



De Leibniz a Goethe

Wilhelm Dilthey



OBRAS III

SECCIÓN DE OBRAS DE FILOSOFÍA

OBRAS DE DILTHEY

III. DE LEIBNIZ A GOETHE

WILHELM DILTHEY

DE LEIBNIZ A GOETHE

Prólogo de
EUGENIO ÍMAZ



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en alemán, 1914
Primera edición en español, 1945
Segunda reimpresión, 2007
Primera edición electrónica, 2013

Traducción de
JOSÉ GAOS, WENCESLAO ROCES,
JUAN ROURA, EUGENIO ÍMAZ

D. R. © 1945, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen, tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-1501-5

ISBN 978-607-16-1501-5 (ePub)
978-607-16-1547-3 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

PRÓLOGO

De los tres estudios extensos que abarca este volumen, dos proceden del vol. III de los Gesammelte Schriften —Studien zur Gesschichte des deutschen Geistes— y el otro, que trata de la historia de la música alemana, del volumen especial Von deutscher Dichtung und Musik. Esto ya nos da a entender que en el volumen compuesto por nosotros y amparado con el título nada comprometedor De Leibniz a Goethe se cruzan dos direcciones diltheyanas aparentemente divergentes: la encaminada a la preparación histórica de su crítica positiva de las ciencias del espíritu y la que se endereza más bien a la elaboración de una paideia alemana, al estudio histórico del ideal cultural —pedagógico en el sentido amplio— que el espíritu alemán ha ido elaborando al correr del tiempo.

Sin embargo, ese título nada comprometedor lleva la intención clara de llenar un hueco: el que se extiende desde el volumen Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII hasta Vida y poesía y Hegel y el idealismo, que los presentamos como las dos caras de un mismo propósito diltheyano. Así tendríamos la parte histórica completa y cada volumen publicado por nosotros podría ya recibir su número de orden sin violencia. Esto lo podríamos asegurar ahora sin reserva alguna, pues de los tres volúmenes diltheyanos —X, XI, XII— que no conocíamos y la aclaración de cuyo misterio esperábamos tranquilamente (vid. Asedio a Dilthey, postdata) resulta, por una información directa de G. Misch, yerno de Dilthey y varias veces su editor, que dos de ellos contienen estudios sobre el código general prusiano y otros temas particulares de historia de Prusia, por lo que no desarticulan nuestro esquema, ya que caen fuera de él y de nuestro primordial interés diltheyano, mientras que el tercero, que comprende varios ensayos en torno a la época que Dilthey designa como época de la poesía imaginativa o fantástica —Shakespeare, Molière, Cervantes, Lope de Vega, etc.—, tiene ya reservado su lugar junto a Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII, bastante parejo al que corresponde a Vida y poesía con respecto a Hegel y el idealismo. Este volumen, inédito todavía después de un frustrado intento de publicación durante la guerra, completaría la labor que nos hemos impuesto al presentar, en toda su imponente armonía, la obra de Dilthey.

Claro que salta a la vista, y por eso tampoco se me ha escapado a mí, una disparidad entre el único volumen de introducción histórica ultimado por Dilthey —Introducción a las ciencias del espíritu (esplendor y ocaso de la metafísica)— y los diversos estudios históricos encaminados más o menos a prolongarla hasta sus propios días. El esquema de la introducción histórica a las ciencias del espíritu, que, como ya lo hemos indicado varias veces, no quiere ser una historia de la filosofía ni tampoco una historia de las ciencias del espíritu, sino más bien una fenomenología empírica del espíritu, parece dibujarse a grandes rasgos así: primero, las ciencias del espíritu están fundamentadas, como no podían menos, metafísicamente; con el ocaso de la metafísica, hecho posible y efectivo por el análisis de la naturaleza que supone la aparición de las ciencias particulares de la naturaleza —mecánica, acústica, óptica, etc.— y la conciencia epistemológica que las acompaña, las ciencias del espíritu se constituyen en “sistema natural” —derecho natural, moral natural, teología natural,

etc.— que busca una base científica inspirándose en el mismo método constructivo que ha dado tan grandes resultados en la ciencia de la naturaleza y montándose sobre las ideas claras y distintas del racionalismo o sobre las ideas-impresiones del empirismo, hasta llegar con Kant a su propia disolución interna. La base seguía siendo indebidamente metafísica, como lo hizo ver Kant al ajustar las cuentas a la razón científica, pero en toda esa época ya no hubo ningún sistema metafísico que dominara con imperio exclusivo sobre los espíritus, a pesar de las esperanzas que en el suyo pusiera Descartes. La tercera época, la de Dilthey, podrá acabar de verdad con todos los vestigios metafísicos porque ya se han establecido las ciencias particulares del espíritu como tales ciencias —escuela histórica— y la conciencia gnoseológica que las acompaña podrá prolongar la tarea crítica de Kant rebasando su limitación a la razón científico-natural y convirtiéndola en una crítica de la razón histórica. Para esto tendrá que acabar con el vestigio más recalcitrante, por lo mismo que se ampara en un rigor empírico fundamental, el de la psicología natural o constructiva o explicativa que se exhibía tan poderosamente por el siglo XIX.

Nosotros teníamos necesidad de abarcar la multiforme obra diltheyana en los términos claros en que lo hemos hecho. Por lo mismo que hubimos de bregar de lo lindo con los volúmenes alemanes para orientarnos en su silvestre inmensidad, presumimos que, sólo con esto, hemos prestado un servicio efectivo al lector. Pero no era cosa de sacrificar a las exigencias de claridad las líneas fundamentales del pensamiento diltheyano; todo lo más podíamos permitirnos algunas inflexiones canalizadoras. Ya advertimos en otra ocasión —Asedio a Dilthey— cómo el esquema de Historia de la filosofía que él nos ofrece en un fragmento podía servirnos para recortar, dentro de la introducción a las ciencias del espíritu, los flecos de este color. Y, sobre todo, las palabras finales de su Introducción a las ciencias del espíritu nos señalan la pauta más segura, pues en ellas expone a las claras el propósito que le guiará en lo que le resta de la parte histórica. “En el punto de la historia en que desemboca y termina la posición metafísica del hombre es donde comenzará el libro siguiente, y tratará de exponer la historia de la moderna conciencia histórica en su relación con las ciencias del espíritu, tal como se halla condicionada por la posición epistemológica con respecto a los objetos. Esta posición histórica nos mostrará, además, cómo sólo lentamente se superan los vestigios de las épocas metafísicas y, por lo tanto, sólo muy poco a poco se sacan las consecuencias de la posición gnoseológica. Nos hará ver cómo, aun dentro de la fundamentación gnoseológica, sólo muy tarde, y de una manera muy incompleta, se ha podido prescindir de las abstracciones legadas por la historia de la metafísica. Así nos conducirá al punto de vista psicológico, que trata de resolver el problema del conocimiento, no partiendo de la abstracción de una inteligencia aislada, sino de la totalidad de los hechos de la conciencia. Porque en Kant se verificó únicamente la disolución de las abstracciones creadas por la historia de la metafísica recorrida por nosotros; ahora se trata de captar, sin prejuicios, la realidad de la vida interior y, partiendo de ella, de establecer lo que la naturaleza y la historia son para esta vida interior.”

Ahora bien, la disparidad flagrante entre la parte histórica de la Introducción y las partes históricas que en el esquema nuestro pretenderían prolongarla es el espacio acordado en éstas a exposiciones históricas que parecen desbordar la pauta diltheyana por explayarse amorosa y morosamente en el estudio de las manifestaciones artísticas. También parecen desbordar esa pauta algunos desarrollos especiales como la Historia juvenil de Hegel. Proceden estas anomalías, como indicábamos al principio, del cruce de dos intenciones: la estricta de la Introducción y la de la Historia del espíritu alemán. Con lo mismo tuvieron que luchar los editores alemanes y salvaron la situación como pudieron haciendo dos volúmenes especiales —Vida y poesía y Sobre poesía y música alemanas— y colocando largos trozos que correspondían a esa Historia dentro de los Gesammelte Schriften (Estudio sobre los reformadores alemanes, en Hombre y Mundo; Historia juvenil de Hegel, en Estudios acerca del espíritu alemán). Pero su situación era distinta: el respeto filial por el maestro, que les vedaba el manejo ligero de los manuscritos, quedaba un poco desembarazado por las repetidas indicaciones suyas de que había que tratarlos “sin pedantería de maestro de escuela” y haciendo que produjeran la impresión conexas de un libro, y así procedieron a la ingente tarea de su edición ateniéndose a las necesidades de los lectores de habla germánica. Nosotros hemos atendido a las necesidades de nuestro público y no creemos que en el trato constante con la obra diltheyana hayamos pasado de la familiaridad a la falta de respeto.

En este volumen de ahora se encuentran dos modestos ensayos pero capitales a nuestro entender: su lección inaugural en Basilea (1867) y el estudio sobre Kant (1898). Repase el lector el primer ensayo: con él hace sus primeras armas en el mundo académico —si descontamos la tesis doctoral de 1864— y en vez de exponer, como esperarían los oyentes, “sus relaciones con las direcciones que dominan en su ciencia”, traza, en realidad, el programa de su vida, que es el de su generación. Punto de arranque en Kant y la necesidad de completarlo; vuelta a Kant pero sin dejar de lado el idealismo poskantiano, pues la conciencia histórica ya despierta le avisa que ese movimiento que dominó durante cincuenta años al espíritu alemán tuvo que tener algún sentido. Para buscarle se pone a estudiar a los poetas que trajeron la visión del mundo que la generación de los especulativos no hizo sino llevar a sus últimas consecuencias lógicas grandiosas. Por lo tanto, la tarea de su vida, establecer críticamente las ciencias del espíritu y montar sobre ellas las posibilidades de una concepción del mundo, tendrá que prepararse también con el estudio de los poetas. Y si su Introducción es una fenomenología del espíritu, la Historia juvenil de Hegel cobra proporciones especiales porque constituye un ejemplo soberbio de fenomenología de la metafísica que arranca de los estudios teológicos. ¿Y qué otra cosa significa su Vida de Schleiermacher? ¿Y qué representan sus ensayos sobre Lessing, Novalis y Hölderling, también del año 1867, en los que va ganando las visiones concretas —vivencia, psicología real, simbiosis entre filosofía, poesía y religión— que le capacitarán para llevar a término su tarea? Según nos dice él, “vino de los estudios de historia literaria a la filosofía”, pero es porque ya había ido a los estudios literarios

con intenciones filosóficas y su Vida de Schleiermacher queda interrumpida porque las explicaciones teóricas que ella reclama le empujan a escribir la Introducción a las ciencias del espíritu, así como ésta le remite en seguida al estudio de la juventud de Hegel. Siempre el trabajo de lanzadera para enriquecer el dibujo.

Hay otro enriquecimiento importantísimo cuya fecha podemos fijar aproximadamente si tomamos al pie de la letra lo que él mismo nos cuenta en su Sueño. “Hace de esto más de diez años...” El Sueño es de 1903. El primer trabajo en el que empieza a operar claramente su idea de las tres concepciones del mundo es de 1899: las tres formas fundamentales de los sistemas filosóficos en el siglo XIX. Vuelve a aparecer en su ensayo sobre el panteísmo histórico-evolutivo, que es de 1900 y entra de pleno en la pauta de la Introducción. Y otro enriquecimiento, expresamente recogido por Dilthey en sus notas a la frustrada segunda edición de la Introducción (1904), es el que se refiere al estoicismo romano, tema tan cercano al del panteísmo y cuya enorme influencia en la filosofía moderna fue el primero en subrayar.

Todo esto, y muchas cosas más, me ha decidido a forzar un poco las cosas con la seguridad de mantenerme fiel a la voluntad diltheyana: que su obra aparezca como lo que es, una obra riquísima pero bordada con mano segura sobre un cañamazo tan firme como flexible, que se va ensanchando, sin perder la línea, al correr de los años. En ese ensayo de 1867 sobre el movimiento poético y filosófico alemán de 1770 a 1800, está ya trazado el calco. Tenemos casi a la vista lo que en otra ocasión he llamado la nebulosa diltheyana. Y ahora repárese también el otro ensayito, En torno a Kant (1898), y se verá cómo se ilumina su fundamental ensayo sistemático de unos años antes: Ideas acerca de una psicología descriptiva y analítica (1894), y Experiencia y pensamiento (1892), y Acerca del origen y legitimidad de nuestra creencia en la realidad del mundo exterior (1890).

No debe, pues, extrañarnos que dentro de los volúmenes históricos de la Introducción aparezca un estudio sobre los poetas de la “época de la fantasía” y otro sobre los “grandes poetas alemanes”. Se trata, en ambos casos, de esos momentos en que la vida vuelve por sus fueros saltando por encima de la escombrera de los sistemas filosóficos y prepara así los materiales para que la nueva visión del mundo pueda ser luego apresada universalmente por los sistemas. Bruno, Spinoza, Shaftesbury, son la culminación del Renacimiento, lo mismo que Schleiermacher, Schelling y Hegel son la culminación de la nueva visión del mundo aportada por los poetas a partir de Lessing. Y tampoco debe extrañarnos que se estudie tan por extenso a Leibniz, el primero que descubre la idea de desarrollo, tan nuclear en el idealismo alemán, y en todas sus relaciones con la vida cultural de su tiempo, sin que falte la musical. Y que, a propósito de Federico el Grande, se nos trace el cuadro de la Ilustración alemana, sin cuyo entendimiento tampoco es posible comprender el idealismo alemán, que es donde está plantado Dilthey para hacer su obra. Hasta el estudio de la Academia prusiana concuerda perfectamente con la importancia que siempre concedió Dilthey a los institutos científicos dentro de la historia del espíritu. Y en cuanto a la historia de la música, no olvidemos dos cosas: en ella ha cobrado la conciencia luterana su

expresión más profunda —Bach— y en ella, de un modo general, tenemos la expresión de la vivencia que es capaz de acarrear a la superficie honduras que escapan a todos los demás tipos de expresión.

“Alemania fue el escenario de esta constitución de un segundo nexo de ciencias [el de las ciencias del espíritu]. El país del centro, de la cultura interior, había conservado eficazmente dentro de sí, a partir de la Reforma, las fuerzas del pasado europeo, la cultura griega, la jurisprudencia romana, el cristianismo primitivo; habían sido acogidos por el maestro de Alemania, Melanchthon. Por eso pudo crecer en suelo alemán la inteligencia más completa y natural de estas fuerzas. El periodo en que esto ocurrió había alumbrado en la poesía, en la música y en la filosofía profundidades de la vida adonde no había llegado hasta entonces ninguna nación” (Mundo histórico, p. 116).

En el primer prólogo nuestro (Hombre y Mundo) hablábamos ya de la “sensibilidad histórica de Dilthey para todas las formas de panteísmo, condicionada por la dirección trascendental de su teologismo”. Y pasamos tan naturalmente de la Vida de Schleiermacher a la tesonera hazaña de la Introducción como de ésta a la cima de su Teoría de la concepción del mundo. Como una fuga se compone de pocos motivos fundamentales, nos dice Dilthey, así también estos tres motivos (el pensamiento griego estético-científico, el voluntarismo romano, la religiosidad oriental) dominan toda metafísica humana. Estos tres motivos, en efecto, arrastraba consigo la conciencia de Occidente y parecen trabarse en la autognosis diltheyana en la fuga armónica de su concepción histórica del mundo (vid. Asedio a Dilthey, p. 86).

Los ensayos sobre Leibniz y Federico el Grande están tomados del vol. III de los Gesammelte Schriften (1927, ed. por Paul Ritter) y corresponden a los años 1900 y 1901. La gran música alemana del siglo XVIII procede de Von deutscher Dichtung und Musik (1933, ed. por Hermann Nohl y Georg Misch) y corresponde a los años 1906-1907. En torno a Kant está tomado de la obra de D. Bischoff, W. Diltheys Philosophie der Geschichte, que lo lleva como apéndice, y corresponde al año 1898. El movimiento poético y filosófico alemán de 1770 a 1800 ha sido recogido del vol. V de los G. S. y corresponde al año 1867. El ensayo Goethe y Spinoza procede del vol. II de los G. S. y corresponde al año 1894.

Con este volumen pongo término por ahora, mientras no me sea posible obtener el volumen inédito de que hablé al principio, a la edición de las obras de Dilthey. No hubiera podido llevarla a cabo en el plazo relativamente breve en que lo he hecho, de no haber contado con algunas ayudas. Ya en Vida y poesía di las gracias, como se merecía, a mi amigo Wenceslao Roces, y ahora tengo que repetírselas y en los mismos términos. A él se deben la traducción del Federico y la de la Historia de la música alemana. A José Gaos tiene que agradecer el lector la espléndida traducción del Leibniz: el tema era tan a la medida de su intensa visión histórica de la filosofía que se le ha desbordado el alma por los puntos de la pluma. A Juan Roura Parella debo la

pista primera del ensayo sobre Kant, que yo echaba de menos para completar el volumen, pues otros estudios kantianos de Dilthey —Kant y la cuestión religiosa; Kant y Beck— no encajaban dentro de su marco. Y yo y el lector le debemos, además, la traducción de ese ensayo.

Un renglón especial merece el maestro don Manuel Pedroso. Los que le han tratado de cerca saben hasta qué punto es un connaisseur en materia de libros, que se desplazan en todas las direcciones de la rosa de los vientos. Era el único que tenía casi todas las obras de Dilthey en su biblioteca. Las ha puesto a mi disposición absoluta, sin parar mientes en el desgaste que la manipulación de libros para usos de traducción suele acarrear, circunstancia que para él, que los cuida tan amorosamente, no podía menos de ser penosa. Y no sólo esto: su selecta biblioteca ha estado también a mi disposición para consulta. Para medir mi agradecimiento no tengo más que decir lo siguiente: sin la ayuda de su generosa amistad no me hubiera sido posible llevar adelante, en las circunstancias especialísimas de la guerra, la obra, un si es no es osada, que me eché sobre los hombros.

Y antes de remachar con un Laus Deo —y, también, por si acaso, con un Laus Diabolo, pues las mismas circunstancias contrarias me han favorecido y yo pienso en el diablo goethiano “que siempre quiere el mal y hace siempre el bien”— y salir en mutis por el foro, tengo que rendir mi tributo al director de la editorial Fondo de Cultura Económica, Daniel Cosío Villegas, por dos cosas: porque ha tenido corazón para lanzarse, sin mayor titubeo, a una obra editorial de la envergadura y los riesgos de estos ocho volúmenes de Dilthey. Algo semejante no se había intentado hasta ahora. Ningún filósofo ha sido editado en español tan generosamente. La segunda: por haber confiado en mí tan abiertamente que he podido disponer siempre de la mayor libertad de movimientos para ordenar títulos y volúmenes y el momento de su aparición.

Tampoco es poco lo que debo a la colaboración entusiasta de los compañeros de trabajo, quiero decir, a los que, en una forma o en otra, no sólo me han ayudado sino “soportado” en estos dos años frenéticos de hornada diltheyana. Así, Julián Calvo, que es no sólo un revisor minucioso, como compete a un penalista consumado, sino también inventivo, cual lo podrá confirmar el lector pasando revista a los magníficos índices “plásticos” que acompañan a algunos de los volúmenes y que exhiben, tan concienzudamente, su osatura. Así también los amigos de la imprenta, de esta voraz “Gráfica Panamericana”, que traga plomo y escupe papel con bastante más facilidad que yo traduzco a Dilthey. Lo único que les tengo que reprochar —y no es mucho— a lo largo de esos dos años en que nuestras relaciones han conocido todas las gamas de la cordialidad, desde el abrazo efusivo hasta la maldición quimérica, es que no hayan penetrado todavía en los secretos grafológicos de mi personalidad.

EUGENIO ÍMAZ

Septiembre de 1945

LEIBNIZ Y SU TIEMPO

LA CIENCIA EUROPEA DEL SIGLO XVII Y SUS ÓRGANOS

UN GRAN movimiento espiritual llena el siglo XVII. En él se alzó el espíritu humano a la altura de una ciencia de validez universal, que apoyándose en la colaboración de las grandes naciones cultas progresa constantemente sin cesar, somete esta Tierra al poder del hombre por medio del pensamiento y trata de subordinar la conducta del individuo como de la sociedad a la dirección del conocimiento.

I

LAS CONCEPCIONES DEL MUNDO DE LOS PUEBLOS ANTIGUOS[*]

En dos jornadas se había acercado anteriormente el espíritu humano a la meta de su mayoría de edad por medio de una ciencia de validez universal. En cada una de estas dos jornadas colaboraron naciones que estaban próximas en el espacio y que a pesar de todas sus diferencias y antagonismos se hallaban unidas por una cultura homogénea.

Los pueblos del antiguo Oriente, de Asia y de Egipto, fueron los primeros en alcanzar la idea de una única causa espiritual del mundo. Pero su visión del mundo permaneció unida a la vida religiosa. Ni siquiera las admirables especulaciones de los indios rebasaban este nivel. Se tentaron todas las formas de concebir el ser supremo que son posibles dentro de los límites de la religiosidad. En la especulación babilónica surgió la forma religiosa de la doctrina de la generación o la teogonía: de los rangos de oscuras potencias se alza el dios de los dioses, que crea el mundo, modela al hombre y le da su ley. La más influyente de todas las imágenes de la divinidad fue la de una persona divina separada del mundo: el Dios que ama, prefiere y elige, que castiga, se apiada y aniquila a sus enemigos. Esta imagen se constituyó dentro de la religiosidad israelita y se desarrolló más tarde y en un sentido todavía más exclusivo dentro de la mahometana. Encierra la conciencia más viva que es posible tener de la persona divina y de sus mutuas relaciones con los pueblos y con los individuos, y así responde mejor que cualquier otro concepto de Dios a la menesterosidad de la naturaleza humana. La activa y viril religiosidad persa alentó en el antagonismo de los dos reinos, del Bien y del Mal, y propuso al hombre el elevado fin de alistarse en el séquito del Dios del Bien, para cooperar al advenimiento de su imperio y conquistarse de este modo una eterna bienaventuranza. También esta enérgica fe llegó a través de diversos intermediarios hasta los tiempos modernos, influyendo aún en la piedad de los suecos de Gustavo Adolfo y de los caballeros de Cromwell. En la India surgió la más profunda de estas formas de la fe oriental, el panteísmo religioso, que se desarrolló allí hasta sus últimas consecuencias, la negación del mundo. Sumido en lo Uno inmutable, apartado de la realidad del mundo y de todas las bellezas de éste, que considera como la múltiple y tornadiza causa que nos hunde en doloroso odio y en amor caduco, rebaja este temple de ánimo el mundo y la vida al nivel

de una apariencia inane. Como llevaba en sí los hondos rasgos de la contemplación religiosa, el dolor por la caducidad y por la separación del yo de toda existencia exterior a él, pervivió en el budismo y en la mística panteísta de todos los tiempos, incluso en la cristiana.

La obra común de este “momento” religioso de los pueblos orientales consistió en disciplinar los impulsos humanos por medio del poder de la fe en Dios. Dentro de los límites de la sujeción religiosa surgió a la vez una conciencia más alta del orden cósmico y fundado en ella un ideal de vida que hinchó a hombres y naciones. Y en las corporaciones sacerdotales de Oriente se produjo también por vez primera la cooperación de distintas personas al trabajo común de una investigación científica. A lo largo de vastos espacios de tiempo fue educándose una aristocracia de seres humanos refinadamente organizados que albergaban en su alma el gran misterio de la existencia humana y padecían bajo su peso. Se cultivaron la matemática y la astronomía, y en los registros llevados acerca de los destinos de reyes y pueblos tuvo sus orígenes la historia.

En las costas del Mediterráneo se desplegó la segunda jornada de la cultura europea. Sus principales sustentadores fueron los griegos y los itálicos. Y así como la cultura de estas dos naciones era dependiente de la oriental y acabó por acoger en su seno hasta las ideas religiosas en que la oriental descansaba, más tarde se alzaron parcialmente los pueblos de Oriente a un nivel superior por obra de la cultura grecorromana.

En Grecia se llevó a cabo un inmenso avance hacia las metas del espíritu moderno. Constituciones libres; un gran arte, de contenido universal, inteligible a todos los tiempos, en un lenguaje de formas eternamente válidas; una ciencia independiente y demostrativa con lógico rigor; y fundada en estas bases, y emancipada de cultos y sacerdocios, una filosofía que recorrió todas las formas de humana concepción del mundo posibles dentro de los límites de la ciencia de aquellos tiempos —he aquí los grandes valores principalmente creados por el pueblo griego para la Humanidad.

Los griegos fueron los primeros en emancipar la ciencia de las necesidades religiosas y de la vida práctica. Su conocimiento de la naturaleza llegó al punto en que —si se prescinde de unos pocos progresos de los árabes— lo recogió el Renacimiento. Tempranamente se percataron de la conservación de la materia en el universo físico, de la homogeneidad de todas las partes de éste y de la sumisión del mismo a un orden causal y a leyes matemáticas. Como poseían un talento único para captar las formas de los fenómenos, avanzaron con la ayuda de su geometría hasta descubrir el sistema heliocéntrico. Con el mismo genial sentido de las formas crearon la anatomía del cuerpo animal y el estudio comparado de las plantas y de los animales. Apresaron la estructura del lenguaje y la forma íntima de la epopeya y de la tragedia. Pero principalmente analizaron de un modo ejemplar el Estado y abocetaron los tipos de constituciones y la ley de su sucesión. Mas háyanles trazado estos límites sus dotes nativas o sus vicisitudes históricas, su análisis de la naturaleza se detuvo ante las formas del movimiento y su visión del mundo histórico no llegó hasta el concepto del progreso en la interacción de las naciones. Pues a su conocimiento de la naturaleza le faltó el empleo metódico del experimento y a su interpretación de la historia el análisis de las fuerzas que producen las

formas de la vida política. Por eso ni siquiera en la época en que este espíritu griego cultivó ciencias empíricas autónomas concibió un conjunto real de ellas, pues no alcanzó que tenían su base en la dinámica y su meta en el concepto de la solidaridad y del progreso humanos. El espíritu griego se quedó en la fundamental imagen del ciclo universal, de los periodos del mundo retornantes con eterna monotonía hasta el crecimiento, floración y decadencia en plantas y animales, hombres y pueblos. Y cómo quepa procurar al Estado y a su constitución durable fijeza en medio de este constante cambio es el problema que tratan de resolver las más profundas concepciones de los pensadores políticos de Grecia.

Sobre la base de la ciencia se desarrollaron en esta cultura griega concepciones del mundo de carácter filosófico. En los sistemas religiosos de Oriente había imperado la relación afectiva del hombre con su divinidad. Estos nuevos sistemas filosóficos están regidos por la relación natural del hombre con la realidad tal como esta relación es objeto del conocimiento. Pero el genio griego estaba sometido al poder de la intuición estética. Conocer era para él un copiar y el mundo una obra de arte. Descubría por todas partes la forma y la proporción, el tipo y la estructura. Es lo que dio al pensamiento filosófico de aquel pueblo su fuerza creadora, pero también lo que le impuso determinados límites.

Otro mundo de conceptos se levantó cuando el pueblo romano se apropió la cultura griega. En él imperó la voluntad educada en la escuela de la milicia y del derecho. El pueblo romano vivió consciente “de que en sus armas llevaba su derecho y de que el mundo era de los valientes”. La obra científica original de Roma fue, según esto, su Jurisprudencia. De tal voluntarismo del espíritu romano salieron los conceptos vitales con que interpretó el universo: las categorías del poder de la voluntad, la relación de dominio, una ley suprema a la que está sujeta incluso la divina potencia dominadora y que ésta ha implantado en la conciencia del hombre. La divinidad ejerce su supremo imperio sobre personas libres y responsables, la naturaleza resulta rebajada al nivel de un mero conjunto de las cosas sometidas a las personas, y desde el rey divino y constitucional descienden las esferas de la voluntad constituidas por distintos grupos de derechos y deberes que, pasando por el Estado, llegan a la familia y, por último, a la persona individual. Una inmensa influencia ha emanado de esta original visión de la vida.

Y de nuevo recibió otra forma la concepción antigua del mundo cuando los vecinos pueblos orientales entraron en el orbe de la cultura helénica y en la grey del imperio romano. Se inició el ensayo de elevar las concepciones religiosas en el seno de las cuales vivían aquellos pueblos de Oriente a la región de una filosofía científica. Y brotó un extraño híbrido: una metafísica religiosa pertrechada y defendida con las armas de la ciencia griega. Quimeras que han atormentado y enloquecido a la Humanidad hasta hoy: sombras de más allá, conceptos a que no corresponde experiencia alguna. Los dos más amplios y más importantes de ellos debían resolver el problema religioso de pensar juntas la infinita perfección de la divinidad y la finitud, el mal y la culpa del mundo. Se dio a la imagen infantil de la creación una forma pseudofilosófica. El mundo procede de la persona divina mediante un acto de voluntad, en su absoluta trascendencia sustraído a la concatenación causal; de donde que el poder de Dios no necesite introducir nada de su

esencia en lo que crea su albedrío. Viejas imágenes sensibles de nacimientos y generaciones de deidades se trasformaron en otro concepto semifilosófico, el de emanación. La infinita, pura e inaprehensible plenitud de la divinidad emite de sí mundo abajo grados siempre nuevos de la finitud, como rayos luminosos que se pierden en la oscuridad. Y con ambas ilusorias concepciones sobrevino toda una secuela de ficciones que se alimentaban de las fantasías del corazón afanoso de pensar. Aún hoy arrastran su fantasmal existencia por la media luz de esta metafísica religiosa.

II

LAS NACIONES GERMÁNICAS Y ROMÁNICAS. DE LA EDAD MEDIA A LA MODERNA. LA CIENCIA MATEMÁTICA DE LA NATURALEZA. EL DERECHO NATURAL. LOS SISTEMAS FILOSÓFICOS

Una nueva generación de pueblos remplazó a aquel mundo senescente. En su interacción surgió la comunidad cultural a que pertenecemos nosotros mismos.

Los pueblos de lengua griega del Imperio romano de Oriente cayeron después de Justiniano y Juan Damasceno en una completa parálisis de espíritu, y como un miembro muerto se desprendió del cuerpo vivo de la cultura occidental aquel mundo griego antaño de un espíritu tan poderoso. Mas sobre los escombros del Imperio romano de Occidente empezaron los reyes de los ejércitos germánicos a laborar en nuevas formas de Estado y los vencedores se mezclaron con los vencidos. Así se formó la Cristiandad occidental, el mundo cultural de las naciones germánicas y románicas. El antagonismo con el mundo islámico en que vivieron estas naciones a lo largo de su Edad Media robusteció en ellas la conciencia de su parentesco.

Una fe, una iglesia y una metafísica religiosa unieron a aquellos pueblos juveniles. En la metafísica se enlazaron las grandes concepciones de la vida de las naciones que habían formado la cultura mediterránea. La visión griega del cosmos, la idea romana de dominio y el más allá de las religiosidades orientales, como tres motivos en una compleja obra de música, están entretejidos en la artificiosa filosofía teológica de la Cristiandad medieval. Dios es a la vez la razón perfecta, el más poderoso *imperator* y en su santidad y trascendencia el objeto de una sumisa devoción. Por debajo de esta Divinidad se halla el mundo como un reino de sustancias materiales y otro de sustancias espirituales. La historia es ahora la realización del reino de Dios en la comunidad de estas sustancias espirituales. El más alto ideal de vida es la negación religiosa del mundo; al sustraerse la persona a la esclavitud mundanal, brota en ella la fuerza necesaria para contribuir a la realización del reino de Dios. La nueva metafísica religiosa se funda en demostraciones lógicas, pero más tarde se escapa a ellas, y de igual modo que había manado de las profundidades de la experiencia religiosa, a la postre han de acabar todas sus demostraciones lógicas hundiéndose en la experiencia del alma solitaria. Ante esta experiencia pierden su valor, como pertenecientes al más acá, todas las relaciones de poder de la Iglesia y todos los silogismos de los grandes maestros de la filosofía. Es el

término de la religión doctrinaria y autoritaria que es la religión de la Edad Media y el comienzo de una “libertad del hombre cristiano”.

La larga Edad Media de los pueblos modernos declinó en el siglo XIV hacia su fin. En el trabajo del pensamiento había conquistado el individuo su libertad. Pero al mismo tiempo tuvo lugar un cambio decisivo en la vida económica y en la organización social de Europa, y este cambio trajo como consecuencia una remoción total de los intereses del espíritu. El trabajo de las clases burguesas en la industria y el comercio irrumpió como una fuerza independiente en medio de la organización dada a la vida por el feudalismo y la Iglesia. E imprimió al espíritu una dirección hacia el más acá. El pensamiento se engolfó en la naturaleza y en el hombre. Se sintieron y reconocieron la significación de la realidad y el valor autónomo de la familia, el trabajo y el Estado.

La primera obra del nuevo espíritu fue el desarrollo de las ciudades y de los grandes Estados nacionales. En Florencia, en Venecia y en la Francia de Richelieu vino a ser la razón de Estado temporal la fuerza motriz de todas las actividades políticas. Este cambio en el arte de gobernar el Estado fue acompañado por una literatura moral y política que disminuía el influjo de los móviles religiosos sobre las acciones de los individuos y de los Estados y defendía los derechos de la nueva concepción secular de la vida. Maquiavelo fue el máximo representante de esta nueva dirección.

Otro producto de aquellos dos siglos y medio radicó en la interpretación objetiva de la realidad del más acá en el grandioso arte del Renacimiento. Por lo regular, el contenido de una nueva época empieza por desplegarse en la plástica intuición de los artistas. La nueva manera de entender la vida, el hombre y la naturaleza, la afirmación de los valores de esta vida encontraron entonces su expresión, con un poder sin igual, en un mundo de formas artísticas que aún en el día de hoy siguen enseñándonos lo que es la realidad.

