medida que dura la *ilusión* de los sentidos, transfor-

¹⁹⁸ En el sentido de «artística».

mado en un dulce éxtasis. En cambio, el recuerdo inmediato de que lo que vemos es arte y no naturaleza comporta algo de desagradable, en cuanto nosotros deseáramos más bien, antes que la copia, el modelo agradable mismo. Sin embargo, los modelos desagradables en la naturaleza producen en la imitación un sentimiento bastante más mixto. En sí y para sí, su representación resulta agradable con relación al objeto, pero con relación al asunto se mezcla con otro determinado goce. Éste se ve incrementado merced a las bellezas del arte, y la ilusión sensible resulta también aquí agradable, en cuanto nos asegura la perfección de la imitación. Pero tan pronto esta ilusión destaca demasiado lo objetivo y empieza a hacerse desagradable, adviene el benéfico recuerdo de que eso que tenemos ante los ojos no es el modelo mismo, de tal modo que lo agradable se hace dominante y se apodera enteramente del alma.

Consideremos algo más detenidamente este sentimiento compuesto suscitado por las obras de arte y deduzcamos de ello tanto las reglas de la expresión del objeto adecuado al arte, como de su naturaleza. Cuando la obra de arte cuenta con un modelo natural, la expresión debe ser ante todo fiel, es decir, debe reproducirnos todas las partes del modelo tal como las habríamos percibido en él mismo por medio de los sentidos. La reproducción de un objeto que concuerda en todas sus partes es lo que se llama *imitación*; por ello, en este sentido, la imitación es una propiedad necesaria de las bellas artes y las letras.

Todas las partes de una correcta imitación coinciden en el común fin último de representar de manera semejante un cierto modelo originario; por ello cualquier imitación, ya en sí y para sí misma, lleva consigo el concepto de una perfección, y si nuestros sentidos pueden percibir la similitud de la imitación,

entonces ésta es capaz de suscitar un sentimiento agradable. Las imágenes de los objetos en un agua quieta, en una habitación oscura, y las figuras de cuerpos sólidos vertidos en yeso nos agradan meramente a causa de su semejanza. Pero, puesto que la semejanza con el modelo no es más que una perfección simple, ésta sólo llega a suscitar un grado muy bajo de goce, que a menudo apenas resulta perceptible y que, por así decir, únicamente afecta a la superficie de nuestra alma.

A ello se añade la perfección del artista que percibimos en las imitaciones artísticas: pues todas las obras de arte son improntas visibles de las habilidades del artista que, por así decir, nos dan a conocer su alma entera de una manera intuitiva. Esta perfección del espíritu suscita un placer incomparablemente mayor que la mera imitación, dado que es más digna y ampliamente más compuesta que aquélla. Es tanto más digna cuanto que la perfección de un ser racional es más elevada que la perfección de las cosas inanimadas, y asimismo es más compuesta, porque para una bella imitación se requieren muchas facultades del alma y, a menudo, incluso diferentes habilidades de los miembros exteriores. Encontramos más de qué maravillarnos en una rosa de Huysum¹⁹⁹ que en la imagen que de esta reina de las flores nos refleja cualquier río; y el más encantador paisaje en la cámara oscura no nos atrae tanto como pueda hacerlo el nacido del pincel de un gran paisajista.

El goce en las bellezas de la naturaleza es propiamente encendido hasta el encantamiento a través de la consideración de la infinita perfección del Maestro que la produjo; y qué frío ha de ser el goce del ateo que, frente a ello, debe contentarse me-

¹⁹⁹ Jan van Huysum (1682-1748), pintor holandés especializado en cuadros de flores y frutos.

ramente con las bellezas del objeto. A partir de las mencionadas propiedades de la bella expresión se ve también por qué en las obras de arte nos agrada más el genio que la más aplicada diligencia. El genio demanda una perfección de todas las facultades del alma y una concordancia de las mismas en un único fin último. Por ello sus signos, que una mano maestra esparce sobre las obras, han de deleitarnos incomparablemente más que los signos de la paciencia y el ejercicio exigidos por la diligencia.

Anteriormente se ha tratado de las propiedades del modelo en la naturaleza. Éste debe ser en sí y para sí, en un grado perceptible, agradable o desagradable. Lo indiferente queda, con razón, excluido en la medida en que en sí y para sí no suscita sentimiento alguno, de modo que no puede sino producir meramente un frío placer por la imitación. Por el contrario, la copia debe unificar por medio del arte todas las exigencias de un objeto bello. Por tanto, y sobre todo, deberá contar con múltiples partes. Lo monstruoso, lo árido, lo estéril son insoportables para el gusto.

Las partes, por lo demás, deben concordar de una manera sensible, constituir un todo; es decir, el orden y la regularidad que observan en su secuencia deben acceder a los sentidos. Las partes discordantes, confusas y entremezcladas sin razón suficiente vienen a ser, más bien, como cosas diversas puestas las unas junto a las otras; y cuando su orden no es accesible a los sentidos, cuando está oculto y no puede ser recabado sino a través de la reflexión, entonces nuestra alma cae en el desconcierto. Vaga sin hilo conductor por aquí y por allá y en ningún lugar encuentra un punto de reposo en donde poder recuperarse y meditar con tranquilidad sobre el todo. Un orden oculto,

desde el punto de vista de nuestros sentidos, es indistinguible de una plena falta del mismo.

El todo no debe sobrepasar los determinados límites de la grandeza. Nuestros sentidos no deben perderse ni en la grandeza ni en la pequeñez. En los objetos demasiado pequeños, el ánimo echa de menos la multiplicidad; y en los demasiado grandes, la unidad en lo múltiple.

Por otro lado, el objeto de las bellas artes debe ser conveniente, nuevo, extraordinario, fecundo, etc.; cosa que puede ser demostrada sin más a partir de las anteriores consideraciones.

A partir de esto se ve en qué casos conviene al arte abandonar la naturaleza y no reproducir los objetos plenamente tal como se encuentran en el modelo. La naturaleza tiene un plan inconmensurable. Su multiplicidad se extiende desde lo infinitamente pequeño hasta lo infinitamente grande, y su unidad se encuentra mucho más allá de cualquier asombro. La belleza de las formas exteriores en general no es sino una muy pequeña parte de sus propósitos, y ella misma podría hallarse ocasionalmente subordinada a más altos fines. Así pues, ¿sería posible que el espacio limitadísimo que podemos nosotros contemplar de la naturaleza, en cuanto que este espacio incida sobre nuestros sentidos, pueda agotar todas las propiedades de la belleza ideal?

Por el contrario, el artista humano escoge un ámbito acorde con sus fuerzas. Sus intenciones son tan limitadas como sus capacidades. Su fin último no es sino el de representar en un territorio limitado las bellezas que inciden en los sentidos humanos. Así, podrá aproximarse a las bellezas ideales más de lo que alcance la naturaleza en esta o en otras partes, porque no le inducen a desviarse hacia más altos propósitos. Lo que la

naturaleza ha dispersado en diferentes objetos, lo recoge en un único punto de vista, se conforma un todo a partir de ello y se esfuerza en representarlo tal como lo habría representado la naturaleza si la belleza de ese objeto limitado hubiera sido su único fin. No otra cosa significan las habituales expresiones de los artistas: *embellecer la naturaleza*, *imitar la bella naturaleza*, etc. Quieren representar un determinado objeto tal como Dios lo habría creado si la belleza sensible hubiese sido su más elevado fin último y ningún otro fin más importante le hubiese apartado de aquél. Ésta es la belleza ideal más perfecta, que en la naturaleza no puede encontrarse sino en el todo y que tal vez no sea plenamente alcanzable en las obras de arte.

De tal modo, el artista debe elevarse sobre la naturaleza común y, puesto que la belleza es su único fin último, es libre de concentrarla en sus obras por todas partes, para que así nos conmueva con mayor fuerza.

Las figuras de la naturaleza son puestas por todos los conocedores de la escultura por debajo de las de los antiguos. Los contornos de la naturaleza son algo pobres, y sus cabezas no son tan nobles ni tan expresivas como las cabezas de los antiguos.

Para aquéllos que no poseen bastante genio para abstraer la belleza ideal de las obras de la naturaleza, la diligente observación de los antiguos puede ser más útil que la contemplación de la naturaleza.

Los colores locales de la naturaleza no son tan frescos ni tan vivaces como los de un hábil colorista. La naturaleza pinta un espacio infinito para el tiempo infinito y cambia a cada momento su inmensa pintura. ¡Qué asombrosa multiplicidad de colores habrá de adoptar! Pero cuanto más reducida es la cantidad de colores, tanto más puros y vivaces pueden ser. En efecto, incluso

los colores del colorista, en comparación con los de un pintor de tejidos, habrán de tener un aspecto algo sucio y pardusco, porque el fin último de éste se limita meramente a un único color. Pero ¿podrá atribuirse por ello más conocimiento del colorido a un tintorero común que a un Rubens o un Tiziano?

Quizá la naturaleza no ha manifestado jamás un carácter humano comparable al de Charles Grandison;²⁰⁰ sólo el poeta se ha esforzado en darle forma tal como aquel hombre habría devenido según la voluntad de Dios antes mencionada. Ha presupuesto como modelo una belleza ideal y ha buscado en la naturaleza los rasgos que, combinados, forman un carácter tan perfecto. Ha embellecido la naturaleza.

En el caso del arte de los sonidos, esta verdad se nos aparece mucho más evidente.

Los sonidos de la naturaleza son ciertamente expresivos, pero raramente melódicos, de tal modo que, si quiere producir placer, el artista deberá embellecerlos. Es lo mismo que hace el bailarín cuando, por ejemplo, imita en efecto los movimientos espontáneos de un pastor, pero enlazándolos con arte y con decoro.

Los límites que se han prescrito en este ensayo no me permiten ulteriores investigaciones sobre las propiedades universales de las bellas artes. No tengo ni la voluntad ni la capacidad para introducir un entero edificio doctrinal, así que me contentaré con haber trazado con alguna corrección sus primeras líneas fundamentales. A partir de aquí, pasaré a ocuparme de la subdivisión de las bellas artes en sus clases particulares.

Los signos a través de los cuales es expresado un objeto pue-

²⁰⁰ Protagonista de la novela *Sir Charles Grandison*, de Samuel Richardson (1689-1761).

den ser naturales o arbitrarios. Son naturales cuando el vínculo del signo con la cosa designada se funda en las propiedades de lo designado mismo. Las pasiones, merced a su propia naturaleza, están ligadas a ciertos movimientos de los órganos de nuestro cuerpo, como con determinados sonidos y gestos. Así, quien expresa un movimiento del ánimo por medio de los correspondientes sonidos, gestos y movimientos, se sirve de signos naturales. Por el contrario, se llaman arbitrarios aquellos signos que, en virtud de su naturaleza, no tienen nada en común con las cosas designadas, sino que han sido adoptados para ello de manera arbitraria. De esta clase son los sonidos articulados de todos los lenguajes, los caracteres alfabéticos, los signos jeroglíficos de los antiguos y algunas imágenes alegóricas que con razón se pueden contar entre los jeroglíficos.

De esta consideración deriva la primera subdivisión fundamental de la expresión sensible en las bellas artes y las letras (*beaux arts* § *belles lettres*). Las bellas letras, entre las que se incluyen comúnmente el arte poético y la elocuencia, expresan los objetos por medio de signos arbitrarios, por medio de signos perceptibles y caracteres alfabéticos. Ahora bien, dado que una composición racional de muchas palabras es llamada discurso, venimos a toparnos de forma totalmente espontánea con la conocida definición de Baumgarten: una poesía es un *discurso sensiblemente perfecto*;²⁰¹ de tal modo, esta definición nos ha dado la oportunidad de establecer la esencia de las bellas artes en general como la representación artística sensiblemente perfecta. El arte poético se distingue de la elocuencia por su fin último. El objetivo principal del arte poético es el de agradar

mediante un discurso sensiblemente perfecto; el de la elocuencia, convencer mediante un discurso sensiblemente perfecto.

El medio para hacer sensible un discurso consiste en la elección de aquellas expresiones que susciten de golpe en el recuerdo una multitud de rasgos característicos, a fin de hacernos sentir lo designado más vivamente que con un signo. De este modo, nuestro conocimiento se hace intuitivo. Los objetos son representados a nuestros sentidos como inmediatos, y las facultades inferiores del alma son engañadas en la medida en que a menudo olvidan el signo y creen estar divisando la cosa misma. Es a partir de esta máxima universal como debe juzgarse el valor de las imágenes poéticas, de las comparaciones y las descripciones, e incluso de las palabras poéticas singulares.

Todas las cosas reales y posibles pueden ser expresadas mediante signos arbitrarios tan pronto como se tenga de ellos un claro concepto. Por eso el ámbito de las bellas letras se extiende a todos los objetos imaginables.

El poeta puede expresar todo aquello de lo que nuestra alma puede hacerse un concepto claro. Todas las bellezas de la naturaleza en colores, figuras y sonidos; la entera magnificencia de la creación; el conjunto de la inmensa construcción del universo; la voluntad de Dios y sus infinitos atributos; todas las inclinaciones y pasiones de nuestra alma: nuestros más sutiles pensamientos, sentimientos y decisiones pueden servir de materia al entusiasmo poético.

El objeto de las bellas artes es más limitado. Éstas se sirven preferentemente de signos naturales. La expresión en pintura, escultura, arquitectura, música y danza no presupone ningún arbitrio para ser entendida; muy raramente se refiere a la voluntad de los hombres de caracterizar un objeto de una

²⁰¹ Cf. A. Baumgarten: *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, § 9.

manera más bien que de otra. Por ello cada una de las artes debe contentarse con aquellas partes de los signos naturales que puede expresar sensiblemente. A la música, cuya expresión acaece por medio de sonidos perceptibles, le resulta imposible mostrar el concepto de una rosa, de un álamo, etc.; así como a la pintura le es imposible representarnos un acorde musical. Las diferentes clases de signos naturales nos darán la oportunidad de subdividir las bellas artes en sus tipos particulares.

Los signos naturales de los que se sirven las bellas artes actúan, sobre todo, bien por medio del oído, o bien por el de la vista. Respecto a los demás sentidos no conocemos hasta ahora ningún arte bello. El primer caso atañe a la música; el segundo, a todas las restantes bellas artes.

Las bellezas que pueden sentirse en sonidos inarticulados son de orden sensible: la concordancia de los sonidos singulares con el todo, la recíproca relación entre las partes, la imitación, y finalmente todas las inclinaciones y pasiones del alma humana que suelen darse a conocer por medio de los sonidos. Por lo demás, el arte de los sonidos puede representar las múltiples partes de la belleza bien en una secuencia, o bien de manera simultánea. Lo primero se llama melodía; lo segundo, armonía.