Un último cambio tuvo lugar dentro de la religiosidad cristiana y de la Iglesia. Se hizo sentir primeramente dentro de la aristocracia de la Iglesia, entre los altos dignatarios de ésta y los príncipes de las universidades. Surgió un concepto universal de la Divinidad y de la revelación. Con la amplitud de espíritu que correspondía al Renacimiento hizo valer este teísmo universal todas las fuerzas históricas y todas las imágenes de la Divinidad, filosóficas y religiosas. Fue la más alta forma alcanzada jamás por la metafísica religiosa. La consecuencia fue entrar en una relación crítica con los dogmas de la Iglesia, oriundos de más estrechas ideas. Erasmo representa la brillante cima de esta crítica teológica. Y ¿cómo no había de hacer valer a la vez esta aristocracia de la Iglesia frente al Papado sus derechos propios y la significación de las Iglesias nacionales? Pero justo de aquí brotó una pugna con el Papado en que cayeron los dignatarios de la Iglesia y los príncipes de la ciencia. Y surgió desde abajo el movimiento popular de la Reforma. Lutero y Zwinglio, aquellas poderosísimas personalidades germánicas del siglo XVI, descubrieron en la jerarquía y disciplina enteras un mecanismo demoníaco que cerraba al alma el libre acceso a su Dios. Rompieron aquellas cadenas y retrocedieron hasta el indestructible derecho del hombre a medirse por sus propias fuerzas con la invisible unidad de las cosas en que él mismo está comprendido. Se acercaban de nuevo al cristianismo originario. Mas lo hinchieron del nuevo gozo sentido ante la organización de la vida en la familia, la

profesión y el Estado. Desaparecieron los límites entre las greyes cristianas, el pueblo y el lenguaje del pueblo y la ciencia en marcha progresiva. En la viva relación entre tales fuerzas así surgida descansa todo el desarrollo ulterior de las naciones germánicas.

Pero justo en la lucha que encendió la Reforma fueron expulsadas de la Iglesia católica aquellas direcciones más libres; las nuevas comunidades hubieron de encerrarse ellas mismas en rígidas formas dogmáticas y canónicas; los duros exclusivismos se incrementaron por ambas partes. Y al comenzar el siglo XVII y encontrarse luchando unos contra otros por toda el área de los grandes países cultos los adversarios religiosos, parecían puestas en tela de juicio todas las adquisiciones de nuevos valores del espíritu hechas desde el Renacimiento. Un diluvio de odios dogmáticos y guerras religiosas, de sangrientas persecuciones y ciegas creencias se habían precipitado sobre Europa.

Fue uno de los momentos cruciales en la historia de los pueblos modernos. En las ciencias y en el pensamiento filosófico se encontró el poder gracias al cual se superó la crisis y se hizo posible el progreso del espíritu europeo.

También la cultura de los pueblos mediterráneos había alcanzado en otro tiempo, desde la época de Alejandro, el nivel en que las ciencias empíricas se desprendieron de la especulación y lograron su independencia. Organización militar, arte de la guerra y del asedio, técnica de la administración y de las finanzas de monarquías en auge, grandes ciudades industriales, cortes brillantes y llenas de necesidades de un lujo científico — todos estos factores cooperaron entonces, lo mismo que en el siglo XVII, a que se desplegasen con independencia las ciencias empíricas y se mantuvieran en relación con la vida. También en el mundo de la cultura helenística, como en la Inglaterra, la Francia y la Alemania del siglo XVII, surgieron, gracias a los medios aportados por príncipes poderosos, asociaciones e instituciones científicas de gran estilo. Mas únicamente ahora se alcanzó el fin que no fue dado lograr a los antiguos, dominar la naturaleza y dirigir la sociedad con las ciencias de las leyes del universo.

Hay en la cultura del espíritu una continuidad merced a la cual lo ganado determina nuevos progresos. Así, al renacimiento del lenguaje de formas artísticas de los antiguos y de sus ideas filosóficas siguió la restauración de sus ciencias empíricas. El estudio de la astronomía y la mecánica, de las ciencias naturales descriptivas, de la ciencia del derecho y del Estado se reanudó a partir de aquellos puntos hasta donde había avanzado la Antigüedad. Pero las naciones que entraban en el disfrute de la herencia del mundo antiguo hicieron presa en la naturaleza con un sentido más robusto de la realidad. En las libres ciudades industriales y mercantiles de los pueblos modernos surgió una unión entre el trabajo corporal y el espíritu de invención, entre la utilidad y el pensamiento científico, más estrecha que la que había sido posible dentro de la economía de griegos y romanos, basada en el régimen de la esclavitud. Y la limitación del espíritu griego, que pensaba encerrado en formas, no detuvo a las nuevas naciones, de índole totalmente distinta. El experimento recibió por fin el puesto que le correspondía. Se inició un verdadero análisis de la naturaleza.

Entre todos los progresos del espíritu humano ha sido el de más peso y quizá el más grande aquel que llevó a cabo en las nuevas condiciones el siglo de Keplero, Galileo,

Descartes y Leibniz. El espíritu humano cobró su autonomía. El progreso desde el mundo de sueños de los magos, profetas y sacerdotes, pasando por las puertas de oro de la fantasía artística, hasta el país de la verdad, se había iniciado una y otra vez entre los pueblos del mundo antiguo, mas únicamente en esta jornada de los pueblos modernos y con su colaboración quedaron echados en la dinámica de Galileo los cimientos de un verdadero conocimiento causal de la naturaleza y empezaron a irradiar de él aplicaciones y consecuencias en todos sentidos. Como, cumplidas las condiciones, se propaga en un líquido el proceso de cristalización. En todos los terrenos quedó sujeta la imaginación científica del hombre a las reglas de los métodos rigurosos contenidos en la manera de proceder de Galileo. Estos métodos descansaban en la unión del pensar matemático con la observación y el experimento. Las posibilidades encerradas en el pensar matemático fueron sometidas a la prueba de los hechos. Galileo sometió a esta prueba, mediante el experimento, las posibilidades de aumento constante en la velocidad del movimiento. Por un procedimiento análogo derivó Keplero sus leyes del material de observaciones de Tycho-Brahe. Subordinación de las experiencias a leyes cuantitativas fue desde aquel tiempo el método con el cual avanzó victorioso el pensamiento humano en física y astronomía. Desde entonces fue posible una acorde colaboración de los investigadores en el dominio del conocimiento de la naturaleza. Pues trabajaron todos sobre la misma base, de las ideas mecanicistas, y con los mismos métodos. Este trabajo en común de los investigadores de los distintos países trajo consigo un progreso coherente y regular en el conocimiento de la naturaleza. De donde que la razón humana obrara como una fuerza unificadora dentro de las diversas naciones cultas. Subyugaba la realidad mediante el conocimiento, y como avanzaba constantemente de descubrimiento en descubrimiento, gozosa de su éxito, pareció revelarse por primera vez el destino del género humano: la autonomía del pensamiento, el señorío del hombre sobre el planeta habitado de él por medio del saber, solidaridad de cuantos colaborasen en tal forma por alcanzar la meta de todos, un incesante, incontenible, continuo progreso hacia el bien universal.

El sentido de la vida de la Humanidad alcanzó un nivel más alto. Surgió la clara conciencia de que la razón del género humano constituía una unidad que lleva a cabo su obra mediante la colaboración de los distintos investigadores y que con el conocimiento progresivo de las leyes de la realidad alcanzaría el señorío sobre la Tierra. Así, encontramos a los hombres, a principios del siglo XVIII, poseídos por la idea de un progreso regular del género humano. El terrible sentimiento de la inconstancia de la actividad humana, que parece empezar siempre de nuevo en los distintos hombres, tiempos y pueblos, este sentimiento de un eterno círculo de nacimiento, desarrollo y declinación de individuos y pueblos, había henchido la literatura y el pensamiento del mundo antiguo; en la cima de la cultura griega, en aquellas ciudades repletas de templos, estatuas y cantos de coros, jamás había logrado el hombre vencer el trágico sentimiento de la inconsistencia e inanidad de su vida: únicamente ahora, a comienzos del siglo XVIII, encuentra en el progreso de la Humanidad hacia el bien universal una meta no señalada en inspiraciones de profetas ni en embajadas de la Divinidad o en visiones de poetas, sino en un conocimiento demostrable. Era como una nueva religión.

Las ciencias naturales y sus aplicaciones a la vida dominan el siglo. El horizonte de los hombres se ha ensanchado extraordinariamente. Nuestro sistema solar es sólo uno entre los sistemas innúmeros que constituyen el mundo. El universo físico es homogéneo por todas partes, invariable en su masa y regido por las mismas leyes en cualquier lugar del espacio. Las cualidades sensibles que aparecen en los cuerpos, como la luz y el color, la temperatura y el sonido, son sólo apariencias que se originan en nuestros órganos de los sentidos; en realidad no hay en este mundo físico otras diferencias que las de magnitud, forma y situación, de densidad, reposo y movimiento. De aquí que el conocimiento de las leyes del movimiento abra al siglo la perspectiva de una explicación de los cambios de toda especie en el mundo corpóreo. Los procesos físicos forman un orden armónico que irá haciéndose paulatinamente asequible al cálculo y a la medida, a la observación y al experimento. Del conocimiento de la verdadera estructura del sistema solar parte el camino que lleva a una teoría explicativa del mismo. Las ideas mecánicas fundamentales son paulatinamente empleadas para comprender los fenómenos del sonido y de la luz, así como los procesos de la circulación de la sangre y de las sensaciones en el cuerpo animal. De estos progresos del saber brota un creciente poder del hombre sobre la Naturaleza. El conocimiento de las leyes que rigen el enlace de los movimientos en el mundo físico permite producir en él efectos, impedirlos o en suma preverlos.

El otro problema que se propuso la ciencia del siglo no logró resolverlo todavía definitivamente en aquel estadio del conocimiento empírico. Acometió la empresa de derivar de principios de la razón un orden jurídico y político racional. El derecho natural, que se propuso este problema, fue en su origen un extraordinario progreso. El pensamiento va también aquí más allá de la forma y la estructura: quiere captar las fuerzas por las que es producido el orden jurídico de la sociedad. Estas fuerzas son los movimientos del alma de los distintos hombres, sus impulsos y sus pasiones. Pues todo pensamiento está, con arreglo al gran descubrimiento de la época, al exclusivo servicio de la voluntad que tiende a afirmarse en el choque de los intereses. El material para una doctrina de los movimientos del ánimo se encontraba en los antiguos; pero únicamente entonces se hizo de él una teoría científica. Hobbes y Spinoza fueron los primeros en acometer la empresa de mostrar las leyes de los movimientos de la vida psíquica. Con una energía sin contemplaciones, que en nada le cede a la de Feuerbach o Nietzsche, combatieron el ascetismo cristiano; humildad, compasión y arrepentimiento fueron condenados por ellos como menoscabos de la fuerza: en la afirmación de la propia existencia, en la voluntad de poder de la persona veían la suma perfección del hombre. Y sus formas son tan sólo la dura expresión del culto a la fuerza y la naturaleza que penetra las más grandes cabezas del tiempo.

Así surgió en el derecho natural la dirección favorable a los intereses de la voluntad individual. El orden jurídico y político había de ser concebido, según ello, como el medio de que se servía la razón para asegurar la paz de la sociedad y el poder soberano del Estado, y al mismo tiempo garantizar a las personas individuales tanta libertad como fuese compatible con los fines anteriores. Había, en verdad, una fuerza progresiva de la mayor importancia histórica en las doctrinas iusnaturalistas así originadas. Pero

ahistóricas como eran, sin noción de los vínculos económicos y sociales que se extienden entre los individuos y las instituciones jurídicas y políticas, sin idea de las diferencias naturales entre las naciones, tales doctrinas sólo operaron útilmente en tanto se trató de quitar de en medio instituciones envejecidas. Fomentaron el desarrollo de las grandes monarquías y el triunfo del poder unitario del Estado dentro de ellas, y prepararon al par el advenimiento del Estado providente y de derecho del siglo XVIII. Su función fue sólo pasajera, como insuficientes eran sus fundamentos científicos. Empero, ya junto a ellas se forjaron en la alta filología del siglo los medios e instrumentos de la crítica histórica que habían de hacer posible un nuevo estadio de las ciencias del espíritu.

Y si tras de la aniquilación científica de la metafísica teológica unánime en su contenido se levantaron del caos de posibilidades y conatos filosóficos nuevos y poderosos sistemas, también ellos encontraron en el conocimiento del orden mecánico del universo una base científica común, y a través del último y máximo metafísico del siglo, Leibniz, recibieron en el concepto de la solidaridad y del progreso del género humano por obra de las luces una nueva meta de universal validez.

Las arcaicas ideas de las fuerzas vitales de la naturaleza y las representaciones figuradas de una unidad trascendente que había desarrollado la cultura antigua salieron del campo visual de las cabezas científicas para seguir viviendo sólo en las bajas regiones de una cultura retrasada. El universo mismo es el objeto de estos filósofos. El valor autónomo de todas sus partes, en oposición a la estrecha referencia de todas las cosas al hombre como último fin de todas, es el sentimiento básico de la nueva metafísica. Por eso entre los problemas que aspiró a resolver fue el principal planteado por la ciencia empírica, teniendo por objeto la congruencia de la realidad misma. Si el universo físico es un mecanismo cerrado, en que ni disminuyen ni aumentan la masa ni la cantidad de movimiento, ¿qué relación guardan con este mecanismo los hechos del espíritu?

Descartes sostuvo el antiguo idealismo de la libertad, afirmando la existencia de sustancias espirituales independientes cuyo libre obrar se halla en acción recíproca con los movimientos de la materia. Una posición en la que había encerradas dificultades insolubles. Hobbes dio al materialismo su primera forma moderna: los procesos espirituales son para él el engendro de los procesos físicos. También en esta manera de representarse las cosas había dificultades que requerían una transformación. Spinoza elevó, partiendo del mismo problema, el panteísmo del mundo antiguo a una nueva forma: cada proceso espiritual está coordinado a otro físico, y extensión y pensamiento son tan sólo las propiedades fundamentales de una y la misma sustancia divina. El último de estos grandes pensadores del siglo, con Descartes el más poderosamente inventivo de ellos, resolvió el mismo problema mediante el concepto totalmente nuevo del carácter fenoménico del mundo físico entero. El universo estaba para Descartes compuesto de dos clases de sustancias; para Spinoza había una sustancia en dos maneras de manifestarse; Hobbes consideraba los hechos espirituales como engendros del mundo físico; Leibniz tomó la última de las grandes posibilidades, considerando el orden físico entero como un fenómeno fundado en unidades inextensas de vida psíquica. La metafísica, este multiforme híbrido que mora en los confines de la fantasía, influida por

la emoción de la ciencia de universal validez, pareció poder ligarse así por primera providencia a un determinado círculo de posibilidades.

III

ASOCIACIONES CIENTÍFICAS. LAS MODERNAS ACADEMIAS

Allí hasta donde podemos remontarnos en la historia de la cultura humana, encontramos asociaciones en que existía una colaboración a los fines de la ciencia. La más antigua de las ciencias que se ocupan con la realidad, la astronomía, demandaba semejante colaboración. En los cuerpos sacerdotales de Oriente estamos ante agrupaciones que hacían posible un trabajo común. En ellas se cultivó la matemática y en los observatorios de Egipto y Babilonia se ocuparon con la astronomía tales cuerpos sacerdotales. En la liga pitagórica se prosiguió el trabajo común sobre los problemas de la matemática, la astronomía y la especulación. La corporación fundada por Platón se aplicó principalmente justo a las mismas ciencias, y fue la primera en desprenderse de todas las ataduras religiosas y prácticas; de ella procede también el nombre de “Academia”. El Renacimiento llamó de nuevo a la vida, en gran número, ante todo en Italia, a semejantes sociedades doctas para el fomento de la ciencia, entre las cuales fue la más célebre la Academia Platónica de Florencia. Y otras análogas fueron siendo fundadas en distintos países.

Todas han fenecido, estas sociedades más antiguas. Los problemas que se plantearon, o estaban vinculados con comuniones religiosas, o enlazados a las tesis de una determinada metafísica, o iban unidos a fines pasajeros, al servicio de la cultura de una ciudad o de un país.

Únicamente el siglo XVII creó las condiciones en que viven las modernas Academias. Pues únicamente aquel siglo aportó en el conocimiento mecánico de la naturaleza una ciencia que poseía el pleno carácter de la validez universal y garantizaba el progreso continuo de la cultura, gracias a estar fundada en las proposiciones de la matemática y a ser aplicable a los fines de la técnica.

Entre las escasas personas que consagraban su vida a la nueva ciencia existía una relación no restringida por límite alguno de lengua ni de nacionalidad. Estas personas formaban una nueva aristocracia y así lo sentían. Como así lo habían sentido anteriormente, en los tiempos del Renacimiento, los humanistas y los artistas. La lengua latina y después la francesa hicieron posible la más fácil inteligencia mutua, tornándose en el instrumento de una literatura científica universal. París era ya a mediados del siglo XVII el centro de convergencia de pensadores e investigadores. Allí cambiaron ideas Gassendi, Mersenne y Hobbes, y hasta el orgulloso solitario que era Descartes apareció alguna vez por aquel círculo. Una estancia en París hizo época en la vida de Hobbes y más tarde en la de Leibniz: ambos fueron allí presa del espíritu de la ciencia matemática de la naturaleza. Más adelante se tornó Londres otro centro. Las universidades se mantenían aparte. Vivían en la tradición de la cultura aristotélico-escolástica, bajo el imperio corporativo de sus estatutos y bajo el dominio de los jesuitas o de las

organizaciones de las Iglesias protestantes. Fue una excepción el que Galileo pudiera hacer sus grandes descubrimientos como profesor de la Universidad de Pisa, al amparo de los príncipes mediceos, y luego en Padua, bajo la República de Venecia.

Del amplio movimiento producido por el espíritu de la ciencia natural no podía menos de originarse la necesidad de regular y asegurar la colaboración que se había desarrollado para el progreso de la ciencia. La concurrencia de muchas personas en la consecución de un mismo fin es siempre un motivo que impulsa a crear una organización externa que da a la concurrencia una forma jurídicamente reglamentada. Así sucedió también en nuestro caso. Los investigadores tenían necesidad de comunicarse mutuamente sus descubrimientos y sus invenciones mecánicas. Frecuentemente también se quería asegurar con la comunicación la prioridad del invento o descubrimiento; pues en tiempos en que se sacan por todas partes las consecuencias de principios y métodos recién descubiertos, están en el ambiente las mismas invenciones y descubrimientos y surgen disputas por la prioridad. Se deseaba, además, asociarse para publicar, pues el público interesado por aquellas cuestiones era aún pequeño. Mas, ante todo, se trabajaba con la conciencia de que cuanto hacía el individuo era una piedra puesta en el gran edificio de una ciencia que, emancipada de los sueños de la metafísica escolástica o individual, llevaría a buen término, gracias a sus evidentes principios y métodos, el estudio y la conquista de la naturaleza.

Las sociedades que nacieron así en diversos lugares empezaron por ser asociaciones privadas. Pero estaba fundado en la naturaleza de las cosas que entrasen por lo regular muy pronto en relación con las grandes cortes y los Estados y que se trasformasen en instituciones públicas. Aquellas que no siguieron esta marcha se disolvieron al cabo de unos años de trabajosa existencia. Las Academias posteriores han sido planeadas y organizadas en su mayoría de antemano como institutos del Estado.

Pues aislados y sin apoyo habían estado entretanto los hombres que habían suscitado la gran revolución espiritual del siglo XVII, en un mundo en que todavía conservaba por todas partes el control de la ciencia la escolástica de las Iglesias y en que la sombría religiosidad de las masas o la debilidad del Estado se hallaban siempre dispuestas a ejecutar las sentencias de tales poderes. Giordano Bruno había sido quemado, Campanella había consumido la flor de su vida en las cárceles de la Inquisición, Galileo acabado sus días como prisionero de ésta. Keplero había tenido que defender a su madre acusada de bruja y sucumbido a la miseria y los trabajos de la caótica Guerra de los Treinta Años. Descartes, noble y cauto como era en su conducta, aprendió la lección del destino de Galileo y suspendió la publicación de la obra sobre el *Mundo* en que trabajaba. En Holanda encontró el reposo y la seguridad de que había menester. También allí vivió sin ser tocado Spinoza, expulso de la comunión religiosa de su pueblo. Pero sólo en el más profundo retiro, en estrechas relaciones con los menonitas y arminianos, perseguidos como él, y reducido al trato de unos pocos favorecedores y discípulos. Su *Tratado teológico-político* fue objeto de la condenación de las corporaciones religiosas y seculares de la República, y cuando al régimen liberal de De Witt siguió la nueva dominación del partido de los Orange, se vio obligado a detener la publicación de su

Ética. Hasta Leibniz, que llegó a defender la doctrina de la transustanciación con armas teológicas especiales, se encontró rodeado por todas partes de la hostilidad de la clerecía. Su posición en Berlín y juntamente la Academia fundada por él padecieron, como es manifiesto, por estas circunstancias. Y cuando los vientos doblaban y rompían las más robustas ramas, ¿cómo iban a ofrecer resistencia las más débiles? En las biografías de los sabios que han tenido más o menos que ver con la moderna ciencia natural se repite el capítulo del martirio por las acusaciones y condenaciones, las expulsiones y persecuciones en razón de herejía y ateísmo hasta fines del siglo XVII y aún más acá.

Pero el factor de la modernidad se hace notar justamente en el hecho de que los Estados modernos, en primer término las ascendentes monarquías, se sentían íntimamente ligadas con aquellos hombres y les prestaron un apoyo de que habían carecido los herejes filosóficos de la Edad Media. Y la necesidad de brillo intelectual que padecían las cortes no fue el único motivo en que descansó el apoyo. Al comprender entonces el Estado su propio interés, se alzó por encima de los límites de las confesiones religiosas y se colocó en el terreno de la tolerancia. Añádase que la división de la Iglesia universal de la Edad Media y luego la experiencia de una lucha de un siglo habían quebrantado la autoridad de todas las religiones ligadas a un dogma y despertado la conciencia de la comunidad en la idea universal del cristianismo. Se inició una nueva y larga serie de intentos para volver a juntar las confesiones separadas. Tendencias en el ámbito de las cuales no podía menos de admitirse a la nueva ciencia. Tanto más cuanto que la idea de la tolerancia era también *su base*, de tal suerte que justamente los filósofos vinieron a hacer de heraldos y campeones en todas las empresas de paz. Pero lo más importante fue que la ambición de poder que desplegaban en todas direcciones los nuevos Estados les impelía a fomentar con máximo vigor todos los intereses económicos, morales e intelectuales de sus súbditos. Y a este fin se les ofrecía en la juvenil ciencia de la naturaleza el más eficaz de los instrumentos. Eran naturales aliados el Estado moderno y la ciencia moderna, y las Academias fueron el órgano expresivo y eficiente de su alianza. Aquí radica la significación histórica de estos institutos dentro del siglo que va de la paz de Westfalia a la subida al trono de Federico el Grande. Como Voltaire fue el primero en reconocerlo y exponerlo en su *Siglo de Luis XIV*.

De este modo surgió primeramente la *Royal Society* en Londres. Era oriunda de una asociación privada de investigadores en el campo de la ciencia natural que se había formado en 1645 o ya antes y que fue elevada al rango de un instituto del Estado por la monarquía restaurada de los Estuardo. El mismo espíritu, el espíritu de la moderna ciencia natural y de su aplicación en provecho de la cultura, que había creado en la tierra de Bacon la primera Academia moderna, fue un par de años después, en 1666, la fuerza motriz de la fundación de la *Académie des Sciences* en Francia por Colbert. De intereses de una índole muy distinta había nacido ya antes la *Académie française*. También ella había tenido su origen en una sociedad privada, que se dedicaba a asuntos literarios. Richelieu la convirtió en 1635 en un instituto del Estado donde desde entonces hacen la guardia de la lengua y la literatura los cuarenta inmortales. Colbert fue también el fundador de institutos análogos para el cultivo de las disciplinas clásicas e históricas y de

las artes plásticas. Todos estos institutos vivieron unos junto a otros hasta que la Revolución, ávida de regularlo todo, reunió las distintas corporaciones en el *Institut de France*.

Dos Academias vinieron a la existencia en Europa, como sustentáculos del espíritu de la nueva ciencia matemática de la naturaleza, por el tiempo en que Leibniz empezó a forjar planes en el mismo sentido. Dentro de los mismos años 1660 y siguientes en que Carlos II y Colbert fundaron respectivamente la *Royal Society* y la *Académie des Sciences*, caen también sus primeros proyectos.

IV

EL HUMANISMO ALEMÁN. LAS SOCIEDADES DE LOS FILÓSOFOS ALEMANES DE LA NATURALEZA. GALILEO Y DESCARTES EN ALEMANIA. SKYTTE Y BECHER

Lenta y trabajosamente se había preparado en Alemania el suelo para tal suerte de planes y empresas.

Como en Italia, también al Norte de los Alpes había la época del Renacimiento renovado el sentido de la realidad, la alegría por el espectáculo de la naturaleza, del hombre y del humano crear. El derrumbamiento de la metafísica trascendente de la Edad Media y el profundo cambio de las condiciones industriales, sociales y políticas obraron dentro de ambos países en el mismo sentido. También en Alemania se había dado, pues, con todo el celo que se experimenta por un nuevo ideal de vida, una vuelta hacia la recepción de la filosofía y la ciencia empírica de la Antigüedad y el desarrollo de las mismas mediante la propia especulación e investigación, y las estrechas relaciones existentes entre los países de este y aquel lado de las montañas se cuidaron de que tales estudios no dejasen de experimentar nuevas incitaciones.

La idea de que este Humanismo alemán sucumbió entre las tormentas de la Reforma está superada hace mucho; sólo se la encuentra ya en el arsenal de una historia exclusivamente ultramontana. Habían pasado, sin duda, los tiempos en que se había desplegado con toda libertad y sentido el gusto por la lucha que da la confianza en el triunfo. Se había refugiado bajo el techo protector de las nuevas Iglesias nacionales —y en los nutritivos puestos que ellas tenían para repartir—, suscribiendo la confesión de fe en que ellas descansaban. Pero lo mismo que en sus primeros y grandes días había impreso en la obra de la Reforma el indeleble sello de su sentido gozoso de la vida, también en su nuevo y escondido lugar conservó sus esencias ideales en plena edad de las disputas dogmáticas y de las guerras religiosas. Pues la reforma de los estudios clásicos en las universidades y los gimnasios de la Alemania protestante promovida por él en aquel siglo fue la manifestación de *uno* solo de sus lados. Profesores, eclesiásticos y doctos libres de toda atadura y de toda especie, grandes señores y simples burgueses vinieron a constituir una grey esparcida por toda Alemania, en que seguía viviendo y operando la idea de escrutar la naturaleza hasta sus secretos últimos y la idea de aplicar

este conocimiento a las cuestiones prácticas de este mundo y al desarrollo de una nueva virtud y religiosidad.

A otras fuentes, las honduras de la mística alemana, remontaban la religiosidad y la especulación de las sectas reformistas. El poderoso movimiento en auge por este lado no había llegado a gozar de la plenitud de sus derechos dentro de las formas y los dogmas de la Iglesia medieval, ni tampoco cuando se consolidaron las nuevas Iglesias, y así continuó de nuevo su propio camino, señalado por agrios ataques y sangrientas persecuciones. Hasta que al cabo renunció a la lucha abierta y se unió con el Humanismo en una oposición silenciosa, cauta y, sin embargo, tenaz y eficiente contra los poderes imperantes.

En esta capa de la vida espiritual yacente bajo la superficie en la Alemania de la Reforma y la Contrarreforma se formaron asociaciones y corporaciones que trataban de prestar a los individuos un apoyo contra los muchos peligros que les amenazaban en su aislamiento y de reformar las ideas y las costumbres reinantes con un trabajo común puesto al servicio de la ciencia y de la virtud. Eran sociedades más o menos secretas, con todo el aparato de signos y símbolos, fárrago de formulas y grados jerárquicos que se encuentran por todas partes en semejantes casos. Sus modelos más cercanos los tenían en los gremios y más aún en las órdenes y sectas religiosas de los finales de la Edad Media, y con frecuencia puede haber existido una relación directa entre ellas y estas corporaciones más antiguas. Estaban difundidas por toda Alemania y tenían múltiples lazos con las numerosas academias a que en Italia había dado origen el Renacimiento. Por el otro lado llegaban sus conexiones hasta Holanda e incluso hasta Inglaterra. Sus miembros se encontraban en los más varios círculos y pertenecían exteriormente a las más varias confesiones. Pero como tenían que ocultar cuidadosamente sus últimas tendencias a los ojos de los poderes oficiales que los espiaban, ponían en todos los casos en primer término de sus aspiraciones la idea de la tolerancia religiosa. Esto acabó por atraerles la creciente masa de cuantos tenían que padecer por su fe. Y dado el triste y culpable camino emprendido por la historia de la Iglesia en nuestro pueblo, se explica que se tratase esencialmente de fieles de la doctrina reformada. Y se comprende el hecho de que en las listas de miembros de tales asociaciones, hasta donde podemos restablecerlas, prepondere resueltamente con frecuencia el elemento reformado, ante todo en el número de las personalidades directivas. Las primeras vicisitudes de la Guerra de los Treinta Años trajeron consigo que viniesen a ser otra característica parte integrante los desterrados de Bohemia, Moravia y Silesia. La más importante de estas sociedades, la “Palmera”, estaba, además, ya desde sus primeros días, en cierta relación con la casa de Hohenzollern, que era una casa de príncipes que había aceptado la Reforma. Los nombres de las familias de la nobleza de Brandeburgo están sorprendentemente representados en sus listas, e incluso en 1644 vino a ser miembro de ella el propio Gran Príncipe Elector. A esto responde que no admitiese una sola familia de la luterana Sajonia.

En todas estas asociaciones reinaba un sentimiento común, el profundo sentimiento de que la creación era querida y animada en todas sus partes por Dios, y de que el

hombre podía alcanzarlo todo, el poder y el saber, la dicha y la virtud, el conocimiento de Dios y la divina bienaventuranza, sumiéndose íntimamente en el orden de la creación y cumpliendo con toda energía sus deberes en el más acá. Especulaciones de filosofía natural y teosóficas se unían a una viva alegría en el trabajo, una alta conciencia nacional y un infinito amor al hombre, en un estado de ánimo en que se sentían muy por encima de la estrecheces y brutalidades del mundo circundante y alimentaban la firme creencia de que era suyo el porvenir. Entre las tareas especiales que se proponían, estaba a la cabeza en unos casos el cultivo de la lengua y literatura alemana, aspiraciones que habían pertenecido por doquier a las peculiaridades del Humanismo. En otros casos se ocupaban intensamente con la matemática, física y técnica. Así, las famosas sociedades de alquimistas, que florecieron principalmente en las grandes ciudades del Imperio, en estrecha relación con el artesanado que tenía en ellas su morada. Junto al bajo contingente de los engañadores y engañados contaban también miembros muy respetables. A una de estas sociedades de alquimistas, que trabajaba en Nuremberg, le prestó los servicios de secretario el joven Leibniz, y por cierto que sus miembros ingresaron más tarde en la Academia de Berlín. Y como todos aquellos hombres esperaban en el porvenir, pronto se volvió su interés hacia el problema de la reforma de los fines y métodos de la educación de la juventud en el sentido de sus propios ideales. Juan Valentín Andreae desempeñó un gran papel en aquellas asociaciones. En su suelo se desarrollaron las ideas pedagógicas de Comenio, quien alentó la esperanza de que fuesen realizadas un día por una unión general de las mismas. Su obra *Camino de la Luz*, que empezó por ser difundida solamente en manuscrito entre los correligionarios animados del mismo espíritu, exponía la necesidad de una organización universal semejante y los medios por los que podría conseguirse.

Tales asociaciones desaparecieron paulatinamente desde la mitad del siglo XVII, muchas veces sin dejar huella de su existencia. Pues el estadio de exactitud en que entraron entonces las ciencias empíricas generó otras organizaciones, de mayores pretensiones y mayores éxitos. Sólo se sostuvieron unas pocas, concentrándose por completo en sus aspiraciones puramente teutónicas. Mas por lo que respecta al desarrollo espiritual de nuestro pueblo siempre será la bella gloria de todas el haber mantenido despierto el sentido para el estudio de la realidad y la fe en una cultura fundada en este estudio y libre de toda escolástica de las Iglesias, hasta que pudieron traspasar su función a las modernas academias. E hilos bien visibles conducen de ellas a éstas.

Las primeras repercusiones de la nueva ciencia del siglo XVII sobre la vida espiritual del pueblo alemán caen ya dentro de los tiempos de la Guerra de los Treinta Años. Joaquín Jungius hizo suyas las doctrinas de Bacon y el sagaz matemático y lógico trató ya de corregir por el camino de Keplero y Galileo las limitaciones de que padecía la obra del gran pensador inglés. Y siendo profesor en Rostock fundó en 1622 una sociedad que sólo tuvo, por desgracia, una corta vida, pero cuyo programa hace llegar hasta nosotros por primera vez el fresco soplo de los nuevos tiempos. “El fin de nuestra asociación será tan sólo, partiendo de la razón y la experiencia, así indagar la verdad como probarla una vez encontrada, o librar de la sofística a todas las ciencias y artes que se apoyan en la

razón y la experiencia, llevarlas a una certeza demostrativa, propagarlas por medio de una enseñanza adecuada y finalmente aumentarlas por medio de felices invenciones.” Un contemporáneo de Jungius, Matías Bernegger, tradujo luego las obras de Galileo y con sus múltiples relaciones con los que cultivaban la filosofía natural en Alemania y sus asociaciones contribuyó notoriamente a que el espíritu científico penetrase cada vez más hondo en aquellos círculos.

Sin embargo, la carrera triunfal del espíritu moderno en suelo alemán sólo comienza con la segunda mitad del siglo.

Ante todo se acogió el cartesianismo. Holanda, su patria, fue también por lo regular el punto de partida de su difusión. Aquí fue un predicador reformista de Amsterdam, Baltasar Bekker, uno de sus primeros profetas —y mártires—. Su libro sobre el *Mundo hechizado*, que inauguró la larga lucha contra la creencia en los demonios, influyó en Alemania hondamente. Thomasio confiesa que él le dio el impulso más enérgico y Semler consideró oportuna aún en 1781 una traducción y refundición. Es que el libro fue una de las armas más eficaces del racionalismo protestante. Los viajes científicos, que en aquellos tiempos constituían el término regular de los estudios académicos, tuvieron como consecuencia más amplios contactos, por dirigirse preponderantemente a Holanda. Y así llegó a anidar el nuevo método “geométrico” también en las universidades alemanas: como era natural, entre la más violenta resistencia de las facultades, que se atenían a Aristóteles, Tomás y Melanchthon, mil veces refutado, condenado y perseguido y, sin embargo, nunca aniquilado. La pequeña y hace mucho olvidada Universidad de Herborn pudo reivindicar en aquellos días la gloria de ser desde su fundación por los condes reformistas de Nassau-Dillemburg el alcázar de todo lo más nuevo y radical. Allí había desarrollado antaño Althusio su revolucionario derecho natural; allí se recibió entonces el nuevo sistema francés por vez primera, ya en 1651. Y de Herborn salió el más independiente de los cartesianos alemanes, Clauberg, que trasplantó las nuevas ideas a la joven Universidad brandeburguesa de Duisburgo. En Jena trató Erhard Weigel, con el constante espanto de sus colegas, no sólo las ciencias naturales, sino también la moral, el derecho y la teología según el método de Descartes. Discípulos suyos fueron Pufendorf y Leibniz. Hacia fines del siglo adquirieron importancia como propulsores del cartesianismo los hugonotes, ante todo sus predicadores. En Berlín, donde se domiciliaron en grandes masas, al amparo del Gran Príncipe Elector y de su hijo, influyó en este sentido Chauvin, profesor del colegio francés y autor de un diccionario filosófico. También se encuentra su nombre en la primera lista de miembros de la Academia de Berlín.

Vino luego Spinoza y ya en sus primeros días también su doctrina encontró en Alemania discípulos. Bajo la bandera de ella recorrió las ciudades alemanas Matías Kunzen, un belicoso héroe de la lengua, que, sin embargo, logró fundar en Jena una secta spinozista propia. Más seria y hondamente tomó las ideas del filósofo judío Juan Guillermo Stosch, y es un notable signo del gobierno tolerante del primer rey de Prusia el hecho de que hasta este hombre fuese tolerado en Berlín.

Poco después, ya en los umbrales del nuevo siglo, encontró el *Diccionario* de Bayle su camino a través del Rin. Escrito en francés y en una forma que hacía valer la libre reflexión, también aquí se hizo rápidamente dueño del mundo de los interesados por las letras. La única gran obra publicada en vida por Leibniz fue una discusión con este espíritu escéptico, pesimista, desgarrado. Y aproximadamente al mismo tiempo llegaron a Alemania Locke y los librepensadores ingleses.

También, pues, en Alemania multiplicó entonces por todas partes la fuerza creadora de un pensamiento seguro de su certeza lógica y de su valor para el fomento de la cultura los planes y los intentos de organización del trabajo científico. Mientras buscaron los medios de realizarse tan sólo dentro de la república ideal de los doctos, no consiguieron rebasar en ninguna parte los primeros, modestos comienzos. Una sola de las sociedades privadas alemanas de la segunda mitad del siglo XVII se ha sostenido hasta nuestros días, el *Collegium Naturae Curiosorum*, de un médico de Schweinfurt, la posterior *Academia Caesarea Leopoldina-Carolina*. De especial importancia para la vida espiritual de la nación no fue nunca esta sociedad. Ahora bien, como en la misma época en que la ciencia de Galileo y Descartes conquistaba nuestra patria, los príncipes alemanes ponían las bases de sus primeros Estados modernos, también en Alemania se comprendió y utilizó en seguida la íntima relación que existía entre ambas potencias.

En este lugar debe recordarse aquel grandioso plan de un instituto universal para el que un emigrado sueco, Benedicto Skytte, ganó en 1667 al Príncipe Elector Federico Guillermo de Brandeburgo. El programa abarcaba todas las ciencias y artes, las puras como las técnicas. Investigación y enseñanza debían ir allí constantemente de la mano: el instituto debía ser a la vez Academia y Universidad. Y el subrayar expresamente que la corporación debía regirse por sí misma, bajo la protección del Príncipe Elector, revela ya la comprensión de una exigencia esencial de la ciencia moderna y de sus institutos. La invitación a participar en la vida del instituto se dirige a todas las naciones y confesiones; serán admitidos hasta los judíos y los árabes. La duda bien fundada de si Skytte, que entretanto no hacía sino tomar dinero y más dinero, era la persona adecuada para llamar a la vida empresa semejante, movió empero al Príncipe a abandonar el proyecto. Leibniz declaró más tarde que el plan le había sido dado a conocer por el propio Skytte, pero que ya no se acordaba de él cuando fundó su propia sociedad.

Pero ninguno de los contemporáneos de Leibniz mayores que él albergó tan profundamente en su corazón el nuevo ideal de una cultura universal para el que vivió aquel gran siglo como Juan Joaquín Becher. Ni nadie reclamó tan consecuentemente como él que los distintos Estados se pusieran al servicio de tal cultura, ya en favor de sus propios intereses de poder. Por ello debían organizar la ciencia y acogerla en esta forma dentro de su aparato administrativo. Instituciones políticas y científicas acaban por coincidir para él, como en las grandes utopías de todos los tiempos. Sus ideas y proyectos iban tan lejos como sólo los de Leibniz. Y también él puso su vida a la realización de ellos. Mas su espíritu inquieto y tormentoso, y encima desmedidamente vanidoso y altanero, no le dejaba asentar donde no hallaba en seguida comprensión y

cooperación. Durante cierto tiempo acertó a interesar en sus aspiraciones a la corte de Viena, hasta que se malquistó con todas las personas influyentes y tuvo por prudente huir a Holanda. Últimamente pasó a Inglaterra y allí murió en 1682. Alguien más grande y más afortunado apareció en lugar suyo: Leibniz.

[*] *Vid.* “Los motivos fundamentales de la conciencia metafísica” y el comienzo de “Concepto y análisis del hombre en los siglos XV y XVI”, en *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, publicado por el Fondo de Cultura Económica. [E.]

LEIBNIZ Y LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE BERLÍN

I

LEIBNIZ: PERSONALIDAD Y MUNDO DE IDEAS. LA TRAGEDIA DE SU VIDA

LEIBNIZ es el espíritu más universal producido por los pueblos modernos antes de Goethe. Si la obra suprema de la filosofía es elevar la cultura de una edad a la conciencia de sí misma y a la claridad sistemática, incrementando así el poder de la cultura correspondiente, no ha habido desde Platón y Aristóteles otra cabeza que la llevase a cabo en forma tan universal y creadora como este filósofo alemán. Las grandes fuerzas coexistentes en la cultura de finales del siglo XVII, el idealismo griego de Platón y Aristóteles, el purificado cristianismo protestante y la nueva ciencia de aquel tiempo, fundada en el conocimiento natural, se aliaban en aquel espíritu, que simpatizaba con todo y todo lo comprendía. Parecía que la naturaleza le hubiera pertrechado expresamente para la titánica labor. Lo leía todo, pero no como un polígrafo, sino que el aprender y el crear eran en él siempre una sola cosa. “Aunque suene raro, dice una vez, apruebo casi todo lo que leo.” Se entregaba a la verdad de cada obra y de cada hecho de la vida —hasta la debilidad—. Abarcaba todas las ciencias y las hizo avanzar en dirección en que estaba el porvenir. Independiente al lado de Newton en la invención del cálculo diferencial, uno de los principales entre los fundadores del principio de la conservación de la energía, el primero que vio en el juego de las representaciones por debajo de la región de nuestras operaciones conscientes el principio de la ciencia psicológica, un descubridor de caminos también como historiador y lingüista, vivió en medio de una conjunción de todos los conocimientos científicos sin igual en los tiempos modernos. El mismo hombre estaba, además, poseído por el gran problema de la cultura: conciliar el conocimiento mecánico de la naturaleza con la religiosidad cristiana. Desde semejante altura tenían que parecerle insignificantes e indiferentes los dogmas que diferenciaban a las confesiones y de aquí resultó su incesante actividad en favor de la nueva unión de las confesiones que se habían separado. Y todo esto, el trabajo de las ciencias, la unión de las Iglesias y la conciliación de aquéllas y de éstas, estaba subordinado en su espíritu al grandioso fin de una cultura humana que abarcase todas las naciones, cuya red se extendía ya hasta China y Egipto para su espíritu, que abrazaba toda la Tierra. Esta unidad de su espíritu se oculta frecuentemente en sus escritos. Son los más hijos del momento y de la ocasión. Parece a veces ocupado exclusivamente con uno de sus problemas. Sobre todo en sus esfuerzos en favor de la unión de las Iglesias se pierde a menudo en componendas teológicas muy lejanas del centro de sus ideas. En otros casos parecen sus ideas absolutamente condicionadas por la polémica con alguna dirección de su tiempo o con un adversario. En realidad tiene presente siempre la totalidad de sus ideas.

El sistema en que trató de exponer esta totalidad había de tener una estructura enteramente distinta de la estructura del sistema de Hobbes o de Spinoza. Para Leibniz era en primer término la metafísica una hipótesis; pues para aquel espíritu positivo surgía de un proceder combinatorio que aspiraba a atar los cabos, por decirlo así, de las distintas ciencias por medio de un conjunto de principios. Por eso aun en metafísica anduvo buscando siempre. Pero en su espíritu estaba dada la unidad cuya fundamentación sistemática no dejó de preocuparle nunca. Esta manera de ser de su espíritu, que estaba en armonía con todo lo que en su tiempo se hallaba preñado de porvenir, fue la surgente viva de todo su pensamiento y actividad. De ella brotó asimismo su metafísica. Ésta se encontraba en la misma dirección en que la habían buscado Bruno, Galileo, Keplero y Descartes. *Un* universo, homogéneo en todas sus partes; estas partes, ligadas por un conjunto de leyes que lo regían todo, pero mantenidas en íntima coherencia por un sentido que las unía en la armonía cósmica. En contraste con toda la teología del pasado, que con judaizante egoísmo había hecho del hombre el centro del universo, y de acuerdo con los grandes pensadores a partir de Giordano Bruno, veía Leibniz el sentido del universo en que estuviesen realizados en él todos los grados de la fuerza, de la vida, de la perfección y de la felicidad. De esta suerte es como el universo resulta para él la expresión de la infinita perfección del Ser divino. El gozo de conocer, la simpatía universal en que nuestro espíritu está enlazado con cada parte de este mundo lleno de vida, y la consiguiente aspiración a hacer de nosotros mismos mediante una conducta sometida a la más pura objetividad la expresión y el espejo de la Divinidad en la claridad del concebir, en el júbilo por la armonía del cosmos y en el laborar por el mayor bien del conjunto —he aquí el alma de todo el pensamiento y toda la actividad de Leibniz.

¿Era una nueva religión, era una nueva forma poética de contemplar el universo, o era un nuevo sistema filosófico? Todo a la vez. Al remontar las ciencias hasta los puntos en que parecía dar satisfacción a las exigencias de cada una la armonía preestablecida de las mónadas, el más vivaz de los conceptos que un hombre haya jamás pensado de lo real, manó una nueva metafísica, una metafísica de más alma que ninguna. En ella resultaba lograda la conciliación de aquellas grandes fuerzas universales que constituían la cultura de la época: el mecanicismo se revelaba la apariencia de una inmanente teleología, el sistema de los movimientos, la expresión de relaciones entre fuerzas, y cada una de estas fuerzas percepción y apetición.

Los derechos del espíritu humano a remontar desde el mundo de las apariencias hasta este universo de unidades inextensas de fuerza, en que se hallan realizados todos los grados de la fuerza, de la vida, de la perfección y de la felicidad, fueron cimentados por Leibniz con gran hondura de pensamiento. Las verdades necesarias que desenvuelve el matemático o el lógico se limitan a encerrar las condiciones a que está sujeto el orden de todo mundo posible: el mundo en que vivimos se compone de hechos que no cabe derivar de tales verdades. Mientras, pues, nuestro espíritu persigue las relaciones causales de los fenómenos, le resulta el sistema de los duros hechos extraño, incomprensible, inderivable. No logramos superar la extrañeza del mundo ni la muerta facticidad de lo

que nos rodea por medio de consideración causal ni de razonamiento matemático alguno. Tenemos que abandonar el hilo conductor de las causas y pasar a un género totalmente distinto de razones explicativas, si queremos triunfar de la extrañeza. Sentido, valores, desarrollo, vida, un orden gradual de apeticiones que se realizan, una inmanente finalidad, tales son los conceptos con que el espíritu humano consigue hacerse dueño del universo, con que no se reduce a atar por fuera el movimiento y la conciencia, sino que los piensa en unidad.

Y cuando el mismo hombre que habla aquí como metafísico pugne por penetrar las misteriosas profundidades del cristianismo, pondrá en lugar de la Divinidad de la ira y del perdón enseñada en el dogma de la Redención y justificación al Dios que bajo las condiciones representadas por las verdades necesarias produjo libre de la compulsión de toda ley este mundo como la más perfecta realización de todos los grados de la fuerza, la vida y la felicidad. Se alzarán la religiosidad cristiana de la Ilustración y se suavizará y dulcificará la dura faz del Dios del Antiguo Testamento.

Y cuando se desaten los rigurosos lazos lógicos en que mantuvo presa a esta visión de la vida el espíritu constructivo del siglo XVII, pervivirá su núcleo en Lessing, Herder y Goethe. Lo que había en ella de entrañable seguirá operando en libre forma literaria y con toda fuerza poética.

No hay hombre moderno que antes de Leibniz sintiera como él la fraternidad de todas las cosas en un común sentido del universo. No hay nadie que antes de él concibiera igual como el resultado de aquel gran siglo XVII la idea de que la ilustración de la conciencia por la ciencia haría mejor y más feliz al género humano. Nunca había consagrado antes nadie tan clara y al par tan calurosamente su existencia entera a la ilustración de los hombres y al trabajo por lograr el advenimiento del mayor bien universal. Pues únicamente *su* fe en que en este universo todo es vida y desarrollo, y el grado más alto la ilustración del espíritu y la feliz compenetración del espíritu con el universo mismo, libró a los capaces de entender de todos los oscuros dogmas que traían encogidas y angustiadas las almas de los hombres. Él fue el primero que señaló a éstos en el progreso de la humanidad al servicio de la cultura del género humano una nueva y más alta meta de éste. En aquella gran vida se unieron la más honda concentración de espíritu y el espíritu más abierto para los intereses temporales, y ambas prendas con una jubilosa energía para la acción.

Jovialmente se mezcla a las mascaradas y jiras organizadas en Charlottenburgo, Berlín y Hannover por las alegres princesas. En una de aquellas fiestas habría aparecido disfrazado de astrólogo, con un telescopio en la mano, para predecir al Príncipe Elector de Brandeburgo el gran futuro de su Casa. Mas en ningún momento le abandona la idea de sus grandiosos planes, al servicio de los cuales piensa poner a las principescas personas. Persigue la realización de los mismos con la paciencia de un jugador de ajedrez que discurre con fría reflexión nuevos contragolpes cuantas veces se cruza en su juego el golpe del adversario. Y siempre está presente a su espíritu la conexión de cada plan con el profundo concepto de la cultura en que están unidos todos.

En la madurez de su vida, bajo la influencia de su doble situación, en Hannover y Berlín, hallamos cerrado el círculo de las ideas prácticas por la realización de las cuales trabajó en adelante. Eran ideas que habían pasado por muchas vicisitudes desde los días en que le había descubierto, digámoslo así, Juan Cristián de Boineburgo, el estadista del Electorado de Maguncia. Tempranamente había concebido Leibniz la idea de una cultura de la humanidad, sustentada por las principales naciones de Europa, extendiéndose por toda la Tierra; la idea de una unión del dominio sobre la naturaleza merced al poder de la ciencia con la ilustración por obra de una fe racional en un orden de finalidad del mundo con el término en Dios y en un progreso del género humano incluso más allá de la vida en la tierra, en una evolución infinita. Mas desde que se dio cuenta de las verdaderas tendencias del Estado de Luis XIV, de aquel “cristianísimo dios de la guerra”, vio en la hegemonía de Francia y en el poder del catolicismo el gran peligro para una cultura pacíficamente progresiva. Con el más cálido patriotismo abogó desde entonces por la independencia de Alemania, el cultivo de nuestra noble lengua, la participación de nuestro pueblo en la común obra de la ciencia. En la pequeña corte de Hannover encontró un hogar para su acción; desde allí se extendieron sus ideas prácticas por el ancho mundo. Quería ver unidos a los príncipes protestantes de Alemania con las grandes potencias del protestantismo, Inglaterra y Holanda. Por eso anheló desde entonces la unión de las confesiones protestantes, la cooperación de Hannover con Brandeburgo y la fundación de una Academia en Berlín.

Mientras vivía en esta atmósfera de ideas y planes, se desarrolló uno de los rasgos más peculiares de aquella naturaleza indescriptiblemente genial. Un rasgo en que se prolongaban las aspiraciones de Descartes a un método universal. La meta de Leibniz no había sido en primer término determinados resultados, ni siquiera concepciones metafísicas como tales. Buscaba instrumentos que encerrasen ilimitadas posibilidades de fecundidad. Un instrumento tal debía ser su lenguaje simbólico-filosófico, luego su cálculo diferencial, más adelante sus principios del conocimiento universal, entre los que eran los principales el de la continuidad y el de la conservación de la energía. También su idea de la Academia fue determinada por este punto de vista. La Academia era para él uno de aquellos instrumentos, que una vez puesto en acción prometía fomentar la cultura en todas direcciones. Es lo que habremos de recordar más tarde, para comprender cómo su fértil espíritu trazaba en cambiantes planes las líneas de todos los problemas encerrados en la idea de una academia.

Pero ¿cómo habría de bastar ni la capacidad del más genial de los hombres para llevar a cabo la suma de trabajo contenida en todo ello? A medida que fue haciéndose viejo, fue siendo más avaro de su tiempo. Por economizar éste, el más precioso de los bienes, permaneció célibe. Vivía en Hannover a expensas del Estado, pero en una casa alquilada, como si hubiera de estar pronto en todo instante a abandonarla, si lo exigía el cambio de sus planes. La biblioteca que administraba la miraba como si fuese para su uso personal; sólo a disgusto la dejaba pisar a un extraño. Días enteros no salía de casa. Viajando en coche seguía ocupándose con sus trabajos matemáticos. Había sentido siempre aversión a los ejercicios físicos, y como era hombre de mucho comer, acabó

encontrándose atacado de gota; pero no consintiendo en tolerar que los dolores le impidieran hacer su trabajo, se mandó construir unos dispositivos, para hacerlos menos sensibles. Este régimen de violencia impuesto a su cuerpo le acortó la vida.

Sus trabajos científicos, el afán de hacer útil su saber para la vida, los planes en favor de la cultura cuya realización perseguía, se obstaculizaban mutuamente. También Goethe vivió en Weimar una existencia igualmente multiforme, padeciendo bajo la complejidad de las tareas que se había echado encima. Pero su sentido de la vida le inspiró oportunamente la idea de sustraerse a tal vida. Y huyó a Italia. De retorno no tomó su actividad oficial en el mismo grado de extensión. Vivió desde entonces para el mundo de sus ideas y obras. Leibniz sentía tan intensamente como Goethe la superioridad de las grandes tareas del espíritu sobre cuanto podía hacer en los negocios del Estado. Cuando trató por última vez de su Academia con el rey de Prusia, escribió lleno de orgullo: para la posteridad será siempre preciso lo hecho por este Instituto en favor del desarrollo de las ciencias, aun cuando un día hubiesen cambiado todos los intereses políticos. Pero el nexo entre lo que pensaba y lo que quería realizar exteriormente era en él mucho más fuerte y más amplio que en Goethe. No logró, pues, librarse, abandonando la persecución de sus objetivos prácticos. Es lo que retrasó la publicación de la mayoría de sus descubrimientos. Aun lo que publicaba en vida se retrasaba, haciendo pesar sobre él el ingrato sentimiento de verse adelantado por otros. Con mucho la mayor parte de su obra la dejó a medio acabar. ¿Qué efectos habrían tenido sus *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, si se hubiesen opuesto en seguida a Locke? Cuando aparecieron, largo tiempo después de su muerte, había sobrevenido Hume en el medio, y a pesar de su genialidad tenían algo de caduco en sus intenciones. No de otra suerte pasó con sus grandes trabajos históricos y jurídicos. ¿Con qué sentimientos miraría el hombre que envejecía el tesoro de sus manuscritos? Tal fue la primera y quizá la mayor de todas las tragedias de su vida. No le fue dado sintetizar positiva, y, por decirlo así, intemporalmente, la obra de su vida, como pudieron hacerlo Spinoza o Kant.

Y a la inversa, los trabajos científicos se oponían a sus planes, a su intervención en la vida de su tiempo. Estos planes surgieron todos de la más genial comprensión de los problemas de la cultura humana. Apenas hubo uno entre ellos que no haya sido realizado más tarde, al menos en su núcleo esencial: desde la Academia y la unión de las confesiones protestantes hasta las misiones en China y las relaciones comerciales con ella y los problemas de la política francesa en África del Norte. Pero el mismo hombre cuyas dotes de adivinación se anticipaban a su siglo ignoró absolutamente las estrechas, duras y malignas realidades que había en torno suyo. Veía de lejos, cabe decir. Al pensador de todo espíritu le fueron siempre incomprensibles aquellas personas principescas metidas hasta la médula de sus huesos en las materias más terrenas, marchando a través de la sensualidad y de un duro egoísmo, a veces hasta de la sangre, pero comparables a dioses, empujadas hacia delante por el sentimiento de que en ellas estaba presente el Estado. Y la falta de comprensión fue recíproca. En Hannover no volvió a gozar de confianza tras la muerte del príncipe que lo había llamado. Más aprecio encontró en las dos grandes princesas a quienes sirvió. Las mujeres tienen un sentido natural para lo grande que

sobreviene y está vivo cuando se les presenta personalmente. Así es como el orgulloso solitario de Holanda, Descartes, encontró sendas discípulas en Isabel de Bohemia y en Cristina de Suecia, y como encontró también Leibniz en las dos princesas amigas de Hannover y de Berlín una comprensión para lo que llenaba su espíritu como en ninguna otra persona de ambas cortes. Sin Sofía Carlota no habría nacido entonces la Academia de Berlín. Llena de alegría de vivir hasta jugar osadamente con los tornasoles de las cosas, profundamente enredada por su madre en intrigas políticas, sentía, debido a su educación, necesidades de índole refinada a que en aquella corte semibárbara sólo daba satisfacción Leibniz. Y, sin embargo, aun con estas relaciones, las más felices de su vida, tuvieron que ver las más profundas decepciones que todo aquello iba a traerle. Las dos grandes señoras le enredaron en la fina tela de araña de sus intrigas políticas. Y al morir antes que él, le dejaron solitario y rodeado de sospechas.

Lo peor fue que de tal forma se habían enredado y anudado en él planes de la índole más diversa, que difícilmente podía el espectador distinguir qué era lo que en un momento dado era para él medio y era para él fin. A veces parece utilizar su Academia como medio para perseguir en Berlín un fin político; otras utiliza las personas y los negocios políticos para sacar adelante su Academia. Se sirve de su filosofía para hacer plausibles ciertos dogmas y fomentar su política de unión de las confesiones, y en otros casos parece querer hacer así aceptables sus filosofemas a los teólogos. Y en el teatro del mundo, en que entonces más que nunca perseguía cada cual sus propios fines; no encontraba el puesto que ocupaba, su función entre bastidores, digámoslo así, a la altura de lo que sentía ser. Y su justificado orgullo se tornó en tal mundo vanidad. Mezcló los propios intereses con los generales. Buscaba dinero para derramarlo luego en una administración doméstica descuidada y en favor de los grandes fines objetivos. Aspiraba a los honores externos como una necesidad que respondía a su alta posición científica, y si le faltaban en algún punto, los echaba de menos —hasta donde se lo permitía su feliz optimismo—. No podía dejar de llegar a parecer oscuro y enigmático de tal suerte a los hombres con quienes convivía. Vagas sospechas rodeaban en sus últimos días al hombre que aquí, en Berlín, parecía un agente de Hannover y allí, en su patria, al servicio de los intereses de Brandeburgo. Con nadie que persiguiera intereses de un solo lado pudo coincidir duraderamente. Así, llegaba siempre un momento en que despertaba la desconfianza. No tuvo amigos políticos ni científicos. La soledad fue creciendo siempre en torno suyo. Y así acabó de un modo profundamente trágico una vida que había reunido todas las condiciones necesarias para alcanzar la más alta felicidad. ¡Qué contraste entre esta vida y la de Kant o la de Goethe, que lejos del comercio mundano fueron entrando en una labor propia crecientemente amplia y en una actitud profundamente contemplativa en sus últimos años, y ascendiendo hacia una consideración cada vez más general!

II

LEIBNIZ: EL ORGANIZADOR. MAGUNCIA, PARÍS, HANNOVER.
LA ACADEMIA DE BERLÍN. FINAL

Había en Leibniz un talento único para utilizar los resultados de nuevos estudios y circunstancias de la vida en favor de sus ideas y someter desde el nuevo punto de vista a una revisión el conjunto de lo ganado. Así es como llegó a su concepto definitivo de la mónada, y así como experimentaron sus ideas sobre la organización del trabajo científico siempre nuevas ampliaciones y transformaciones, hasta encontrar su última síntesis en el plan de la Academia de Prusia.

En la universidad, en Leipzig, bajo la dirección de Jacobo Tomasic, y en Jena bajo la de Erhard Weigel, recibe el espíritu del joven la decisiva orientación hacia la filosofía, la matemática y la física, y la moderna ciencia de Descartes triunfa también en él bien pronto sobre Aristóteles y la escolástica. Desde un principio se siente, además, interesado por la significación del saber para la vida. Leipzig, su patria, se convierte justo por aquellos años en el primer emporio del cambio de las manufacturas del Oeste con las materias primas de los países eslavos. En Nuremberg conoce luego la vida conciente y segura de su curso llevada por una ciudad alemana que sigue sosteniendo en el mundo su rango de centro de un comercio ampliamente ramificado y de sede de una industria altamente desarrollada —pero también los peligros que amenazaban aquel florecimiento por parte del poderoso auge de las naciones extranjeras. Y tan pronto como entra en la sociedad de alquimistas que existía allí, se llena del singular espíritu que vivía en aquellas primeras sociedades alemanas, de aquella mezcla de especulación fantástica y ciencia positiva, de motivos morales y religiosos y bruscamente prácticos. Hombres de toda clase y condición forman allí su círculo, pastores de San Lorenzo y San Jacobo, maestros de la escuela de latinidad, patricios, mercaderes, artesanos. Leibniz se acercó mucho a aquellas gentes. Aun en sus últimos años cultiva gustoso las relaciones con ellas, y las tendencias entre ellas dominantes son fáciles de reconocer en sus propios planes de la Academia. Y de nuevo se le abre otro mundo en Maguncia. Juan Felipe de Schönborn y Juan Cristián de Boineburgo vivían en la esfera de ideas de sus grandes precursores, los Werner de Epstein, Diether de Isenburgo y Bertoldo de Henneberg. Hay que dar satisfacción a las necesidades nacionales del pueblo alemán, que se hacen sentir cada vez más: hay que crear una liga de los príncipes alemanes y que unir las confesiones separadas en una Iglesia nacional. El Príncipe Elector de Maguncia debe ser el encargado de regir como archicanciller y arzobispo la nueva Alemania. Leibniz, que sirve de secretario y publicista a sus nuevos amigos, acoge también estas ideas.

Allí, en Maguncia, esbozó sus primeros planes relativos a la organización del trabajo científico, concentrando en ellos todo el tesoro de sus estudios y experiencias.

El proyecto más antiguo se ocupa con una sociedad alemana de ciencias, radicada en Francfort, bajo la tutela del Príncipe Elector de Maguncia. De motivo y ejemplo sirven las academias existentes en Inglaterra y Francia, que tenían el centro en el conocimiento matemático de la naturaleza, de acuerdo con el estado de las ciencias a la sazón. Pero Leibniz subraya con más fuerza la relación práctica de la ciencia con la industria y el comercio. Sin embargo, el principal interés del joven polígrafo está en hacer de la sociedad una especie de archivo de todos los conocimientos existentes. Se trata de reunir una biblioteca universal, de componer una enciclopedia del saber, de sostener

correspondencia con los sabios de todos los países. Llega a pedir ya una cooperación de la sociedad con las academias de Francia, Inglaterra e Italia. Con el arriesgado genio financiero que desde entonces se dio a conocer en proyectos siempre nuevos, ponía la vista en un impuesto sobre el papel para el sostenimiento de la Academia.

Otro plan es la expresión más perfecta del concepto de la cultura forjado por el siglo y representado por Leibniz. Se trata de una sociedad encargada de dirigir de acuerdo con los más altos principios científicos la cultura entera del pueblo alemán. El trabajo científico de la sociedad acarreará el progreso del conocimiento de la naturaleza, vivificará y dirigirá la adoración natural de Dios por medio de una fundamentación metafísica e influirá en la aplicación de las ciencias a la cultura en todos los dominios. Leibniz recuerda incluso el gobierno platónico del pensamiento científico por el órgano de la comunidad de los investigadores. Y anticipa en cierto sentido la idea de la dirección de la sociedad por el espíritu científico pedida por Comte.

Proyectos que si poco encajan en la realidad de las cosas, responden a una grandiosa tendencia en acción desde los días de los pitagóricos, y con mayor intensidad desde la colaboración de los espíritus científicos en la obra de alcanzar el señorío sobre la naturaleza. Leibniz mismo menciona la *Atlántida* de Bacon, la *Ciudad del Sol* de Campanella y la *Utopía* de Moro; una inteligencia a los fines de hacer imperar la dicha en la sociedad humana como la plantean estas obras sería posible “si los *consilia* de los más grandes señores no estuviesen comúnmente demasiado lejos de la idea del bienestar general”. El grandioso concepto de la cultura del género humano que había de dominar su vida entera hablaba en aquellos planes con el inexperto entusiasmo de la juventud. Pero la vida se cuidó de que aprendiese a contar con las efectivas fuerzas dominadoras de la época.

Por lo pronto es arrebatado en el movimiento patriótico que suscitó en Alemania la primera guerra de conquista de Luis XIV y que domina en manifestaciones siempre nuevas los tres últimos decenios del siglo XVII. Es el gran giro de la literatura alemana que desde entonces ya no ve el objetivo de sus ataques en la monarquía hispano-austriaca del siglo XVI, sino en la nueva Francia de Richelieu, Mazarino y Luis XIV. Leibniz tiene su parte directa en esta literatura, pero también sus planes académicos reciben ahora un tinte nacional. Un tercer boceto de aquellos días de Maguncia acomete la orgullosa empresa de probar que los alemanes son los verdaderos inventores en todo el campo de las ciencias reales y de las artes. Pero se han “dormido”; las otras naciones pudieron arrebatarse y utilizar prácticamente los bienes del espíritu alemán; los alemanes mismos tienen la culpa de que franceses e ingleses les hayan adelantado en todo, científica, políticamente. Deben, pues, recobrarse y usar de su talento, reunirse y organizarse en sociedades y academias como han hecho en Francia e Inglaterra.

Pero ¿cómo realizar en la Alemania de aquel tiempo, en aquel hato de pequeños Estados soberanos con su terrible egoísmo, el plan de una academia nacional? Sólo dentro del marco de los nuevos poderes territoriales y dinásticos era posible crear algo viable; es la amarga experiencia que hubo de hacer desde aquellos días a lo largo de dos siglos todo el que figura en la larga serie de los entusiastas que se volvían hacia el

emperador, el imperio o la nación. Leibniz no supo aceptar fácilmente ni nunca por completo esta verdad; su optimismo siguió aún en tiempos posteriores extraviándole en la confección de planes para todo el imperio. Y nunca perdió de vista los problemas nacionales que había planteado a una sociedad alemana de tal índole.

Ahora bien, en la época decisiva de su vida se enlaza en él con estas tendencias patrióticas la directa impresión de la ciencia europea moderna. Tenía veintiséis años cuando fue a París para defender personalmente ante Luis XIV y sus ministros el plan, tan notable por el largo alcance de sus vistas sobre el porvenir como por su completo desconocimiento de la situación política del momento, que pretendía desviar el inminente ataque francés contra Holanda hacia Egipto. Este fin del viaje fracasó. Pero allí, en la metrópoli francesa, y luego en Londres y en Holanda, hizo el conocimiento de la moderna ciencia matemática de la naturaleza en trato personal con sus grandes representantes, y él mismo se tornó un matemático y técnico de primer orden. Desde entonces hubo de presentársele como la primera misión de una sociedad alemana crear en Alemania un centro para empleo de los nuevos métodos del conocimiento de la naturaleza, y hacer entrar a su patria en el concierto internacional en que había de llevarse a cabo el progreso del trabajo científico y de la cultura fundada sobre él.