Del mismo modo, los signos naturales que actúan sobre la vista pueden ser representados en una secuencia o simultáneamente; esto es, pueden expresar la belleza bien por medio del movimiento, o bien por medio de formas. El arte de la danza lo hace por medio del movimiento. Las diferentes posiciones del cuerpo, el movimiento de las partes externas del mismo y los gestos se encuentran recíprocamente relacionados en su secuencia y constituyen en su conjunto una bella totalidad.

Las bellezas expresadas en el arte de la danza común o infe-

rior incluyen el orden y la concordancia de las partes, las habilidades de los órganos corporales, las imitaciones, las posiciones y los movimientos en bellas líneas y, finalmente, las líneas de belleza descritas sobre el suelo por los pies de los bailarines. A ello se añade, en el arte de la danza superior o teatral, la expresión de las inclinaciones y movimientos del ánimo y la imitación de todas las acciones humanas susceptibles de ser expresadas por medio de movimientos.

Los signos naturales visibles que deberían representarse secuencialmente los unos junto a los otros han de ser representados mediante líneas y figuras. Ahora bien, esto sólo puede suceder o bien a través de superficies, o bien por medio de cuerpos. En la pintura se produce a través de superficies; en la escultura y la arquitectura, por medio de cuerpos. La arquitectura se distingue de la pintura, tanto como de la escultura, por respecto a las perfecciones que ha de expresar. En aquélla son expresados sensiblemente, aparte del orden, la simetría y la belleza de las líneas y figuras en las columnas, portales y ventanas, y también, principalmente, la comodidad y la solidez del edificio, así como las perfecciones de la condición externa del promotor de la construcción. Los edificios suntuosos muestran la riqueza, la dignidad y el acomodo del propietario. Todo debe tener el aspecto de la magnificencia, del acomodo y de la solidez, puesto que éste es propiamente el fin último de un edificio.²⁰²

²⁰² La imitación no parece haber intervenido en absoluto, o cuando menos muy poco, en las bellezas de la arquitectura. Ciertamente, se afirma que los órdenes de las columnas presentarían una semejanza con la figura de un hombre bien formado. No obstante, la intención del arquitecto no es de ningún modo la imitación de la figura humana. Los primeros inventores se han limitado a extraer de la estructura del cuerpo humano las reglas según las cuales el concepto de la solidez puede ser vinculado con las bellezas de la forma externa. Por lo demás, el origen de los órdenes de las columnas puede ser deducido de otras causas acaso con mayor naturalidad, tal como lo han hecho, en efecto, algunos autores modernos [M].

En cambio, ni la pintura ni la escultura tienen que ver con la perfección de la condición externa ni con la durabilidad. Es cierto que, a menudo, pueden erigir un monumento al honor y la dignidad, pero esta determinación no les es esencial. Las líneas de la belleza en la pintura deben poseer un impulso mucho más libre que en la arquitectura. La regularidad y la rigidez en las líneas exteriores de las columnas y aberturas en la arquitectura le dan una solidez aparente que el pintor, tanto como el escultor, deben evitar frecuentemente. Las bellezas que pueden ser expresadas por estos artistas son las del genio y el pensamiento en la inventiva y la composición, la concordancia en la ordenación, la imitación de la bella naturaleza en el dibujo, una rica multiplicidad de bellas líneas y figuras, la vivacidad de los colores locales, la armonía de su sombreado, y la verdad y unidad en la distribución de las luces y las sombras, la expresión de las inclinaciones y pasiones humanas, las más adecuadas posturas del cuerpo humano y, finalmente, la imitación de las cosas naturales y artificiales en general que pueden ser reportadas a la memoria por medio de imágenes visibles.

Puesto que el pintor y el escultor expresan las bellezas en una sucesión de las unas junto a las otras, deben elegir el instante más favorable a su propósito. Deben sintetizar la acción entera en un único punto de vista y subdividirla con mucho conocimiento. Todo en ese instante debe ser rico en ideas y tan lleno de significado que cada idea accesoria contribuya de suyo al significado requerido. Si contemplamos una pintura tal con la debida atención, nuestros sentidos se verán de pronto entusiasmados, todas las facultades de nuestra alma serán excitadas de repente y la imaginación podrá adivinar lo pasado a partir de lo presente y vislumbrar con seguridad el correspondiente porvenir.

Lo que hasta ahora hemos consignado, en efecto, es el ámbito de los signos naturales en los límites de las bellas artes, y el de los arbitrarios en los de las bellas letras. Sin embargo, debe admitirse que estos límites se confunden a menudo, e incluso que, en virtud de la regla de la belleza compuesta, deben confundirse frecuentemente.

No es raro que el poeta se sirva de aquellas palabras y de aquel metro cuyo sonido natural presenta una similitud con la cosa designada, mientras que el artista busca introducir en sus obras imágenes alegóricas cuyo significado resulta con frecuencia meramente arbitrario. Sólo el virtuoso sabrá manejar con la necesaria cautela estas incursiones de un ámbito en otro. El poeta que se esfuerza a propósito en pos de sonidos imitativos corre el riesgo de conferir a su poesía un aspecto pueril que sólo puede agradar a los niños. Y no raramente los músicos chupuceros han caído en el ridículo cuando han pretendido expresar conceptos carentes de relación alguna con los sonidos. Lo que nos proponemos indagar es en qué medida el pintor y el escultor pueden hacer libre uso de los signos arbitrarios.

Va de suyo que la pintura no se ocupa meramente de aquellos objetos que son visibles en sí y para sí mismos. También los pensamientos más sutiles, los más abstractos conceptos pueden ser expresados sobre el lienzo y ser retrotraídos a la memoria por medio de signos visibles. En ello estriba el gran secreto de conseguir, como Artístides,²⁰³ refigurar el alma y pintar para el entendimiento. El artista puede llevarlo a cabo de diversas maneras. Puede, como el fabulista, reconducir una cierta máxi-

²⁰³ Artístides (s. IV a.C.), pintor griego reconocido por su habilidad para reproducir la expresión anímica.

ma universal o un concepto abstracto a un ejemplo particular, y de este modo representar un pensamiento sutil vivaz e intuitivamente. Así pueden ser reproducidos el héroe que se resiste a la violencia del amor como lo hizo Homero en la persona de Diomedes, que hiere a Venus; o la ternura del amor matrimonial en la despedida de Héctor y Andrómaca, y el amor infantil en el personaje de Eneas, que carga a sus espaldas con su padre entre llamas y espadas. La moderación en el uso del vino, o la mezcla del vino con el agua puede expresarlas el artista a través de Tetis abrazando a Baco. Un filósofo que se sienta absorbido en la contemplación, mientras los enemigos devastan toda la ciudad y uno de ellos le sale impetuosamente al encuentro con la espada desnuda, podría representar una imagen de la más profunda meditación.

Otra manera de pintar pensamientos puede llevarse a cabo merced a la alegoría. Se reúnen las propiedades y características de un concepto abstracto y a partir de ellas se configura un todo sensible que puede ser expresado en el lienzo mediante signos naturales. De esta clase es la representación de la *Oportunidad* en un personaje con la nuca desnuda y una trenza sobre la frente, o la reproducción del *Silencio* por medio de un muchacho con el dedo alrededor de la boca.

Según dice Winckelmann,²⁰⁴ gran defensor de la pintura alegórica, de Homero podría tomarse una imagen de la Plegaria. Fénix, el preceptor de Aquiles, trata de calmar al héroe, que se le ha confiado, y lo hace con una alegoría: «Debes saber, Aquiles –dice–, que las Plegarias son hijas de Júpiter. Se han hecho tortuosas a través de mil recodos; su rostro está lleno de arrugas

y preocupaciones, y sus ojos se dirigen constantemente al cielo. Forman el séquito de la diosa Ate [Culpa] y corren tras sus pasos. Esta diosa camina con aire soberbio y atrevido, y, ligera de pies como es, recorre el mundo entero y angustia y atormenta a los hijos del hombre. Trata de eludir a las Plegarias, que le siguen sin descanso para sanar a las personas que aquélla hiere. Quien venera a estas hijas de Júpiter cuando se le acercan, goza de ellas mucho bien; pero si las rechaza, piden al padre de la diosa Ate la orden de castigarle a causa de la dureza de su corazón». De la misma manera pueden ser refiguradas la Muerte y el Pecado según Milton, y la Discordia según Voltaire.

Entretanto, el artista debe guardarse de que sus alegorías no resulten demasiado tendentes a la agudeza; han de ser tan naturales como intuitivas. Esto es, la condición del signo deberá estar fundada en la naturaleza de lo designado y nosotros debemos poder comprender esta concordancia con tan ligero esfuerzo que pensemos más en la cosa designada que en el signo. Así pues, el artista ha de tener presente que, en efecto, debe hablar a nuestra alma, pero sólo a sus potencias interiores y sensibles; tan pronto como se requieran reflexión, meditación y esfuerzo del ingenio para adivinar el significado de los signos, éstos dejan de ser sensibles.

Si una mariposa puede ser el alma; si un corazón de oro que pende del pecho de una persona puede ser un corazón benévolo; si cierto árbol, la sabiduría; si un ciervo, la conciencia atormentada, o qué sé yo, entonces de lo que se trata es de meros signos simbólicos y mucho menos intuitivos que las palabras más arbitrarias. Una tal expresión no sólo se aleja de la esencia de la pintura, sino que niega en general el carácter de las bellas artes y pertenece a esas ingeniosidades bajo las cuales se esconden las

²⁰⁴ Cf. *Las Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura*, 2ª ed., pág. 154 [M].

bellezas de una obra, en la medida en que de lo que se goza es del ingenio, en lugar de haber sido encantados los sentidos.

Cuando lo que se ha de pintar es la Plegaria según Homero, como propone Winckelmann, ¿quién sabe si no se habrá de cometer la misma falta?

La sátira en la pintura se presenta mucho más próxima al signo simbólico, y hasta parece exigirlo, así como en el arte poético y la elocuencia interesa más el ingenio que el sentimiento. Los cobres de Hogarth, algunas descripciones de los cuales se encuentran en el apéndice de la segunda edición de su *Analysis of Beauty*, están llenos de ejemplos semejantes. En el escrito antes citado, Winckelmann aporta uno bellísimo extraído de la fábula de Gabrias,²⁰⁵ en donde se hablaba de un asno cargado con la imagen de Isis, asno que interpretaba la veneración del pueblo por aquella como si lo fuese por él mismo. En la medida en que esta falsa presunción del asno pueda ser adecuadamente expresada por el pincel (cosa que todavía se puede poner en duda), Winckelmann tendría razón al preguntarse: «¿Puede el orgullo de la plebe bajo los grandes del mundo ser expresado de manera más sensible?».

Incluso en la arquitectura se ha intentado introducir una especie de alegoría, pero el resultado no parece haber sido demasiado feliz. Un sueño del emperador Constantino ha dado ocasión para buscar en la iglesia una semejanza con el crucifijo. El altar debía asumir el lugar de la cabeza; la gran entrada principal, el de los pies; y las dos naves laterales, el de ambos brazos.

Los antiguos dotaron el templo de la Virtud de una única

entrada, para de ese modo indicar que no se puede acceder a la virtud a través de ningún camino secundario.

Plutarco²⁰⁶ cuenta que Marcelo hizo construir dos templos, uno dedicado a la Virtud y otro a la Gloria, el uno junto al otro, de modo que para llegar al templo de la Gloria había que pasar por el templo de la Virtud. El significado es manifiesto, sólo que la empresa misma parece estar demasiado lejana del genio de la arquitectura. La descripción de un tal edificio hace mucho más intuible el sentido de la alegoría que el del edificio mismo. Un signo inconfundible de que el caso pertenece más al arte poético que a la arquitectura.

Hasta ahora hemos tratado sólo de la naturaleza de las artes singulares y de sus objetos particulares y comunes. No raramente, sin embargo, se han unido dos o más artes a fin de hacer la expresión aún más sensible, y asaltar nuestro ánimo, por así decir, desde todas partes. Estos vínculos tienen sus reglas particulares, que han de ser explicadas a partir de la naturaleza de las perfecciones compuestas.

En una perfección compuesta debe dominar un único propósito fundamental, y los propósitos particulares deben concordar como medios del mismo. Allí donde muchos fines últimos tienen igual participación en la constitución de una cosa, el interés queda escindido, la multiplicidad no concuerda y no se encuentra ninguna razón por la que estos diferentes fines últimos hayan sido reunidos. Esta observación vale tanto para las bellezas como para las perfecciones. En ninguno de los casos puede ser omitida la concordancia de los fines últimos; y, dado que ya hemos visto que cada arte tiene un fin último particular,

²⁰⁵ Referencia al fabulista griego Gabrias, s. II, que escribía a la manera de Esopo.

²⁰⁶ Plutarco, *Marcellus*, cap. 228.

el artista que pretende combinar varias artes debe elegir como propósito principal el fin último de un arte particular y subordinar a aquél las restantes artes, de tal modo que puedan ser consideradas como medio para el fin principal. Para abreviar, quisiéramos llamar a aquél arte principal; a éstas, artes auxiliares.

A partir de los fines últimos particulares a través de los cuales cada arte es determinado en su subespecie, se desprenden las reglas particulares propias de cada arte y que le distinguen de los demás. Estas reglas particulares pueden entrar en conflicto entre sí en la composición de las artes, y entonces las excepciones son inevitables.

Cuando no se puede evitar un tal conflicto de las reglas particulares, entonces debe hacerse la menor excepción que sea posible, y por cierto que por el lado de las artes auxiliares. En la composición, las artes auxiliares deben servir sólo a la exaltación del arte principal y prestarle aquellas bellezas que no posee. Por ello, deben separarse en todo momento del arte principal y renunciar en parte al rigor de sus leyes particulares. Aquellas reglas que derivan de la determinación universal de las bellas artes en general no pueden contradecirse en la composición de muchas artes particulares. Pero cuando las reglas particulares del arte principal entran en conflicto con las reglas universales del arte auxiliar, de tal manera que la vinculación preestablecida de las artes sea sencillamente imposible, si las reglas particulares del arte principal deben ser perfectamente satisfechas, entonces la excepción debe producirse en todo caso por el lado del arte principal. Éste debe dar a las artes secundarias la ocasión de facilitarles ayuda y embellecerlas mediante su contribución. Quisiéramos aplicar estas máximas universales a casos particulares.