Entretanto se engolfa en los asuntos públicos. Pasa a Hannover, al servicio de uno de los más fuertes entre los modernos pequeños Estados alemanes. Pero al ligar a ello la esperanza de encontrar un suelo propicio a sus aspiraciones, desconoce el espíritu de aquella corte y también su propia situación: nunca encontró en Hannover verdadera estimación ni ayuda, ni para el plan de una sociedad, ni para sus demás ideas. Y, sin embargo, es el traslado a Hannover infinitamente importante para Leibniz: su puesto de bibliotecario y el encargo especial de sus príncipes le conducen a hacer entrar en el círculo de sus estudios la historia y sus ciencias auxiliares. Leibniz ya no intenta acoger en su sistema filosófico el mundo histórico. Pero en su ideal práctico de la cultura encontró acceso sin más, y siempre que desde entonces bosqueje el plan de una academia, para Berlín, para Dresde o para Viena, tendrá en él la investigación histórica, en el más amplio sentido, el lugar que le corresponde. Al mismo tiempo entran en el círculo de sus intereses, con Pedro el Grande, Rusia, con sus nuevos amigos de Roma, los jesuitas, el viejo país oriental de las maravillas, China. Inmensas perspectivas parecíanle abrirse allí para el comercio, las misiones religiosas y científicas, incluso para la profundización del cristianismo y de la ciencia, y también estas expectativas se condensaron inmediatamente en planes de organización.

Aquel hombre universal buscó para sí y para su academia, tal como entonces se le representaba, siempre su propia imagen, una nueva patria en Berlín.

Tenía la mirada fija en Brandeburgo desde que el hijo del Gran Príncipe Elector se había casado con la princesa Sofía Carlota de Hannover. Pero cuando subió al trono el príncipe heredero nombró su primer ministro a Everardo de Danckelmann y éste veía en Hannover, dadas las condiciones de vida de Brandeburgo, un peligroso rival. Sofía Carlota sólo cautamente podía moverse en el nuevo terreno y no podía pensar en llevar a

Berlín un servidor de la casa de los güelfos. En esto, surge en Berlín mismo el plan de fundar un observatorio astronómico. Apenas supo de él Leibniz, ya le había dado el giro decisivo: aneja a aquel instituto debía fundarse una sociedad de ciencias. De que aquella esperanza no fuese burlada una vez más se cuidó el gran cambio político que aquel año de 1697 trajo a Alemania y como consecuencia a Brandeburgo. La paz de Ryswick, con su tristemente célebre “cláusula” legitimando incluso en los territorios devueltos al imperio la confesión católica introducida por la violencia, puso una vez más en movimiento al mundo protestante. El peligro parecía tanto mayor cuanto que acababa de pasar al catolicismo el Príncipe Elector de Sajonia. Revivió la idea de una unión de las confesiones protestantes. Ella acercó a los dos adversarios del norte de Alemania, Brandeburgo y Hannover, que entraron en negociaciones. Y como la derrota política de Brandeburgo en Ryswick recayó sobre Danckelmann, consiguió entonces la princesa el derrocamiento del poderoso personaje. Estaba libre el camino, también para Leibniz y sus planes. Leibniz participó celosamente en las negociaciones de paz. Al amparo de ellas empezó una activa correspondencia entre Sofía Carlota y él, que se atrevió a venir en persona a Berlín. En su memoria estaban siempre presentes el observatorio y la sociedad, hasta que se resolvió felizmente la última cuestión, la de los medios económicos. Pues desde que los Estados del imperio resolvieron adoptar la cronología gregoriana, se encontró el expediente de hacer de la confección y venta del nuevo calendario un monopolio y fundar sobre este monopolio los planeados institutos, observatorio y sociedad. El príncipe aprobó, Leibniz llegaba a la meta.

Fue, pues, enviado oficialmente a Berlín e hizo el borrador de los documentos básicos, la carta de fundación y el reglamento general de la sociedad y su nombramiento de presidente, del 11 y el 12 de julio, respectivamente, de 1700. Los documentos establecían una academia cuya universalidad debía exceder cuanto hasta entonces había visto el mundo en aquel orden de instituciones. La sociedad abarcaba todo el círculo de las ciencias matemáticas y físicas y de sus aplicaciones técnicas, al par que se daba por misión el cultivo de las ciencias del espíritu, especialmente de la lengua alemana y de la historia alemana, profana y religiosa. Todo ello debía practicarlo con la plena seriedad y el cabal aparato crítico de un genuino espíritu científico, y, sin embargo, no por ello mismo, sino por su valor cultural. Debía contribuir a mejorar la existencia humana en todas sus manifestaciones y actividades, debía estar al servicio de la agricultura y el comercio, las fábricas y los establecimientos mercantiles, la conciencia política y nacional y, finalmente, la moral y la religión; pues también en la vida moral y religiosa consiste todo progreso en un progreso del conocimiento racional. Este universal trabajo de la cultura era para Leibniz el fin del Estado moderno, entonces en trance de desarrollo; es el ideal político de la Ilustración alemana. En una academia debía tal Estado darse un órgano supremo que le suministrase los medios científicos para llevar a cabo tal trabajo, e incluso que tomase parte en él haciendo proposiciones prácticas, y la Academia debía justificar finalmente el trabajo entero, sentando su relación con el divino orden del mundo.

La Academia estaba fundada y definida en su misión. Pero durante once años llevó una vida muy precaria; únicamente al cabo de aquel tiempo fue inaugurada con toda solemnidad. A verdadera vida sólo la despertó su segundo fundador, el gran Federico. El Estado creado por el Príncipe Elector Federico Guillermo era, en comparación de las finalidades que éste le había asignado, pobre con todo y la más avara administración. Bajo su sucesor se unió la vanidad de un príncipe débil con la falta de escrúpulos de un favorito ambicioso, para destrozar irremediablemente las finanzas. ¿Cómo se iba a disponer de medios especiales para una sociedad de ciencias? Ésta hubo de sustentarse a sí misma, con su calendario, y éste producía lo justo para librarla de morir de hambre. Es penosamente divertido el leer cómo la inagotable fantasía de Leibniz no cesa de discurrir nuevos privilegios para su fundación, cuántas invenciones tributarias del futuro anticipa, y el ver cómo aquellos memoriales pasan sin ser leídos al archivo, o cómo su plan favorito, la organización de la sericultura, es aprobado pero no realizado. Una sociedad semejante ni podía permitirse grandes dispendios para fines científicos, ni pagar a sus miembros. Ni tampoco podía llamar a sabios extranjeros de renombre, antes se hallaba reducida a los predicadores, profesores y funcionarios de una ciudad que aún no poseía una universidad o algún otro gran instituto científico. Por tanto entraron en ella, junto a algún trabajador competente, gentes superficiales, indolentes y no siempre honorables. Mientras estuvo Leibniz a la cabeza, hubo aún en su personalidad cierta garantía de que el instituto no se hundiría por completo en la inactividad y la indignidad. Un destello de su celebridad europea caía sobre la sociedad que le debía la existencia. Y era incansable el celo con que él se entregaba a su sociedad. Cuidaba de ella como podía, por medio de sus viajes y de su correspondencia, por medio de sus representaciones al rey, a la reina, al príncipe heredero, a los grandes personajes en general. Él logró que la sociedad publicase el primero y por largo tiempo único tomo de sus *Miscellanea Berolinensia*. El presidente, que de las sesenta contribuciones de la colección había dado él mismo doce, podía estar orgulloso de aquella obra suya; lleno de esperanzas, escribió el prólogo para ella. La sociedad le pagó mal todos sus esfuerzos. Los directores de sección acabaron por convenir a sus espaldas en un estatuto que le sustrajo de hecho la dirección de la corporación, y no descansaron hasta que su modesta remuneración fue primero reducida a la mitad y luego suprimida del todo, junto con todas las pagas atrasadas. Del vivo no se acordaron en los discursos pronunciados en el acto de inauguración de la sociedad, y al muerto le dedicó un elogio la Academia de Ciencias de París, pero no su propia fundación. Leibniz había experimentado durante su vida muchos fracasos y agravios. Los había superado siempre fácilmente. La ingratitud de la sociedad prusiana le tocó en lo más hondo. En un principio luchó por su posición en Berlín como nunca había luchado por ninguna, abierta, noblemente, defendiendo la causa, no a su persona, una vez más enteramente digno de sí en tales cosas materiales. Únicamente cuando desapareció toda esperanza se retiró, abandonado de la sociedad a su destino.

Entonces se volvió hacia otras perspectivas. Con la corte sajona de Dresde ya no contaba, desde que la guerra por el trono de Polonia había deshecho el círculo de sus amigos. En cambio, no perdía el gran zar de vista, en medio de aquellos enredos, su

pacífico objetivo, la europeización de su imperio. Leibniz fijó especialmente su atención en aquella empresa, esperando poder realizar allí, en un suelo joven, su idea de la cultura en libres y amplias proporciones. Al zar le agradaron en efecto los memoriales de un hombre semejante; y no sin razón se ha afirmado que en las reformas llevadas a cabo en Rusia dieron también sus frutos aquellas sugerencias: la academia fundada en Petersburgo en 1725 fue *uno* de ellos. Pero también Rusia pasó para Leibniz a segundo término cuando se le cumplió el deseo de su vida, cuando puso pie firme en Viena. Él mismo creyó que para siempre. La amistad del príncipe Eugenio y el favor de dos emperatrices, oriundas de la casa güelfa, lo protegieron; se le dio el rango y el sueldo de un consejero áulico del imperio, se le encomendaron importantes comisiones diplomáticas y publicaciones. Parecía haberle sido otorgado lo que siempre había apetecido, un puesto en el mundo donde se actúa. Una academia como centro de la política cultural entera del Estado, bajo su dirección, fue también allí su plan. Trabajó en él con todo el incansable celo del hombre que sabe contados sus días sobre la Tierra, y de nuevo estuvo la obra casi acabada. De pronto, todo se detuvo de nuevo también allí, al venir a la manera de arbitrar los medios económicos, y porque Leibniz no llenaba el requisito personal cuyo cumplimiento se podía pedir, la conversión; era un requisito tan natural, que en Hannover y Berlín se admiraron de que desmintiese los rumores de ella. Y cuando al recibir la noticia de que la muerte de la reina Ana había llamado a la casa de Hannover al trono de Inglaterra abandonó repentinamente Viena, se tomó de ello pretexto para aplazar los tratos hasta su vuelta. Leibniz estaba resuelto a volver; sólo quería ver lo que podía alcanzar entonces en Londres. Pero al llegar a Hannover ya había emprendido la corte el viaje a Inglaterra; dejándole la orden estricta de no seguirla, sino de acabar la encargada historia de los güelfos. Leibniz era obediente y se precipitó en el trabajo. Puso en él todas sus fuerzas. Su correspondencia era su única distracción, o bien se abandonaba un momento a sus sueños, pluma en mano, como era su placer. Infinidad de cosas quería crear, organizar aún. La Tierra se cubría para él en aquellas horas de una red de institutos científicos, todos enderezados hacia los mismos fines eternos, de conciliación de los pueblos, de realización del reino de Dios. Dos años, y había llevado la obra histórica hasta donde se había propuesto. Respiró. Pero aquellos dos años habían aniquilado su salud. El 14 de noviembre de 1716 le alcanzó la muerte.

Sus planes y esperanzas descendieron con él al sepulcro; la Sociedad de Berlín cuya fundación había conseguido, se extinguía: todo pertenecía al futuro. Hay en este fracaso del trabajo de organización de la vida de un Leibniz una trágica necesidad, y cabe reducir a un factor general los obstáculos especiales con que tropezó en sus varios intentos, siempre que no se trata de meros accidentes históricos. Las academias son los sujetos de la idea de una ciencia libre y de una cultura científica. Ahora bien, tal cultura está ligada al previo supuesto de que los pueblos hayan alcanzado un cierto grado de educación en términos generales; de que, por ejemplo, en centros de enseñanza superior, ante todo en las universidades, haya llegado a dominar el espíritu científico. Pues estos organismos tienen una relación directa con la vida en toda su amplitud y, por ende, con los fines de la más poderosa de las asociaciones humanas, el Estado. El destino de las academias está,

en suma, ligado al proceso de conversión de las universidades en centros de trabajo científico. El proceso se inicia por todas partes en tiempos de Leibniz; del modo más nítido, en Halle, la nueva fundación del Estado prusiano. Pero se necesitó un siglo para que triunfara e hiciera patentes sus efectos en nuestra cultura científica.

LA NUEVA CULTURA PROFANA

I

CONDICIONES POLÍTICAS Y SOCIALES

EL FACTOR general determinante de la cultura alemana en el siglo que va de la Guerra de los Treinta Años a Federico el Grande estuvo en que aquel pueblo retrasado y rechazado se esforzó todo él por acoger en su seno la superior cultura extranjera. Ello trajo consigo muchas calamidades, una falsa adoración del extranjero, la adopción de extrañas reglas y desarreglos. Singularmente, la cultura francesa, superior por la forma y la belleza, imponía al alemán incluso en sus malas partes. Príncipes y cortes encontraban en ella modelos de aristocrática inmoralidad. Pero si es que hay una común cultura occidental cristiana, no se medirá tan sólo con la vara del patrioter el camino recorrido entonces por Alemania. Pues su sentido histórico fue dar lugar sobre la base de la vida interior tan estimulada por la Reforma a un desenvolvimiento orgánico de nuestro espíritu nacional.

Austria no participó en el desenvolvimiento. Allí continuó aun después de la paz de Westfalia la Contrarreforma con todos sus horrores. Los Habsburgos no concedieron a sus súbditos el grado de libertad de conciencia que la paz aseguró al resto de los países germánicos. Se arrancó de cuajo la herejía protestante. La unidad religiosa impuesta por el catolicismo de la casa imperial tuvo políticamente el efecto de un vínculo de unión entre los diversos pueblos: para la vida del espíritu fue a la larga la muerte. Tanto como en la Edad Media había recibido la poesía alemana de la ruidosa jubilosidad de la rama austriaca, ahora se unió allí a la sumisión a los poderes espirituales y temporales un sereno sentido de la vida. Austria se separó de la vida espiritual de la nación germánica: fue el comienzo de su segregación del imperio. Los dominios de la Iglesia y en general los católicos sucumbieron al mismo destino esencial. La vida de la nueva edad se desplegó, por el contrario, en la Alemania protestante. Pues como aquí pudieron desenvolverse luteranos y reformados dentro de la firme situación jurídica de los iguales ante la ley, como de la experiencia de tantos males brotó el espíritu de la tolerancia, como volvió a animarse la vida económica, el resultado fue quedar echadas las bases para la peculiar combinación de religiosidad dulcificada, pensamiento científico y un nuevo estilo de vida y artístico que caracteriza al siglo comprendido entre la época de la Reforma y Contrarreforma y la época de la Ilustración.

El carácter especial de esta nueva cultura resultó determinado por nuestra situación social tras la Guerra de los Treinta Años. Continuaba la antigua organización: príncipe, noble, clero, burgués y aldeano. Pero la guerra había acelerado e incrementado los cambios en el peso social de los estamentos iniciados a fines de la Edad Media. Nadie había padecido tanto bajo la plaga de la guerra como el aldeano alemán. ¿Quién no conoce las terribles descripciones del *Simplicísimo*? Muchas aldeas se despoblaron por completo. Y cuando la paz puso un término a la acción de los soldados, vinieron el señor de la tierra con sus servicios y el príncipe con sus impuestos. Se consumó la esclavitud

de la clase aldeana, y sólo con una larga y difícil labor del Estado se logró desarrollar de nuevo entre ella una cultura del espíritu por modesta que fuese. La decadencia de nuestras ciudades había empezado igualmente mucho antes de la guerra, desde que había tomado otros caminos el comercio internacional y habían crecido en torno a Alemania los nuevos Estados nacionales. Mas también aquí hay que agregar las consecuencias de la guerra. Destruídos el comercio y la industria; disminuida y empobrecida la población, quebrantada la antigua milicia y energía, y desaparecida toda protección por parte del emperador y del imperio así contra el extranjero como contra los propios príncipes, resultaban arrancadas las raíces de que se había alimentado anteriormente la rica vida del espíritu de nuestra burguesía. Las ciudades dejaron de ser el centro de una cultura propia. El burgués perdió la conciencia de sí mismo y miraba hacia arriba, único sitio donde también para él se hallaban realizados los ideales de la vida. Un peculiar papel intermediario lo cobró el clero en los territorios protestantes. Hizo valer en los círculos directivos los puntos de vista religiosos y morales y en sus manos cayó principalmente la educación de las masas en toda forma de cultura del espíritu, pero también en la obediencia a la autoridad. Se afirmó en esta doble posición, si bien con creciente reverencia y tolerancia en la dirección que miraba hacia arriba, y cuando más tarde se apoderó de él el movimiento pietista, una vez más le incumbió desempeñar un importante papel en la historia de nuestra cultura. Como un estamento especial fueron destacándose paulatinamente los encargados de la docencia en los centros de enseñanza media, aunque por lo regular siguieron reclutándose en la escuela de los teólogos. Hay que contar, además, a los profesores de las universidades. Y, sin embargo, también para estos estamentos aumentó la dependencia en la medida en que el Estado fue adueñándose cada vez más resueltamente de la enseñanza aplastando todas las corporaciones. Pero justamente en los mismos círculos acabó por transformarse el ideal religioso de la Reforma en el de una armonía del cristianismo, la antigüedad y la ciencia moderna. Un proceso que fue acompañado de violentas luchas de la ortodoxia contra el progreso del espíritu y que, sin embargo, no se detuvo en ninguna parte.

Todas estas trasformaciones de la sociedad alemana se hallan absolutamente dominadas por el proceso de desarrollo del poder de los príncipes. Era un proceso general de Europa. Pero mientras que en otros pueblos sirvió a la unidad y el poderío nacionales, en Alemania, como en Italia, acrecentó la diseminación y la impotencia del conjunto. La paz de Westfalia confirmó el triunfo de los príncipes alemanes sobre el emperador y el imperio. En adelante quedaba entregado a sus propios recursos quien quisiera afirmarse en medio del general cruce y oposición de intereses y de fuerzas. Así es como vinieron a ser centros de formación de Estados los territorios y principalmente los mayores de los pertenecientes a los príncipes seculares. Era menester acabar con la independencia de la nobleza y de las ciudades, limitar la participación de la Iglesia en los centros de enseñanza y las instituciones de beneficencia, trasformar el patrimonio de la casa del príncipe, a menudo extrañamente amasado mediante la herencia, el matrimonio y la conquista, en un solo cuerpo económico-administrativo, utilizar todo progreso técnico y del espíritu, para sacar del país cuanto pudiera dar en materia de poder militar y

financiero. La medida en que todo ello se logró o redundó en provecho de nuestra cultura económica o de la cultura de nuestro espíritu fue muy diversa en los distintos territorios. Visible por todas partes era la aspiración del príncipe a una plenitud de poder como hasta entonces había sido inaudita en Alemania. La nobleza abandonó la resistencia, encontrando su camino en el servicio de la corte, del Estado o militar, se desarrolló una burocracia animada por las ideas del derecho natural y totalmente plegada a las intenciones del príncipe, y el absolutismo de éste obtuvo los instrumentos con los que se impuso en mayor o menor grado. Mas en el mejor de los casos sólo nacieron Estados enanos, y una verdadera solución del problema político fue el fruto únicamente de la energía que creó el Estado de los Hohenzollern. El mayor peligro estuvo siempre en el seductor ejemplo de la monarquía francesa. Allí se había arbitrado un sistema financiero para expoliar a los súbditos arrendando los impuestos a los grandes banqueros, que hizo posibles a pesar de un constante aumento del déficit dispendios cada vez mayores para fines militares y de la corte, hasta que finalmente se derrumbó en la Revolución francesa. Desde que Luis XIV tomó el gobierno en sus manos a la muerte de Mazarino, fue el brillo de aquella gran monarquía con su cultura de corte el modelo de los señores reinantes, desde el primer rey de Prusia para abajo hasta el último dinasta. El nuevo ideal de vida cortesana tendía a dar a la existencia una forma noble y encontró su expresión en la vida de sociedad con sus fiestas y su arte profano. Al sentirse bajo la mirada del Olimpo reproducido en los cuadros de los pintores franceses que pendían de los muros en los espléndidos salones de sus palacios, debían de considerarse aquellos autócratas como los nuevos dioses homéricos, sustraídos al trabajo y a la miseria de los bajos mortales. De cuanto podía aumentar semejante distancia se echó mano.

Tal fue la atmósfera en que se formaron una nueva manera de ver las cosas, nuevos fines de la vida, y en que el súbdito, atado, oprimido, crecientemente habituado a una muda obediencia, aprendió el arte de sacar algo de las trescientas cortes alemanas, protección, dinero, un título nobiliario. Pero también se hizo sentir otro aspecto de la situación. Junto a las grandes cuestiones religiosas que habían dominado hasta entonces los espíritus, empezaron a atraer el interés público las personas de los príncipes, sus luchas por el poder con sus rivales extranjeros y sus adversarios internos, las intrigas en el seno de sus familias y en torno de ellos. Fue un factor importante en el desarrollo de nuestra literatura. El asunto de la nueva tragedia de Gryphius, de la nueva novela del duque Antón Ulrico de Brunswick, de Lohenstein y de sus compañeros de letras estaba formado por los destinos de reyes y otros poderosos, por una vida heroica y cortesana. Se desarrolló un nuevo estilo artístico. La literatura aristocrática ganó la preponderancia sobre el arte popular, que había tenido sus bases en el poder de la burguesía en las ciudades y en la armónica relación de la religiosidad y el clero con todas las clases.

II

EL NUEVO HOMBRE

De la colaboración de las diferentes fuerzas que crearon la sociedad alemana de aquellos cien años y le dieron su espíritu nació el nuevo hombre que elevó nuestra cultura a un más alto nivel. La proporción en que se combinan en él lo viejo y lo nuevo varía mucho y de ella depende su individualidad. En los grandes maestros de la música para el culto prepondera aún el factor de la religión y de la Iglesia. En Moscherosch y Grimmelshausen sigue manteniéndose la relación con la literatura popular, no obstante tratarse de escritores henchidos ya de aquella cultura erudita y profana. Opitz, Fleming, Gryphius son los que revelan el más feliz equilibrio entre la básica dirección religiosa de la nación y el nuevo sentido del mundo y de la vida, el nuevo interés por la política y la historia, por la ilustración del intelecto y la educación de la personalidad. Y desde Leibniz descuella aquella síntesis en que la ciencia matemática de la naturaleza, el sistema natural de las ciencias del espíritu, la dulcificada teología pacifista, pietista, mística y la visión teleológica del mundo, en suma, el Renacimiento, el cristianismo avanzado y la ciencia moderna se elevaron a la altura de una apretada idea del mundo de la más grande significación. La universalidad del espíritu alemán encuentra su expresión en la filosofía.

Pero por variadas que sean tales mezclas, todos los caracteres bosquejados tienen un sello común, nuevo y peculiar. Descansan en el protestantismo, pero se han emancipado de cuanto había de estrecho en él. Han acogido en su seno la nueva cultura profana, pero no ha logrado influir sobre ellos nada de lo que había de rebajado en la cultura francesa. Ocupan los más puestos al servicio del Estado, de las ciudades o de las corporaciones, o trabajan en las universidades y los gimnasios, son súbditos fieles y obedientes; pero defienden su íntima independencia, hondamente cimentada en la religiosidad protestante, en un sólido espíritu de familia, en un robusto sentido del deber; en la autonomía del espíritu científico, que difunde en todas direcciones su atmósfera de libertad. Son vigorosas individualidades sobre las que ha perdido su poder el pensamiento convencional; pero a la vez individualidades todavía reciamente constituidas, individualidades rotundas. Las modulaciones del sentimiento y de la pasión encuentran todavía sus límites en un poder de cohesión que estriba en una íntima capacidad. Justo en esto reside el peculiar nivel de su espíritu: dejan a la zaga la externa autoridad de la Iglesia, pero un vínculo interno ciñe todo su ser. Y él es lo nuevo: en tal vínculo se hallan entrelazados el motivo religioso y la sumisión al pensar racional. Ambas fuerzas están en un equilibrio en el que descansa la singular situación de tales caracteres. Hombres semejantes gobernarán patriarcalmente la familia, conducirán con prudencia su vida pública, se refrenarán en todo momento. Están poseídos por la conciencia más enérgica de su misión en la vida, y en esto realizan el ideal de la Reforma, pero la misma conciencia tiene ya algo del sentimiento del propio valer peculiar a los mantenedores de la cultura moderna en Holanda, en Francia y en Inglaterra. Llevan a cabo su obra marchando hacia delante a paso firme, rigiéndose por las cosas mismas, y al mismo tiempo como conocedores del mundo, más aún, como virtuosos del trato humano. Y sus creaciones en los dominios de la música, de la literatura, de la filosofía son —y es lo más grande— la expresión de una conciencia personalmente conquistada del sentido del mundo y de la vida. Los hombres de la Reforma eran representantes de la común

conciencia de su tiempo; las nuevas figuras se destacan como personalidades que han ganado en cuanto tales su posición frente al mundo. Con esto se halla en relación una última cosa. En la esfera de la literatura y de la filosofía va el espíritu alemán más allá del punto alcanzado por la Reforma, en la que imperaba aún la sumisión a la autoridad de la Escritura. Los nuevos literatos y pensadores comprenden, al dar un paso más, el sentido de la vida con tal profundidad que se imponen a una el pensar racional, la libre interpretación del mundo, la meditación personal sobre lo que da a la vida su valor. Así se efectúa con ellos un progreso decisivo. La Reforma había vuelto a la simple experiencia religiosa. Había destrozado el entero sistema objetivo de ideas del poder eclesiástico, y el individuo quedó como un extraño frente al mundo; más aún, por culpa de los reformadores, en oposición a las justificadas exigencias del pensamiento científico y filosófico. Pero desde aquel tiempo no había descansado un punto el esfuerzo por recobrar el contacto con la marcha de la cultura del espíritu partiendo de la nueva base religiosa. Justo este contacto es el que consiguen las nuevas personalidades. El idealismo de la persona, que tiene su expresión por igual en el cristianismo y en Platón o Cicerón, es la visión general del mundo que sigue viviendo en los literatos y los pensadores de los inmediatos cien años. La persona responsable, sujeta a una ley íntima, arrancada por el comercio con el mundo invisible a los lazos de los impulsos sensibles y de las pasiones, he aquí lo que continúa siendo la esencia misma del hombre alemán. Y de ello resulta dependiente la estimación del valor de la vida. Pero la posición se funda cada vez más resueltamente sobre el pensar racional. Lo que se pierde en fuerza religiosa directa tiene su compensación en la capacidad de abrazar y dirigir la vida en toda su plenitud, y en la convicción de la necesidad y la universal validez de la nueva actitud de la conciencia, del consentimiento de todas las edades, pueblos y religiones en ella. Comienza la Ilustración alemana.

III

LITERATURA Y POESÍA. MARTÍN OPITZ. LA LÍRICA: FLEMING, GRYPHIUS

Estas personalidades empezaron por encontrar una meta fija en la literatura y poesía. Quisieron conquistarle al retrasado pueblo alemán un puesto dentro de la poesía renacentista de Europa con obras de un valor artístico duradero. Tropezaron con extraordinarias dificultades. A la poesía alemana le estaba cerrado por nuestra evolución política y social el gran camino seguido por Shakespeare, la unión de lo popular y nacional con los medios artísticos y la belleza formal del Renacimiento. Ninguna gran empresa común unía a las partes de nuestro pueblo. Cada cual “mantenía” su posición social, el burgués de la ciudad, el avisado mercader, el clero y los doctos, y muy por encima de todos, la nobleza y los príncipes. Pero tampoco era posible entre nosotros la aristocrática poesía de Francia. Ésta presupone un alto desarrollo de la vida social, la habituación de las clases dominantes a las maneras distinguidas, la renuncia a los goces y sentimientos groseros en favor de los finos y espirituales, y encima la práctica del

ejercicio de examinar en la propia conciencia y de expresar tales estados de alma. Semejante evolución social había tenido lugar en las grandes ciudades italianas y en las cortes de Madrid, París y Londres: en Alemania no había habido ocasión para ella. La corte austriaca vivía a la sombra de la Iglesia católica y de los jesuitas. En los Estados enanos de Alemania faltaban el espacio y los medios. A la pasajera floración artística de Dresde bajo Augusto el Fuerte le faltó la autoctonía. Y el afán del primer rey de Prusia por solazarse a los rayos de una sociedad de artistas, filósofos, historiadores, cedió el terreno, bajo la influencia de las necesidades prácticas que oprimieron a su hijo, a un espíritu medio bárbaro, medio pietista. Tales fueron las causas que no dejaron brotar entonces entre nosotros una duradera floración poética. Cabezas finas como Opitz, personalidades relevantes como Fleming y Gryphius, una potencia creadora descollante como Grimmelshausen, alcanzaron la fama o despertaron un gran interés en su tiempo; pero existía un oculto límite que los rodeaba a todos y que no había voluntad ni talento que lo pudiera romper. Aun a las mayores personalidades entre ellos les faltó la libre movilidad del sentimiento que brota de la vida, en particular de la social, les faltó la amplitud de las experiencias, la hondura de la meditación sobre un gran destino en el pasado y el presente. Su fantasía está como atada, es esquemática y, por ende, incapaz de dar cuerpo a la esfera íntegra de la existencia humana. Un aire de gabinete y de iglesia envuelve sus producciones.

Lo que más evidentemente se hizo sentir fue el estado de imperfección de la lengua alemana. Poseía una incomparable capacidad de expresión por lo que respectaba a la intimidad religiosa; pero qué retraso el suyo en la prosa filosófica, en la libre, la fluyente discusión y meditación, en todos los medios al servicio de las formas de la vida social. Las literaturas de la Europa moderna descansaban en la sociedad noble y distinguida de las capitales y de las cortes de Italia, España, Francia e Inglaterra. Las rodeaba un gran desarrollo de la reflexión sobre el mundo y la vida. Era su base una prosa nacional. En el lenguaje de sus poetas se manifestaba la fina diferenciación de los sentimientos y de la percepción objetiva a que se había llegado en las clases dominantes. En Alemania no había habido sociedad culta que separase del lenguaje del pueblo y de la vida diaria, para elevarlos sobre él, la refinada conversación y exposición, la expresión de la pasión noble, la gracia del estilo poético. Para dar satisfacción a la necesidad de versificar y rimar, no se tenía escrúpulo en truncar las palabras o en ampliarlas con toda clase de añadidos. Incluso leyendo a Fleming y a Gryphius es menester un esfuerzo constante por eliminar las imperfecciones de la expresión verbal, y por eso han desaparecido para nosotros sin dejar casi huella. En la prosa brotaron, de la imitación de los antiguos los extensos periodos, y de la influencia de los modernos la mezcla de lenguas.

El movimiento literario, que empezó ya durante la guerra de los Treinta Años, principalmente en los círculos de los funcionarios con estudios, los doctos y el clero, empezó consecuentemente por fijarse en la reforma del lenguaje y la de la versificación, estrechamente relacionada con el anterior. Mas por fuerza había de reducirse a un movimiento de imitación de las literaturas extranjeras ya bien desarrolladas. Weckherlin fue el primero en importar la nueva lírica extranjera, el lenguaje desbordante de fuerza y

energía, los versos y las estrofas y el aparato mitológico de la poesía del Renacimiento. En Heidelberg surgió por influencia de la corte un centro de la nueva dirección estética, al que pertenecieron Schede y Zinkgref. También la “Sociedad Fructuosa” trabajó por regularizar el lenguaje en general, emancipar de lo extranjero y perfeccionar la métrica.

En medio de tales esfuerzos apareció Martín Opitz. Su punto de partida fue el estudio de los antiguos y de la coetánea poesía renacentista. En primer término se propuso la limitada tarea de regularizar la desordenada métrica imperante, y la realizó para su tiempo adoptando reglas evidentes y dando el ejemplo de la nueva armonía de sus versos. Reaccionando contra el mero contar las sílabas y el descuidar el valor musical, volvió a la ley métrica fundamental de nuestra poesía, con arreglo a la cual es la acentuación de las sílabas en el lenguaje corriente lo que debe determinar la de los versos. Impuso más rigurosa, aunque también más monótonamente, la igualdad del número de sílabas en los distintos pies de un verso. Y si anteriormente se había hecho a cada paso violencia al lenguaje en interés de la versificación, él se opuso a ello y en general su obra redundó en beneficio de un alemán más puro. Sometió a reglas la rima y aplicó los conceptos que la nueva poética había forjado desde Escalígero acerca de los géneros y de su valor. Como poeta ensayó aproximadamente todos los géneros. Pero sus mejores logros están en sus *lieder*. Le dan el tono la religiosidad protestante, la amistad fiel, una concepción risueña, retono del amor, un goce moderado y una jovialidad sometida a la razón. Con todo, aún no pasó de una unión extrínseca de lo cristiano y lo profano al nuevo contenido de la poesía venidera. Su fuerza está en una armonía de los versos que descansa en su pureza. Una uniforme luz meridiana se difunde sobre todos. No hay en ellos fondos crepusculares.

Así se desplegó nuestra poesía lírica. Ella fue lo primero en que encontró su expresión el sentido de la vida de aquellos hombres nuevos. Dentro de la religiosidad alemana se produjo una remoción de valores. Retrocedieron los dogmas, pero tanto más libremente se explayó el sentido religioso de la vida. Aquellos graves varones vivían en la conciencia de la inestabilidad y caducidad de la vida que representaba la síntesis de su experiencia: en ellos resaltaba el núcleo mismo de la religiosidad protestante, la confianza en la Providencia y la paz del alma justificada. Añádase otro factor, procedente del estoicismo holandés. Era un factor que había penetrado toda la literatura holandesa: el espíritu encontraba su seguridad en sus propias profundidades, en la certidumbre de sus propios principios racionales. Fleming y Gryphius son los representantes de este nuevo fondo de la poesía. La lírica de Angelo Silesio abarca en otra dirección el contenido metafísico de la vida. Y hasta poetas de menor entidad consiguen tomar una posición nueva, coherente, libre y gozosa frente al mundo y la vida.