La música se encuentra en una relación natural con la viva exposición de las bellas letras. La voz debe, preferentemente, o bien ser elevada en las expresiones de los sentimientos, inclinaciones y pasiones, o bien rebajada. En su declamación, el lector debe saber expresar lo fuerte, lo heroico, lo horrible, lo doloroso, lo terrible y lo tierno por medio de sonidos adecuados, mediante las pertinentes inflexiones de la voz, a través de un subir y un descender, un disminuyendo, un callar y un veloz proseguir. Todo esto forma parte de la música. Pero, en la medida en que la música es empleada sólo para dotar de un mayor énfasis a los signos arbitrarios de la poesía, habrán de hacerse todas las excepciones necesarias por parte de la música. El poeta se abandona sin freno a su entusiasmo y satisface a la perfección las reglas de su arte, sin preocuparse de si esta o aquella expresión pueda entrar en conflicto con las reglas de la música. El arte auxiliar debe renunciar al rigor de sus reglas particulares y sacrificarlo todo a las bellezas del arte principal. Entretanto, el poeta debe servirse de esta intención. Cuando su poema está destinado a ser declamado, es decir, a ser acompañado de música, debe evitar aquellas bellezas que no pueden ser declamadas y que, por consiguiente, hacen imposible el enlace pretendido. En los dramas de algunos poetas ingleses, como Thomson,²⁰⁷ Young²⁰⁸ y otros, se pueden encontrar algunos pasajes que, con todo, no hacen buen efecto en el teatro. Son bellezas de la poesía que, sin embargo, resulta imposible enlazar con la música. Los poetas casi siempre atribuyen la culpa al actor, pero con fre-

²⁰⁷ James Thomson (1700-1748), escritor británico cuyas tragedias fueran caracterizadas como «dramas para leer».

²⁰⁸ Edward Young (1683-1765), escritor del desengaño religioso de la vida, conocido fundamentalmente como autor de los *Night-thoughts*, «Meditaciones sobre la vida, la muerte y la inmortalidad», 1742 ss., que ejercieron, por su forma y por su contenido, un fuerte influjo en Alemania.

cuencia lo hacen injustamente. Hay pasajes que pueden llevar a la desesperación al más hábil de los actores, y éstos son indiscutiblemente errores en los que el poeta incurre por falta de un conocimiento suficiente de la declamación. Es lastimoso escuchar cómo los más excelentes actores se martirizan cuando han de declamar nuestras habituales traducciones tan inadecuadas para la representación teatral. El orden de las palabras es a menudo tan torpe, y los períodos tan monstruosos, que los grandes talentos de un Eckhof²⁰⁹ o una Starkin,²¹⁰ etc., son inútilmente derrochados. Yo he tenido el honor de ver representar en la escena alemana algunas miserables traducciones. Lo único que me agradó en ellas fue la consideración de lo que habrían conseguido hacer aquellos actores, si hubiesen contado con poetas que hubiesen trabajado para ellos y que hubiesen sido tan grandes en el arte poético teatral como ellos en el arte de la escena.

La declamación de los antiguos, aun cuando haya sido puesta en notas, estuvo indiscutiblemente privada de todo auténtico adorno musical. Debía sólo conferir un mayor énfasis a la vivaz representación de los signos arbitrarios en la escena, y la música más adecuada a ese fin era la menos artificiosa.

Por el contrario, sus coros y sus himnos tenían ya una más precisa afinidad con la música. Cuanto más fuerte era el entusiasmo del declamador, tanto más variados debían ser sus sonidos, y tanto más notables las modulaciones y modificaciones de la voz. Aquí el poeta debía acomodarse ya algo más al músico. Sus pensamientos podían ser audaces, elevados, profundos y

llenos de decoro poético; pero la expresión debía estar organizada según las exigencias de la música, de manera más armónica, en breves frases cantables y medidas estrofas, y no raramente ir provista de repeticiones (*refreins*). El fin último principal seguía siendo la expresión en signos arbitrarios, y la mayor parte de las excepciones caían del lado del arte de los sonidos.

Sin embargo, no es imposible vincular entre sí estas dos artes, de tal forma que el fin último principal lo sea la expresión en signos naturales. La expresión del sentimiento en la música es fuerte, vivaz y conmovedora, pero indeterminada. Uno se siente penetrado por un cierto sentimiento, pero se trata de un sentimiento oscuro, genérico y no limitado a ningún objeto. Esta deficiencia puede ser subsanada mediante la adición de signos claros y arbitrarios. Pueden determinar el objeto por todas partes y hacer del sentimiento un sentimiento individual que irrumpe más fácilmente. Ahora bien, si esta determinación más precisa del sentimiento en la música acaece merced al arte poético y la pintura o la decoración del escenario, entonces surge la ópera moderna.

El fin último principal en esta unión de las artes es la música, o la expresión sensible por medio de los signos naturales de los sonidos, por lo que todas las excepciones deben producirse por el lado del arte poético. Ése puede oportunamente separarse de sus reglas particulares, como la unidad de lugar, de tiempo y de acción, así como ocasionalmente de la verosimilitud en la disposición, cuando ello sucede a favor de la música, y el poeta debe ajustarse en todas sus expresiones a las exigencias del músico. No puede dejar que su genio fluya libremente, sino que en todo momento debe tener presente el arte principal a cuyo fin último ha de apuntar todo. Sus palabras, su metro y la

²⁰⁹ Konrad Eckhof (1720-1778), actor principal del Teatro Nacional de Hamburgo.

²¹⁰ Johanna Christiane Surke (Starkin) (1731-1803), actriz que trabajó sobre todo en Leipzig.

cadencia de su verso deben ser musicales, sus figuras y metáforas deben ser tomadas más de los objetos del oído que de los objetos de la vista. En efecto, tampoco puede adornarlas con las bellezas de su arte de manera tan perfecta que parezcan poder pasarse plenamente sin la música. Debe designar los sentimientos, las imágenes y todas las bellezas musicales, por así decir, mediante líneas exteriores, y dar a la música la oportunidad de expresarlas, de conferir a los sentimientos su verdadero fuego, vida a las imágenes y semejanza a las metáforas. Por el contrario, cuando el poeta ha dado ya a sus sentimientos la configuración pertinente, al músico no le queda sino caracterizar con notas la declamación, la cual, ciertamente, tiene un gran valor, pero que no concuerda con el propósito de dejar que la música sea el arte principal. El músico sólo tiene que velar por que no quede abolida la posibilidad de la unión de su arte con la poesía. En las obras de teatro debe evitar la confusión general de los sentimientos, que en una sinfonía puede ser introducida en el lugar oportuno. Más aún, debe trabajar según el plan del poeta, porque es mucho más fácil concebir un plan claro en signos arbitrarios. Por lo demás, su arte afirmará en este caso su privilegio y, cuando surja un conflicto entre las reglas, aquél debe ser cargado con las menos excepciones posibles.

El arte de la danza se encuentra tanto en conexión con el arte poético como con la música. A veces meramente acompaña a la declamación, en la medida en que le añade el movimiento de la cabeza y de las partes más externas del cuerpo que vivifican la expresión de ciertos sentimientos, y en este caso es llamado arte de la danza natural o prosaica. Los movimientos de los miembros de los que eran acompañados los coros y los himnos eran algo más artificiales y se aproximaban más al arte

de la danza elevada, tal como se ha señalado ya a propósito de la música. Frente a ello, la danza poética, tanto la inferior como la superior, es más bien afín a la música que no al arte poético. La música es la causa probable de los vehementes movimientos del bailarín; muestra, a través de las cadencias, el orden de la secuencia de aquellos movimientos y sostiene la expresión del arte de la danza en la medida en que ayuda a los espectadores a introducirse en la pasión que el bailarín quiere suscitar. Ahora bien, puesto que la música es tomada en este caso como la causa del arte de la danza, el efecto, sin embargo, es en todo momento el fin último para el que la causa es usada como medio, de modo que la música ha de considerarse como un arte auxiliar que en todas sus partes debe ser organizado según las exigencias del arte de la danza.

El arte de la danza puede incluso ser vinculado con el arte poético y la música a la vez, si bien, cuando tres artes han de actuar al mismo tiempo, el vínculo se hace en todo caso más difícil. Entre los antiguos, así como entre los modernos, en los franceses, la vinculación de estas tres artes es muy habitual. «Entre otros, un bello ejemplo de ello puede serlo un cierto coro de la ópera de Rameau,²¹¹ *Les Indes galantes*, cuya melodíaailable es bastante conocida por el título de *Les sauvages*. En el teatro de la Ópera de Berlín se ha visto un ejemplo muy apropiado en el último coro de la ópera *Montezuma*.²¹² Después de que Cortés ha dado la orden de saqueo y destrucción de la ciudad de México, los españoles se dirigen hacia el coro de mexi-

²¹¹ Jean Philippe Rameau (1683-1764), compositor francés que en 1735 escribió *Les Indes galantes* como un ballet operístico de carácter heroico, y en 1736 retocó *Les sauvages*.

²¹² *Montezuma*, ópera con texto de Federico II de Prusia (en francés) y de Tagliozucchi (en verso italiano), con música de Karl Heinrich Graun y ballet de Denis, representada en el año 1755.

canos que huye en desbandada exclamando: *Fuggiamo, o giorno orribile*, etc. Los bailarines representan soldados españoles que tratan de atrapar a las mujerzuelas mexicanas, que huyen de ellos. Tan pronto las han capturado, ellas callan y dos españoles que trataban de prender a una mexicana bailan un *pas de trois*.»

La pintura no puede ser enlazada con el auténtico arte poético y la elocuencia sino con la mayor cautela. Ciertamente, la expresión de las inclinaciones y pasiones en la pintura no es tan vivaz y conmovedora como en la música, pero sí es más clara y determinada. Por ello requiere mucho menos de la ayuda de los signos arbitrarios que el sentimiento en la música. La acción incide aquí con mayor claridad sobre los sentidos, y los aspavientos, las posturas y los gestos de los personajes que actúan dan a las pasiones con las que son representados la individualidad que les falta en la música. Por eso sólo los más miserables chapuceros se sirven en la pintura de una nota escrita que hacen salir de la boca de sus personajes; la verdadera condición, la ejecutoria y acción de cada personaje deben ser representados absolutamente por medios meramente pictóricos.

Con todo, a menudo se hace difícil abstraer a partir de las acciones de todos los personajes intervinientes el acontecimiento al que se refieren. Sabemos lo que quiere cada personaje en particular y qué estado de ánimo le corresponde; pero no vemos el motivo por el que los personajes están ahí, ni cuál es el fin último que les une. El plan del artista se apoya en un acontecimiento o en una ficción que no se evidencia fácilmente a los sentidos. En este caso, una breve inscripción puede vivificar la acción entera e indicar con poco el fin último en el que convergen todas las partes. Un ejemplo de esta clase es la pintura de

Poussin,²¹³ que representa a un pastor y una pastora, tal como se encuentran, con una expresión meditativa y tierna, junto a la tumba de una pastora en donde se lee la inscripción: ET. IN ARCADIA. EGO. Estas pocas palabras explican la pintura entera y nos instruyen acerca de la intención del pintor que, de otro modo, acaso no habríamos adivinado sin una fatigosa reflexión.

Las inscripciones sirven también como un medio para unificar la poesía con la arquitectura. Explican el fin último y la destinación de un edificio que no se podría reconocer a partir de su estructura externa. El *Invalidenhaus* berlinés lleva la bella y enérgica inscripción: LAESO. ET. INVICTO. MILITI. Estas palabras explican la destinación del edificio y son al mismo tiempo un encomio del ánimo del gran hombre que lo erigió,²¹⁴ quien ha querido hacer que el luchador herido e invicto²¹⁵ discurra el resto de sus días en paz y tranquilidad.

La arquitectura, en general, en la medida en que forma parte de las bellas artes, no puede ser considerada sino como un arte secundario. Es la necesidad de protegerse de las inclemencias del tiempo y de las estaciones lo que ha impelido a los hombres a construir edificios, mientras que todas las demás artes deben su origen sólo al deleite. Por ello todas las bellezas en la arquitectura, tal como se han recordado más arriba, deben subordinarse a su primera determinación, a la comodidad y a la duración. Por el contrario, ya antes se ha recordado acerca de los pintores, cuyas obras no pueden tener el aspecto de la solidez,

²¹³ Se referirá a la pintura de Poussin titulada *Et in Arcadia ego* o *El pastor de Arcadia*.

²¹⁴ Federico II de Prusia, terminado el edificio en 1748.

²¹⁵ Voltaire reprocha a su propia lengua materna no ser particularmente apta para las inscripciones breves y pone como ejemplo, entre otras, esta inscripción, la cual no puede ser vertida al francés sino a través de un largo rodeo. Nuestra lengua padece de esta rigidez en bastante menor medida [M].

que sus líneas deben tener un libre brío, y se ha notado que los más grandes artistas, cuando introducen edificios en sus pinturas, los representan la mayor parte de las veces de lado, para ofrecer al ojo una mayor multiplicidad; o bien, cuando esto no es oportuno, interrumpen las rígidas líneas de la arquitectura por medio de una nube o un árbol, con lo que cubren una parte del edificio.

La más difícil y casi imposible vinculación de las artes se da cuando han de ser unificadas artes que representan una sucesión de bellezas las unas junto a las otras con artes que representan una sucesión de bellezas las unas tras las otras. Este secreto se lo ha reservado la naturaleza casi en exclusiva. Ésta enlaza en sus inmensurables planos, mediante infinitos tiempos y espacios ilimitados, en la más perfecta armonía, las bellezas de los sonidos, los colores, los movimientos y las figuras. El arte humano, por el contrario, sólo impropriamente puede unir la pintura, la escultura y la arquitectura con la música y la danza, y esto, por cierto, gracias a las decoraciones. En efecto, en una ópera se puede hacer surgir, según una conocida fábula, una entera ciudad o un bello edificio a través del poder mágico de la armonía, o disponer a los bailarines como imágenes de columnas inmóviles y vivificados por la música, hacerles expresar sus primeros sentimientos en alegres movimientos. Pero ¿quién no ve que estos vínculos no pueden ser designados como tales sino de un modo impropio?

Con todo, debemos hacer una excepción a esta máxima universal. La música une efectivamente la armonía con la melodía, aun cuando aquélla representa las bellezas en una sucesión de unas sobre otras, mientras que ésta lo hace en una sucesión de unas tras otras. Sólo que la razón de esta excepción es fácil

de hallar. Los sonidos en la armonía no son ordenados en ningún espacio los unos junto a los otros, sino que son simultáneos, y nosotros no sentimos más que un único sonido compuesto. Ahora bien, esto puede ser transformado en una sucesión según un bello orden. Pero allí donde las bellezas deben ser dispuestas las unas junto a las otras en un espacio, como en la pintura, la escultura y la arquitectura, difícilmente pueden ser transformadas en una serie sin producir confusión. La figura misma del espacio que asumen las partes las unas junto a las otras debería ser convertida en una sucesión según un bello orden, y difícilmente se encontrarán los medios de enlazar figuras diversas entre sí según las leyes de la belleza.²¹⁶

Mi materia es todavía susceptible de ilimitados desarrollos; sólo que yo no me siento lo bastante iniciado en los secretos de las artes para arriesgarme a penetrar más profundamente en su santuario. Así pues, me detendré en este punto y a un tiempo esperaré con mi lector la instrucción de un filósofo que se encuentra lo bastante familiarizado con las artes como para contemplar sus secretos con ojos filosóficos y, según prometió hace tiempo, darlos a conocer al mundo.²¹⁷

²¹⁶ Cf. las *Briefe über die Empfindungen* [Cartas sobre los sentimientos], pág. 87, donde, por este mismo motivo, se pone en duda la posibilidad de una unión de melodía y armonía en los colores [M]. [Mendelssohn se refiere a la nota (n) de las incluidas al final de las *Cartas*.]