Fleming es un genio de la lírica. En esta importante y enérgica personalidad está la vida provocando constantemente intensos y variados movimientos que buscan su expresión en la melodía del verso. Fleming amaba la música, que respondía a sus dotes nativas, y una de sus odas celebra al mayor músico de su tiempo, a Enrique Schütz. Su afán de aventura le condujo a tierras lejanas. Era un espíritu abierto a todos los costados del mundo. Vivió rauda, casi impetuosamente, y se consumió temprano. Los

sentimientos que animan sus canciones ya no se reparten por clases, sino que todas sus canciones las llena y une una sola y grande intuición del sentido de la vida. Como Gualterio de la Vogelweide, se despidió del mundo:

*¡Oh, mundo, buenas noches, con todo lo que eres, adiós!
¡Desde este mismo instante me elevo
libre, ligero, ingrátido sobre mí y sobre ti!*

La vida le parece más fugaz que los relámpagos: todo es nada y el hombre la apariencia de esta nada. Lo único duradero es llenar el alma con el Sumo Bien: sólo él “eleva, enriquece”. Este sentido de la vida no ha encontrado quizás en poesía alguna expresión más profunda que en su poema a la muerte de una hija fallecida poco después de nacer:

*¿La hemos perdido ya?
Si había nacido apenas,
la bella y querida criatura.
Era como la florecilla
llamada margarita
que nace con el día,
crece con él...
brilla y ríe con él
y también fenece con él,
Hija mía, sé feliz,
y llévanos poco a poco
en pos de ti hacia el cielo.*

*Este cesto de anémonas
que respetará el frío
esparcimos sobre tu fosa.
Duerme en paz a la sombra.
En torno tuyo jugará siempre
el sano aire de mayo.*

Pero donde su sentido estoico de la vida encuentra la más alta expresión es en el poema *A sí mismo*, que ya por el título recuerda la obra inmortal de Marco Aurelio. Con un gran gesto poético arroja lejos de sí todas las cosas perecederas y de la niebla de ellas se alza el claro y poderoso comienzo:

*Sé, sin embargo, intrépido; da sin cesar, no obstante;
no haya dicha a que cedas; alza sobre la envidia;
ten bastante contigo, sin tenerlo por duelo,
conjúrense en tu contra dicha, lugar y tiempo.
Turbaciones, consuelos, tenlos por escogidos.
Acepta tu destino, deja sin pesar todo.*

*Haz lo que ha de ser hecho y antes que te lo impongan.
Esperes lo que esperes, estará por nacer.
¿A qué llantos ni loas? Su desdicha y su dicha
es para cada uno él mismo. Mira todas las cosas:
todas están en ti. Deja tus ilusiones,
y antes de ir más allá, vuelve hacia ti tus pasos.
Del que es dueño de sí y sabe dominarse*

De esta soberanía de la persona segura de sí misma procede lo grandioso de su estilo, según resalta con máxima fuerza en el epitafio de Gustavo Adolfo y en el suyo propio, escrito en el lecho de muerte. Pero también procede de ella la libertad de espíritu con que el poeta se entrega alegremente a todo gran motivo de la existencia humana, patria, naturaleza, amistad, gloria, amor. También para él, como para todo gran lírico, es el amor el centro de la poesía. Y también cuando se trata de este tema son reales hechos de su vida los que canta; hechos en los que se enlaza un sano vigor sensible con la nobleza y la lealtad de la intención. Tal es en general la forma de su lírica: dar a las cosas una expresión absolutamente veraz, realista, que le es común con la lírica de Gryphius, de Pablo Gerhardt e incluso de poetas menores de aquel tiempo. No se limita a lo que nuestra poesía clásica desde Hagedorn y Uz hasta Goethe y Schiller: a destacar momentos de la vida de un carácter afectivo depurado. Admite lo que a nosotros nos parece prosaico. En ello hay algo que nos resulta extraño. Y cada poesía es un movimiento que empuja hacia delante. Avanza en frases breves, concisas, a menudo acezantes, y todo lleno por la melodía del lenguaje. Fleming domina todas las formas, desde el tono de la canción popular hasta el estilo artístico de la lírica del Renacimiento. Sus sonetos no fueron igualados hasta Bürger.

La misma idea del mundo encuentra su expresión en la lírica de Gryphius. Pero sobre su vida caen aún más profundas las sombras de la guerra, devastaciones, pestes, falta de interés nacional por la poesía, y el color de sus sentimientos es todavía más oscuro. Todavía más amplia, más compacta, más poderosa es también su personalidad. Su expresión lírica es de una fuerza concisa y noble, realizada por el brillo de las imágenes, comparable al estilo barroco. Su nueva manera tiene una rotundidad peculiar, que es por lo que el soneto resulta la forma más ajustada a su talento. Pero raras veces brota en sus poesías una corriente de afectos animada de un movimiento natural; todo parece estar inmóvil. Tampoco se entrega como Fleming a las variadas impresiones de la vida, y a sus versos les falta la fluencia musical.

En un soneto apostrofa a las estrellas: muchas noches ha velado contemplándolas;

*Heraldos de este tiempo, ¿cuándo sucederá que
libre de otros cuidados bajo de mí os vea?*

Los cuatro poemas en que canta la mañana, el mediodía, la tarde y la noche llegan a las más altas regiones de la poesía. La mañana: las estrellas palidecen, la aurora despunta por el cielo oscuro; se levanta la brisa; las aves saludan al nuevo día;

*¡Oh, tres veces Poder Sumo!
¡Ilumina al que ahora se postra ante tus pies!
¡Aleja las tinieblas que rodean mi alma!*

El mediodía: el sol se alza en mitad del cielo, alcanzadas por las flechas de sus rayos se marchitan las flores, y se reseca el campo; callan las aves y la luz reina doquiera que nos dirijamos. ¡Qué magnífica descripción de la hora en que el poder inexorable de la luz

fuerza al mundo a yacer postrado, a toda voz a enmudecer, a todo movimiento a cesar!
La tarde:

*El rauda día se fue; la noche tremola su bandera
y exhibe sus estrellas. De los humanos los cansados tropeles
abandonan campo y taller; donde la bestia y el ave estaban
está triste ahora la soledad. ¡Cómo ha pasado el tiempo!
Igual que sucumbió esta luz, en pocos años,
yo, tú y lo que se tiene y lo que se ve habremos pasado.*

La noche: soledad, silencio; sólo velan las incansables pasiones:

*¡Mortales, mortales, dejad ese tráfago!
¡Mañana, ay, mañana, ay, será la forzosa partida!
¡Ay, desaparecemos como los fantasmas
que a estas horas se nos aparecen y huyen!*

Otro sesgo, fundado en la nueva manera de concebir el sentido de la vida, fue el que tomó la lírica en Angelo Silesio. Éste no encuentra en la autonomía de la persona el punto de apoyo de la vida, sino, por el contrario, en la abolición del yo, en el silencio de los apetitos, en el término del padecer, en el descanso en Dios, en quien no hay tiempo, ni voluntad, ni saber, y, sin embargo, está presente en cada parte del mundo y en cada yo.

Formas más ligeras del nuevo sentido de la vida encuentran su expresión en diversas escuelas poéticas de Alemania, unidas en repetidos casos con la música, emparentada con la poesía, pero mucho más adelantada. En el círculo de Koenisberg descuella el talento lírico de Simón Dach. En él se une la poesía artística de Opitz con un simple e íntimo elemento popular. Música y lírica se compenetran plenamente. Sobre el fondo lleno de serenidad flota a pesar de todo en él, como en Fleming, que es aquél a quien está más cercano, una honda melancolía:

*Como espuma de la mar
por el viento enfurecida,
como el humo de un hogar,
así se me va la vida.*

La escuela de Nuremberg imita la poesía bucólica de los italianos. Estas pastorelas alemanas son para nosotros ridículas e incomprensibles, pero lo que pasa es que en ellas se revela una vez más la nostalgia de una extinta plenitud de la existencia sentida por una época de caos. También encuentra en ellas un intenso sentimiento de la naturaleza, nuevas formas de expresión verbal, y se desarrolla una gran variedad de combinaciones estróficas y maneras de enlazar los versos que, sin embargo, no son con frecuencia más que un juego. Hamburgo floreció en mitad de las tormentas de la guerra, gracias a su posición de neutralidad, y por lo mismo medró la cultura allí con cierta independencia. Junto a sabios como Joaquín Jungius, escritores como Baltasar Schupp y una serie de hábiles músicos, aparecen Felipe de Zesen y en las cercanías Joaquín Rist. La voluntad de grandeza lírica es en ellos más poderosa que la profundidad de espíritu. El resultado es una emoción artificialmente hinchada, un amontonamiento de imágenes y grandes

palabras. El extremo en este respecto lo alcanzan más tarde los poetas de la escuela silesiana con Hofmannswaldau y Lohenstein. Ambos constituyen la cima en Alemania del estilo poético paralelo al barroco en las artes plásticas que se difundió por toda la literatura europea designado por los críticos con diferentes nombres. Este estilo hace en la escuela silesiana ostentación de tan raras como pesadas palabras compuestas, de sorprendentes adjetivos acumulados, de púrpura, perlas y oro, regodeándose con los gruesos estímulos de la sensualidad tentadora y del horror.

A partir del año sesenta del siglo XVII cambia el carácter de la lírica alemana. Se hace sentir una reacción contra el estilo barroco. Gana influjo el estilo francés, tal como lo formula Boileau en su *Poética*. Es el momento en que empieza su carrera en la docta metrópoli de Leipzig Cristián Weise. Su lírica traduce un sereno sentido de la vida, una moderada y sensata actitud frente a la vida como frente a la muerte, en un estilo simple y claro. Por doquier se lleva a cabo este paso del estilo barroco al clasicismo francés. En el Berlín del primer rey de Prusia, este nuevo centro de la ciencia, la filosofía y el arte plástico, representan las nuevas modas de la lírica Canitz, Besser y Neukirch: la Historia literaria ha conservado sus nombres.

IV

LA NOVELA ARTÍSTICA. EL *SIMPLICÍSIMO*

Las dos grandes formas de la poesía de aquellos cien años fueron la novela y el teatro. Pues la edad de la epopeya había pasado en Alemania y no hubo poética renacentista capaz de despertarla de nuevo.

De las derivaciones en prosa de la poesía caballeresca, como las novelas de Amadís, se volvió el siglo XVII hacia creaciones en que se daba rienda suelta la fantasía. Una junto a otra aparecen la novela cortesana, novela artística, y una novela popular de costumbres. En la sociedad aristocrática de Francia se mezclaba el tomar parte en la alta política y el mando en la guerra con el tomar parte en las fiestas y las cábalas de la vida de corte. Memorias y novelas de la alta sociedad y de costumbres se encontraban sobre la mesa de todo gran señor y de toda dama galante. Fueron el modelo de la novela artística alemana. Que es el género que dominó en nuestra literatura durante la segunda mitad del siglo XVII. Las celebradas obras maestras fueron la *Adriática Rosamunda* de Zesen, *Hércules y Valiska* de Buchholtz, la *Aramena* y la *Romana Octavia* del Duque Antón de Brunswick, los infolios del *Arminio* de Lohenstein y la *Asiática Banisa* de Ziegler. Bajo la veste de narraciones históricas de los primitivos tiempos germánicos o de la vida de la corte de los Césares romanos se transparentan por todas partes los sucesos y las intrigas del día, como el enigmático destino de la Princesa de Celle. Tal mescolanza de pasado y presente, de historia y fantasía, tan dañosa al arte como a la verdad, respondía a los gustos del público, y los infolios histórico-novelescos en el estilo barroco de aquellos días encontraron lectores tan entusiastas como las novelas históricas en cantidad de volúmenes de una época no demasiado alejada de nosotros. No se debe rebajar, pues, su importancia. Desarrollaron la fantasía por medio de una invención

original. En ellos se formó la literatura narrativa. Sus nudos y desenlaces enseñaron a sostener la expectación a lo largo de un relato. Enlazaban distintos grupos en una sola acción. Fueron, en fin, un intermediario importante entre Fischart y Wieland.

Sin embargo, esta novela artística se hundió sin posibilidad de salvación. Hasta nuestros días vive, en cambio, el *Simplicísimo* de Grimmelshausen. Es la primera novela alemana de costumbres. En ella se prolonga el arte popular de la narración que había florecido en Hans Sachs y Fischart. En el mismo terreno estuvieron arraigados Lauremberg, Moscherosch y Schupp. Todos estos escritores miran verdaderamente, con ojos realistas, al mundo. Están llenos de una franca simpatía humana. Animados por un espíritu nacional, aspiran a ejercer influencia sobre la vida de su pueblo. Cierta didacticismo es por ende su tono fundamental. Su intenso estilo realista, a menudo detonante, se eleva hasta la armonía gracias a la sátira, el humor y la inextinguible fe en su pueblo. La lengua es más pura, el talento para la composición más sensible. Pero únicamente el *Simplicísimo* creó sobre tales cimientos la moderna forma de la novela de costumbres, y no encontró descendiente digno de él hasta Wieland. También en nuestro caso sirvió de ejemplo el arte español de la narración que había producido la novela picaresca y de aventuras. Como esta novela española, también su imitación alemana se dispersa en aventuras sueltas. El mundo parece la liza del acaso. El autor mira jovial, incluso lleno de íntima malicia, a la picaresca en torno, de los grandes señores no menos que de los vagabundos. Pero en su actitud entra una buena dosis de honda gravedad religioso-moral alemana. Nuestro autor ha sabido, como otros hijos de la Guerra de los Treinta Años, de las terribles experiencias en que el destino entero del individuo pendía de los destinos de la nación. Y esto es lo que le da un puesto único en la literatura alemana del siglo XVII, haber sido él mismo soldado, haber gozado o padecido *todo* lo que escribe. Su genio de narrador ha trazado el cuadro más veraz y robusto de aquella bárbara soldadesca, de su rudeza e inmoralidad, sus violentos goces en medio de la diaria lucha por la existencia, su íntimo vacío y desesperación, de las indescriptibles penalidades de la población y del anhelo de paz y soledad de aquellos hombres. De tales experiencias le manó una visión propia del sentido de la vida, y en esto es en lo que supera con mucho a sus modelos extranjeros. Empujado de aquí para allá por el azar, juguete del destino, haciendo el bien y el mal, perdiendo y disipando constantemente lo apenas acabado de ganar, y pronto siempre a hacer y padecer de nuevo, va justo por semejante camino su héroe madurado desde la juvenil estolidez del puro simple, a que alude su nombre, hasta una visión del mundo que acaba por hacerle tomar una peculiar posición entre el gozar del mundo y el renunciar a él. Quizás sea la unión de la ruda voluptuosidad de una generación sin frenos y el melancólico anhelo de paz, quietud y aislamiento del héroe de la novela, la verdadera expresión del alma de aquellos tiempos. Y el autor se conduce él mismo como su héroe. Nos hace vivir el carácter problemático del mundo. Tampoco para él se resuelve, patentemente, el antagonismo entre la religiosidad cristiana y el nuevo sentido profano de la vida en una unidad, como para un Gryphius o, en otra forma, un Angelo Silesio. Su corazón está dividido entre el hijo del siglo y el solitario. Su invención vacila entre profundas visiones del curso de la vida de un hombre alemán, que

a veces recuerdan el Parsifal, entre la más germánica poesía de la paz de los bosques, la canción popular del solitario: “Ven, consuelo de la noche, ruiseñor”, y un caos de desatada sensualidad y brutalidad. Y en su forma destruye constantemente la firme línea de un desarrollo por la frivolidad con que se abandona a cada ocurrencia de su exuberante fantasía y por la inclinación a lo estrambótico, abigarrado, informe, barroco que comparte con su tiempo. La novela es, en suma, el durable monumento literario de aquella caótica y terrible época de que tuvo que esforzarse por salir nuestro pueblo.

Literatura narrativa en el estilo del *Simplicísimo* continuó habiéndola junto a la novela cortesana. Grimmelshausen había acabado haciendo emprender viajes fantásticos a su héroe. Éste arriba a una isla paradisiaca y allí se instala —primer Robinson alemán—. Desde entonces estuvieron en boga las novelas de viajes y las aventuras robinsonescas. Hasta que provocaron la parodia del género entero, los viajes del valiente Schelmuffsky, que inventa al lado de la estufa un tejido de patrañescas aventuras en países extraños, genio de la mentira comparable sólo a Münchhausen. Las novelas satíricas del probo maestro Cristián Weise enseñan una pobre moral de la prudencia en la vida. Con todo, en sus *Tres peores locos de atar* se encuentran un bondadoso humorismo, una sana invención y un lenguaje natural y fluido. Salen ya a la luz del día los elementos de una prolongación de la novela de aventuras y de viajes que mezcla en los caminos, las diligencias y las posadas extraños seres humanos de todas clases. Los Pickwicks de Dickens son su más sazonado fruto.

V

EL TEATRO: GRYPHIUS. LA ÓPERA

El teatro recogió en la literatura europea de los siglos XVI y XVII la herencia de la epopeya, presentando de un modo más comprimido, consciente y profundo el plexo de carácter, acción y destino que constituye el gran enigma de la vida humana. Coincidió con la época de la grandeza nacional y del auge de la existencia social fundado sobre esta grandeza en Inglaterra, en España, más tarde en Holanda y por último en Francia. Fue en cada uno de estos países la más alta expresión de la cultura nacional. Qué significativo que ninguna de las dos naciones no constituyentes de un solo y progresivo Estado, de las dos naciones carentes de una capital centro de la vida nacional, italianos y alemanes, llevase entonces la forma artística del teatro a la altura de las grandes creaciones perdurables. Toda la fuerza del arte que labra a la vez en y con el tiempo, la acción, la música y la palabra se concentró en ambos países en el teatro musical, en la ópera.

Los felices inicios de un teatro popular entre nosotros durante el siglo XVI no pudieron menos de malograrse, después de haberse angostado y desmenuzado nuestro movimiento nacional, la Reforma. El residuo, una farsa degenerada, se mezcló en la primera mitad del siglo XVII con los comienzos de una poesía dramática en Juan Klai y Rist. Obras de circunstancias, alegorías, piezas clásicas y religiosas se representaron en cortes, escuelas e iglesias o llevaron una existencia limitada al papel. Hay que añadir el drama histórico. Era fruto de la conciencia política e histórica en fermentación. Los

sucesos y las situaciones del momento presente, una marea de actas, manifiestos, relaciones, memorias, biografías y crónicas, los principios del periodismo, las obras de una importante literatura histórica, todo ello suministra material en abundancia y superabundancia. Pero no había a la disposición un lenguaje noble ni un estilo formado. No había un teatro que diese a la creación poética libertad e idea de la fuerza mímica de la acción visible frente al poder de la palabra. Ni tampoco podían tomarse los modelos de una tradición a la vez propia y viva, sino sólo a las literaturas extranjeras. Ni, en fin, animaba las obras y ponía en movimiento a sus héroes un hálito de grandeza nacional. No es de extrañar, pues, que nuestro teatro sucumbiese en su lucha con la ópera. Ni que el genio dramático de un Gryphius no pudiese ni llegar a un pleno desarrollo, ni dejar tras sí un efecto duradero. Surgió y desapareció como un meteoro.

Andrés Gryphius nació el año de la muerte de Shakespeare, 1616. Hijo de un predicador protestante de Silesia, vivió siempre dentro de las tradiciones de la religión protestante. Pero al mismo tiempo se hizo en Holanda dueño de toda la cultura intelectual de su tiempo. Viajó por Francia e Italia, estuvo en diversas relaciones con la nobleza y los príncipes de su patria, y fue encargado de la resolución de negocios difíciles. Y también sobre su vida imprimió su sello la Guerra de los Treinta Años. Todos estos factores fueron parte para que llegara a ser uno de los caracteres más firmes y enérgicos de la época. Expresión de ello es la artística rotundidad de sus obras: en la deliberada parquedad de palabras radica justamente uno de los efectos más intensos de su estilo. La naturaleza le había dotado de una fantasía que jamás se daba por satisfecha en punto a sublimidad de escenas y figuras. Las penalidades de la larga guerra, que se acumularon en su vida sin término de comparación, dieron a tal fantasía una inclinación por lo horrible, por las inauditas veleidades del destino, por el triunfo de la voluntad sobre el valor. La superstición que alentaba en torno suyo llenó sus dramas de encantamientos y fantasmas. Pero el rasgo más poderoso de aquel espíritu era una cogitabunda profundidad, que había sido alimentada por sus estudios filosóficos. No hay otro dramaturgo anterior a Schiller que como Gryphius se haya servido de la escena para exponer una interpretación personal de la vida y de la historia. Y ya él utilizó, como más tarde Schiller en la *Novia de Messina*, el coro para elevar la acción trágica a la altura de la reflexión sobre la vida.

Esta su posición frente al problema de la vida descansaba en la íntima unión de sus experiencias originales con la influencia de la literatura holandesa. Gryphius conoció tempranamente en Leyde la vida cultural de aquel país hermano. Era el más cercano al espíritu alemán. Pero con harta mayor ventura había formado desde la guerra de liberación un solo floreciente y poderoso Estado. Una vigorosa y libre religión protestante, grandes creaciones en las ciencias naturales, una interpretación erudita de la Antigüedad de la mayor originalidad y echando sus raíces en ella una rica literatura poética en que la dramática se elevó a formas nuevas, factores todos que operaron a una en aquel país a tal sazón. Gryphius absorbió esta cultura, llegando incluso a dar en Leyde, la primera universidad europea del momento, lecciones de filosofía, entre ellas un curso sobre la relación de la nueva filosofía con la peripatética tradicional; la nueva

filosofía era el estoicismo romano del Renacimiento en Holanda. Así, se forjó allí una nueva concepción del sentido del mundo y de la vida, que hace del poder moral de la persona el centro de todo. Descubre una nueva antropología, una historia interna del hombre, que va desde el imperio de las pasiones, a través de la conciencia de lo efímero de toda satisfacción de ellas, hasta el bien supremo, la imperturbabilidad del ánimo que cimentado en la filosofía es en la muerte misma señor del destino. En ello basa una tragedia que hace surgir victoriosa de la culpa, de la fatalidad, del dolor al alma purificada y robustecida, y se adueña de todos los recursos del nuevo estilo artístico, que hace visible semejante fuerza por medio de una extrema energía de la expresión, de la concisión del lenguaje y la riqueza de formas métricas. Mas también comparte los lados flacos del arte holandés, debidos al predominio del espíritu de erudición filosófica e histórica: el entorpecimiento de la marcha ágil de la acción por un exceso de elementos líricos, didácticos y retóricos; la preponderancia de la palabra sobre los medios propiamente dramáticos de la fisonomía, el gesto y la acción.

La obra poética de Gryphius abraza todas las grandes formas, lírica, epigrama, sátira, poesía religiosa, un relato épico de la Pasión de Cristo, tragedias y comedias. Su centro está, sin embargo, en el teatro. La tragedia era el único vaso donde podía depositar toda la gravedad de su poderosa personalidad germánica, la sombría cosecha de los hados de su vida, la melancolía de su natural. Y se fijó en la atmósfera religiosa en que coincidían cristianismo y estoicismo. El flujo incesante del tiempo, que arrastra consigo toda vida, la caducidad de la existencia, es la terrible ley a que estamos sujetos:

*Donde en el día palacios,
no habrá en lo porvenir más que herbáceas praderas
por donde un pastorcillo irá tras de su hato.*

La vida que galopa rápidamente hacia su fin en el curso del tiempo está destinada por naturaleza a los azares de la suerte, a la pasión y al dolor. He ahí la fuente de lo trágico en el mundo. Mas el hombre se afirma en la fuerza inmovible de su ser frente a estos poderes, y esta actitud requiere que se la presente en una nueva forma de tragedia. El modelo existía en la tragedia española de mártires, género al que se hallan cercanos a veces los holandeses y Gryphius. En la tragedia de este género de Gryphius *Catalina de Georgia* dice el coro del “alma que se ha desposado con Dios”: “Tiene su reino dentro de sí”, “está sentada en un trono inmovible, mientras los de todos los príncipes yacen entre ceniciento polvo”.

*Es lo que al hombre infunde miedo
lo que revela su desnudo.*

Mas como hasta en las tragedias de este género se mezcla un nuevo motivo de pura grandeza humana, lo que se encuentra en otros momentos dice:

*Mas lo mejor de nuestro ser
ignora la corrupción.
Sigue entre los dolores salvo.
La muerte es curación.*

Surge así un ideal de obra dramática plenamente justificado como expresión de una determinada visión trágica del mundo. Tragedias en que el hombre resulta purificado y transfigurado por el dolor se encuentran a través de toda literatura dramática. Pero en Gryphius, como ya en la literatura holandesa, descansan en la concepción estoico-romana del hombre. Es una tragedia que no debe medirse por la de Shakespeare, en que impera la relación de una pasión dominante con la acción y de esta acción con la muerte. Ni tampoco por la griega, que es de una índole totalmente distinta. También en este caso tenemos que aprender a comprender partiendo del fondo de experiencias vitales la necesidad y la razón de ser de diversas formas de la arquitectura trágica. Entonces resulta inteligible la forma de la obra dramática de Gryphius en sus rasgos esenciales. Con todo, también se hacen sentir en ella otros factores históricos. Hace pensar en Séneca, que es aquel en quien con mayor claridad se refleja la época imperial con sus personajes demoniacos y su cúmulo de crueldades, con el carácter retórico de su literatura. Se halla, como su propia época entera, bajo el dominio de una antropología y una poética que ponen en el centro de la obra dramática el espectáculo de la pasión. Tiene su modelo más cercano en el holandés Joost van der Vondel. La expresión extremada del ímpetu y de la pasión, lo desmesurado de la acción y lo hinchado de la palabra son características del estilo literario barroco que valen también para Gryphius. Mas como éste se remonta en el fondo por encima de todo lo perecedero, impregnando toda su materia trágica de su concepción de la vida, los viejos medios técnicos cobran un nuevo sentido al ponerse al servicio de semejante espíritu. Coro, personajes alegóricos, personajes históricos que reaparecen y avisan, consuelan, predicen. Furias, fantasmas... se mezclan como lo más natural a los personajes reales y elevan la acción a un más alto e ideal orbe.

Gryphius estaba igualmente dotado, tal era de rico su talento, para el juego, el chiste, la invención de figuras cómicas, una ruda concepción realista de la vida, y así no pudo menos de buscar en la comedia una válvula de escape a la esencial tensión de su espíritu. Siempre será un problema radical el de comprender en dramaturgos como Shakespeare, Lope, Calderón y muchos modernos los nexos psicológicos entre los sentimientos y las ideas que encuentran su expresión en las tragedias y las comedias de los mismos. A la concepción trágica del proceso del Universo responde en la comedia de Gryphius el caótico, el loco imperio de los azares, los paradójicos conflictos entre caracteres excéntricos, aventureros, la ceguera del hombre frente a su destino. La tragedia renacentista de *Cardenio y Celinda* presenta en contraste con los nobles protagonistas figuras bajas, realistas y en parte cómicas. Entre las comedias es la más cercana a ellas el *Fantasma enamorado*. De todo punto a la manera del teatro del Renacimiento se parodian las jocosas y azarosas intrigas de un mundo aristocrático con un juego igualmente divertido entre la servidumbre, y al mismo tiempo se opone a los extravíos del amor en aquellas regiones más altas un episodio de aldeanos que reivindica los derechos de un sentido más natural de las cosas del amor —o también que las mira de arriba a abajo—. En la *Amada Rosa Silvestre*, compuesta siguiendo un modelo holandés, resalta un aspecto enteramente nuevo del genio del poeta. El estilo holandés, los caracteres llenos de vida, el humor, pero especialmente una gracia luminosa que penetra todo el

conjunto, darían a la pieza aún hoy un éxito teatral seguro. De invención absolutamente original es el *Horribilicribrifax*, una genuina comedia renacentista. Dos soldados fanfarrones del clásico tipo romano, un pedantesco maestro de escuela, una vieja zurcidora de voluntades, por medio de todos los cuales travesean unas parejas de amantes —el mismo mundo loco que en las comedias de Shakespeare—. Pero las gracias son las más de las veces frías, monótonas y acartonadas.

El teatro alemán no hizo después de Gryphius más que decaer sin cesar. Lohenstein siguió la dirección de Gryphius en el drama histórico, concebido como un reflejo de la vida de príncipes y cortes en la actualidad; pero en sus temas políticos romanos y turcos sucumbe el estilo del drama histórico bajo el desbordamiento de sangre y de sensualidad. Con Weise se produjo la transición de nuestro teatro hacia la naturalidad en el estilo. En el predominio de la acción sobre la expresión, en la viveza natural de su diálogo en prosa, en el entrecruzamiento nada rebuscado de sus réplicas, en el ágil ir y venir de ideas y palabras, en su concisa dialéctica, es Weise un precursor de la lengua dramática de Lessing. Pero la intención didáctica del teatro escolar y la complacencia del maestro de escuela en la dorada medianía tampoco dejan que se llegue a un verdadero goce artístico.

La decadencia de nuestro teatro está en estrecha relación con el auge del drama musical. No pudo resistir la concurrencia de éste. El drama musical era la creación más original del Renacimiento. Había nacido del grande e irrealizado anhelo de despertar a nueva vida el teatro griego. Respondía a la vez al afán de explotar artísticamente las pasiones humanas que se había apoderado del arte de las postrimerías del Renacimiento. Pues creó los tipos de estados del alma humana más nítidos y más impresionantes. La ópera italiana, que daba satisfacción a esta apetencia, salía a la vez al encuentro de la necesidad más sentida de las nuevas cortes. En ella se daba pábulo al gusto por las fiestas y los espectáculos brillantes, por el juego y la danza. El cortesano encontraba en ella el reflejo de su vida: galantería, cortesía, delicadeza en el trato, pero ante todo la *pose*, el autoexhibirse en la convicción de la propia fuerza e importancia, los gestos del rey y el general y de la gran señora. Es comprensible la influencia de esta ópera italiana en Alemania, donde lenguaje, métrica, estilo eran todavía incapaces de expresar el refinado mundo afectivo de las clases dominantes. Entusiasmo, embriaguez provocó la inaudita revelación del mundo profano de los sentimientos en las formas musicales recién descubiertas con su absoluta belleza sonora. En Viena, en Munich, en Dresde, últimamente en Berlín bajo el gran rey, pero también en muchas capitales menores surgieron Teatros de la Ópera. Sumas insólitas se gastaron en cantantes de ambos sexos, cuerpo de baile, decoraciones y máquinas. También la música de cámara se desarrolló en las cortes. Entonces fue cuando la música vino a ser el aire espiritual de Viena, en calidad de compensación del movimiento intelectual reprimido por el catolicismo. El brillante teatro de Hamburgo hizo lugar también a los músicos alemanes. Allí alcanzó el drama musical alemán con Reinaldo Kaiser su cima. La fuerza de Kaiser estaba en la directa, en la veraz expresión del sentimiento. Una inagotable corriente de melodías de oro manaba de aquel alado genio, que vivía entregado al instante. Junto a él, en Alemania, un desbordamiento de talento musical. Los alemanes se esforzaron por afirmarse frente a la

ópera italiana, que degeneraba en la atmósfera de las cortes, impregnada de sensualidad, y un alemán vino a ser el heredero de los primeros y más severos italianos: Haendel.

VI

LA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MUNDO: LEIBNIZ. LA *TEODICEA*. NUEVA Y VIEJA TEOLOGÍA

Un profundo nexo conduce de la lírica de Fleming, Gryphius y Angelo Silesio, del teatro de Gryphius y del florecimiento de la música a la filosofía de Leibniz. El nuevo sentido del valor inmanente a la vida misma, el retorno desde él al sentimiento místico del parentesco de todas las cosas, la experiencia de la armonía musical como expresión de las más altas revelaciones de la vida, todo esto eleva Leibniz al nivel de la conciencia filosófica, viéndolo en relación con los más grandes motivos del pasado religioso y filosófico. De él partió una nueva visión metafísica del universo, que arrojó su luz sobre todas las regiones de la vida de nuestro espíritu. Y tan profunda y de tanto alcance era la visión, que casi un siglo fue menester para que llegara a ser totalmente entendida y asimilada. Como Descartes imprimió su dirección al espíritu francés, como Locke decidió del inglés, así Leibniz es el guía de nuestra cultura.

La tesis de un orden fundado en los fines divinos que enlaza todas las partes del universo en un sistema mecánico es común a los más influyentes pensadores de la época, a Descartes y a Locke, a Leibniz y a Newton. La concepción del mundo como una máquina se hallaba en estos grandes espíritus, vueltos activamente y con un feliz optimismo hacia el mayor bien del mundo, en íntima relación con la tesis de un ser supremo que había dispuesto la máquina de suerte que hacía posible tal mayor bien del mundo. Este nuevo modo teleológico de considerar las cosas es diferente por completo del concepto de la finalidad que había imperado desde la Edad Media. En lugar de los distintos, pequeños y arbitrarios actos intencionados de Dios, aparece un solo orden del universo fundado teleológicamente y regulado lógicamente con arreglo a un cuerpo de leyes. El concepto de un dios operante antropomórficamente resulta remplazado por una visión más elevada de la actividad divina, derivada de la nueva manera de tomar el orden del mundo. Se encerraba en ello una revolución total de las ideas religiosas. Las fórmulas en que se ciñó entonces la relación de Dios al mundo habían sido encontradas ya por Descartes y Leibniz se limitó a desarrollarlas. Entre innúmeras posibilidades de mundos ha elegido Dios una, la mejor. Mas por estar dirigida la elección por la idea del mayor bien del mundo, no puede ser según Leibniz una elección libre, sino que es una elección determinada por una especie de matemática divina, o sea una elección necesaria, no física, pero sí *moralmente*. Así, están las leyes de la naturaleza, ante todo la de la conservación de la fuerza viva y la de la continuidad, en los fines de la voluntad del Dios sabio y bueno. Dentro de este orden de cosas desarrolló ya Leibniz ocasionalmente también el principio del efecto mínimo, proclamado más tarde por Maupertuis con tanto estrépito. Y cualesquiera que hayan sido las modificaciones experimentadas por los conceptos de Leibniz en su escuela, el Dios que intervendría mediante distintas acciones

voluntarias en el mundo y en la vida humana desapareció desde entonces de la cabeza de todos los hombres de ciencia, siendo remplazado por la sabiduría que actúa en el orden del universo con arreglo a las leyes.