²¹⁷ Alusión al *Laocoonte* de Lessing (1766).

Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística

Johann Georg Hamann

Jueces, V, 30

שֵׁשׁ צַבָּעִים דָּקָסָה
218 צַבָּע דָּקָסָתִים לְצוּאֵדִי שֵׁשׁ :

Elohim en *Job*, XXXII, 19-20

הֲנֵה כְּטֵנִי בִּיץ לֹא־מִתַּח
בְּמַכּוֹת חֲדָשִׁים נִקְעָה:
אֲרַבְּרָה וְדוּחַ לֹא־
אִמְתַּח שִׁמְרֵי וְאֶעֱנֶה:
לֹא־נָא אֵשׁ מִנִּי־אֵשׁ
וְאֵלֹהֵי אָדָם לֹא אֲכַנֶּה:
כִּי לֹא־דַעַת אֲבוּהָ
219 כְּמַעַס־שֹׁמֵר עֵשֶׂנִי :

Odi profanum vulgus & arceo.

Fauete linguis! carmina non prius

Audita, Musarum sacerdos,

Virginibus puerisque canto.

Regum timendorum in proprios greges;

218 [«(Están cogiendo y repartiendo el botín, una muchacha o dos para cada soldado) paños de colores para Sisara, bordados y recamados para el cuello de las cautivas.» (*Nueva Biblia Española*, Luis Alonso Schökel y Juan Mateos (dir.), Ed. Cristiandad.)] [En este texto todas las notas o añadidos incluidos entre corchetes son del editor.]

219 [«[me siento] como vino que fermenta encerrado y revienta los odres nuevos. Hablaré y me desahogaré, abriré los labios para responder. No tomaré partido por ninguno, a nadie adularé, porque no sé adular y porque me eliminaría mi Hacedor.» (ed. citada)]

*Reges in ipsos imperium est Iouis,
Clari giganteo triumpho,
Cuncta supercilio mouentis.*²²⁰

HORACIO

¡No una lira! - ¡ni un pincel! - ¡una pala para mi musa, para barrer la era de la literatura sagrada! - sobre las reliquias del lenguaje de Canaán, ¡salud, arcángel!²²¹ - a lomos de hermosos asnos²²² vence en la carrera; - pero el sabio idiota de Grecia²²³ presta los soberbios sementales de Eutifrón²²⁴ para la disputa filológica.

La poesía es la lengua materna del género humano; como la horticultura, más antigua que el campo [sembrado]: la pintura,

²²⁰ [«¡Fuera el profano vulgo que me estorba! / Tened las lenguas; himnos nunca oídos / Canto cual vate de las Musas / Para las vírgenes y los mancebos. / Jove, al que gloria dio la gigantea / Victoria, con sus cejas poderosas / Rige incluso a aquellos monarcas / Que a sus rebaños aterrorizan.» (Horacio: *Odas*, libro III, 18, traducción de Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid, pág. 231)]

²²¹ [El Arcángel al que saluda irónicamente Hamann es el teólogo y orientalista Johann David Michaelis (1717-1791), que favoreció el estudio del árabe como medio de comprensión del hebreo y propuso una exégesis histórica de los textos bíblicos. Su posición racionalista fue duramente criticada por Hamann y, en cambio, saludada por el joven Herder. A Michaelis se referirá continuamente y de forma crítica a lo largo de este texto].

²²² Jueces, V, 10.

²²³ [Sócrates (y Hamann)]

²²⁴ Véase el *Crátilo* de Platón. "Και μεν δη, ω Σωκρατες, ατεχνως γε μοι δοχει ωσπερ οι ενθουσιων-τες εξαιφνης χρησιμαδειν. Sokrates: Και αιτιωμαι γε, ω Ερμογενης, μαλιστα αυτην απο Ευθυρονος του Παπτιου προσπεπταχεναι μοι· εωθεν γαρ πολλα αυτω συνην και παρειχον τα ωτα. χινδυνευει ουν ενθουσιων ου μονον τα ωτα μου εμπλησαι της δαιμονιας σοφιας, αλλα και της ψυχης επειληφθαι· δοχει ουν μοι χρηναι ουτωςι ημας ποιησαι, το μεν τημερον ειναι. χρησασθαι αυτην αυριον δ' αν και υμιν συνδοχη αποδιοπομπησομεθα τε αυτην και χαθαρουμεθα, εξευροντες οστις τα τοιαυτα δεινος χαθαιρειν, ειτε των ιερων τις, ειτε των σοφιστων — προβαλλε μοι, οφρα ιδηαι οιοι ΕΥΘΥΦΡΟΝΟΣΙΠΠΟΙ!". [Platón: *Crátilo*, 396 d-397 a. 407 d. «Hermógenes: ¡Desde luego, Sócrates! Sencillemente parece que te has puesto, de repente, a recitar oráculos como los poseos. Sócrates: ¡Claro, que es a Eutifrón Prospaltio a quien culpo, Hermógenes, de que me haya sobrevenido ésta! Pues desde el alba no he dejado de acompañarle y prestarle oídos. Es posible, por tanto, no sólo que haya colinado mis oídos por estar él poseído, sino que incluso haya cauívado mi alma. Creo, pues, que no deberíamos obrar así: hoy podemos servirnos de ella y analizar los nombres que nos quedan, pero mañana, si estás de acuerdo conmigo, la conjuraremos y nos purificaremos buscando a quien sea capaz de realizar una tal purificación, ya sea sacerdote o sofista. Sócrates: ...y propónme cuestiones sobre cualquier otro tema que prefieras "para que veas cómo es la casa de los caballos de Eutifrón".» (Platón: *Diálogos*, vol. II, traducción de J. L. Calvo, Gredos, Madrid)].

- que la escritura: el canto, - que la declamación: las parábolas, que la clave:²²⁵ el trueque, - que el comercio. Un profundo sueño fue la paz de nuestros ancestros; su movimiento, una danza tambaleante. Durante siete días permanecieron sentados en el silencio de la meditación o del asombro; - y abrieron su boca - a volátiles sentencias.

Sentidos y pasiones no hablan ni entienden nada sino imágenes. En imágenes consiste el entero tesoro del conocimiento y la felicidad del hombre. El primer arranque de la Creación y la primera impresión del escritor de su historia; - la primera manifestación y el primer goce de la naturaleza se aúnan en la palabra: «¡Hágase la luz!», con lo que dio comienzo el sentimiento de la presencia de las cosas.²²⁶

Finalmente, DIOS coronó la revelación sensible de su magnificencia con la obra maestra del hombre. Creó al hombre en forma divina; - lo creó a imagen de DIOS. Esta voluntad del Autor desató los más enmarañados nudos de la naturaleza humana y de su destinación. Los paganos, en su ceguera, han reconocido la invisibilidad que el hombre tiene en común con DIOS. La figura oculta del cuerpo, la faz en la cabeza y las extremidades superiores son el esquema visible en el que coincidimos; pero, propiamente, no son sino el índice del hombre oculto en nosotros;-

²²⁵ «— ut hieroglyphica literis: sic parabola argumentis antiquiores», como dice Bacon, mi Eutifrón. [«...los jeroglíficos son más antiguos que las letras, como las parábolas más que los razonamientos.»]

²²⁶ Παν γαρ το φανερουμενον, φως εστι. Efesios, V, 13. [«Pero todo eso, cuando la luz lo denuncia, queda al descubierto, y todo lo que está al descubierto recibe el influjo de la luz», Carta a los Efesios, 5, 13 (ed. citada). Por otra parte, y relacionado con este párrafo, Hamann había escrito en sus tempranas *Biblische Betrachtungen eines Christen* (1756-1758): «Todas las obras de Dios son signos y expresiones de sus propiedades; y así, parece, toda la naturaleza material es una expresión y una clave del mundo sobrenatural. Todas las criaturas finitas sólo están en condiciones de ver la verdad y la esencia de las cosas en parábolas.»]

*Exemplumque DEI quisque est in imagine parua.*²²⁷

El primer alimento fue del reino vegetal; la leche de los Antiguos, el vino; a la más antigua poesía su más docto escoliasta (según la fábula de Jotham y Joas²²⁸) la llama botánica;²²⁹ incluso el primer vestido del hombre era una rapsodia de hojas de higuera.²³⁰

Pero DIOS nuestro SEÑOR hizo vestidos de pieles y se los puso a nuestros padres primitivos, a los que el conocimiento del bien y del mal había enseñado la vergüenza. - Si la necesidad es la inventora de las comodidades y las artes, entonces hay motivo para maravillarse doblemente, con Goguet, de cómo ha podido originarse el modo de vestirse, y por cierto que con pieles de animal, en los países orientales. ¿Se me permite arriesgar una suposición que considero, cuando menos, llena de sentido? -Atribuyo la procedencia de este traje a la permanencia universal de los caracteres animales, conocidos por Adán por su trato con el antiguo poeta (que en el lenguaje de Canaán es llamado Abaddón; y en el helenístico, Apolo), - que movió a los primeros hombres, bajo el pellejo prestado, a propagar en la posteridad un conocimiento intuitivo de los acontecimientos pasados y venideros-

¡Habla, que yo Te vea! - Éste fue el deseo cumplido por la Creación, que es una alocución a la criatura a través de la criatu-

²²⁷ Manilius Astron., Lib. IV. [«un ejemplo de Dios está en cualquier pequeña imagen», Marco Manilio, *Astronomica*, libro IV]

²²⁸ Jueces, IX. *Crónicas*, 2, XXV, 18.

²²⁹ «*quum planta sit poësis, quae veluti à terra luxuriantè absque certo semine germinauerit, supra ceteras doctrinas excreuit & diffusa est.*» Bacon, *De Augm. Scient.*, lib. II, cap. 13. [«Pues, siendo como la planta que nace del vigor de la tierra, sin semilla formal, ha brotado y se ha extendido más que ninguna otra.»] Véanse las observaciones del señor consejero Johann David Michaelis sobre Robert Lowth, *De sacra poësi Praelectionibus Academicis Oxonii habitis*, pág. 100 (18).

²³⁰ [Referencia a *Génesis*, 3, 7 («Se les abrieron los ojos a los dos y descubrieron que estaban desnudos; entrelazaron hojas de higuera y se las ciñeron.») Recuérdese lo dicho en la Introducción de este volumen sobre «rapsodia». «Su más docto escoliasta» es una referencia más a Michaelis, vid. nota 4]

ra; pues un día habla al otro, y una noche se manifiesta a la otra. Su consigna recorre todos los climas hasta el fin del mundo, y en todo dialecto se oye su voz. - Pero la culpa podría yacer dondequiera (en nosotros o fuera de nosotros): de la naturaleza ya no nos queda para nuestro uso nada sino versos de perturbado y *disiecti membra poetae*.²³¹ Recolectarlos es la modesta contribución del docto; interpretarlos, la del filósofo; imitarlos²³² o - ¡lo que es más audaz! - ponerlos en orden, la del poeta.

Hablar es traducir - de un lenguaje de ángeles a un lenguaje humano, es decir, pensamientos en palabras - cosas en nombres, - imágenes en signos; que pueden ser poéticos o kiriológicos,²³³ históricos, o simbólicos o jeroglíficos, - y filosóficos o característicos.²³⁴ Esta clase de traducción (entiéndase: de

²³¹ [«descuartizados miembros de los poetas.»]

²³² «*Resciso discas componere nomine versum; / Lucili vatis sic imitator eris.*» Ausonio, *Epist.*, V. [«llegas a componer versos con nombres divididos; así resultas un imitador del vate Lucilio.»]

²³³ A título de aclaración puede consultarse, de Wachter, *Naturae & Scripturae Concordia. Commentatio de literis ac numeris primaevus aliisque rebus memorabilibus cum ortu literarum coniunctis*. Lips. & Hafn. 1752. Primera sección.

²³⁴ Signo de este último género puede ser considerado el siguiente pasaje de Petronio, que me veo en la necesidad de citar *in extenso*, dado que el mismo se podría contemplar también como una sátira de los filólogos y de sus ocasionales portavoces: «*Nuper ventosa isthaec & enormis loquacitas Athenas ex Asia commigrauit, animos que inuenum ad magna surgentes veluti pestilenti quodam sidere afflauit, simulque corrupta eloquentiae regula stetit & obmutuit. Quis postea ad summam Thucydides? (el historiador de Píndaro) quis Hyperidis (que descubrió los pechos de Friné a fin de convencer a los jueces acerca de la bondad de su causa) ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit; sed omnia, quae eodem cibo pasta, non potuerunt usque ad snectutem canescere. PICTVRA quoque non alium exitum fecit, postquam AEGYPTIORVM AVDACIA tam magnae artis COMPENDIARIAM inuenit.*» [Petronio: *El Satiricón*, cap. 2. «No hace mucho que esta charlatanería fanfarrona y desequilibrada emigró del Asia hasta Atenas, envenenando con su influencia, como un astro maligno, las aspiraciones de los jóvenes a las grandes empresas. Con su estilo corrompido, la elocuencia se paralizó y enmudeció. Decidme: en definitiva, ¿quién ha superado hasta ahora la gloria de un Tucídides o de un Hipérides? / Y no es únicamente la poesía la que ha perdido sus sanos colores. Todo lo que se ha empachado con dicho alimento ha podido sobrevivir hasta las canas de la vejez. También la pintura ha corrido la misma suerte desde que los egipcios osaron simplificar el procedimiento de este sublime arte.» (Trad. de Julio Picasso, Cátedra, Madrid, págs. 50-51)] Confróntese con esto la profunda profecía sobre la invención de Teuth que Sócrates pone en boca del rey egipcio Thamus, y que hace exclamar a Fedro: *ω Σωχρατες, ραδιως συ Αιγυπτιους τε χει οποδαπους αν εθελης λογους ποιουης.* [Fedro: «¡Qué bien se te da, Sócrates, hacer discursos de Egipto, o de cualquier otro país que se te antoje!» (Platón: *Fedro*, 275 b, en: Platón: *Diálogos*, vol. III, trad. de Emilio Lledó, Gredos, Madrid)]

hablar) concuerda más que ninguna otra con el revés de los tapices.

And shews the stuff, but not the workman's skill; o con un eclipse de sol contemplado a través de un recipiente lleno de agua.²³⁵

Es la antorcha de Moisés la que propiamente ilumina el mundo intelectual, que tiene también su cielo y su tierra. Por eso Bacon compara las ciencias con las aguas sobre y bajo la bóveda de nuestro globo. Aquéllas son un mar cristalino, como cristal mezclado con fuego; éstas, por el contrario, pequeñas nubes, como la palma de la mano de un hombre, que se elevan desde el mar.

Sin embargo, la creación del escenario se relaciona con la creación del hombre: como la poesía épica con la dramática. Aquélla acontecía por medio de la palabra; ésta, por medio de la acción. ¡Corazón! ¡sé como un mar en calma! - Escucha la consigna: ¡hagamos a los hombres a nuestra imagen, para que allí dominen! - Mira el hecho: y DIOS nuestro SEÑOR hizo al hombre de una pequeña bola de tierra - ¡Compara consigna y hecho; adora al poderoso Hablador²³⁶ del salmista; al supuesto Jardinero²³⁷ del joven evangelista; y al libre Alfarero²³⁸ del apóstol de los filósofos helenísticos y escribas talmúdicos!

El Adán jeroglífico es la historia del entero género humano en la rueda simbólica: - el carácter de Eva, el original de la bella

naturaleza y la economía sistemática, que no está escrita con metódica santidad en la hoja de la frente, sino que se forma aquí abajo en la tierra y yace oculta en las entrañas - en los riñones de las cosas mismas.

¡Virtuosos del presente eón a los que DIOS nuestro SEÑOR ha dejado caer en un profundo sueño! ¡Vosotros, escasos nobles! Haced uso de ese sueño y construid de una costilla de este Endimión la última edición del alma humana que el bardo de los cantos de medianoche vio en su sueño de madrugada,²³⁹ - aunque no de cerca. El próximo eón despertará como un gigante de la embriaguez para abrazar a vuestra musa y ovacionar su testimonio: ¡pues es hueso de mi hueso y carne de mi carne!

Si esta rapsodia hubiese de ser examinada de paso por un levita de la última literatura,²⁴⁰ sé de antemano que se bendecirá, como san Pedro²⁴¹ ante el gran paño de lino atado de los cuatro cabos en el que tuvo una visión y donde vio cuadrúpedos terrestres y animales salvajes, y bichos y aves del cielo - «¡Oh no, endemoniado samaritano!» - (así reprenderá al filólogo en su corazón) - «para lectores de gusto ortodoxo no son adecuadas ni expresiones comunes ni fuentes impuras» - «*Impossibilissimum est, communia proprie dicere.*»²⁴² - ¡Ya lo ves! Por eso sucede que un autor cuyo gusto cuenta con ocho días de edad, pero que está circuncidado, revestido de genciana puramente blan-

²³⁵ La primera metáfora [«y muestra el material, pero no la destreza del artesano-»] procede del *Essay on translated verse* del conde de Roscommon y de las *Letters* de Howell; si no me equivoco, ambos han tomado el símil de Saavedra [Cervantes]. La otra ha sido extraída de uno de los semanarios más exquisitos, *The Adventurer*; no obstante, allí son usadas *ad illustrationem* (del ornato del vestido); aquí, *ad inuolucrum* (de la camisa en el cuerpo desnudo), como la musa de Euífrón enseña a distinguir.

²³⁶ Salmos, XXXIII, 9.

²³⁷ Juan, XX, 1517.

²³⁸ Romanos, IX, 21.

²³⁹ Véase la carta sobre la composición original que Young escribió al autor del *Grandison* [Referencia a Samuel Richardson (1689-1761) y a su *Historia de sir Charles Grandison*. (1754), novela en siete volúmenes considerada como uno de los primeros ejemplos de la novela inglesa moderna. También Mendelssohn se refiere a ella en *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras*.]

²⁴⁰ [Moses Mendelssohn]

²⁴¹ Hechos, X, 11.

²⁴² [Referencia a Horacio, *Ars poética*, 127, donde dice: «*Difficile est proprie communia dicere*», («es difícil exponer temas conocidos de una forma original»), traducción de Aníbal González Pérez, Editora Nacional, Madrid.]

ca - ¡en honor de la humana necesidad! - lo hace en pañales - La fabulosa fealdad del viejo Frigio no es, de hecho, ni mucho menos tan deslumbrante como la belleza estética de Esopo el joven.²⁴³ Hoy se ha cumplido la oda típica de Horacio a Aristio:²⁴⁴ que un cantor de la dulcemente riente Lálage, que besa aún más dulcemente que ríe, ha formado pisaverdes de gigantes sabinos, apulios y mauritanos - En todo caso, se puede ser un hombre sin convertirse por necesidad en autor. Pero quien exige a los buenos amigos que piensen en el escritor al margen del hombre se aplica más a las abstracciones poéticas que a las filosóficas. Así pues, no os aventuréis en la metafísica de las bellas artes sin haberos perfeccionado en las orgías²⁴⁵ y los misterios eléusicos. Pero los sentidos son Ceres; y Baco las pasiones; viejos padres adoptivos de la bella naturaleza.

*Bacche! veni dulcisque tuis e cornibus uva
Pendeat, § spicis tempora cinge Ceres!²⁴⁶*

Pero si el juicio de esta rapsodia tuviera el honor de recaer en un maestro en Israel, entonces déjesenos confrontarlo en santa prosopopeya,²⁴⁷ que tan bienvenida es en el reino de los muertos como en el reino de los vivos (- *si NVX modo ponor in illis*):

²⁴³ [El «viejo Frigio» es Esopo, que según la tradición era muy feo. «Esopo el Joven» es Lessing, que en sus *Fábulas* declaró haber intentado el modo del viejo frigio]

²⁴⁴ Lib. I, Oda 22.

²⁴⁵ «*Orgia nec Pentheum nec Orpheum tolerant*». Bacon, *De Augm. Scient.* lib. II. cap. XIII. [«Orgias no toleran ni Penteo ni Orfeo.»]

²⁴⁶ Tibulo. Libr. II. *Eleg.* I. [«Ven, Baco, y que de tus cuernos cuelgue la dulce uva y tú, Ceres, cíñete las sienas con espigas.» (Tíbulo: *Elegías*, trad. Hugo Francisco Bauzá, CSIC, Madrid 1990.)]

²⁴⁷ «*L'art de personifier ouvre un champ bien moins borné et plus fertile que l'ancienne Mythologie*». Fontenelle, *Sur la Poésie en general*, t. VIII. [«El arte de personificar abre un campo menos limitado y más fértil que la antigua mitología.»]

¡Altamente y bien adoctrinado
Rabino!

«El correo del Sacro Imperio Germánico, que lleva en su escudo de armas el lema: *relata refero*, me ha llenado de auténtico goce en la última mitad de las homilías de *sacra poesi*. Ardo por ello - y espero en vano hasta el día de hoy, como la madre del capitán de campo de Haroseth miraba por la ventana y gemía a través de la celosía en espera del carro de su hijo - No me censure, pues, si le hablo a usted por señas, como al fantasma en *Hamlet*, hasta que encuentre el momento oportuno para explicarme por medio de *sermones fideles*.²⁴⁸ Seguramente me creará usted sin necesidad de probárselo si le digo que del célebre

²⁴⁸ Juan, III, 11. - La más burda ignorancia, la de que uno pudiera atreverse antes que nadie a pregonar, para bien o para mal, la imitación actual de la escritura cabalística, es la que se intenta prevenir en el siguiente pasaje: «*In interpretandi modo duo interueniunt excessus. Alter eiusmodi praesupponit in Scripturis perfectionem, ut etiam omnis Philosophia ex earum fontibus peti debeat, ac si Philosophia alia quaeuis res profana esset § ethnica. Haec intemperies in schola Paracelsi praecipue, nec non apud alios inuoluit; initia autem eius à Rabbis § CABBALISTIS defluerunt. Verum istiusmodi homines non id assequuntur, quod volunt: neque enim honorem, ut putant, Scripturis deferrunt, sed easdem potius deprimunt § polluunt. - Quemadmodum enim Theologiam in Philosophia quaerere, perinde est ac si viuos quaeras inter mortuos: ita Philosophiam in Theologia quaerere, non aliud est, quam portuos inter viuos. Alter autem interpretandi modus (quem pro excessu statuimus) videtur primo intuitu sobrius § castus; sed tamen § Scripturas ipsas dedecorat, § prurimo Ecclesiam afficit detrimento. Is est (ut verbo dicamus) quando Scripturae diuinitus inspiratae eodem, quo scripta humana, explicantur modo. Meminisse autem oportet, DEO, Scripturarum Auctori, duo illa patere, quae humana ingenia fugiunt: Secreta nimirum cordis § successiones temporis. Quum Scripturarum dictamina talia sint, ut ad cor scribantur, § omnium seculorum vicissitudines complectantur; cum aeterna § certa praescientia omnium haeresium, contradictionum § status Ecclesiae varii § mutabilis, tum in communi, tum in electis singulis: interpretandae non sunt solummodo secundum latitudinem § obuium sensum loci: aut rescipiendo ad occasionem, ex qua verba erant prolata: aut praecise ex contextu verborum praecedentium § sequentium; aut contemplando scopum dicti principalem: sed sic, ut intelligamus, complecti eas, non solum totaliter, aut collectivè, sed distributivè, etiam in clausulis § vocabulis singulis, in numeros doctrinae rivulos § venas, ad Ecclesiae singulas partes § animas fidelium irrigandas. Egrègè enim obseruatum est, quod Responsa Saluatoris nostri ad questiones non pauca, ex iis, quae proponebantur, non videntur ad rem, sed quasi impertinentia. Cuius rei causa duplex est. Altera, quod quum cogitationes eorum, qui interrogabant, non ex verbis, ut nos homines solemus, sed immediate § ex sese cognouisset, ad cogitationes eorum, non ad verba responderet: Altera, quod non ad eos solum locutus est, qui tunc aderant, sed ad nos etiam, qui viuimus § ad omnis aevi: ac loci homines, quibus Euangelium fuerit praedicandum. Quod etiam in aliis Scripturae locis obinet.*» Bacon, *De Augm.* Lib IX. [.../...]

fanático, maestro de escuela y filólogo Amos Comenius²⁴⁹ *Orbis pictus* y *Muzelii Exercitia* hay demasiado doctos libros para niños que aún se ejercitan en el mero de-le-trear - y en verdad, en verdad que en niños debemos convertirnos si hemos de encomendarnos al espíritu de la verdad que no puede aprehender el mundo, pues no lo ve, y (aun si lo viese) no lo conoce - Perdone usted la torpeza de mi manera de escribir, que tan poco se ajusta al matemático pecado original de sus más antiguos escritos, ni al ingenioso renacimiento de los más recientes, si tomo prestado un ejemplo de la cartilla, que, sin duda, podría ser más vieja que la Biblia. ¿Pierden los elementos del abecedario su significado natural cuando en la infinita composición de signos arbitrarios nos recuerdan ideas que, si no en el cielo, sí se encuentran en el cerebro? - Pero ¿y si toda la meritoria justicia de un escriba no se eleva sino sobre el cadáver de la letra? ¿Qué dice de esto el espíritu? ¿No ha de ser nada más que un ayuda de cámara de la letra muerta, o acaso un simple escudero de la moribunda? ¡Esto sí que sería ir lejos! - Según el vasto conocimiento de Dero en lo concerniente a las cosas físicas, apenas será necesario recordarle que el viento sopla por donde quiere - Aparte de que pueda oírse su silbido, la inconstante veleta permite distinguir de dónde viene, o más bien adónde va»

Ah scelus indignum! soluentur litera diues?

Frangantur potius legum veneranda potestas.

*Liber § alma Ceres succurrite!*²⁵⁰

²⁴⁹ Ver la colección de Kortholt de las cartas del señor Leibniz. Vol. 3. Ep. 29.

²⁵⁰ Véase el edicto poético del emperador Octavio Augusto, merced al cual habría de ser cumplida la última voluntad de Virgilio, *De abolenda Aenide* - A esto puede añadirse sin problemas lo que el doctor Goerge Benson, con escasa unción, reflexión y discriminación ha acumulado, más que elaborado, sobre la unidad del sentido. Si hubiese querido comunicarnos algunas proposiciones terrena-

Las opiniones de los filósofos son versiones de la Naturaleza, y los enunciados de los teólogos, versiones de la Escritura. El Autor es el mejor intérprete de sus palabras; Él puede hablar a través de sus criaturas - a través de los acontecimientos o a través de sangre y fuego y vapor de humo,²⁵¹ que es en lo que consiste el lenguaje de la santidad.

El libro de la Creación contiene ejemplos de conceptos universales que DIOS ha querido revelar a la criatura a través de la criatura; los libros de la Alianza contienen ejemplos de artículos secretos que DIOS ha querido revelar al hombre a través del hombre. La unidad del Autor se refleja hasta en los dialectos de sus obras; - ¡en toda cosa hay Un sonido de inconmensurable altura y profundidad! ¡Una prueba de gloriosa Majestad y de la más desprendida enajenación! Una maravilla de tan infinita paz, que DIOS se hace igual a la Nada, de modo que uno debe negar en

les sobre la unidad de las distintas versiones, nos habría hecho más evidente su exactitud - Los cuatro tomos de esta explicación parafrástica no pueden recorrerse sin una cierta sonrisa ambigua, ni deben perderse los frecuentes pasajes en los que el doctor Benson, con una viga del papado en su propio ojo, polemiza sobre las esquilas de la Iglesia romana e imita a nuestros teológicos cortesanos, que aplauden ruidosamente toda precipitada y ciega ocurrencia por la cual se honre a lo creado, más que al creador - Ante todo, al doctor Benson se le debería preguntar: ¿y si la unidad no pudiera existir con la multiplicidad? - Un amante de Homero corre igual peligro de perder la unidad del sentido con un parafrástico francés como La Motte, que con un profundo dogmático como Samuel Clarke - Los sentidos literal o gramático, carnal o dialéctico, cafarnaúnico o histórico son místicos en alto grado, y dependen de tales circunstancias y determinaciones secundarias, momentáneas, espirituosas, arbitrarias, que resulta imposible hallar la clave de su conocimiento sin subir a los cielos; por lo demás, no se debe temer ningún viaje por mar, ni siquiera en los dominios de esas sombras que desde ayer o anteayer, desde hace cientos o miles de años - ¡misterio! - han creído, hablado y sufrido, y de las que la historia universal apenas nos da tanta noticia como espacio disponible en la más exigua piedra funeraria, o como Eco, la ninfa de lacónica memoria, pueda retener a un tiempo. - Por cierto que debe tener las llaves del cielo y del infierno aquel que pretende confiarnos los proyectos que forjan en un lugar crítico los escritores fecundos en ideas para la conversión de sus incredulos hermanos. - Porque Moisés pone la vida en la sangre, abominan todos los rabinos bautizados ante el espíritu y la vida de los profetas, con lo que la comprensión de las palabras es sacrificada en παραβολη [por ejemplo] como un mimado hijo único, y los arroyos de la sabiduría oriental transformados en sangre. - La aplicación de estos ahogados pensamientos no conviene a ningún estómago mimado. *Abstracta tantis oculis; Concreta maturitate conveniunt, según los traviesos gnomos - (plane pollex, non index).*

²⁵¹ Hechos, II, 19.

conciencia su existencia, o bien ser una bestia;²⁵² ¡pero, a la vez, de una fuerza tan infinita, que todo lo llena en todo, de modo que uno no sabe cómo salvarse de su más efusiva actividad!