Esta nueva concepción del mundo alcanza su plenitud en una idea que es la expresión de un cambio total en la posición del hombre ante el universo y su divina causa. La misma idea niega la temerosa doctrina de que el hombre es el fin de la creación y todo lo demás un medio para él. Cada parte del inmenso conjunto tiene en sí misma su fin. La realidad es fuerza, obedece a la ley de desarrollo que le es immanente, y en el progresar mismo reside la felicidad de todo ser viviente. El presente no existe para el futuro, ningún ser vive sólo para otro. En toda realidad se encierra una posibilidad de llegar al goce de su propio valor. La perfección del mundo consiste, pues, en hallarse realizadas en él todas las formas de ser individual y todos los grados de valor y felicidad posibles en general en un mundo. El mundo existe porque debe existir la mayor suma y variedad concebible de vida.

De dos fuentes históricas había venido desarrollándose desde el Renacimiento esta concepción del mundo.

Arte y literatura elevan la belleza de lo real al plano de la conciencia. ¿Quién no sentiría en los cuadros de los primitivos del Renacimiento el nuevo amor por cada cosa singular, por flores y árboles, jardines y paisajes, por la vida de la luz, el hechizo de la primavera y la vaporosidad de la lejanía? Y más íntimamente aún se hundió el arte alemán en los valores estéticos de cada especie de ser individual. Tal manera de sentir no se fundaba en la conducta estética en cuanto tal: el sentimiento pictórico se explayó en nuevas esferas de la imaginación.

En la misma dirección operó el cambio impreso a la imagen del mundo por el conocimiento científico. Ya Bruno había inferido de Copérnico que, además de nuestro sistema solar, hay repartidos inúmeros por la inmensidad del éter. El telescopio había resuelto el fenómeno de la Vía Láctea en un sinnúmero de estrellas cuyas luces se funden para la simple vista. Y en tiempos de Leibniz descubrió el microscopio los seres vivos inmensurablemente pequeños que se mueven incontables en un fragmento de la materia muerto e insignificante para nuestros ojos. En semejante universo ya no había centro, pareciendo existir para hacer posible una inmensa copia de sentimiento de la realidad, de vida de todas formas y grados.

Desde Giordano Bruno vivieron los máximos investigadores en la idea de la unión de ambos motivos históricos que trae consigo el mediodía de la nueva visión del mundo. Keplero, Galileo y Descartes, los fundadores del moderno espíritu científico, eran los contemporáneos de Velázquez, Rembrandt y Murillo, de Calderón y Corneille. La vida estaba llena del sutil y penetrante vaho que despedía el Renacimiento italiano. Por eso reina también en la fundamental inspiración filosófica de Bruno, Keplero y Galileo la representación de un enlace del número y la medida con una inaudible armonía del mundo. Para Bruno era el universo el despliegue del principio divino, infinito como este mismo. La superación de las apariencias sensibles en la astronomía copernicana era para él el modelo del proceso ético-religioso en el que el centro de nuestro conocer y querer se

desplaza de nuestra propia persona al universo. Galileo dice una vez que cuando el hombre refiere a sí mismo la acción de Dios en la naturaleza, es como si una espiga que madura al sol se figurase que los rayos del sol existen para causar este efecto. Y la obra maestra de Spinoza quiere elevar al hombre desde el punto de vista de la imaginación, en el que la percepción y la pasión hacen de él el centro del mundo, hasta el conocimiento y el amor de Dios, que pone todo estado del yo propio bajo el signo de la eternidad.

A semejante espíritu dio Leibniz la expresión más amplia y a la vez más meditada. Su profundidad germánica hizo ante todo justicia a la existencia individual frente al universo y supo apreciar cuanto había de valioso y digno de conservarse en los sentimientos religiosos del pasado.

Así surgió su *Teodicea*, la obra más importante para los destinos de la religiosidad de Occidente entre los escritores de la Reforma y los de la Ilustración. El problema de la obra le había ocupado a lo largo de su vida. Ya de muchacho leía ávidamente las obras de polémica acerca de la libertad humana y del mal moral y físico. El famoso impugnador de toda fe racional, Pierre Bayle, le dio el punto de partida de la discusión. Leibniz se engolfó en la de las principales afirmaciones del gran escéptico con su amiga la reina Sofía Carlota, por carta y durante su estancia en el castillo de la reina en Liezenburg. El resultado fueron los distintos trozos que constituyen la base de la *Teodicea*. La reina pidió la terminación de la obra. Su muerte y otras circunstancias retrasaron la conclusión. Finalmente, muerto ya también Bayle, publicó Leibniz la obra. Tenía sesenta y cuatro años. La obra era el fruto maduro de los esfuerzos de su vida, la justificación de la fe racional contra sus impugnadores, especialmente contra Bayle, quien “presenta la razón y la religión como antagonistas, mandando simplemente a la razón callar, después de haberla hecho hablar demasiado alto, y llamado a esto el triunfo de la fe”.

Este mundo es el mejor, porque entre todos los mundos posibles es el que encierra la mayor suma de perfección. Todos los argumentos con que Leibniz defiende esta tesis frente a la conciencia desgarrada del escéptico Bayle se remontan a unas sencillas presuposiciones. Fuera pobreza del poder divino repetir uniformemente la misma perfección en *una* especie de seres. La infinita perfección del Ser supremo sólo puede manifestarse en la unión de todos los grados y formas de la realidad, del valor y de la perfección misma en el universo. Toda criatura lleva en sí, como efecto de la divinidad, una perfección que le da su valor propio, y existe para realizarla. Mas en tanto es un efecto singular y finito de la suprema causa, limitada ha de ser la perfección a ella inherente, pues la deficiencia y el límite son los otros lados de todo lo finito. El orden en que se hallan distribuidos por el universo las formas y los grados de la realidad y del valor señala a cada ser singular su puesto. También le otorga el grado de perfección que puede realizarse en este punto. Dentro de semejante orden de necesidad y finalidad no es el mal moral sino la imperfección inherente a un ser finito en el lugar que le corresponde en la jerarquía de los valores. Los males físicos de que padecemos son la inevitable consecuencia de la unión del alma con el cuerpo; ahora bien, esta unión es la condición del comercio recíproco entre almas.

Esta concepción leibniziana del mundo ostenta un carácter estético. Belleza es para él ordenación intuitivamente aprehendida del universo, unidad en la variedad, en la riqueza de fuerzas y valores que provoca el amor y el gozo. Leibniz defiende lo que hay de imperfecto en el universo como el estético lo feo en la obra de arte. Belleza y brillo son realizados por el contraste, como la luz por la sombra. Las disonancias son el medio de hacer gozar más intensamente la armonía. La unidad en la variedad, que es la ley del mundo, es también la regla fundamental de la belleza. Esta fuerza del sentimiento estético en Leibniz se manifiesta, con la medida reserva a que le obliga su posición dentro de la ciencia europea de la naturaleza, en innumerables pasajes. Dice una vez: “La hermosura de la naturaleza es tan grande; su contemplación tiene tal dulzor; la luz y los buenos movimientos que nacen de ella dan tan magníficos frutos, que quien los ha probado menosprecia todos los demás gustos”. Y desea ver expuesto su sistema en un poema a la manera de Lucrecio.

Mas lo decisivo es para Leibniz la consideración de las cosas bajo el signo del universo. La perfección está realizada en la totalidad del mundo. Para quien mira el mal físico y moral desde el punto de vista del universo, deja de tener sentido la cuestión de por qué no se le señaló precisamente un lugar mejor en la jerarquía de los valores. Pues si me sumo en el orden del conjunto, resulta de todo punto indiferente que ocupe este puesto u otro que el ser que se encuentre en él sea mi yo, el que ahora reflexiona y se queja, u otra persona. En este punto del orden cósmico han de soportarse determinadas deficiencias, imperfecciones y males, quienquiera que lo ocupe. Así conduce el conocimiento a la humilde entrega a la voluntad divina.

Pues bien, aquí es donde brota el más alto pensamiento religioso a que se elevó el siglo. Al par que el individuo, movido de un íntimo impulso, se desarrolla hasta alcanzar la perfección que le está señalada y en el progresar hacia ella goza la felicidad que le es propia, se regocija de toda perfección existente en torno suyo. El amor a los demás hombres no es más que esto, gozarse en su perfección y felicidad. Con las luces del conocimiento aumenta en nosotros este participar en el valor y la felicidad ajenos y la justicia misma no es sino el amor del sabio. Mas el gozo supremo es el que brota de la idea de la ilimitada perfección de Dios, patente en la abundancia y variedad de los valores en el universo. El amor a Dios es justo este gozarse en su perfección. Pide que el espíritu se entregue al orden del conjunto. Tal es el sentimiento universal que brota de la ilustración del espíritu y nos impulsa a ponernos al servicio del mayor bien del mundo y a trabajar en pro del valor y la felicidad de toda criatura de Dios. Al llegar aquí cobró para Leibniz un sentido religioso la conciencia de la solidaridad y del progreso de la humanidad. Y de aquí salió su aspiración a dar un carácter universal a la Iglesia cristiana mediante la unión de las confesiones y el fomento de las misiones. Las fórmulas de la fe se le tornan sombras de la verdad y los actos de culto símbolos de la acción moral.

Pero también Leibniz pagó su tributo al espíritu teológico de su tiempo, al esforzarse por acoger dentro de la nueva visión religiosa del mundo las ideas cristianas, pertenecientes empero a un orden totalmente distinto de conceptos. Su piedad cristiana era sincera y activa, como la de Thomasio y otros contemporáneos. También era su idea

de una persona divina la honrada consecuencia de su tesis filosófica de que sólo el individuo tiene realidad. Y la personificación de la causa divina es en sí tan compatible en él como en Shaftesbury o Herder con el perfecto desarrollo de la nueva visión religiosa del mundo. Pero como poseía una sensibilidad infinita para toda fuerza espiritual en torno suyo y del pasado, encontró en su doctrina de la persona divina el medio de conceder al hombre un puesto destacado dentro del plan divino del universo, y de aquí pasó a emparejar al orden natural del mundo un reino de la gracia con sus milagros. Alemania estaba llena aún de estos conceptos teológicos. La influencia de los altos dignatarios de la Iglesia era grande también en la corte de Federico I y entre la nobleza se hallaban difundidas inclinaciones pietistas, que fueron favorecidas por la última esposa del rey y se convirtieron en una potencia bajo los sucesores de éste. Tampoco se había sometido aún a una crítica seria la tradición histórica del relato evangélico por el tiempo dentro del que cae el desenvolvimiento de Leibniz. Cuando Toland inició en Inglaterra su labor, muy insuficiente por lo demás, ya había traspasado Leibniz la cumbre de la vida. Así es como sucumbió tan poderoso espíritu al destino de buscar un compromiso entre sus ideas modernas y los conceptos de la visión del mundo de la tradición cristiana. La proclividad fue favorecida por el intenso interés de índole práctica que tomaron por la transformación de los dogmas de la Iglesia Leibniz y otros filósofos del siglo XVII. No se trataba de ningún interés del conocimiento ni del sentimiento religioso, y, sin embargo, tampoco era para él un mero juego del intelecto el ocuparse con la transustanciación, la Trinidad y las penas del infierno. Buscaba, antes bien, una formulación de los dogmas que hiciera posible una conciliación entre la dominante fe de la Iglesia y sus ideales de cultura. Y creía que la unión de las Iglesias a que aspiraba sólo era factible llegando a entenderse acerca de una doctrina común. Ahora bien, una unión semejante la buscaba ya en interés de la nación.

Tal compromiso constituye un rasgo esencial de la época sometida a la influencia directa de Leibniz. Persiste a lo largo de toda la siguiente, dominada por él, y determina el carácter de la Ilustración alemana de los orígenes. La influencia de Locke obró en el mismo sentido. Cristián Wolff hizo, yendo más allá de Leibniz, las más amplias concesiones en su sistema a los ingratos rasgos de la concepción cristiana del mundo procedentes del Antiguo Testamento. En él triunfa de nuevo la superficial y mísera teleología que refiere el orden grandioso de la naturaleza a las necesidades del género humano. El sol describe siguiendo los designios de Dios su trayectoria para iluminar al hombre. Todas las cosas de la naturaleza tienen por segundo fin servir a la satisfacción de las necesidades humanas. Se comprende que a Wolff no le cueste trabajo probar la concordancia de su teología natural con la Sagrada Escritura. El fin último de la adaptación del mundo al provecho de los hombres lo encuentra en que Dios sea conocido y honrado por éstos. En semejante fe racional en la Iglesia viven los grandes teólogos de la época, como Baumgarten en Halle. Únicamente bajo la influencia del deísmo son arrastrados Semler, Reimaro y Leibniz hasta la crítica histórica: y empieza el segundo estadio en el desarrollo de la Ilustración alemana, que llena la segunda mitad del siglo XVIII.

VII

LA FILOSOFÍA LEIBNIZIANA. FUENTES, METODOLOGÍA, CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO

La filosofía entera de estos cien años se halla determinada en Alemania por la transmisión del movimiento europeo al espíritu alemán. Astronomía, mecánica y física habían unido de un modo nuevo la observación y el experimento con el pensar matemático. Los dos más grandes ejemplos de ello fueron el descubrimiento de las leyes del movimiento de los planetas por Keplero y la fundación de la dinámica por Galileo. En ambos casos se aplicaron por vía de ensayo simples proporciones matemáticas que resultaron comprobadas por la observación y el experimento en los hechos dados. Así se instauró como método del nuevo conocimiento de la naturaleza la unión de verdades universalmente necesarias con la experiencia y como meta del mismo la regularidad matemática o la ley natural. Y al ser arrastrada la filosofía a reconocer en semejante proceder el tipo del pensar científico en general, entró en la época que puso término al Renacimiento y a las luchas de religión y preparó la kantiana. Formuló y generalizó el proceder de los investigadores de la naturaleza y se tornó la primera metodología universal. Y construyó sobre la base de las verdades universalmente necesarias y según tal proceder la realidad entera en sus diversos sistemas metafísicos. Así surgió el panlogismo de Descartes, Spinoza y Leibniz.

En este movimiento fueron los alemanes los últimos en ingresar entre las naciones. Lo primero que influyó fue la matemática. Ehrhard Weigel, maestro de Leibniz, colocó la ciencia del número en la filosofía primera y aplicó los métodos matemáticos incluso al derecho natural. Tschirnhaus, amigo de Leibniz, sufrió la acción del racionalismo de Descartes, pero discrepando de él en limitar, con razón, el pensar matemático a los problemas de la física matemática y en hacer valer, más a fondo y con la misma razón, el papel del experimento y de la experiencia guiada por el pensamiento. De esta suerte contribuyó a la interpretación metódica de la física en Newton, Lambert y la moderna ciencia natural. Cómo habría desarrollado su doctrina de una fuerza divina que lo penetra todo, pariente de la de Spinoza, es cosa que no podemos decir: una temprana muerte interrumpió sus trabajos. Leibniz fue realmente el primero en llevar a cabo la unión creadora del movimiento europeo moderno con el espíritu alemán.

Sólo en Leibniz tiene su plenitud la filosofía del Renacimiento y de ésta ha de partir la comprensión de la suya. La categoría fundamental de su pensar es el universo como una relación del todo a sus partes. La teoría nominalista del conocimiento había acabado con la significación metafísica de la relación entre Dios, los géneros de las cosas (las ideas) y el individuo. Ya no había realidad alguna entre la divina totalidad y las cosas singulares abarcadas por ella. La totalidad de las cosas singulares o mundo es el proceso en que se despliega Dios. La unidad de su esencia es, por ende, común a todas las cosas singulares, pero desparramada en la ilimitada *varietas rerum*. El universo es, pues, infinito. Y con toda su variedad, uno: armonía. Por eso cada cosa representa en su lugar al todo. La perfección de Dios se manifiesta en ella en un grado determinado. Cada cosa refleja, por tanto, en su lugar el universo y el espejo más perfecto es el alma humana (el

microcosmos). En el alma humana se franquea un mundo entero. Esta serie de ideas se extiende desde Nicolás Cusano, a través de Giordano Bruno, hasta Leibniz.

Esta manera de ver renacentista, que se trasluce incluso a través del rígido monismo intemporal de Spinoza, se mezcló en Leibniz con motivos del pensamiento alemán, procedentes del Aristóteles depurado, de la mística, de la vieja y la nueva escolástica y de la filosofía universitaria de la época. Leibniz les debe importantes proposiciones lógicas y metafísicas. Mas también vienen de ellos las barrocas desfiguraciones y revestimientos de sus ideas. De todas suertes él elevó el Renacimiento así modificado a un más alto nivel al combinarlo con la moderna ciencia natural y filosofía europea.

Ante todo acomete también él el problema del método y le da un importante giro. Ensancha la lógica silogístico-aristotélica, generalizando e insertando en la lógica los procedimientos matemáticos, en un principio limitados a las relaciones entre magnitudes, pero de un alcance tan amplio. Surgen las grandes líneas de una lógica que abarca todas las relaciones generales del pensamiento y les subordina las del número y del espacio. Fue el paso más importante dado por la lógica desde Aristóteles. La categoría de relación ocupó entonces por vez primera el importante lugar que tiene para la ciencia moderna. Una primera limitación se hizo ya sentir, sin embargo, en el hecho de que Leibniz no logró superar enteramente la estrechez de la silogística aristotélica. Sobre la base de esta lógica universal se alza luego su combinatoria. Indica el modo de resolver más perfectamente el viejo problema de la silogística. En la combinatoria desarrollada por Tartaglia, Cardán, Pascal, encuentra el tipo matemático de un modo de derivar íntegramente todas las síntesis posibles de conceptos, combinando según reglas generales los conceptos simples. En semejante arte combinatoria parecía alcanzado el método de invención que habían buscado en vano Raimundo Lulio y Bruno. En relación con ella concibió Leibniz el plan de un lenguaje simbólico universal (*characteristica universalis*). “Caracteres” llama Leibniz a “ciertas cosas con las que se expresan las relaciones mutuas de otras y cuyo manejo es más fácil que el de estas últimas”. Se está aquí ante otra generalización lógica de lo propio de la matemática: la de su sistema de símbolos. Hallados los conceptos simples y expresados en caracteres propios, puede representarse la totalidad de los conceptos por medio de los signos para las formas de enlace. En este lenguaje universal responderían exactamente las combinaciones de los símbolos a las relaciones objetivas. Sería un lenguaje que pondría un término a la imprecisión y la arbitrariedad de la terminología filosófica y que resultaría común a todas las naciones, como el lenguaje simbólico de la matemática. Por ningún pensador de la época fue el ideal de ésta, desarrollar la ciencia siguiendo el modelo de la matemática, tan genialmente perseguido como por Leibniz. Combinatoria, característica, ciencia, matemática universal, cálculo lógico —en todos estos planes busca aplicar la matemática a la lógica general y, en sentido inverso, sacar de la última consecuencias fértiles para la matemática—. No llegó a la meta. Impracticable es ya la primera operación de un método semejante, reducir a un conjunto limitado y enumerable y definir con validez universal los conceptos fundamentales del pensamiento científico. Las ideas de Leibniz influyen aún en la moderna lógica matemática y en los esfuerzos por fundar una lengua universal;

él mismo no arribó nunca en el punto a una conclusión, y ya por ello no pudo tampoco dar una exposición sistemática de su filosofía.

Pero al mismo tiempo vemos en el interior del taller de sus descubrimientos matemáticos. Leibniz está incesantemente ocupado en ordenar y simbolizar las formas de relaciones dentro de las diversas clases de objetos, las relaciones de igualdad y desigualdad, del todo y la parte, hasta la de función. “En todas las ciencias que son infalibles cuando se demuestran exactamente, hay incrustadas, por decirlo así, formas lógicas más altas, que en parte manan de las aristotélicas, en parte piden ayuda a algo distinto.” Tal arte de la razón esperaba llevarlo a un nivel incomparablemente más alto. De la combinatoria pasó al cálculo de probabilidades y concibió la idea de alcanzar un modo de precisar el grado de probabilidad en el dominio de las verdades no susceptibles de necesidad ni universal validez. En otras partes de sus trabajos matemáticos vinieron a influir las tendencias de su característica universal. El ejemplo principal de estas relaciones entre su pensamiento filosófico y su pensamiento matemático es la parte que le toca en la invención del cálculo diferencial e integral. La historia de las ciencias no conoce más odiosa disputa por la prioridad que la sostenida entre Newton y Leibniz acerca de este trascendental logro de la matemática moderna. No fue llevada por los dos grandes hombres como se desearía. Y arrojó densas sombras sobre el crepúsculo de la vida de Leibniz. Hoy han llegado los más competentes conocedores de la cuestión y de los manuscritos de Leibniz conservados en la biblioteca de Hannover al resultado de que Leibniz llevó a cabo su invención independientemente de Newton en todo lo esencial. Y fundan esta manera de ver justo en el camino propio que recorrió Leibniz desde sus ideas generales hasta el nuevo cálculo y en la forma propia en que éste apareció en él. Leibniz mismo había hecho resaltar la relación de su invento con los esfuerzos por fundar un lenguaje simbólico, y Gerhardt y Cantor han mostrado la importancia que tenía el descubrimiento de signos adecuados, dado el estado de las consideraciones infinitesimales a la sazón. Y, sin duda, que en el pugnar de Leibniz con los problemas lógicos y metafísicos hubo, de nuevo en contraste con Newton, un segundo factor importante que le prestó su ayuda en aquella hazaña matemática: piénsese no más en su desarrollo del concepto de función, en su principio de continuidad, según el cual todo se efectúa en la naturaleza por transiciones insensibles, de tal suerte que el reposo sólo es un caso del movimiento, y en su concepto de lo infinitamente pequeño. La invención del cálculo infinitesimal constituye el más alto título de gloria de Leibniz dentro del campo de las ciencias exactas. La matemática logró con ella la posibilidad de someter el movimiento al cálculo, y la reducción a movimiento es para el hombre el medio de comprender y dominar los procesos de la naturaleza.

Leibniz precisa el carácter racional del orden cósmico. Adapta la usual distinción de las verdades de carácter universalmente necesario y verdades de carácter fáctico. La evidencia de las unas radica en la imposibilidad de lo contrario y por eso descansan en el principio de contradicción: describen, pues, el ámbito de lo posible. Mas sobre la realidad sólo nos instruye la otra clase de verdades. ¿Cuál es el principio en que descansan? Aquí descubre Leibniz un vacío de la lógica y pone junto al principio de contradicción el de

razón suficiente. Toda verdad de hecho necesita lógicamente tener su razón suficiente y —lo que en este sistema objetivista coincide con ello— realmente su causa en el orden de las cosas. Todo es racional y está determinado. Pero ¿cómo puede tener un fundamento racional lo dado, lo accidental, lo individual? Leibniz responde: el orden primario en que lo tiene ha de estar determinado racionalmente por la finalidad del mundo en Dios. Esta finalidad es la realización del mejor de los mundos y así desembocamos en la teleología y teodicea leibnizianas, que ya conocemos.

Se trata de construir y fundar este orden cósmico. También aquí desarrolla Leibniz las ideas del Renacimiento con los medios de la ciencia natural en el sentido de la filosofía de la Ilustración. Su base es ahora la mecánica. El mundo físico entero nos es dado como un conjunto de movimientos de los cuerpos en el espacio según determinadas leyes. Las propiedades de este conjunto sólo resultan explicables si se supone en su fondo una multitud de unidades de fuerza. “Todo lo que es activo es una sustancia individual y toda sustancia individual es ininterrumpidamente activa.” Y cada unidad de fuerza lleva en sí la ley de la sucesión de sus cambios. La suma de estas unidades de fuerza dentro del orden de la naturaleza está determinada de una vez para todas. Hay de nuevo aquí, en los principios generales de Leibniz, el punto de partida de una eminente aportación al desarrollo de las ciencias exactas. Se trata del camino que conduce de Galileo y Huygens al descubrimiento de la ley de la conservación de la energía por Roberto Mayer y Helmholtz. Descartes había establecido un principio de la conservación de la cantidad de movimiento en el universo. Leibniz encontró una formulación más cercana a la verdad, según la cual lo que se conserva es la suma de la fuerza activa existente. Mas el principio general a que había acudido es su principio de razón suficiente: según éste es imposible que fuerza alguna salga de la nada o desaparezca en la nada. Así, no se pierde en modo alguno fuerza en el choque de cuerpos no elásticos; lo que pasa es que se esparce por las partículas.

Leibniz da el último paso en la definición de las unidades de fuerza, introduciendo la experiencia interior en su combinación metafísica. Las unidades individuales de fuerza sólo pueden hacerse inteligibles *à l'exemple* del yo. Todo cuerpo es un agregado; sólo en nuestro yo nos es dada una fuerza operante dotada de unidad. Esta osada conclusión tiene su fundamento último en la imperativa idea de la racionalidad de todo lo dado. Sólo mediante semejante suposición resultan inteligibles la naturaleza de la unidad de fuerza y el origen de la sensación y de la conciencia. Fue para Leibniz una preciosa corroboración que justamente entonces franquease el microscopio un mundo de seres imperceptiblemente pequeños.

El universo se compone de mónadas, unidades de fuerza individuales, semejantes a las almas, cada una de las cuales lleva en sí la ley de su evolución, sin que pueda ser ni influida ni destruida desde fuera. La relación entre ellas no es la de una real acción recíproca: las mónadas se limitan a conducirse en el curso de sus percepciones y apeticiones como si existiese esta acción recíproca. El hondo concepto crítico de relaciones entre los elementos del mundo dentro del sistema de un orden, en lugar de nexos causales, es convertido por Leibniz en el concepto dogmático de la armonía

preestablecida. Cada mónada refleja desde su lugar el universo. El orden de las mónadas está determinado por principios. En la formulación de estos principios, en las leyes de la diversidad individual de todas las unidades simples, de la continuidad, de la constancia de la fuerza, de la economía, encuentra la tendencia de Leibniz a remontarse a generalizaciones últimas su más alta expresión. El fenómeno bien fundado de este orden de mónadas es el mundo sensible y el mecanismo que muestra en él la ciencia matemática de la naturaleza.

Y de la honda inmersión en el alma humana surge en Leibniz, tras todas las meditaciones de monjes y místicos y todas las búsquedas del Renacimiento y de los escritores franceses, la fundamentación de la psicología “explicativa”. Leibniz descubre las representaciones imperceptibles en el fondo de la vida del alma. La evolución del alma es el progreso desde este estado de oscuras y confusas representaciones hasta el pensar racional y la determinación de la voluntad por el mismo. Este progreso es obra de la apercepción, que eleva lo contenido en el alma a la claridad y distinción de la conciencia de sí. Con esto quedaba superada la separación de sensibilidad y razón y podía aplicarse el principio del desarrollo en la vida del alma. Otro resultado para la teoría del conocimiento en Alemania fue la fundamental proposición siguiente: las formas de relación con que pensamos lo dado están fundadas en la fuerza psíquica misma y contenidas ya en el mundo de las representaciones confusas. Pero todo viene a parar, finalmente, en la posición de la voluntad frente a la vida que expusimos antes y que culmina en que el gozo es la conciencia del progresar.

LAS ÚLTIMAS GRANDES CREACIONES DE LA RELIGIOSIDAD PROTESTANTE

EN NINGÚN país se fue tan fiel a los dogmas cristianos incluso en esta época de Leibniz como en Alemania. Pero el nuevo espíritu, de cuyo imperio en la literatura y la poesía, la ciencia y la filosofía nos hemos trazado el cuadro, extendió su influjo también a los representantes de la Iglesia en medida siempre creciente, y hasta en estos círculos brotaron poderosos y peculiares impulsos que favorecieron el desarrollo de nuestra cultura.

I EL PIETISMO

En los países protestantes se desarrolló dentro de este espacio de tiempo, encerrada aún dentro de los límites del dogma, una actitud de mayor libertad en la vida religiosa. El sentimiento religioso, la experiencia íntima, tal fue el nuevo método de adquirir y de cimentar la fe elevado al nivel de un arte y una técnica. En Holanda primero y en Inglaterra es donde se desplegó esta religiosidad viva, en el seno de ciertas sectas; pues tal religiosidad ha amado siempre las agrupaciones en que puede ser verdad la fraternidad cristiana a base de una efectiva comunidad de la vida. El mismo movimiento tomó luego en Alemania la forma del pietismo. Los príncipes alemanes habían reprimido con mano de hierro las sectas, y así es dentro de las mismas Iglesias de Estado donde los círculos pietistas se oponen a los métodos oficiales de una tranquila y regular piedad dogmática.

Entre las consecuencias del cambio hubo dos especialmente importantes. Las sectas y el pietismo obraron mucho más enérgicamente que las Iglesias sobre la moralidad personal y la disciplina religiosa. Y como los rígidos y tajantes conceptos del dogma desaparecen en la íntima viveza del espíritu piadoso, se hace el contenido de la fe más capaz de adoptar libres formas artísticas determinadas por la fantasía. Esta transformación artística de la doctrina cristiana tradicional resultó favorecida y facilitada por las tendencias racionalistas a interpretar el cristianismo de una manera más libre que empezaron a agitarse simultáneamente. Así, el canto religioso, de Pablo Gerhardt a Zinzendorf, expresa el sentimiento de la apacible belleza del mundo que se abre al alma unida a Dios. De Milton a Klopstock se extiende luego la alta poesía que tiene por tema la epopeya de la caída y de la Redención. Y la cumbre de estas manifestaciones artísticas de la religiosidad protestante la constituye la música religiosa de Bach y Haendel.

El movimiento religioso mismo que había producido tal arte fue haciéndose empero cada vez más estrecho y hostil a la cultura en el pietismo luterano alemán. Leibniz había sentido el parentesco de su aspiración a unir las Iglesias protestantes con el pietismo de Spener, unido a él por relaciones de amistad; pero sus experiencias posteriores le llevaron a rechazar el pietismo: éste pide un amor de Dios que al resultar incompatible con el pensamiento científico destruye la verdadera religiosidad, que es la fundada en el

conocimiento de Dios, bajo pretexto de acrecentarla. Thomasio, que a fines del siglo XVII había entrado en pugna con el luteranismo de Leipzig a favor de los pietistas, renegó más tarde públicamente de la quejumbrosidad de éstos. Y cuando llegó el tiempo de las intrigas religiosas contra Cristián Wolff, que consiguieron el destierro del filósofo so pena de ser ahorcado, reveló el pietismo en toda su fea desnudez el carácter hostil a la cultura que había encerrado en sus supuestos. En hostilidad a la cultura degenerará siempre la desvaloración de la vida profana y la enemiga a los goces inocentes, parta de monjes, de pietistas o de un Tolstoi. Y el andar buscando la mano de la Providencia en los pequeños sucesos personales de la vida, en los accidentes de la vida diaria, jamás será conciliable con la idea de las leyes de la naturaleza. El pietismo no podía menos de combatir a la ciencia moderna, si no quería ser deshecho por ella. Igualmente se mostró incapaz de intervenir en la lucha de las fuerzas históricas con ese espíritu optimista que no debe dejarse dominar por los principios de una estrecha moral privada. Su mejor lado es el de la delicada sensibilidad moral que llama ante el juez de la conciencia a los más ligeros movimientos de la propia intimidad y vive en el retiro de una libre comunidad religiosa con los correligionarios. Por este lado contribuyó a aumentar en grado respetable las virtudes de la honrada burguesía y practicó una oposición muy digna de nota a las costumbres francesas de la nobleza. Mas cuando empezó a resaltar nuestro arte profano con su nuevo ideal de vida, mostró en un caso más su incapacidad para hacer justicia a la riqueza de motivos de la vida moderna.

II EL CÁNTICO RELIGIOSO

El cántico religioso fue la más alta manifestación de la religiosidad protestante dentro de la literatura. La fuerza que le hizo posible desarrollarse de un modo constante, con toda la literatura devota del protestantismo, radicó en la fidelidad al lenguaje de Lutero en medio del estrago de nuestra lengua y de lo que se separó nuestra poesía profana de lo popular. Al trasladarse del dogma a la conducta práctica de los fieles los valores religiosos, también el cántico religioso cambió de carácter. De un cántico de confesión de fe se convirtió en un cántico de edificación moral. En Pablo Gerhardt y Juan Heermann alcanzó el punto culminante de su evolución. Fue el momento en que la conciencia de la comunidad y la consagración del cántico a la vida de la Iglesia, su culto y sus fiestas estaban aún en equilibrio con la incipiente inmersión religiosa de la persona en sí misma. A su tradicional carácter popular, a su finalidad de expresar simplemente la conciencia religiosa de la generalidad, unía el nuevo cántico un lenguaje más puro y una expresión más poética, como los que habían iniciado Weckherlin, Opitz y Fleming. A partir de aquel momento se hizo sentir cada vez con más fuerza la subjetividad religiosa. El cántico religioso se tornó paulatinamente la expresión de la intimidad religiosa individual. Se abrió crecientemente a la mística, a la unión del alma con Dios, al amor de Jesús.

Un elemento místico había sido propio desde un principio a la fe de Lutero. Éste había vivido, empero, en la plena convicción de la coincidencia de su fe con la Iglesia

cristiana universal, y su cordial confianza en su Cristo, que es en sus humanos dolores un hermano del alma creyente, había sido la fuerza por la que también la mística entró en la religión protestante. En los potentes cánticos religiosos del propio Lutero no aparece aún este elemento. Pero ya Heermann utilizó para la poesía de los suyos, partiendo de la misma catolicidad, la mística de Agustín, Bernardo y Tauler. En la segunda mitad del siglo XVII se hizo sentir dentro de la Iglesia católica aquel fuerte movimiento místico que encontró su expresión en los cánticos espirituales de Federico Spee y Angelo Silesio. Un torrente de exaltada mística amorosa penetró desde él en la poesía protestante.