Cuando lo que importa es el gusto por el recogimiento existente en el espíritu filosófico y en la verdad poética, y la inteligencia política²⁵³ de la versificación, ¿acaso puede citarse un testigo más fidedigno que el inmortal Voltaire, que entiende la religión como la piedra angular de la poesía dramática y no lamenta sino que su religión²⁵⁴ sea lo contrario de la mitología?

Bacon se representa la mitología como un alado muchacho de Éolo con el sol a su espalda y nubes en el escabel, y que por largo rato sopla una flauta griega.²⁵⁵

Pero Voltaire, sumo sacerdote del templo del gusto, concluye de manera tan terminante como Caifás²⁵⁶ y piensa tan fructíferamente como Herodes.²⁵⁷ En efecto, si nuestra teología no es tan

²⁵² Salmos, LXXIII, 21, 22.

²⁵³ «La seule politique dans un poème doit être de faire des bons vers», dice el señor Voltaire en su profesión de fe sobre la epopeya. [«La única política en un poema debe ser hacer buenos versos», Voltaire, *Idee de la Hennade*.]

²⁵⁴ Lo que el señor de Voltaire pueda entender por religión. «Grammatici certant & adhuc sub iudice lis est» [la cita es de Horacio, *Ars poetica*, 78, «disputan los gramáticos y aún el proceso está pendiente de juez»]; por esto debe preocuparse el filólogo tan poco como su lector. Si se pudiera considerar al respecto las libertades de la Iglesia gala, o el polvo de azufre del acrisolado naturalismo, entonces ninguna de las dos explicaciones de la unidad del sentido resultaría perjudicial.

²⁵⁵ «Fabulae mythologicae videntur esse instar tenuis cuiusdam aurae, quae ex traditionibus nationum magis antiquarum in Graecorum fistulas inciderunt.» *De Augm. Scient.* Lib. II, cap. XIII. [«Las fábulas mitológicas parecen ser como un suave aircillo que de la tradición de antiguas naciones penetra en la flauta pastoril griega.»]

²⁵⁶ «Qu'un homme ait du jugement ou non, il profite également de vos ouvrages; il ne lui faut que de la MÉMOIRE.» [«Que un hombre posea juicio o no, aprovecha por igual vuestras obras. Sólo le hace falta memoria»] dice un escritor en cuya boca se encuentra el vaticinio que el señor Voltaire tiene a la vista. Καί τοι ουχ αν πρεποι γε επιλησιμονα ειναι ραψωδον ανδρα. Sócrates en el *Íon* de Platón. [Platón: *Íon*, 539 e. «Sócrates: Sin embargo, no le va a un rapsoda la falta de memoria.»]

²⁵⁷ Focio (en *Amphilochus Quaest.*, CXX, a las que Joh. Chr. Wolf ha aplicado su cuerno de la abundancia de elucubraciones filológicas y críticas) busca una profecía en las palabras de Herodes a los magos de Oriente: «Para que yo también vaya y le adore»; la confronta con la sentencia de Caifás en Juan, XI, 49-52, y hace esta observación: «Ἰδοὺς δ' ἂν παραπλησιως τούτοις καὶ ἑτερα πῖνα χαχοῦργω μὲν γνομετὶ καὶ οἰμη μισοφωῶ προενηνεγμενα, περὶς δὲ προφητικῶν εἰληφοτα.» [«Uno de ellos, Cai-

valiosa como la mitología, entonces nos ha de resultar imposible en absoluto alcanzar las alturas de la poesía pagana - por no hablar de superarla, tal como correspondería a nuestro deber y nuestra vanidad. Pero si es que nuestra poesía carece de valor, nuestra historia presentará un aspecto todavía más magro que la vaca del faraón; pues lo que compensa las carencias de nuestros escritores de historia no son sino cuentos de hadas y periódicos de la corte. En filosofía no compensa de ningún modo el esfuerzo de pensar; ¡tanto más sistemáticos serán los calendarios!²⁵⁸ más que las telas de araña en un castillo abandonado. Cualquiera gandul capaz de entender a duras penas el latín macarrónico y el suizo-alemán, pero cuyo nombre vaya sellado con el número M²⁵⁹ o con la mitad del animal académico, demuestra mentiras tales, que tanto los bancos como los tarugos en ellos sentados no podrían por menos que espantarse si aquéllos tuviesen oídos y éstos, los sarcásticamente llamados oyentes, estuviesen en efecto ejercitados en escuchar con los suyos. -

¿Dónde está la fusta de Eutifrón, desbocado rocín?
que mi carruaje no permanece fijo.

¡Mitología por aquí, mitología por allá!²⁶⁰ La poesía es una

fás, que era sumo sacerdote el año aquel, les dijo: «No tenéis idea, no calculáis que antes que perezca la nación entera conviene que uno muera por el pueblo.» (ed. citada) } Focio considera a Herodes como un Jano bifronte que, por su linaje, representaría a los paganos; y por su dignidad, a los judíos. Muchas ocurrencias maliciosas e inútiles (de las que se pavonean señores y criados) cobrarían para nosotros una luz totalmente diferente si fuéramos capaces de acordarnos de vez en cuando de hacernos esta pregunta: ¿hablan por sí mismos o deben ser entendidos en términos proféticos?

²⁵⁸ [En la época el hacer calendarios era sinónimo de ser astrólogo o charlatán]

²⁵⁹ [La letra M podía designar el título de M(agister) o la cifra romana para 1000, la mitad de la cual, 500, se designaba con la letra D, abreviatura de D(oktor)]

²⁶⁰ Fontenelle, *Sur la Poesie en general*: «Quand on saura employer d'une maniere nouvelle les images fabuleuses, il est sûr qu'elles feront un grand effet.» [«Cuando se sepan usar de una forma nueva las imágenes fabulosas, es seguro que producirán un gran efecto.»]

imitación de la bella naturaleza y las revelaciones de Nieuwentyt, Newton y Buffon ¿podrán entonces defender con pruebas una doctrina de la fábula? - Es evidente que habrían de hacerlo, e incluso que lo harían si pudieran - Así pues, ¿por qué no lo hacen? - Porque es imposible, dicen vuestros poetas.

La naturaleza actúa a través de los sentidos y las pasiones. Quien mutila sus herramientas ¿cómo podría sentirla? ¿Pueden unos nervios paralizados ponerse en movimiento? -

Vuestra filosofía mortalmente engañosa ha despachado la naturaleza; ¿por qué, entonces, exigís que la imitemos? - Con ello no podéis sino renovar el goce de convertirse en asesinos junto a los discípulos de la naturaleza.

¡Sí, vosotros, delicados jueces del arte! Siempre estáis preguntando qué es la verdad, pero siempre agazapados tras la puerta, porque no podéis aguardar respuesta alguna a esa pregunta - Vuestras manos están siempre limpias, ya sea porque queréis comer pan, o bien porque habéis fallado un juicio cruento - Pero no os preguntáis por qué habéis despachado la naturaleza - Bacon os culpa de haberla vejado con vuestras abstracciones. Si lo que dice Bacon es la verdad, ¡pues bien! entonces es que lanza piedras y hace saltar terrones y bolas de nieve tras su sombra -

Si hay una única verdad que viene a dominar al sol, ésa es la del día. En lugar de mirarla tanto como a la arena a orilla del mar, mirad aquí cerca una pequeña luz²⁶¹ que supera en brillo a todo aquel ejército de soles;²⁶² es la noche de la que se enamo-

²⁶¹ «- § notho- / - lumine-» Catuio, *Carmina. Sec. ad Dian.* [con luz refleja (no propia)]

²⁶² «- micat inter omnes / Iulium sidus, - ut inter ignes / Luna minores.» Horacio: *Odas*, libro I, oda XII, [Horacio: *Odas*, libro I, oda XII, vv. 46-48. «- brilla el astro / julio como la luna sobre todos»]

ran poetas y ladrones. - El poeta²⁶³ al comienzo de los días es el mismo que el ladrón²⁶⁴ al final de los días -

Todos los colores del mundo más hermoso palidecen tan pronto como aquella luz, origen de la Creación, se extingue. Es el vientre de vuestro Dios: incluso los cabellos de vuestra cabeza se encuentran bajo su tutela. Toda criatura habrá de ser alternativamente vuestra víctima en la batalla y vuestro ídolo. - Sometida en contra de su voluntad - pero en la esperanza -, suspira bajo la servidumbre o sobre la vanidad; hace por sustraer su mejor parte a vuestra tiranía, y, entre abrazos encelados, anhela aquella libertad con la que los animales homenajaban a Adán cuando DIOS los llevó ante el hombre para que viera cómo los llamaba, pues tal como el hombre los llamase, así habían de designarse.

Esta analogía del hombre con el Creador comunica a todas las criaturas su contenido y su fisonomía, de los que depende la lealtad y la fe en la naturaleza entera. Cuanto más vivaz es esta idea, el retrato del DIOS invisible²⁶⁵ en nuestro ánimo, tanto más capaces seremos de ver y saborear, de contemplar y asir con las manos Su afabilidad en lo creado. Cada impresión de la naturaleza en el hombre no es sólo recuerdo, sino prenda de la verdad fundamental: quién es el SEÑOR. Cada reacción del hombre en la criatura es carta y sello de nuestra participación en la naturaleza Divina,²⁶⁶ y de que somos de su mismo género.²⁶⁷

²⁶³ Corintios, 2, IV, 6.

²⁶⁴ Apocalipsis, XVI, 15.

²⁶⁵ "ειχων του Θεου του αορατου". Colos. I, 15. [«éste es imagen de Dios invisible», ed. citada]

²⁶⁶ "θειας χοινωνοι θυσεως". Pedro, 2, I, 4 [«y participan de la naturaleza de Dios.»]. "συμμορθους της ειχονος του υιου αυτου". Romanos, 8, 29. [«Porque Dios los eligió primero, destinándolos desde entonces a que reprodujeran los rasgos de su Hijo.»]

²⁶⁷ Hechos, XVII, 27, etc.

¡Oh, una musa como el fuego de un orfebre, y como el jabón del lavadero!²⁶⁸ - Ella se atreverá a depurar el uso natural de los sentidos del uso antinatural de las abstracciones²⁶⁹ a través de las cuales quedan mutilados nuestros conceptos de las cosas, tanto como es reprimido y calumniado el nombre del Creador. ¡A vosotros os hablo, griegos!, porque vosotros os creéis más sabios que los gentileshombres de cámara poseedores de la clave gnóstica; - intentad leer la *Iliada* después de que hayáis abstraído de ella las vocales α y ω , y decidme qué opinión os merecen el entendimiento y las armonías del poeta.

Μηνιν· εἶδε Θεοῦ· πηληϊ· δε· χίλιος.²⁷⁰

¡Ved! La grande y pequeña masora²⁷¹ de la filosofía ha inundado, como un diluvio, el texto de la naturaleza. ¿No debían

²⁶⁸ Malaquías, III, 2.

²⁶⁹ Bacon, *De interpretatione Naturae & regno Hominis*. Aforismo CXXIV: «*Modulos ineptos mundorum & tanquam simiolas, quas in Philosophiis (en las teorías de las ciencias) phantasiae hominum exstruxerunt, omnino dissipandas edicimus. Sciant itaque homines, quantum intersit inter humanae mentis Idola & divinae mentis Ideas. Humanae mentis idola nil aliud sunt quam abstractiones ad placitum: Divinae mentis ideae sunt vera signacula Creatoris super creaturas, prout in materia per lineas veras & exquisitas imprimuntur & terminantur. Itaque ipsissimae res sunt Veritas & Utilitas: atque Opera ipsa pluris facienda sunt, quatenus sunt veritatis pignora, quam propter vitae commoda*» (por mor del vientre). [Francis Bacon: *La gran restauración*, Alianza, pág. 172. «Aforismo para la interpretación de la naturaleza y de los hombres», aforismo CXXIV: «Por eso proclamamos que deben ser disipadas todas esas ineptas y simiescas imágenes del mundo trazadas por la fantasía humana en las diferentes filosofías. Los hombres han de saber, por tanto –como ya hemos dicho anteriormente–, la profunda diferencia existente entre los ídolos de la mente humana y las ideas de la mente divina, pues las primeras no pasan de ser abstracciones gratuitas mientras las segundas son los signos verdaderos del Creador sobre las criaturas, tal como se imprimen y determinan en la materia por líneas verdaderas y escogidas. Por tanto, las cosas tal y como realmente son, en sí mismas, ofrecen conjuntamente (en este género) la verdad y la utilidad; y las operaciones mismas han de ser estimadas más por su calidad de prendas de verdad que por las comodidades que procuran a la vida.»] En otra parte repite este recuerdo de que toda obra de la naturaleza no sólo serviría como *beneficia vitae*, sino también como *veritatis pignora*.

²⁷⁰ [Homero: *Iliada*, I, 1. «Canta, diosa, de Aquiles el Pelida ese resentimiento» (trad. Antonio López Eire, Cátedra, Madrid). Hamann ha suprimido del texto griego todas las letras alfa y omega.]

²⁷¹ [Masora es palabra hebrea que significa 'tradición' y es el conjunto de anotaciones destinadas a fijar el texto hebreo de la Biblia y a subsanar las alteraciones sufridas durante su transmisión, fundamentalmente añadiendo signos de vocalización y diacríticos y observaciones gramaticales.]

quedar anegadas todas sus bellezas y riquezas? - Pues vosotros hacéis maravillas mucho mayores que aquéllas de las que los dioses se hayan regocijado jamás,²⁷² con columnas de roble²⁷³ y de sal, de fábulas y metamorfosis alquímicas y petrificadoras, a fin de persuadir al género humano. - ¡Vosotros cegáis a la naturaleza, la que justamente habría de ser vuestra orientadora en el camino!, o más bien vosotros mismos, con el epicureísmo, os habéis sacado los ojos con los que, en efecto, seríais capaces de teneros por profetas que destilan inspiración e interpretación por los cuatro costados. - Queréis reinar sobre la naturaleza y vosotros mismos os atáis de pies y manos, a base de estoicismo, para poder tanto más conmovedoramente fistular diamantinas cadenas sobre el destino en vuestras mixturas poéticas.

Si las pasiones son algo deshonesto ¿dejan de ser por ello armas de la humanidad? ¿Entendéis las letras de la razón con mayor inteligencia que entendía las letras de la escritura aquel alegórico tesorero de la Iglesia alejandrina, que se hizo castrar por mor del Reino de los Cielos? A quienes más atentan contra sí mismos, el príncipe de nuestro eón los hace sus favoritos; - sus bufones de corte son los peores enemigos de la bella naturaleza, que tiene, por cierto, coribantes y galos como frailes panzudos, pero espíritus fuertes como auténticos adoradores.

²⁷² -φιλοπαιγμοσες γαρ και οι Θεοι. Sócrates en el *Crátilo*. [Platón: *Crátilo* 406 c. «... pues hasta los dioses gustan de bromear.»]

²⁷³ Sócrates a Fedro: "Οι δε ω φιλε εν τω του Διου του Δωδωναιου ιερω δρυος λογους εφασαν μαντιχους πρωτους γενεσθαι· τοις μεν ουν τοτε ατε ουχ ουσι σοφοις, ωσπερ υμεις οι νεοι, απεχρη δρος δε και πετρασ αχουειν υπ' ευηθειας, ει μονον αληθη λεγοιεν. Σοι δ' ισως διαφερει, τις ο λεγων ξαι ποδαπος, ου γαρ εχεινο μονον σχοπεις, ειτε ουτως ειτε αλλως εχει." - [Platón: *Fedro*, 275 b/c. «Sócrates: El caso es, amigo mío, que, según se dice que se decía en el templo de Zeus en Dodona, las primeras palabras proféticas provenían de una encina. Pues a los hombres de entonces, como no eran sabios como vosotros los jóvenes, 'al ingenuidad tenían, que se conformaban con oír a una encina o a una roca, sólo con que dijese la verdad. Sin embargo, para ti la cosa es diferente, según quién sea el que hable y de dónde. Pues no te fijas únicamente en si lo que dicen es así o de otra manera.»]

Un filósofo como Saúl²⁷⁴ establece reglas monacales - La pasión sólo da abstracciones, así como las hipótesis dan manos, pies, alas; - Las imágenes y los signos, espíritu, vida y lengua - ¿Dónde encontraremos conclusiones más rápidas? Allí donde es engendrado el retumbante trueno de la elocuencia, y su socio, el monosílabo rayo.²⁷⁵ -

¿Por qué, ignorante lector, por rango, honor y dignidad, habría de parafrasearte una palabra por medio de infinitas otras, cuando tú mismo puedes observar cómo se manifiestan las pasiones por todas partes en la sociedad humana; cómo todo lo más remoto encuentra un ánimo con una particular orientación afectiva; cómo cada sentimiento singular se extiende por el ámbito de todos los objetos exteriores;²⁷⁶ cómo sabemos apropiarnos de los casos más generales a través de una aplicación personal, y empollar cada circunstancia peculiar para el espectáculo público del cielo y de la tierra. - Toda verdad individual crece en el suelo de un plan más maravilloso que aquella piel de vaca en el territorio de un Estado; y un plan, más espacioso que el hemisferio, que conserva el extremo de un punto de mira. - En breve, la perfección del proyecto, la fuerza de su ejecución; - la concepción y el nacimiento de nuevas ideas y nuevas expresiones; el trabajo y el reposo del sabio, su consuelo

²⁷⁴ Samuel, I, XIV, 24.

²⁷⁵ «Brief as the lightning in the collied night, / That (in a spleen) unfolds heav'n and earth / And ere man has power to say: Behold! / The jaws of darkness do devour it up.» Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*. [W. Shakespeare: *Sueño de una noche de verano*, acto I, escena I. «Tan breve como un relámpago en la noche más negra, y con un estallido de furia ilumina cielo y tierra. Antes de que alguien pueda decir "¡Mira!", las fauces de la oscuridad lo han devorado del todo.»]

²⁷⁶ «C'est l'effet ordinaire de notre ignorance de nous peindre tout semblable à nous et de répandre nos portraits dans toute la nature.» [«es el resultado habitual de nuestra ignorancia el tomarlo todo como semejante a nosotras y expandir nuestras imágenes por toda la naturaleza»], dice Fontenelle en la *Histoire du Théâtre Français*. «Une grande passion est une espece d'Âme, immortelle à sa maniere et presque independante des Organes» [«una gran pasión es una especie de alma, a su manera inmortal e independiente de los órganos.»]. Fontenelle, *Eloge de M. du Verney*.

y su hastío se encuentran encerrados ante nuestros sentidos en el fértil regazo de las pasiones.

«El mundo de lectores del filólogo Público parece asemejarse a aquel aula que únicamente Platón llenaba.²⁷⁷ - Antímaco prosiguió consolado, - pues, como está escrito:

*Non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.*²⁷⁸»

Justamente, como si nuestro aprender fuera un mero recordar, siempre se nos remite al monumento de los Antiguos para formar el espíritu por medio de la conmemoración. Pero ¿por qué se permanece en los agujereados pozos de los griegos mientras se abandonan las más vivas fuentes de la Antigüedad? Tal vez no sabemos propiamente qué es lo que nos maravilla en los griegos y los romanos hasta la idolatría. De ahí proviene la maldita contradicción²⁷⁹ en nuestros manuales de símbolos, que hasta el día de hoy son delicadamente encuadernados en piel de cordero, pero que por dentro en efecto, por dentro están llenos de huesos de muertos, de vicio hipocrito.²⁸⁰

Como a un hombre que contempla su propio semblante en el espejo, pero que después de haberse contemplado durante horas se marcha y olvida cómo estaba formado, así nos conducimos nosotros con los Antiguos. - De muy distinto modo posa un pintor para su propio *contrefait*. - Narciso (la

²⁷⁷ «Plato enim mihi VNVS instar omnium est.» Cicerón, *Bruto*.

²⁷⁸ [La cita pertenece a Horacio, *Ars poetica*, 476. La frase completa dice: «en cualquier caso es un ser enfurecido, y como un oso, que ha sido capaz de romper los barrotes de su jaula que se oírecían ante él, ácido lector ahuyenta al ignorante y al sabio; pero al que ha cogido lo retiene y lo mata leyendo, sanguiuuela que no dejará la piel a no ser llena de sangre», ed. citada]

²⁷⁹ Salmos, LIX, 13.

²⁸⁰ Véase toda la parte XI de las *Cartas sobre la literatura reciente*, un poco por aquí y otro poco por allá, pero en particular la pág. 131.

planta bulbosa de los espíritus bellos) ama su imagen más que su vida.²⁸¹

La salud viene de los judíos - Todavía no los he visto; pero

²⁸¹ Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. III: - *bibit visae correptus imagine formae. / Spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est. / Adstupet ipse sibi, vultuque immotus eodem / Haeret ut e Pario formatum marmore signum. / Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus, / Et dignos Baccho, dignos § Apolline crines, / Impubesque genas § eburnea colla, decusque / Oris, § in niveo mistum candore ruborem; / Cunclaque miratur, quibus est mirabilis ipse. / - opaca fustus in herba / Spectat inexplato mendacem lumine formam, / Perque oculos perit ipse suos; paulumque leuatus / Ad circumstantes tendens sua brachia siluas: / "Ecquis ioh siluae, crudelius, inquit, amavit? / (Scitis enim § multis latebra opportuna fuistis) - / Non tamen inuenio. Tantus tenet error amantem! / Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens / Nec via, nec montes, nec clausis moenia portis. / Exigua prohibemur aqua - / Posse putes tangi. MINIMUM est quod amantibus obstat. / Quisquis es, huc exi! - / Spem mihi nescio quam vultu promittis - / - lacrymas quoque saepe notavi / Me lacrymante tuas, nutu quoque signa remittis - / In te ego sum. Sensi, nec me mea fallit imago - / Quod cupio, meum est: inopem me copia fecit. / O utinam nostro secedere corpore possem! / Votum in amantem novum -" / DIXIT § ad faciem rediit male sanus eandem, / Et lacrymis turbavit aquas, obscuraque moto / Reddita forma lacu est. Quam quum vidisset abire / clamavit: "Liceat quod tangere non est / Aspicere § misero praebere alimenta furori"- / Ille caput viridi fessum submitit in herba; / Lumina nox clausit domini mirantia formam. / Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / In Stygia spectabat aqua - / Planxerunt Dryades; plangentibus assonat Echo, / Iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant, / Nusquam corpus erat. Croceum pro corpore storem / Inveniunt foliis medium cingentibus albis". [Hamann cita fragmentariamente la parte del libro III de *Metamorfosis* dedicada a «Narciso y Eco» (III, 415510): «y mientras / bebe, cautivado por el reflejo de la belleza que está viendo, / ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. / Se extasia ante sí mismo y sin moverse ni mudar el semblante / permanece rígido como una estatua tallada en mármol de Paros. / Apoyado en tierra contempla sus ojos, estrellas gemelas, / sus cabellos, dignos de Baco y dignos de Apolo, / sus mejillas lampiñas, su cuello de marfil, la gracia / de su boca, y el rubor mezclado con nivea blancura, / y admira todo aquello que le hace admirable. (...) tendido sobre la sombreada hierba, / contempla con ojos insaciables la engañosa imagen, / y se muere por sus propios ojos; e incorporándose un poco, / tendiendo sus brazos a las selvas que le rodean, dice: / "¿Acaso alguien, selvas, amó con mayor sufrimiento? Sin duda / lo sabéis, pues fuisteis para muchos escondrijo inoportuno. (...) Me gusta y lo veo; pero lo que veo y me gusta, / no consigo encontrarlo: tan gran confusión encierra mi amor. / Y para mayor sufrimiento, ni nos separa el ancho mar / ni un largo camino ni montes ni muros con sus puertas cerradas. / Un poco de agua se interpone. (...) Creerías que es posible / el contacto; es muy pequeño el obstáculo a nuestro amor. / Quienquiera que seas, sal aquí; (...) Cierta esperanza me prometes con tu semblante amistoso. (...) muchas veces he notado / lágrimas en ti, cuando lloro; con tus señas de cabeza respondes / a las mías; (...) ¡Ése soy yo! Me he dado cuenta; ni reflejo / no me engaña más; (...) Lo que ansío está en mí; la riqueza / me ha hecho pobre. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! / Deseo inaudito en un enamorado. (...) Dijo, y en su locura tornó a contemplarse la cara. / y con sus lágrimas enturbió la fuente, y al removerse el agua / la imagen se desvaneció. Al verla borrarse, (...) gritó, / "que pueda yo al menos contemplar lo que no me es posible / tocar, y dar así pábulo a mi desdichada locura". / (...) Extenuado, dejó caer su cabeza sobre la verde hierba; la muerte / cerró aquellos ojos que admiraban la belleza de su dueño. / Aun entonces, tras ser recibido en la mansión infernal, / seguía contemplándose en la Estige. (...) le lloraron las Driades; a sus lantos responde Eco. / Y ya preparaban la pira, al blandir de antorchas y las andas; / pero el cuerpo no aparecía; en vez de su cuerpo encuentran / una flor amarilla con pétalos blancos alrededor de su cáliz.» (Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Alianza Editorial, Madrid)]*

esperaba encontrar conceptos saludables en sus escritos filosóficos - ¡para vuestra vergüenza, cristianos! - Sin embargo, la espina del buen nombre con el que sois llamados²⁸² la sentís tan poco como el honor que DIOS se hizo apodándose Hijo del Hombre -.

Así pues, Naturaleza y Escritura son los materiales del espíritu bello, creador, imitador - Bacon compara la materia con Penélope; - sus insolentes enamorados son los filósofos y los escribas. La historia del mendigo que apareció en la corte de Itaca ya la sabéis; pues ¿no la ha transcrito Homero en versos griegos y Pope en versos ingleses?

Pero ¿cómo hemos de volver a despertar de entre los muertos la lengua muerta de la naturaleza? - Con peregrinaciones hacia la feliz Arabia, con cruzadas hacia los países de Oriente, y a través de la restauración de su magia, que nosotros, valiéndonos de la vieja astucia femenina, que es la mejor, debemos hacer nuestro botín. - ¡Bajad los ojos, perezosas panzas! y leed lo que Bacon²⁸³ escribe sobre la magia. - Dado que vuestros sedosos pies en zapatillas de baile no soportarán un tan fatigoso viaje, dejad que se os muestre un camino recto a través de la hipérbola. ²⁸⁴

¡Tú, Tú que desgarras y conduces los cielos de arriba abajo! - ¡ante Cuya llegada se derriten las montañas como bulle el agua

²⁸² Santiago, II, 7.

²⁸³ «MAGIA in eo potissimum versabatur, ut architecturas § fabricas rerum naturalium § civilium symbolisantes notaret. - Nec similitudines merae sunt (quales hominibus fortasse parum prespicacibus videri possint) sed plane una eademque naturae vestigia aut signacula diversis materiis § subiectis impressa.» Bacon, *De Augmentis Scientiarum*, lib. III, en donde también contempla la magia como una «scientiam consensuum rerum uniuersalium»; con este vislumbre pretende explicar la aparición de los Magos en Belén.

²⁸⁴ «χαίρει ἐξ αὐτῆς ὑπερβολῆς οὐδὸν ὑμῖν δεῖχνομι. Corintios, I, XII, 31. [«Y me queda por señalaros un camino excepcional», ed. citada]

hirviendo por el violento fuego, con lo que Tu Nombre se hace conocido entre sus enemigos que, sin embargo, a Él apelan, mientras los ungidos paganos aprenden a temblar ante las maravillas que Tú haces y que no han de pasar inadvertidas! - ¡Haz que broten en Oriente nuevos fuegos fatuos! - Deja que la curiosidad de sus sabios sea despertada por nuevas estrellas para conducir sus tesoros hasta nuestra tierra. - ¡Mirra! ¡inciense! ¡y oro! ¡que nos importan más que su magia! - Deja que los reyes sean engañados por ella, a su filosófica musa resoplar en vano contra niños y maestros! ¡pero no dejes a Rahel llorar en vano! -

¿Cómo, entonces, hemos de devorar la muerte en las marmittas para hacer gustosas las verduras a los hijos de los profetas? ¿Cómo hemos de reconciliar al enojado espíritu de la Escritura? «¿Piensas que quiero comer carne de buey o beber sangre de carnero?» Ni el dogmático fundamentalismo de los ortodoxos fariseos, ni la poética opulencia de los librepensadores saduceos renovarán la misión del espíritu que los santos hombres de Dios aspiran (ευχαιρως ακαιρως) [«a tiempo y a destiempo»] a leer y escribir. - Aquel joven mimado del unigénito que está en el seno del Padre nos lo ha anunciado: que el espíritu de la profecía viviría en testimonio del Nombre Concorde sólo por el cual podemos alcanzar la bienaventuranza y heredar la promesa de esta vida y de la vida futura; ¡del Nombre que nadie conoce sino aquel que lo recibe, que es sobre todo nombre, para que en el nombre de JESÚS se doblen las rodillas de todos los que están en los cielos y los que están en la tierra y bajo la tierra, y que todas las lenguas reconozcan que JESUCRISTO es el SEÑOR por la gloria de DIOS! - ¡del Creador, sea por siempre alabado! ¡Amén!

El testimonio de JESÚS es, por tanto, el espíritu de la profe-

cía,²⁸⁵ y el primer signo con el que revela su majestad, bajo la figura del siervo, transforma los sagrados libros de la Alianza en un buen vino viejo que confunde el juicio del maestresala y refuerza el débil estómago de los jueces del arte. *Lege libros propheticos non intellecto CHRISTO*, dice el púnico²⁸⁶ Padre de la Iglesia, *quid tam insipidum & fatuum inuenies? Intellige ibi CHRISTO, non solum sapit, quod legis, sed etiam inebriat.*²⁸⁷ - «No obstante, para meter aquí de una vez a los espíritus pecadores y altaneros, - Adán debe antes estar bien muerto, antes de que padezca de

²⁸⁵ Apocalipsis, XIX, 10.