Estos autores católicos de cánticos tienen un destacado lugar junto a los protestantes en nuestra poesía religiosa. No son siervos de la tradición de la Iglesia ni de la consagración al culto. Se mueven de un modo más libre en la esfera de lo poético. En los cánticos religiosos del jesuita Spee llega la mística de los cánticos de Jesús al cántico de amor. Las ternezas que cambian el alma creyente y Jesús, a imitación del *Cantar de los Cantares* interpretado místicamente, rebajan la grandeza de lo misterioso. La alabanza del Creador se funda en la perfección del mundo, que se va mostrando en los astros, las fuentes, las flores, las abejas, exactamente como en la posterior poesía de la Ilustración—sólo más delicada, más íntimamente, pero también más azucaradamente. El poeta calcula muy monásticamente la cera que las abejas ofrendan a su amado Dios un año tras otro:

*De cirios muchos miles
encienden para Él,
que día y noche en miles
y miles de templos arden.*

El extremo de ingeniosidad lo alcanza en un dueto de amor entre Dios-Padre y Dios-Hijo y en cristianas canciones pastoriles sobre el Buen Pastor y sus amados y extraviados corderitos. Con todo, alienta en estas poesías una unión sumamente peculiar de ingenuidad y arte, de tono popular y técnica renacentista. Todo lo que toca Spee lo resuelve en melodía sentimental. Angelo Silesio, que pertenece a la generación inmediata, está lleno del mismo ardoroso amor de Jesús. Pero su mística cala mucho más hondo, sumiéndose en el mar del panteísmo místico. Su puesto está en la línea del gran movimiento que va de Teresa a Molinos y de éste a Madame Guyon y a Fénelon. Es una mística que huye del doloroso mundanal ruido a las eternas y quietas profundidades de Dios, de las pasiones al amor desinteresado:

*Quien acepta un tiempo sin tiempo y cuidados sin cuidados,
Aquel para quien ayer fue como hoy y hoy vale tanto como mañana,
Quien todo lo estima igual, ha entrado, ya en el tiempo,
En el deseado estado de la amada eternidad.*

*Soy tan grande como Dios y Él es tan pequeño como yo,
Él no puede estar por encima de mí, ni yo por debajo de Él.
Yo también soy el hijo de Dios.*

*Yo mismo soy eternidad, cuando abandono el tiempo
Y me recojo en Dios y Dios se recoge en mí.*

Un par de cánticos religiosos entre los más perfectos poéticamente son suyos. Tienen ya el tono en que escribirá más tarde Novalis.

En el mismo sentido de la interiorización, se ejerció la influencia del pietismo. Hizo el pietismo del alma y de su destino el centro de la literatura religiosa. La pintura de este destino en el *Tesoro de las almas* de Scriver logró por la fuerza de la imaginación religiosa y el vigor del lenguaje un efecto extraordinario sobre la vida religiosa de la época. Fondo y forma del cántico religioso resultan determinados por el hacerse valer del alma creyente al volverse consciente de su significación. Sobre la vasta masa de los cánticos pietistas, que se dieron cita en el libro de cánticos de Freylinghausen, el yerno de Francke, descuellan tres nombres. Joaquín Neander es el poeta del piadoso trato personal con Dios que oscurece las solemnidades de las fiestas de la Iglesia. Los cánticos juveniles de otro discípulo de Spener, el genial Godofredo Arnold, buscan una región mística en que hay espacio para una alta y verdadera poesía. Y en la misma región mística mora en pura y pacífica quietud Gerardo Terstegen:

*Aire que todo lo llena,
en él flotamos por siempre;
de todo raíz y vida,
mar sin fondo y sin orillas,
milagro de los milagros,
en ti me sumo,
yo en ti, tú en mí.*

En estos tres poetas resalta asimismo por todas partes lo aprendido de la poesía profana en lenguaje y versos. Fue una última floración del cántico religioso protestante. La misma se manifiesta también en el cántico de la comunidad de los Hermanos Moravos. Todas las burlas de que ha sido objeto la poesía de los cánticos de Zinzendorf, por su locuacidad que trata en tono cortesano de la época con Dios y en el de una almibarada galantería con el Salvador del alma, resultan justificadas. Pero lo significativo de la religiosidad de los Hermanos Moravos radica en que poesía y música impregnan la vida entera de la comunidad día tras día. El consumado arte de los Hermanos para fijar por obra de los medios más variados la vista del alma en los objetos suprasensibles es el que emplea también el cántico religioso, alcanzando una significación única en la historia del cristianismo. Desde aquí ya no hay nada que decir acerca de nuestro cántico religioso. Se pierde en la vulgaridad religiosa y poética.

III LA GRAN MÚSICA RELIGIOSA

Mientras declinaba en Alemania la expresión poética de la religiosidad protestante, progresaba incesantemente la música religiosa, esta máxima revelación artística del espíritu alemán entre Durero y nuestra literatura clásica.

Enrique Schütz llevó a cabo la íntima fusión de la música alemana con la italiana en mitad del caos de la Guerra de los Treinta Años. Hacia el final de ésta presentan sus

Siete Palabras la perfecta expresión musical de la religiosidad protestante. Y no se habían cumplido dos decenios desde la paz cuando el anciano, en la edad más avanzada que le es dado alcanzar al hombre y bajo el peso de la más desesperada situación económica y en la corte, publica las tres grandes composiciones sobre la Pasión en que tiene sus bases el oratorio de Bach y Haendel.

No hay influencia de uno de los modernos pueblos cultos sobre otro en el dominio del arte que haya sido tan fecunda como el paso de las formas y los medios expresivos de la música italiana al mundo del sonido en el protestantismo alemán. Mas también es visible por todas partes la relación entre el auge de nuestra música religiosa y el progreso en los demás sectores de nuestra cultura. Sin duda que en las pugnas entre la ortodoxia y el pietismo estuvo Bach del lado de los partidarios de la antigua Iglesia, que daban lugar al desarrollo del culto con la cooperación de la música religiosa, pero no es menos cierto que pietismo y mística influyeron fuertemente sobre él. Su música sobre la Pasión encontró la expresión más patética para la nueva subjetividad religiosa. Hasta en la manera de tratar musicalmente los corales, en que se manifiesta el espíritu de la comunidad cristiana que va acompañando los acontecimientos, influyen sobre él la rica modulación de la vida afectiva y los tonos dulces. ¿Ni cómo hubiera podido Haendel construir su oratorio dentro de las formas de la ópera moderna, hasta hacer de él un drama musical religioso, destinado incluso principalmente a la escena, si no hubiese tenido un sentido positivo de la vida y del arte profanos? —había recorrido ambos—. ¿Cómo hubiera podido lograr la concentración del alma religiosa que logra, si no hubiese poseído una idea más libre del cristianismo? En su *Mesías* está subordinado todo hecho histórico y todo estado de ánimo del creyente a la conciencia triunfal de la comunidad, a la conciencia del reinado de Dios, que lo tiene todo en su mano, la redención, el destino de los bienaventurados, el grandioso futuro de los fieles y de la Iglesia. Y las obras más impresionantes de este luterano están animadas por la interpretación heroica de las figuras bíblicas que se habían desarrollado en la religiosidad reformada y en el puritanismo. Pero tampoco Bach es un músico religioso pura y simplemente. También a él le rodeaba el esplendor de la ópera italiana y de la música instrumental profana. Tampoco a él le era ajeno nada humano. Es menester ver su amplia personalidad humana, su alegría de vivir, su jovialidad, su melancolía, la libérrima vivacidad con que se abandona a sus sentimientos, ese jugar con los instrumentos y las formas de la expresión musical. Estos grandes músicos son con su imponente seguridad de sí mismos típicos representantes también del nuevo hombre en que hemos descubierto al sujeto de nuestra cultura en el siglo que nos ha ocupado. Bach y Haendel están poseídos de la orgullosa conciencia de su misión artística. Un factor de la más alta significación, pues también en este caso tiene en el carácter sus raíces el espontáneo, natural y sublime estilo del arte.

La inmensurable grandeza de la música de Bach y Haendel está determinada, en conclusión, por la íntima relación de esta música con el espíritu de la Reforma, con la religiosidad protestante. Si la Iglesia católica había encontrado en la cooperación de todas las artes al efecto plástico del culto su más alta expresión artística, la invisible potencia

protestante de la “palabra” encontró en poesía y música el órgano adecuado. Ambas artes hicieron en la religiosidad protestante la misma obra que antes habían efectuado en el cristianismo católico los grandes pintores desde Giotto, también ellos animados por una viva piedad. La música principalmente fue quien arrancó la expresión del alma cristiana a toda limitación por el rigor de los conceptos religiosos, elevándola a una región más allá del tiempo en que sólo se manifiestan los rasgos dinámicos de esta alma. Es la región en que siguen viviendo las Sibilas y los Profetas de Miguel Ángel y las Madonas de Rafael y juntamente las armonías de los oratorios de Bach y Haendel, libres de la finitud histórica y del peso terreno de los símbolos conceptuales en que damos expresión a nuestra dependencia de lo Infinito.

FEDERICO EL GRANDE Y LA ILUSTRACIÓN ALEMANA

EL JOVEN REY

EN LA tarde del 31 de mayo de 1740, después de morir Federico Guillermo I, el nuevo rey se trasladó de Potsdam a Berlín con el alma empapada de las últimas conversaciones con su padre y del final heroico de la vida de éste; apuntaba ya la noche cuando se dirigió a la capital. El pueblo le recibió con una esperanza extraordinaria. Aclamaciones jubilosas le recibieron a su entrada en la corte. Todo el mundo presentía que en el alma de aquel joven vivía un ideal de humanidad y felicidad para su pueblo y que iba a suavizarse la opresión terrible en que éste había vivido bajo el gobierno del rudo rey-soldado. Y las esperanzas entusiastas que despertaba el nuevo titular de la corona rebasaban las fronteras de su país. Cuanto en Europa giraba en la órbita de la nueva filosofía, de la época de las luces, llevaba ya largos años esperando con gran emoción el día en que el amigo de Voltaire instaurase en aquella Prusia semibárbara un régimen de humanidad y tolerancia e inaugurase en ella un siglo de oro de la literatura. El nieto de Sofía Carlota que años atrás filosofara con Leibniz en las avenidas del parque de Liezenburg vivía, en efecto, consagrado a las ideas de la ilustración francesa. Se sabía que mantenía una correspondencia amistosa con Voltaire y había probado ya sus armas en los campos de la poesía y la filosofía: con él parecía haber llegado la hora de que se realizase el ideal de la monarquía ilustrada, proclamado por Voltaire en su *Henriade*. En la alegre sala rococó del palacio de Rheinsberg se conserva, decorando el techo, una pintura de Pesne de la época en que el genial príncipe heredero entretenía sus ocios haciendo música y conversando en aquellos salones con sus petulantes amigos. La pintura representa la salida del sol expulsando a las sombras de la noche. La salida del sol parecía haber llegado. En su primera carta al joven rey Voltaire le saluda como “su héroe y señor”, como *Votre Majesté ou Votre Humanité*, que “alberga en su cabeza y en su corazón el amor por el género humano”. “Los franceses —le dice— se han vuelto todos prusianos.”

En el mismo año en que Federico subió al trono vio la luz el “Anti-Maquiavelo”, la obra escrita por el príncipe heredero en Rheinsberg. En ella proclama Federico el ideal que había de guiarle a lo largo de todo su reinado con el entusiasmo propio de la juventud, en la mañana de su vida cuando, rodeado de amigos queridos, y con la gozosa audacia del genio, aún creía cercano lo más alto y no habían perdido todavía para él nada de su brillo los escritos de los filósofos acerca del Estado. Un príncipe reconocía sin reservas en aquella obra los principios filosóficos del derecho natural. Los derechos del rey emanaban según éste de un pacto por el que el pueblo elegía un juez, protector y soberano llamado a armonizar los intereses individuales con el bien común. De aquí, de este pacto, brotaba el deber del príncipe a realizar el “bien del pueblo” y la justicia: “lejos de ser el dueño y señor absoluto de los pueblos colocados bajo su égida, el príncipe no es sino el primero de sus servidores”. Todos los hombres son iguales. Lo único que distingue a los reyes de los demás hombres es la posición que ocupan en la sociedad, posición que les obliga precisamente a ser un modelo de virtudes, ya que sólo en la virtud puede cifrarse la unión entre los hombres. Por eso los verdaderos reyes figuran entre las maravillas más raras de la naturaleza, más raras aún que los grandes poetas o los grandes

filósofos. Cuando el rey por su propio impulso actúa y labora incansablemente es el alma misma del Estado y los más altos funcionarios son meros instrumentos en manos de este príncipe autárquico. Para quien supiese leer, estas frases indicaban bien a las claras la voluntad de Federico de retener en su mano la dirección de todas las tareas realizadas en su Estado, incluyendo las relaciones con la educación y la cultura del pueblo. Tienen razón quienes señalan la coincidencia entre Federico y Maquiavelo en cuanto a la concepción de que el Estado tiene que ser ante todo poder. Por eso aquél considera como su deber primordial la defensa de este poder por medio de las armas y a través de la política exterior. Y por eso también, en perfecta consonancia con sus métodos posteriores de gobierno, reputa legítimas las guerras ofensivas.

Sin embargo, el interés de los grandes ingenios de la época y de los espíritus libres se concentraba principalmente en aquellos pasajes de la obra de Federico en que se encarecían el bienestar y la dicha de los súbditos, la cultura del pueblo, la tolerancia religiosa y el esplendor de las ciencias y de las artes como objetivos supremos de todo verdadero rey. “El signo más infalible de que un país se halla sabio y dichosamente gobernado es que echen raíces en él las bellas ciencias, pues éstas son como plantas que sólo florecen en un suelo propicio y bajo un cielo risueño.” Las épocas de Pericles, de Augusto y de Luis XIV gozan de mayor fama en la posteridad por el esplendor del arte, de la literatura y de las ciencias que por las victorias de aquellos soberanos. La meta suprema para un príncipe es combinar el cumplimiento de sus deberes en el Estado con una obra personal y original en el campo de la literatura, como lo hicieron Lorenzo de Médicis y Marco Aurelio. Voltaire no faltaba a la verdad cuando decía que desde los tiempos de Marco Aurelio ningún príncipe había escrito una obra comparable a ésta.

El joven rey ardía en deseos de realizar los frutos de sus reflexiones, urdidas en aquel cuarto tranquilo de la torre entre bosques y lagos. Era necesario que su pueblo, que iba a la zaga de las grandes naciones civilizadas, alcanzase el grado de bienestar económico preciso para sobreponerse a las preocupaciones y a la penuria cotidianas sin caer en la ociosidad y en el despilfarro. Era necesario que aquel pueblo no perdiese las virtudes que el príncipe amaba en él: su amor al trabajo, su honradez, la honestidad de su vida familiar, su identificación agradecida y presta al sacrificio con el orden político vigente. Pero, a la par con esto, habría que elevarlo a ideas más libres, a costumbres más suaves y a formas de vida más bellas, a una religión natural sublime y a una concepción social de los deberes morales. Ésta era la meta a que debía dirigirse la labor del Estado, un Estado soberano, omnipotente, condensado en la voluntad del monarca, tal y como el Estado se concebía en aquella época. Y el propio Estado debía afirmar y defender esta obra hacia el exterior e incluso buscar la lucha por el poder con objeto de crear las condiciones necesarias de toda gran política cultural: una extensa base territorial, el respeto del mundo y una conciencia firme del Estado en el interior.

Todo esto era lo que ambicionaba lograr el nuevo rey y para llevar a cabo este programa necesitaba ganar y educar a los estamentos y las profesiones más importantes de su país, a su nobleza, sus oficiales y sus funcionarios. Tenía que rodearse de una nueva generación en la que la cultura libre, la alegría de vivir y el sentido de la belleza se

asociasen a un recio concepto del deber y del honor y que ayudase al rey a gobernar el Estado: personas que fuesen en todo y por todo hombres de este mundo y hombres honestos y sinceros como él mismo, su rey y su camarada. Veraz hasta la fibra más íntima de su ser como pocos hombres lo han sido, Federico no exigía tampoco de aquellos con quienes vivía y trabajaba ningún otro fundamento para los deberes de su conciencia que el que servía de base a su propia conciencia real del deber. La época de los dogmas y de la fe religiosa positiva había pasado para él. Había tenido ocasión de conocer en las crisis espantosas de su juventud el medio que rodeaba a Federico Guillermo y sus sinuosas sendas de gentes temerosas de Dios: aquellas experiencias le habían llevado al convencimiento de que la devoción pietista u ortodoxa no hace a los hombres más honrados ni más buenos. Esta convicción hacía que fuese más inquebrantable en él la confianza de que las fuerzas de la vida misma, las relaciones de los hombres con la sociedad, las ideas filosóficamente esclarecidas de Dios y del deber y la exaltación del espíritu por la poesía fortaleciesen e hiciesen cada vez más eficaces y más profundos y verdaderos para el individuo y para la colectividad política en su conjunto los sencillos móviles de la vida moral y de las buenas intenciones. Federico vivía aferrado a la conciencia de la autonomía moral del hombre. Los grandes pensadores de la antigüedad, sobre todo los romanos de la escuela estoica, con su recia voluntad, habían infundido en él este sentimiento orgulloso. Pero al mismo tiempo su alma se ensanchaba considerablemente con los nuevos ideales del siglo de las luces, con el ideal del bien común, con el sentimiento de humanidad y de progreso de todos los hombres: ni la experiencia ni el conocimiento nacido del trato con Voltaire ni con ninguna otra categoría de hombres le extravió de este derrotero. Y Federico tuvo la valentía, verdaderamente asombrosa en aquella época, de entregarse y entregar su Estado sin restricción y sin reserva al imperio de las ideas de cuya verdad estaba convencido. Entre los rasgos de aquel alma grande ninguno se destaca con más fuerza que la necesidad de darse tal y como era, la necesidad de vivir, hablar y escribir con una libertad verdaderamente soberana. Nadie en su época se burló de reyes y sacerdotes con la audacia con que él lo hizo. Y mientras los “filósofos”, en París, se veían constantemente refrenados y amenazados por el gobierno, Federico abría las puertas de su país a los espíritus más libres y hasta más insolentes de Francia para brindarles un asilo de libertad. Y el gran rey de la época de las luces estaba también firmemente decidido, como lo proclamara en la obra de su juventud, a basar la educación y la cultura de sus funcionarios en aquella misma libertad de pensamiento que animaba las ciencias, la filosofía y a los escritores de su tiempo.

FEDERICO Y EL ESPÍRITU FRANCÉS

1

EL TEMA

CUANDO EL nuevo rey puso manos a la obra y escogió los medios y los hombres con que había de ejecutarla parecía que iba a deslizarse en nuestra cultura un elemento extraño e intruso y a poner en peligro el proceso natural de su desarrollo.

Desde que pudo actuar libremente como rey, Federico sólo se rodeó de franceses o de hombres de cultura francesa. Fuera de los actos oficiales en que era imprescindible el alemán, el propio rey hablaba y escribía siempre en francés; llegar a tener cabida en la literatura francesa era su ambición más acariciada. La literatura y el espíritu de Francia eran para él el bien supremo de que no quería desprenderse ni para el goce de su vida personal ni para la política cultural que se había trazado. Atrajo a Voltaire a Sanssouci y llegó en el deseo de retenerle hasta traspasar casi los límites de su dignidad de rey. Transformó el primer establecimiento científico de su Estado, la sociedad de Leibniz, en una *Academie des sciences et belles-lettres*, puso a Maupertuis al frente de ella y a la salida de éste hizo cuanto estuvo de su parte por llevar a su presidencia a d'Alembert. Llegó hasta a conceder un puesto en esta academia a un Lamettrie y llenó sus filas de literatos franceses de muy mediocre valor, ediciones en miniatura de Voltaire. Y como remate de todo esto ordenó que todas las publicaciones de su academia se redactasen en francés.

Nada perjudicó tanto a Federico ni menoscabó tanto su importancia para la cultura espiritual de Alemania, según el juicio de la posteridad, como esta tendencia a encumbrar a los escritores franceses y a desdeñar fríamente a los alemanes. Era ésta, evidentemente, una falla de su formación espiritual. Sin embargo, debemos darnos cuenta de que esta falla no respondía solamente a los hábitos de su juventud, al imperio que el espíritu francés ejercía sobre las cortes, en una palabra a la fuerza exterior de la cultura francesa en aquella época. Eran razones más profundas las que vinculaban al rey a esta atmósfera francesa. Para hacerle justicia es indispensable ahondar un poco en aquella literatura y en la actitud que Federico adoptaba ante ella. Es un hecho que la figura más importante de Alemania entre Lutero y Goethe pertenece por sus inclinaciones literarias y por ciertos rasgos esenciales de su contextura espiritual, a la órbita de Francia. Nuestro análisis se esfuerza en encontrar una explicación a este problema. Vamos a analizar la literatura de la ilustración francesa para ver cuáles eran los puntos en que Federico coincidía con esta trayectoria y cuáles eran aquellos en que disentía de ella. Por este camino creemos que podemos llegar a explicar en último resultado las características del espíritu de Federico el Grande.

EL ESPÍRITU FRANCÉS, SU LENGUA Y SU FILOSOFÍA. LOS PROBLEMAS
DE LA PERSONA Y DE LA MORAL. VOLTAIRE Y D'ALEMBERT.
LOS PANTEÍSTAS. LOS MATERIALISTAS Y LA
CRÍTICA DE FEDERICO

Los últimos resplandores del gran arte europeo gobernado por la fantasía se mezclaron en los primeros decenios del siglo XVII con los primeros destellos de la aurora del espíritu científico. Galileo vino al mundo en el mismo año en que nació Shakespeare y Descartes vivió en la misma época que Calderón y Corneille. A partir de la época de Descartes fue cambiando paulatinamente el carácter de la literatura europea. Se fue creando una conexión del conocimiento sustraída a la dirección de la Iglesia. Surgió un nuevo ideal: el del “hombre libre” (*homo liber*), guiado única y exclusivamente por la razón soberana. Y al paso que en los Países Bajos y en Inglaterra la situación económica se iba transformando por obra del desarrollo del comercio y de la industria, cristalizaba un nuevo tipo de sociedad en que se entremezclaban los estamentos dirigentes, sociedad en que los elementos más diversos y heterogéneos aparecían mantenidos en cohesión por la comunidad de la cultura y que se destacaba con trazos muy acusados sobre las clases inferiores. Ya no era la fuerza impetuosa de la fantasía, sino el poder del razonamiento y el sentido de la realidad lo que presidía en ella las formas de la expresión poética. Su ideal de vida se reflejaba en las ideas del humanismo, del progreso de la humanidad y de la emancipación de ésta frente a las trabas del orden eclesiástico y feudal. El primer gran escritor que representó este sentimiento de la vida fue Shaftesbury. La sociedad absorbía con fruición toda obra literaria en que se expresasen los nuevos sentimientos de la soberanía del espíritu, de la tolerancia, de la autonomía moral del hombre y del humanismo. Eran ideales nacidos del razonamiento; la poesía que los cantaba hallábase íntimamente vinculada a la filosofía, al espíritu de la historia tal y como ahora se la concebía y al ansia de libertad que palpitaba en la sociedad entera.

En Francia, este nuevo espíritu se encontró con condiciones que imprimieron a la literatura francesa, a pesar de depender de Inglaterra, un carácter peculiar. De allí había arrancado, con Descartes, el imperio absoluto de la inteligencia lógica que no dejaba ni en el mundo ni en el alma humana el más pequeño residuo inaprehensible para el pensamiento. La sociedad cortesana exigía que esta precisión lógica fuese asociada a la gracia. Órgano de este espíritu era la *Académie française*. La exactitud y la urbanidad se erigieron a través de ella en la norma que había de presidir los nuevos rumbos del lenguaje y del estilo. De la plenitud y la libertad del lenguaje tradicional salió, gracias a la labor incansable de la sociedad cortesana y de su Academia, por una especie de proceso de destilación constante, aquel francés clásico que llena la época de Rabelais a Chateaubriand.

Los medios de que se valía este lenguaje clásico eran la palabra precisa e inequívoca, el orden más exacto en la sucesión de las palabras, el proceso lógico y rectilíneo de expresión que arrastra al lector sin esfuerzo ni resistencia algunos por su parte y sobre todo la tendencia cortesana a recortar la plenitud del lenguaje vivo para no emplear más

que las palabras correctas y graciosas. Al nuevo lenguaje correspondía el nuevo estilo. La fuerza plástica de la intuición, las expresiones apasionadas y turbulentas, el poder de la fantasía, se sacrificaban a la precisión, a la norma y a la corrección cortesana. Toda esta cultura francesa se hallaba fuertemente imbuida de espíritu romano y su estilo presentaba también gran afinidad con el siglo de oro de Cicerón, César y Augusto. Este lenguaje y este estilo se prestaban muy bien a vestir bajo el ropaje histórico de Horacio, Lucio Cornelio Cinna, Augusto o Fedra las luchas de la alta nobleza con la monarquía, el despotismo de Luis XIV y la augusta grandeza con que vivían los hombres de esta época. Desde Corneille a Voltaire la gran tragedia expresa por vez primera la conducta y los actos de los reyes en la escena de la vida. Y este lenguaje se afirmaba asimismo como el instrumento más perfecto de la física matemática y de la filosofía positivista de un d'Alembert y de un Lagrange. Por la precisión inequívoca de la palabra y la ilación lógica de las frases guarda una gran afinidad con las fórmulas matemáticas. Leyendo a los escritores de esta tendencia desde d'Alembert hasta Comte, tiene uno la impresión de que sólo con un lenguaje así podía haberse creado este tipo de filosofía tan formalista. Lo cual no era obstáculo para que aquel mismo lenguaje encerrase aquella generalidad incolora y aquella flexibilidad que permitía a Voltaire y Diderot tratar de todas las materias posibles como poetas, filósofos e historiadores y afirmar en cada uno de estos campos el imperio de la inteligencia especulativa.

La reglamentación que la Academia dio a la lengua francesa sirvió de modelo a Federico para el desarrollo de la lengua alemana. En su obra sobre la literatura alemana reconoce y sostiene que este rumbo de nuestra lengua constituye la premisa necesaria para el futuro florecimiento de la vida espiritual de nuestro país.

El mismo espíritu francés que dio a la literatura, con el lenguaje clásico, una forma tan eficaz de expresión le dio también un nuevo contenido: fue en efecto el espíritu francés el que en el siglo XVIII desarrolló la nueva actitud del hombre ante el mundo y la sociedad.

Este proceso se inició entre 1726 y 1729, en la época en que Voltaire y Montesquieu visitaron Inglaterra para inaugurar a su regreso a Francia la literatura de la oposición. Ahora Descartes cedió el puesto a Newton y Locke. La metafísica dejó el campo libre a la filosofía empírica. Pero fueron las condiciones inherentes al espíritu francés las que imprimieron un carácter radicalmente distinto a los grandes análisis de los ingleses extensivos a todo el campo de nuestras actividades estéticas, morales y cognoscitivas. La idea motriz del movimiento científico de Francia desde Voltaire se cifraba en la unidad y cohesión del universo, basadas en el punto de vista astronómico de Newton. Partiendo de aquí y bajo la influencia inicial de Newton y Locke, Voltaire establecía un orden teleológico universal y un Dios que trazaba como un geómetra los movimientos de los astros y que había concebido como un artista la contextura de los cuerpos animados. Pero al mismo tiempo Voltaire, al igual que sus maestros ingleses, se atiene firmemente a la responsabilidad del hombre y a su libertad como condición de aquélla. Estas tesis fundamentales del idealismo de la personalidad y de la libertad chocaban en su espíritu con aquella idea suprema que iba desarrollándose en él y en torno a él hasta llegar a

consecuencias cada vez más radicales. Fue así como surgió el problema que Voltaire y Federico habían de esforzarse con tanto ahínco y tan en vano en resolver: su alma se convierte en palenque de dos concepciones del mundo distintas. El problema que desde Leibniz venía preocupando a todos los espíritus filosóficos, el problema de cómo era posible que se mantuviesen dentro de una cohesión mecánica del mundo el valor de la persona y la unión moral de la sociedad, iba haciéndose cada vez más duro y más difícil a medida que progresaban las ciencias naturales. La ciencia francesa pasaba precisamente por aquel entonces del estudio de la mecánica, la astronomía y la física a los problemas biológicos. Las investigaciones sobre los estratos que forman la superficie de la tierra y el orden en que aparecen superpuestos y el conocimiento cada vez más preciso de los fósiles permitieron a Buffon formular su audaz hipótesis de la evolución. El empleo del microscopio abrió a la investigación la estructura de los organismos inferiores. La descripción y clasificación de los seres vivos condujo al problema de su afinidad natural. La fisiología del sistema circulatorio, de los procesos de reproducción y de las funciones del cerebro y de los nervios sensoriales, que gracias a Willis, Boerhave y Haller enseñó a concebir los hechos de un modo cada vez más filosófico, tenía que facilitar necesariamente el acoplamiento de las funciones del cuerpo humano dentro de la conexión general de la naturaleza. Allí donde estas funciones físicas se articulaban con las funciones espirituales, esta fisiología iba a empalmarse con la psicología asociacionista de Hobbes, Condillac y Hartley, que permitía relacionar las funciones del sistema nervioso y de los órganos sensoriales con los fenómenos anímicos simples y formar a base de éstos, en cierto modo, la vida espiritual superior. De este modo surgió, partiendo de aquel punto de vista astronómico supremo, una ilación de hipótesis referentes a las ciencias naturales y puestas a disposición de los nuevos filósofos: concepciones acerca de la historia del desarrollo de la tierra, acerca de las condiciones en que brotaron los animales y las plantas que la pueblan, acerca de la estrecha afinidad del tipo de los animales superiores con el hombre y, finalmente, acerca de la subordinación de las funciones espirituales al sistema nervioso y a los sentidos.

Pero al mismo tiempo iba formándose en el espíritu del mundo distinguido para el que escribían estos filósofos la tendencia cada vez más clara a sacar de estas premisas consecuencias materialistas. En las cortes iba desarrollándose un sentido animal de la vida que poco a poco ponía también su sello brutal en la literatura. El fundador del materialismo moderno, Hobbes, había vivido ya, en una época anterior, en la corte parisina del inmortal Estuardo. La Rochefoucauld forjó su teoría de las ambiciones desnudas y escuetas en la gran sociedad francesa agrupada en torno a Richelieu y Mazarino. Y Swift, el genio orgulloso y misántropo que desgarrar todos los velos tendidos sobre esta sociedad y sólo descubre bajo ellos pasiones brutales; Swift, el hombre que sirvió de modelo a Voltaire, hirió, envileció y destrozó su poderoso espíritu entre las miserias del régimen de Walpole. La fuerza de este tipo de vida se impone en la época de Voltaire a Federico el Grande hasta en la tendencia de Hume a reducir la fuente del conocimiento a las oscuras fuerzas animales de la asociación y la habituación y en la extraña complacencia del gran humorista Sterne en lo cínico y lo brutal.

¿Cómo resolver en estas condiciones el problema de armonizar esta concepción del mundo propia de las ciencias naturales progresivas, concepción fortalecida además por el espíritu de las cortes y de la sociedad distinguida y ociosa, con la conciencia del valor de la persona y de la conexión moral de la sociedad?

Voltaire reconoce plenamente que las sensaciones y los pensamientos dependen del cerebro del hombre. Invoca la ayuda de su divinidad: la fuerza inescrutable de ésta ha asociado ciertas dotes espirituales al mecanismo del cuerpo, desde las sensaciones del insecto más insignificante hasta el cerebro de un Newton, y va a buscar al escepticismo los recursos para soslayar el problema de cómo pueden comunicarse al organismo semejantes cualidades. De aquí se desprende según él la conclusión de que debe rechazarse toda idea de inmortalidad. De este modo, la vida se halla dominada por una constante contradicción y el sentimiento mismo de la vida se desgarra. La conciencia del hombre se sabe determinada dentro de la concatenación del universo, se siente responsable y se encuentra libre. El hombre advierte que su campo de acción es cada vez más pequeño y, sin embargo, se halla dominado por el valor de su existencia en el plano del sentimiento de su vida. La vida es una tragicomedia, Voltaire dedica la obra de su vida a exponer precisamente este dualismo en la filosofía, la poesía y la historia. Federico el Grande, aunque comparte todas las premisas filosóficas de Voltaire, da una respuesta distinta a través de su alma heroica al problema del sentido de nuestra vida.

El punto de vista más eficaz científicamente frente a estos problemas es el que habían de abrazar más tarde los fundadores del positivismo, d'Alembert y Lagrange, Turgot y Condorcet. El universo físico y sus leyes son, para ellos, el objeto sobre que recae la ciencia rigurosa. D'Alembert y Lagrange hacen que brote el concepto de las ciencias positivas al emancipar a la mecánica de los vestigios de la metafísica. Y d'Alembert, por su parte, funda el concepto de una filosofía positiva al desarrollar, en su famosa introducción a la *Enciclopedia*, la sucesión interna y la conexión entre estas distintas ciencias positivas. Es la conciencia de la legitimidad y la conexión inherentes a estas ciencias y reconoce que este saber sólo recae sobre las relaciones entre los fenómenos. Toda afirmación acerca de la naturaleza o la causa de estos fenómenos, es decir, toda metafísica, se le antoja una transgresión deplorable de los límites de nuestro conocimiento, el cual se venga de ella con las antinomias en que envuelve al espíritu humano. El límite último del conocimiento es la conclusión de que existe una inteligencia divina, conclusión basada en las leyes que rigen el universo. Partiendo de este punto de vista cósmico, se acoplan a la conexión de los fenómenos, regida por sus leyes, todas y cada una de las partes del mundo, incluyendo la vida anímica de los animales y del hombre; estos pensadores encuentran confirmada la dependencia de lo espiritual con respecto a lo físico, como datos de la experiencia, en los mismos hechos simples que acusan el crecimiento y el descenso de las fuerzas espirituales. Más allá de estas fronteras del conocimiento natural se alza, según d'Alembert, la moral solitaria; la moral no puede derivarse de aquel conocimiento ni necesita tampoco basarse en la idea de Dios; existe un principio inmovible con arreglo al cual la dicha del hombre descansa sobre la íntima unidad de nuestros verdaderos intereses con el cumplimiento de nuestros deberes.