²⁸⁶ Véase la respuesta premiada con ocasión de la pregunta planteada por la Real Academia de las Ciencias, en 1759, sobre el influjo de las opiniones en el lenguaje y del lenguaje en las opiniones, págs. 66, 67. He aquí un escrito por el que bien puede uno dejarse aconsejar: «*Ars Púnica, sive Flos Linguarum: The Art of Punning, or the Flower of Languages in seventy-nine Rules for the farther Improvement of Conversation and Help of Memory. By the Labour and Industry of TUM PUN-SIBI.*» «*Ex ambiguo dicta vel argutissima putantur: sed non semper in ioco, sed etiam in gravitate versantur Ingeniosi enim videtur vim verbi in aliud atque ceteri accipiant, posse dicere.*» Cicerón, *De Orat.*, lib 2. *The second Edition*, 1719. 8. Esta docta obra (de la que, por desgracia, sólo tengo un ejemplar defectuoso) tiene para el autor, Swift [en su tercera edición (1719) la obra se atribuía a Jonathan Swift; hoy se sabe que es de Thomas Sheridan], la gloria de la clerecía y su espina (*The glory of the Priesthood and the shame!, Essay on Criticism* [la referencia es al *Essay on Criticism* (1711), del poeta inglés Alexander Pope (1688-1744)], en el que usa la expresión para referirse a Erasmo de Rotterdam); comienza con una definición lógica, física y moral. En el sentido lógico: «*Punnata dicuntur id ipsum quod sunt aliorum esse dicuntur aut alio quouis modo al aliud referuntur.*» Según la doctrina de la naturaleza (la del aventurero y cazador de grillos Cardanus): «*in Punning is an Art of harmonious Jingling upon Words, which passing in at the Ears and falling upon the Diaphragma, excites a titillary Motion in those Parts, and thus being convey'd by the Animal Spirits into the Muscles of the Face raises the Cockles of Heart.*» Según la casuística, sin embargo, es «*a Virtue, that most effectually promotes the End of good Fellowship.*» - Un ejemplo de esta virtud artificial se encuentra, entre otros del mismo cariz, en la antes mencionada respuesta, en la comparación púnica entre Mahoma, el profeta, y Agustín, el Padre de la Iglesia, a lo que ve semejantes a un anfibológico amante de la poesía, de imaginación medio entusiástica, medio académica, que parece no haber aprendido todavía a comprender suficientemente el uso del lenguaje figurado, ni mucho menos de probar experiencias espirituales. El buen obispo hablaba hebreo sin saberlo, como el burgués gentilhomme hablaba en prosa sin saberlo, y como aún hoy puede uno delatar sin saberlo, a través de preguntas doctas y de sus respuestas, la barbarie de sus tiempos y la perfidia de su corazón, al precio de la profunda verdad: la de que todos son pecadores y carecen de la gloria que se les atribuye, tanto el falso profeta arábigo como el buen pastor africano, para comparar esa ingeniosa cabeza (a la que habría debido mencionar en primer lugar), hundida en tan ridículos pasajes paralelos, a aquellos dos conocedores de la Providencia, según la doctrina púnica racional de nuestros actuales cabalistas, a los que cada hoja de higuera da una razón suficiente, y cada alusión un cumplimiento.

²⁸⁷ [San Agustín: *Comentario a Juan*, tratado IX, 3: «[lee los libros proféticos sin entender a Cristo, así los encuentras tan simples e insulsos. Entiende en ellos a Cristo y no sólo saborearás lo que lees, sino que te embriagarás con ellos»]

ese mal y beba el fuerte vino. Mira de no beber vino mientras todavía seas un niño de pecho; toda doctrina tiene su medida, su tiempo y su edad.»²⁸⁸

Después de que DIOS se había extenuado haciendo naturaleza y escritura, criaturas y videntes, razones y figuras, poetas y profetas, y hablado hasta quedarse sin aliento, en el atardecer de los días nos ha hablado a través de Su hijo, - ¡ayer y hoy! - hasta que la promesa de su Advenimiento - ya no bajo la figura de un siervo - sea también cumplida-

¡Tú, Honorable Rey, SEÑOR JESUCRISTO!

HUJO eterno de DIOS PADRE eres;

no has desdeñado el vientre de las doncellas -²⁸⁹

Sería calumnioso pretender censurar como tontos diablos a nuestros ingeniosos sofistas, que estiman por igual al legislador de los judíos que a una cabeza de asno, las sentencias de sus maestros cantores que el estiércol de las palomas; sin embargo, el día del SEÑOR - un domingo, se les hará más negro que la medianoche en la que las armadas invencibles no son sino ras-

²⁸⁸ Palabras de nuestro Lutero (al cual, a través de la lectura de Agustín, se le ha de haber corrompido un poco el gusto), de su conocido prefacio a la *Carta a los romanos*, que puedo leerme con tan poco esfuerzo como su Prefacio al salterio. Aquí he citado este pasaje después de someterlo a eso que se conoce como una «acomodación» [de las verdades reveladas intemporales a la capacidad de comprensión y a los prejuicios de los receptores de dichas verdades], puesto que Lutero, en el lugar referido, habla del abismo de la Divina Providencia, y, según su loable costumbre, asegura en su sentencia «que no se podría proceder con la Providencia sin padecimiento, cruz y apuro mortal, ni actuar contra DIOS sin daño y secreta ira». [Alusión a la prevención de Lutero contra las especulaciones sobre el misterio de la predestinación. Su sentido sólo aparece al «nuevo hombre» con padecimiento y penuria, mientras que cuando es tratado teóricamente no puede procederse, como cita Hamann, sin daño y secreta ira contra Dios.]

²⁸⁹ El lector devoto sabrá completar por sí mismo este fragmento de canción de iglesia. Mi memoria me abandona de pura obstinación; «- *Semper ad eventum - § quae desperat relinquit.*» [Véase Horacio: *Arts poética*, 148, «siempre se apresura hacia delante... y lo que le desespera... lo deja.»]

trojos - El bienamado Occidente, un heraldo de la más reciente tormenta, - tan poéticamente - como sólo puede pensarlo y expresarlo el SEÑOR del multitudinario ejército, resonará por encima de las vigorosas trompetas de campaña: el júbilo de Abraham alcanzará la más alta cumbre; su cáliz será derramado - ¡Las lágrimas postreras! ¡inestimablemente más valiosas que todas las perlas con las que es impulsada a la loca alegría la última reina de Egipto; - estas lágrimas postreras por el último incendio de Sodoma y por el raptó del último mártir,²⁹⁰ las enjugará DIOS con sus propias manos de los ojos de Abraham, ¡padre de los creyentes!

Aquel día del SEÑOR el ánimo de los cristianos hará predicar la muerte del SEÑOR, pondrá en evidencia entre todos los ángeles a los más necios diablos de aldea a los que se les ha preparado un fuego infernal. ¡Los diablos creen, y tiemblan!, - pero vuestros sentidos, trastornados por la artera razón, no tiemblan - ¡Reís cuando Adán, el pecador, se asfixia con la manzana, y Anacreonte, el sabio, con el hueso de la uva! - ¿No reís cuando los gansos espantan al Capitolio - y los cuervos alimentan a los patriotas en cuyo espíritu consistía la artillería y la caballería de Israel? - Os deseáis secretamente fortuna en vuestra ceguera cuando DIOS es crucificado entre malhechores - y cuando una atrocidad en Ginebra o en Roma,²⁹¹ en la ópera o en la mezquita, es convertida en apoteosis y coloquintida.-

*Pinge duos angues! pueri, sacer est locus; extra
Meiite; discedo* ²⁹²

²⁹⁰ Pedro, 2, II, 8.

²⁹¹ [Ginebra y Roma son las ciudades santas del calvinismo y catolicismo.]

²⁹² [Persio (s. I d.C.), *Sátiras*, I.]

El nacimiento de un genio, según es costumbre, viene acompañado del sacrificio ritual de niños inocentes - Permítaseme que compare la rima y el metro a niños inocentes que parecen estar expuestos a una amenaza de muerte en nuestro más reciente arte poético.

Si la rima pertenece al género de la paranomasia,²⁹³ su procedencia debe de ser casi tan antigua como la naturaleza del lenguaje y nuestras representaciones sensibles - Quien sufre demasiado el yugo de la rima no está por ello legitimado para perseguir su talento.²⁹⁴ De otro modo, el solterón habría dado tanta ocasión a esta ligera pluma para un escrito punzante, como la que Platón pudo tener para inmortalizar los tragos de Aristófanes en el banquete, o Escarrón los suyos propios en un soneto.

El libre ejercicio que se permite Klopstock, ese gran restaurador del canto lírico, es probablemente un arcaísmo que imita con fortuna la enigmática mecánica de la poesía sagrada de los hebreos, en donde, tras perspicaz examen, el más escrupuloso juez artístico de nuestra época²⁹⁵ no percibe nada más que «un artificio en prosa que se disuelve en las más pequeñas partes de sus períodos, cada uno de los cuales se puede contemplar como un único verso de una medida silábica particular; y las consideraciones o sentimientos de los más antiguos y sagrados poetas parecen haberse ordenado por sí mismas» (quizá de una mane-

ra tan azarosa como los átomos de Epicuro) «en líneas simétricas que resultan más plenamente armónicas cuando ya carecen de medida silábica (que anteriormente tenía fuerza de ley)».

El monótono metro de Homero habría de aparecérsenos cuando menos tan paradójico como la libertad del Píndaro alemán.²⁹⁶ Mi asombro o ignorancia acerca de la causa de esa invariable medida silábica en el poeta griego han sido moderados durante un viaje por Curlandia y Livonia. Hay en estos territorios comarcas en donde el pueblo letón o no alemán oye cantar todo el tiempo durante su trabajo, pero sólo una cadencia de unos pocos tonos que presenta mucha semejanza con un metro. Si se alzase entre ellos un poeta, sería completamente natural que todos sus versos estuviesen cortados según este patrón allí implantado. Requeriría demasiado tiempo poner esta particular circunstancia (*ineptis gratum fortasse - qui volunt illa calamitris inunere*) bajo su correspondiente luz, compararla con otros fenómenos, rastrear sus razones y desarrollar sus fecundas consecuencias -

*Iam satis terris nivis atque dirae
Grandinis misit Pater, § rubente
Dextera sacras iaculatus arces
Terruit urbem,*

²⁹³ Véase en la Praelect. XV de Lowth la nota 76 del editor. Algarotti. Vol III.

²⁹⁴ «Suavemente se cuele la rima en el corazón, cuando no se encuentra forzado; / Apoya y embellece la armonía, y fija el discurso en la memoria.» *Elegías y cartas*, Estrasburgo, 1760. [De Ludwig Heinrich von Nicolay (1737-1820)]

²⁹⁵ Véase la cuarta observación del editor en la tercera lección de Lowth, pág. 149; y en la tercera parte de las *Cartas sobre la más reciente literatura*, la quincuagesimoprimerá. [Los jueces del arte aludidos son, respectivamente, Michaelis y Lessing.]

²⁹⁶ No tendría gracia que el señor Klopstock quisiera indicar a su cajista, o a una Margot la Ravau-deuse, la Musa de los filólogos, las causas por las cuales ha hecho imprimir sus sentimientos poéticos, que tienen por objeto *qualitates occultas* para el pueblo y expresan sentimientos *par excellence* en lenguaje galante, en líneas interrumpidas. Sin tomar en consideración mi enrevesada manera de expresarme, condescendería a reconocer en la forma de escritura prosaica del señor Klopstock un patrón de clásica perfección. A partir de pequeñas pruebas al respecto creo a este autor capaz de un tan profundo conocimiento de su lengua materna, y en particular de su prosodia, que su medida silábica musical parece ser, para un cantor que pretende no ser vulgar, lo más adecuado para un traje de fiesta de la poesía lírica. - Yo diferencio las piezas originales de nuestro Asaph de sus transformaciones de las antiguas canciones de iglesia, e incluso de su epopeya, cuya historia es conocida, pero semejante en su perfil, cuando no por completo, a la de Milton.

*Terruit gentes; grauer ne rediret
 Seculum Pyrrhae, noua monstra quæstae
 Omne quum Porteus pecus egit altos
 Visere montes. —²⁹⁷*

HORACIO

Apostilla

Como más viejo lector de esta rapsodia en prosa cabalística, en virtud del derecho de primogenitura, me veo obligado a legar a mis más jóvenes hermanos que hayan de venir después de mí un último ejemplo de juicio misericordioso, como éste que sigue:

¡Todo gusta en esta estética nuez! ¡Vanidad! ¡Vanidad de vanidades! - El rapsoda²⁹⁸ ha leído, observado, pensado, buscado y encontrado palabras agradables fielmente citadas; como navío de mercader, ha ido a buscar su alimento y lo ha traído de lejos. Ha sumado frase tras frase como se cuentan las flechas²⁹⁹ en un campo de batalla; y tomado las medidas de sus figuras como se miden los clavos para una tienda de campaña. En lugar de con clavos y flechas, él, con los pequeños maestros y viejos zorros académicos de su tiempo ha escrito ***** y —, asteriscos y obeliscos.³⁰⁰

²⁹⁷ [Horacio: *Odas*, I, 2, vv. 18. «Bastante nieve ya el Padre a las tierras / mandó y cruel granizo; y, asaetando / las sacras cimas con su roja diestra / a la urbe y pueblos / hizo temer un nuevo y duro siglo / de Pirra y sus lamentos ante el raro / portento cuando a todo su rebaño / los altos montes / a ver llevó Proteo.»]

²⁹⁸ «οἱ ραψῳδοὶ – ἐρμηνεύων ἐρμηνεύεις.» Sócrates en el *Íon* de Platón. [Platón: *Ion*, 535 a. Sócrates: «No sois vosotros los rapsodas, a su vez, los que interpretáis las obras de los poetas.» (ed. citada)]

²⁹⁹ Procopio, *De bello persico*, I, 18.

³⁰⁰ «*Asteriscus illuſcere facit; obeliſcus iugulat et confondit*» - [«el asterisco hace resplandecer, el obelisco ahoga y apuñala.»], Jerónimo, *Praefatus Pentateuchi*, cf. Laercio en *Platone*. Un más hábil uso de estos signos masoréticos podría incluso servir para rejuvenecer los escritos salomónicos, tal como uno de nuestros más recientes intérpretes ha explicado dos cartas de Pauli sirviéndose del

Oigamos el resultado final de su estética más nueva, que es la más antigua:

¡Temed a DIOS y honradle, pues ha llegado el tiempo de su juicio, y adorad a Aquel que ha hecho el cielo y la tierra, y el mar y los manantiales de las aguas!

método de los signos §§ y de tablas. [En Diógenes Laercio se habla de los signos críticos de la edición de Platón de aquel tiempo, en la que el asterisco (*) señalaba opinión favorable o concordante y el obelisco (-) designaba desacuerdo.]