Voltaire había remontado ya los años de la juventud y de las inclinaciones pasionales cuando Federico entabló su relación amistosa con d'Alembert. Fue aquélla una amistad serena, alegre y como despojada de toda afección. Federico se hallaba identificado con los principios más importantes de d'Alembert, pues no en vano eran en realidad la última palabra de aquella gran ciencia natural alumbrada en Francia. Sin embargo, el rey invierte la relación valorativa que este positivismo establecía entre el conocimiento de la ciencia natural y la conciencia moral. “Nuestro siglo tiene el fanatismo de las curvas, pero todos estos cálculos geniales no compensan a mi modo de ver los principios de la vida llamados a refrenar las pasiones desenfrenadas y gracias a los cuales goza el hombre de ese débil grado de dicha que le consiente su naturaleza.” Acompañando al envío de su ensayo sobre el amor propio como principio de moral, Federico escribe a d'Alembert: “Yo soy un gran adorador de la moral, pues conozco muy bien a los hombres y observo todo el bien que aquélla puede obrar; las buenas costumbres tienen para la sociedad mayor valor que todos los cálculos de un Newton”. Y con aquella alegre serenidad con que el gran rey veía y perdonaba las debilidades de sus amigos literatos dejaba tácitamente a un lado el “cálculo moral” de d'Alembert al pedir que se repartiese la riqueza superflua de los ricos para asegurar un mínimum de existencia a los pobres.

Al llegar aquí, nos encontramos con un fenómeno muy curioso. El espíritu francés había tenido su punto de partida en el mundo exterior, tal y como se revela en la perspectiva astronómica, pero la idea de este universo inmenso cuyos cuerpos sueltos nacen y mueren, de esta tierra que tras largas transformaciones se cubre de plantas y se puebla de animales, tenía que conducir necesariamente al hombre a una concepción panteísta de la evolución del universo. Este tercer punto de vista es el que representan dentro de la filosofía francesa de la época Buffon, Robinet y Diderot.

¿Y d'Alembert y Federico? Fácil es pensar que ambos tenían que rechazar este panteísmo, uno como positivista riguroso, otro como deísta. D'Alembert se burlaba, además, de las “chifladuras” de las moléculas orgánicas. Y Federico sentíase repelido por los escritos perentorios y entusiastas de Diderot. De buena gana habría trabado conocimiento con él por los días en que Diderot recibía en San Petersburgo los homenajes rendidos por la gran Catalina a la filosofía, pero “el gran fenómeno enciclopedista —para decirlo con las palabras irónicas del rey— no hizo más que rozar, describiendo una elipse, los límites del horizonte berlinés, sin que los rayos de su luz llegasen hasta Federico”. Pero a pesar de la energía con que los dos amigos rechazaban las distintas hipótesis de la evolución, ambos se sintieron atraídos transitoriamente y como a modo de ensayo por la consecuencia interna que llevaba al pensamiento de las ciencias naturales hacia el panteísmo. Las cartas más interesantes de la correspondencia de Federico con d'Alembert son tal vez aquellas que versan sobre este punto, con motivo de la atención dedicada por Federico al *Sistema de la naturaleza* de Holbach. He aquí la argumentación de Federico: si existe una inteligencia superior, si una creación partiendo de la nada constituye un absurdo, si por tanto el mundo es eterno y coexistirá perennemente con Dios, ¿no es lo más natural concebir a Dios como el alma del universo, como algo que es al universo material exactamente lo mismo que nuestra alma

a nuestro cuerpo? ¿Y si nuestro pensamiento se halla vinculado a la organización de nuestro cuerpo, no debemos concebir a la divinidad en la misma relación con el mundo físico? “Yo la concibo como el sensorio del universo, enlazado a la organización eterna del mundo existente como su inteligencia.”

Sin embargo, quiere que esta idea se interprete de modo que siga en pie el sentimiento fundamental que comparte con Voltaire, la conciencia de la precariedad y la limitación de la existencia humana. El hombre no es emanación o parte de este ser divino, como entienden los estoicos y Spinoza. Dios no es divisible, no comete las tonterías en que incurre el hombre, y cuando unos hombres pelean contra otros no es una parte de la divinidad la que lucha contra otra parte. En su respuesta, d’Alembert revela la misma inclinación a formarse ideas análogas a éstas. Sin embargo, hace resaltar las dificultades insuperables que estas ideas ofrecen. Si la inteligencia divina se hallaba presente en los objetos de la naturaleza inorgánica al crear éstos, ¿por qué en ellos no se percibe nada de la presencia constante de esa inteligencia? Es evidente, en efecto, que los tales objetos carecen de pensamiento y de sensaciones. Y no hay razón tampoco para atribuir a esta inteligencia ni la bondad suprema ni el don de la onnipotencia, “ya que para desgracia de la pobre humanidad, este triste mundo dista mucho de ser el mejor de los mundos posibles”. Y termina también estas reflexiones con su consabido *que sais-je?* El *Sueño de d’Alembert*, la obra filosófica más genial de la literatura de esta época, es, sin embargo, un testimonio de la frecuencia con que le preocupaban las ideas de este tipo. ¿Y el rey? Para él la duda es también la última palabra frente a esta clase de especulaciones. Dios *existe*, declaraba en 1782 a su amigo, pero no somos capaces de resolver la contradicción que supone el que un ser incorpóreo actúe sobre la materia y el que un Dios bueno y perfecto se haya complacido en crear este mundo repugnante.

De esta misma corriente científico-natural del espíritu francés surgieron a partir de la década del cuarenta los materialistas. Voltaire, d’Alembert y Federico dábanse perfecta cuenta de que este sistema representaba una metafísica atrasada tan inadecuada científicamente como cualquier metafísica escolástica. Aquellos hombres que se habían dedicado toda la vida a estudiar tales problemas consideraban como la más ininteligible y la más desenfadada de todas las invenciones del espíritu humano la tesis de que el mecanismo físico pudiese producir como efecto suyo todo el orden legal del universo, las sensaciones y los pensamientos. El juicio de Federico iba haciéndose cada vez más severo a medida que este materialismo se extendía. A Lamettrie lo acogió todavía con cierto humorismo; el rey brindó al autor de *L’homme machine* un asilo contra sus perseguidores, le nombró lector suyo e hizo que se le concediese un puesto en la Academia. Gustaba de su compañía y le divertían la invulnerable vitalidad, la bondad ligera, la necia credulidad y la inconsciente bufonería de aquel singular filósofo; y lo que más hacía las delicias del gran enemigo de la medicina era la guerra incesante del médico contra sus colegas. Al concurrir la muerte tan prematura del *pauvre La Mettrie*, fue el propio rey quien pronunció su elogio necrológico ante la Academia. En él se defendía al hombre y se disculpaba al escritor; sus palabras no se hallaban en contradicción con las que Federico hubo de escribir a su hermana acerca del mismo tema: “Era un hombre

divertido, un pobre diablo, un buen médico y un escritor excepcionalmente malo. Pero cuando uno no leía sus libros había la posibilidad de vivir en paz con él”. Helvetius, cuya obra principal vio la luz diez años después que la de Lamettrie (en 1758), fue nombrado al menos miembro correspondiente de la Academia de Berlín (en 1764), bajo la influencia de d’Alembert y como hombre perteneciente “al pequeño hogar de los enciclopedistas”; al año siguiente fue durante algunos días huésped del rey en Potsdam. Acudió allí a rendir al rey “el homenaje que le deben todos los filósofos”. A juzgar por las palabras de su libro, el rey creía que el primer día en que se conociesen sería el más hermoso de todos, pero al verle comprendió que el corazón y el carácter de aquel hombre eran muy estimables. Rechazaba, sin embargo, su filosofía y los escritos póstumos no hacen más que robustecer esta impresión. “Bayle le habría mandado a la escuela para que aprendiese los rudimentos de la lógica.” Su sentido de la realidad tenía que encontrar por fuerza extrañas afirmaciones como aquella acerca de la igualdad aproximada de las dotes originarias. “El hombre nace ya con un carácter que ninguna educación es capaz de modificar.”

Finalmente, en 1770 apareció el *Sistema de la Naturaleza*, “gris, tieso, muerto, como un espectro”, según el juicio que acerca de él formuló Goethe. Esta obra provocó una crisis en la concepción general del materialismo. Ahora, Federico pasó a la ofensiva. A raíz de publicarse este libro escribió una crítica de él en la que campean el sentido común, el realismo y el ingenio. Hay en ella un pasaje que recuerda a Kant: “el ojo de una mosca y el tallo de una hierba bastan para demostrar al autor del *Sistema* la inteligencia de su creador”. A la justificación de la fe en Dios, en la libertad del hombre y en su responsabilidad moral viene a sumarse en esta crítica un tema que interesaba a Federico mucho más directamente todavía: la defensa de un firme orden monárquico en Europa; pues la filosofía de los enciclopedistas había pasado ya de la lucha contra la metafísica y la Iglesia a la ofensiva contra las instituciones políticas vigentes. Federico sale al paso de estos ataques con la serena conciencia de sí mismo y de su superioridad. Holbach “demuestra del modo más palmario que desconoce cómo son los hombres y cómo deben ser gobernados”. En su afán por asegurar a los súbditos el ejercicio del derecho a prescindir de sus soberanos, trueno contra los grandes ejércitos, que constituyen indudablemente un gran obstáculo para aquel fin. “Le parece a uno estar leyendo la fábula del lobo y el pastor.” La perspicaz mirada política de Federico ve estrellarse estas quimeras contra la imperfección de las cosas humanas. “Los súbditos a quienes se erige en jueces de sus soberanos tendrían que ser sabios y justos.” Al escribir este ensayo “se imaginaba ser un doctor de la Sorbona, un puntal de la Iglesia, un San Agustín”. Envío copias del manuscrito a Voltaire y d’Alembert, pero sin dar la obra a la imprenta. En cambio publicó con carácter anónimo en el mismo año de 1770 el análisis de la obra de Holbach sobre los prejuicios, en la cual se estudian exclusivamente los puntos eclesiásticos y políticos con un tono mucho más enérgico todavía que el empleado en la crítica del sistema. Las declamaciones de los filósofos franceses contra las guerras, los ejércitos permanentes y la ambición de los príncipes le habían llenado siempre de irritación. “¿Cuándo se enterará usted, enemigo de los reyes, moderno Bruto, de que no

son los reyes los únicos que hacen guerras? También las repúblicas guerrearán y han guerreado siempre.” “La guerra es algo espantoso, pero es un mal como los demás azotes del cielo, que forma parte sin duda del orden necesario del universo, puesto que se produce periódicamente. Para instaurar una paz eterna tiene usted que trasladarse al mundo ideal, donde no se conoce lo tuyo ni lo mío, donde los príncipes, los ministros y los súbditos son hombres desnudos de pasiones y donde todo el mundo sigue las reglas de la razón.” Por lo demás, pone de relieve que las declamaciones monótonas del antiguo arrendador general de contribuciones se basan exclusivamente en las realidades de una Francia agotada y desconocen lo que es la monarquía en otros Estados. “Lamento — termina el rey— el tiempo que he perdido en la lectura de esta obra y el que ahora estoy perdiendo en hacer la crítica de ella.” Pero su espíritu libre reprueba hasta la más leve sombra de cualquier medida de represión: “He refutado al autor del sistema porque sus razones no me han convencido; pero si se tratase de quemarle, acudiría con agua para apagar la hoguera”.

La oposición interior del rey contra las abstracciones “de los filósofos”, contra la vaga irrealdad de los razonamientos nacidos en los salones había ido germinando lentamente en su propia lucha con las realidades hasta revestir la forma más general. En esta época posterior de su vida hubo de manifestar no pocas veces que desde el siglo de oro de Luis XIV cuyo último resplandor llegó a percibir, el espíritu francés y su literatura siguieron una curva de decadencia constante. Y con este juicio coincidía la conciencia orgullosa del auge del Estado prusiano y la firme esperanza en el porvenir espiritual de Alemania que informan su obra sobre la literatura alemana. El gran rey percibía en sus últimos años, calando mucho más hondo de lo que suele creerse, los defectos del espíritu francés. Se había desprendido ya interiormente de él. Como se negara bruscamente a sostener a un “filósofo” más, calurosamente recomendado por Voltaire y d’Alembert, escribía el primero: “Este héroe no ama la metafísica ni la geometría; yo me temo y tengo mis razones para abrigar el temor de que lleva su aversión mucho más allá todavía y que la filosofía no encuentra en él una simpatía mucho mayor. No la puede perdonar el *Sistema de la Naturaleza*, cuyo autor ha cometido indudablemente una gran torpeza al confundir a los príncipes y los sacerdotes en una misma clase situada más allá de la filosofía, queriendo demostrarles, sin razón alguna a mi modo de ver, que marchan de completo acuerdo”.

3

EL SENTIMIENTO VITAL FRANCÉS. EL ESCRITOR UNIVERSAL

En medio de todas estas polémicas de los “filósofos”, en medio de tantas y tantas teorías no susceptibles de ser demostradas, se levanta triunfante en esta literatura francesa un nuevo punto de vista ante la vida: es un rasgo común a todos estos pensadores, la expresión del sentimiento vital de la Ilustración francesa. El siglo XVII había conquistado la autonomía del pensamiento científico; la literatura francesa del siglo XVIII lucha por erigir a la inteligencia soberana en juez de las instituciones sociales existentes, de la vida

económica, la Iglesia, el Estado y las costumbres. *La inteligencia se considera soberana frente a la vida.* La razón escéptica va eliminando en cada uno de estos sistemas y bajo diversas formas toda idea metafísica del más allá. Es el concepto de la completa terrenalidad de la existencia el que determina el sentimiento vital de estos hombres. Y esto les lleva a entregarse de un modo más implacable y más total a su concepción de que el género humano debe establecerse sobre la tierra por virtud de la soberanía de su pensamiento para realizar la igualdad jurídica, el humanismo y la dicha común de los hombres. El edificio del orden social heredado de la Edad Media amenaza derrumbarse: la nueva morada que quiere levantarse para el hombre ha de ser sistemática, alegre, sana y adecuada a su fin. Sin embargo, esta confianza se mezcla con la conciencia dubitativa de lo que existe y existirá siempre. El hombre, victorioso y autónomo por la soberanía de su inteligencia, creador de un nuevo concepto de la unidad del universo, se halla al mismo tiempo, en unión de lo que ansía y puede, supeditado sencillamente a un cuerpo frágil y perecedero. Lo mismo que la llama, que se extingue al convertirse en cenizas la leña. Sólo durante un momento fugaz le es dado vivir bajo la luz del sol y este momento, colmado por las torpezas de sus sentidos limitados por las pasiones, es pasto del acoso. Si la máquina del mundo tiene un autor, éste gobierna las leyes del universo y el individuo no es nada para él. Unos, como d'Alembert, Lagrange y Laplace, se limitan a estudiar teóricamente estas leyes por las que se rigen los fenómenos; otros, como Prevost, Gresset o Watteau, expresan en versos o en cuadros la belleza del mundo sensible: quien asimila en su sentimiento vital, en su filosofía y en su poesía, el conjunto de esta realidad ve cómo se alza ante él por todas partes la profunda contradicción que palpita en la situación del hombre, la múltiple significación de la vida, el carácter fragmentario de nuestra existencia y nuestro pensamiento. Surge así ese maravilloso estado de ánimo que sabe apurar alegremente la mezcla que lleva envuelta el trago de la vida. Seguro de la victoria en la conciencia creada por el siglo XVII de que la humanidad constituye un todo solidario al que las ciencias permitirán conocer las leyes del universo y someter a su imperio la realidad. Seguro de la victoria en la nueva conciencia infundida por la Ilustración del siglo XVIII de que el imperio del pensamiento ilustrará al hombre y le hará feliz por medio de las luces. Humanidad, progreso, solidaridad de intereses: estas grandes ideas llenan toda la época. Son el alma que anima la obra de d'Alembert, Diderot y Turgot, quienes las traspasarán a Cabanis, Condorcet, Destutt de Tracy, a través de los cuales ejercerán una influencia tan poderosa en la Revolución. Pero las ideas emanadas de la soberanía del sujeto gozador se hallan en una contradicción irreductible con los grandes sentimientos basados en la autonomía de la voluntad activa. Aquellas ideas imperan en la vida ociosa de la alta sociedad, vida que se dilata más de lo que fuera necesario y en la que se mezclan los escritores y los artistas. Estos hombres, independientes, razonadores, extraordinariamente vivos y dinámicos como son, lo llenan todo con su propio tono y su propia vida. Como pasan por la existencia sin ocupación alguna, la vida es para ellos un juego que ejecutan graciosamente y con la aparente seriedad de una faena perfectamente reglamentada. Las reglas supremas de este juego son una alegría y una cortesía imperturbables y la eliminación de cuanto se conviene en

considerar repelente. Se goza del brillo constante, ligero y cabrilleante de una existencia tan problemática como ésta. Charlas, fiestas, comedias, disfraces: tal es el contenido de esta vida. El drama es la forma artística de este tipo de civilización y en la pasión teatral es Voltaire también quien asume la representación de la época.

De este sentimiento vital desgarrado por las contradicciones interiores brota como su expresión más peculiar el estilo que alcanza su máxima perfección en Voltaire y Diderot. Chiste, *esprit*, ingenio, sentimiento que va hasta el sentimentalismo, razonamiento tan fragmentario como la vida misma, mezcla de entusiasmo y de escéptico sentido de realidad en la ironía, todo ello unido en las producciones mejores de esta época para formar un todo chispeante, brillante y lleno de destellos, reflejo de la movilidad de espíritu de sus autores, de la multiplicidad de significados del mundo, de la contradictoria situación del hombre. Y esta actitud de soberanía ante la vida se manifiesta en un método poético consistente en desligar las relaciones de la vida de las exigencias de la realidad, en sopesar la cantidad de dicha que encierran y en echar por tierra con fría ironía cuanto parece encadenar la libertad ilimitada de la existencia. La suma y clave de todo está en que el hombre, gracias a la soberanía del pensamiento, se considera en cada instante dueño y señor de la vida. La pasión amorosa de los grandes tiempos de la poesía se convierte así en una especie de galantería que juega con el amor. El patriotismo se ve atenuado por la serena y razonable reflexión del ciudadano del mundo. Hasta las más trágicas vicisitudes encierran un grado menor de dolor para el alma si la razón serena se encarga de descartar de ellas lo que tienen de arrepentimiento, de timidez ante los hombres o de exageración del propio dolor por obra de la imaginación.

¿Cómo será la literatura que brote de este suelo? Su tónica fundamental será la alegría del hombre ilustrado e independiente que se acomoda a este mundo terrenal sin ilusiones, pero resuelto a beber en todas las fuentes del gozo, la fuerza y la eficacia que manan en él. Recorrerá con gran virtuosismo toda la escala de las situaciones y los estados de ánimo, pero sin que aparezcan jamás en ella aquellos acentos primitivos de la pasión ingenua o desbordada que tanto abundaban en un Shakespeare o en un Lope de Vega. Esta literatura pondrá la forma poética bajo el mando de la razón y del convencionalismo. Las formas de la preceptiva y la oratoria legadas por la antigüedad con el sello final que imprimieron a ésta los romanos, las leyes de Aristóteles, de Horacio, de Quintiliano, son las que rigen ahora la obra del poeta, en vez de aquella turbulenta imaginación a cuya fuerza soñadora se entregaran Lope y Shakespeare. Pero el poeta se vale de estas formas para expresar toda la multiplicidad de la existencia humana, las aplica con arreglo a las distintas situaciones que trata de expresar y a través de su conjunto es la totalidad de la vida la que habla. Hasta que aparece Diderot —un hombre desazonador para los Voltaire, los d'Alembert y los Federico— y descubre nuevas formas para expresar la nueva mezcla de la vida y hasta que por fin se presenta en escena el gigante que hace añicos todo este mundo tan armonioso: Jean Jacques Rousseau. Con él se alza un mundo nuevo, que cae ya más allá de los horizontes de nuestro campo de investigación.

Surge así como la expresión máxima de esta literatura francesa algo que no había existido hasta entonces en los pueblos modernos. Es el producto de una perfección del lenguaje que hace de éste un instrumento en manos del virtuoso. Es el fruto de una constitución del espíritu que le permite expresar en este lenguaje con la misma fluidez todo lo que la vida abarca en el terreno del razonamiento, de la historia y de la poesía. Es el escritor universal, órgano de las grandes ideas de la época. Su palabra es capaz para manejar todas y cada una de las formas de expresión de esas ideas; es a un tiempo poeta, historiador y filósofo, y estas actividades no aparecen separadas en él, sino que en cada una de ellas habla la unidad de su ser y hasta podríamos decir que la unidad de la vida y de la cultura a las que sirve. Voltaire es el primero y el más importante de estos nuevos escritores. “No hay —dice Federico en 1739, en su prólogo a la *Henriade*— ninguna ciencia que no se halle dentro de la órbita de su pensamiento y la capacidad de su espíritu campea sobre todo, desde la más profunda ciencia geométrica hasta la más sublime poesía.” Voltaire era el gran virtuoso de este lenguaje que en sus manos aprendió a expresar todas las modulaciones de la vida. Todas las formas y modalidades de la literatura creadas bajo Richelieu y Luis XIV se convirtieron gracias a él en órgano y medio de expresión de la nueva concepción de la vida conquistada por Francia. Antes de él habían existido figuras más importantes de trágicos y líricos, filósofos e historiadores; pero lo nuevo y lo peculiar de Voltaire, lo que constituye su superioridad, es el hecho de que una sola persona exprese la totalidad de la vida a través de la variedad de sus formas, como poeta, filósofo e historiador. Al paso que la filosofía perdía en profundidad sistemática, la poesía moderaba la fuerza arrolladora de la fantasía y la historia sacrificaba una parte de su crítica minuciosidad, se iba destacando con tanta mayor claridad la íntima afinidad entre estas distintas manifestaciones del espíritu humano y cobraba mayor relieve la meta inmediata y clara de todas ellas en cuanto a la cultura de la época. Gracias a esto la filosofía pudo llegar a las clases cultas de toda Europa por los canales de la sociedad y la literatura, de la poesía y de la historia. Voltaire y la *Enciclopedia* llegaron a ser potencias formidables en la vida pública de la época, reverenciados, tratados de igual a igual... y perseguidos en calidad de tales por las cortes y la alta nobleza. Tanto Voltaire como d’Alembert sabían que les era posible replegarse sobre la corte prusiana de Federico cuando el aire de París empezaba a hacérseles irrespirable.

4

FEDERICO COMO ESCRITOR. LAS CARTAS DE FEDERICO. SU POESÍA. EL FILÓSOFO DE SANSSOUCI

El Siglo de las Luces produjo cuatro grandes escritores cuyas obras abarcan poética y filosóficamente y en el terreno de la agitación la totalidad de la vida de su época: en Francia Voltaire y Diderot, y en Alemania Federico el Grande y Lessing.

Las obras de Federico son únicas como complemento de una gran vida hecha de acción y de la cual, si queremos emitir un juicio acerca de ellas, no podemos separarlas.

Federico el Grande dejó al morir una cantidad asombrosa de escritos, cartas, composiciones musicales, poesías, dramas, hasta un poema cómico de tipo heroico al modo de Voltaire, obras de carácter histórico y filosófico. Voltaire, que producía con gran facilidad y ligereza, bromeaba y se burlaba de la facilidad exenta de crítica con que a Federico le fluían los versos de la pluma. Pero toda esta producción espiritual de Federico el Grande brotaba de una sola y única necesidad de su naturaleza. Su vitalidad y su dinamismo únicos necesitaban llenar de vida todos y cada uno de los instantes de su existencia. Necesitaba mostrarse patético, reírse, representar comedias con sus amigos; en una ocasión puso a Maupertuis, el solemne presidente de la Academia, a dar voces de mando y al frívolo d'Argens a hacer la instrucción, bajo sus órdenes. De pronto interrumpía una conversación sobre Corneille o Pascal para retirarse a tomar medidas militares; en las horas difíciles de las grandes decisiones su alma se eleva sobre el instante declamando versos de Racine. Animado siempre por la necesidad de manifestarse, de aparecer, de cobrar conciencia de la vida en sus aspectos más importantes, colocándose así por encima del momento presente. Cuando filosofa, no lo hace para descubrir nuevos pensamientos, sino para encontrar aquellos que le infundan fuerza interior. Y los toma donde los halla. En esto coincide por entero con Cicerón, Séneca y Marco Aurelio. No elige para sus versos, como Klopstock, Goethe o Schiller, los momentos de máxima exaltación del sentimiento; sus versos acompañan a todas las situaciones de su vida. Al elevar estas situaciones a la región de las formas puras, su alma se siente más libre frente a él mismo y frente a las cosas. El pensamiento más trivial y la expresión menos poética le sirven siempre y cuando que lo que digan se halle dictado por el sentido común y encierre, por tanto, la fuerza necesaria para producir los actos adecuados. Todos sus versos y razonamientos responden, en efecto, al gran ideal que llena por entero su alma: adquirir la fuerza interior que le permita estar a la altura de su misión de rey, conservar dentro de las vicisitudes de su vida de monarca la soberanía del espíritu y poder afirmar una existencia humana completa y pletórica en medio de la dura y unilateral labor de su alta magistratura.

Por la mañana temprano, antes de que se presenten sus secretarios, se pasea por el cuarto entregándose a sus fantasías en la flauta; este ejercicio le inspira según él sus mejores pensamientos. Con toda regularidad, consagra dos horas de la noche a la música, en la que él mismo toma parte. En la música encuentra la expresión más directa para la necesidad que su dinámico carácter siente de un lenguaje en que dar rienda suelta a su vitalidad, para la necesidad de juego y de belleza.

Sobre los palacios de Rheinsberg y Sanssouci y sobre el parque del primero, con sus setos recortados, sus estatuas y sus templetos, flota una alegría imperecedera. Parece como si la libertad de horizontes del alma de Federico en aquellos tiempos se contagiase a todo cuanto arrancaba de él y de quienes le rodeaban. Han desaparecido los brillantes vestidos, el suave crujir de las colas de seda, el juego de los rayos luminosos entre el blanco y la plata de las paredes y las pinturas exuberantes de los techos, los sonos de la flauta del rey en medio de estos salones. Y, sin embargo, parece como si su espíritu siguiese flotando aún con su alegría bajo este techo. Fue aquí en Rheinsberg donde

recibió a Voltaire el joven rey, en el esplendor matinal de su juventud, animando los salones con representaciones teatrales, música, danzas y charlas.

El espejo más perfecto de la vitalidad y el dinamismo indescriptibles del joven rey lo tenemos en sus cartas. Estas cartas son obras de arte perfectas en las que se combinan y alternan el ingenio más libre, el sentimiento más entrañado, la interpretación del mundo más profunda y la más cruda afirmación de la voluntad moral de quien las escribió. Reflejan con la mayor claridad aquel espíritu versátil e inconstante al parecer como el clima abrilero, que comunicaba a cada cosa, a cada persona, a cada momento de la vida su especial acento espiritual, múltiple y lleno de modalidades como la vida misma y capaz de asignar soberanamente a todo el lugar que le corresponde. Y por crudo y recio que sea el tono que a veces se adopta, en esta vida equívoca es necesario poner al mal tiempo buena cara; la alegría soberana del autor de las cartas se abre paso triunfalmente a través de todas las vicisitudes, fiel al convenio táctico de una sociedad en la cual el mejor modo de remediar las penas consiste en ignorarlas. Entre estas cartas o las de Voltaire y el modo grave y cargado de sentimiento con que se aborda el problema de la vida en las cartas de un Klopstock, de un Hamann o un Herder media un abismo de diferencia.

Y ese es también el carácter de la poesía fridericiana. Es como el lenguaje indispensable de un temperamento rico y dinámico que experimenta la necesidad de sentirse a sí mismo. Federico se mueve dentro de las formas de la poesía romana. Cada una de estas formas encierra la regla del estado de ánimo, del sentimiento que trata de expresar. El autor se sirve de ellas para hacer visible a través de su empleo alternativo todo lo que el caudal de la vida trae consigo, todo lo que acontece dentro de él mismo, toda su existencia. Todo cobra expresión aquí: la risa y el ingenio, la galantería y la amistad, todo lo que es compatible con el imperio de la voluntad sobre el destino y las pasiones del hombre. Pero donde su poesía cobra mayor belleza de expresión es cuando canta la voluntad heroica superior al destino y la muerte. El ideal de esta vida a que nos referimos excluye por entero, en efecto, el imperio de la pasión y de la fantasía. Es el espíritu que se siente jubiloso de haberse sustraído al poder de la imaginación, de los afectos religiosos, de las pasiones amorosas. Vivir con alegría y con fuerza: tal es el único ideal digno de un hombre. Disfrute soberano de la vida y fuerza suficiente para despreciarla.

La representación plástica se salía del radio de acción de los versos de Federico. Sólo probó sus fuerzas en la comedia, pero sin éxito. Guardaba, sin embargo, cierta relación interior con la gran tragedia francesa. En ella se reflejaba y se gozaba la época de Richelieu y Luis XIV, con sus grandes acciones. La tragedia francesa recurre a todas las épocas de la humanidad para exponer a través de ellas los ideales y las vicisitudes de la época propia. Los personajes de Corneille respiran los sentimientos elevados, la *générosité* que era el ideal de aquella sociedad de los tiempos de la fronda y que en Descartes aparece elevada a supremo concepto moral. Las palabras y los gestos de estos personajes son palabras y gestos de reyes, príncipes y cortesanos. Las tragedias de Racine expresan la pugna entre las fuerzas personales congregadas en torno a un rey absoluto. Aquí alcanza su apogeo la maestría en el lenguaje. Diálogos en los que dos

personas persiguen sus fines con un arte y una gracia únicos; ocultan lo que quieren, se estudian, se escuchan a la par que hablan de un modo amable y cautivador. Es la fuerza suprema de la dirección aristocrática y principesca de las almas. Y las situaciones y los conflictos que aparecen en estos dramas son los de la vida del Estado y la corte de la época. Eran dramas hechos para reyes. Por eso estos poetas se hallaban preparados para acompañar a los más grandes de los príncipes de este siglo. El secretario de Federico el Grande, Henri de Catt, nos ha dejado un diario de sus conversaciones con el rey. Ante una batalla inminente o después de una gran catástrofe el alma de Federico se eleva sobre el instante imprimiendo a éste el sello de los versos sublimes de la tragedia y encontrándolo así de nuevo exaltado a la eternidad. Racine era el poeta a quien tenía en más alta estima. A d'Alembert le dijo una vez que habría preferido ser el autor de *Athalie* que de la Guerra de los Siete Años. En los versos de Racine le hablaban la felicidad de velar por el bien del pueblo, el gozo real de saberse amado por doquier; no podía leerlos sin experimentar una emoción vivísima. Después de la noche de Hochkirch, hacia el mediodía, el rey mandó llamar a Catt, para luego recitar ante él con semblante sereno los versos de Mitrídates en los que éste describe una derrota muy semejante a la suya. Y reza con Joab: “¡Ciega en sus consejos a una reina cruel y extiende, oh, Dios mío, el espíritu de la confusión sobre ella y sobre Kaunitz!” No pocas veces, los versos de este poeta le hacen llorar y tiene que interrumpir la lectura: “Racine me desgarró el corazón”.

“Obras del filósofo de Sanssouci”: tal es el título dado por el rey a las poesías y escritos en prosa de que mandó imprimir en 1750 unos pocos ejemplares “en la torre” de Sanssouci para un reducido número de amigos. Este título quería decir que el rey se había ido formando a través del razonamiento filosófico la concepción del mundo que servía de base a los trabajos recogidos en aquel volumen. Se había remontado ya en edad temprana no sólo sobre los dogmas del cristianismo, sino también sobre todo el espíritu orientado hacia el más allá, se había desprendido de la metafísica y le dominaba por entero la idea de lo terrenal, como a su Lucrecio o a su Voltaire. Rechazaba con una firmeza un poco cruda las ideas de la providencia personal y de la inmortalidad. Situado en este punto de vista, se alza ante el hombre de cuyos ojos cae la venda de la superstición aquella misión expresada por el rey al final de su epístola al mariscal Keith, en versos dignos de Lucrecio:

*No nos tortura el miedo a las penas infernales
ni queremos el premio de un salario vil;
sólo nos espolean el bien y la virtud,
el amor al deber nos hace huir del mal.
Serenos e impertérritos dejaremos la vida
¡y ojalá nuestros hechos llenen el porvenir!*

En una ocasión dijo a Catt que era natural que la juventud viese en el goce, con Epicuro, la meta de la vida, pero que la corona de Epicuro sólo ceñía las frentes de los hombres dichosos; a él los años y la experiencia le habían convertido en un estoico. Reconocía siempre, sin embargo, que el hombre había nacido para gozar y que el goce era la fuerza del alma. “Si nuestras almas tuviesen cien puertas como Tebas, los goces

irrumpirían por ellas como cohortes en oleada.” Interrogó acerca del sentido de la vida a todos los filósofos y se sentía perfectamente compenetrado con los romanos. Su genio práctico tenía cierta afinidad electiva con la contextura espiritual de aquellos hombres, con la gran trabazón que en ellos existía entre el imperio de la voluntad consciente de sí misma y el poder del razonamiento. “No es necesario vivir, pero lo es, en cambio, actuar.” Encontraba también en ellos la autonomía de la voluntad, la conciencia de la norma de la vida en el deber y la meta de laborar por el bien común. Su testamento comienza así: *Notre vie est un passage rapide du moment de notre naissance à celui de notre mort. Pendant ce court espace l'homme est destiné à travailler pour le bien de la société dont il fait corps.* Cicerón, Séneca y Marco Aurelio, Virgilio y Horacio fueron los compañeros constantes de su vida. Y su filosofía transcurre también entre las grandes antítesis que Cicerón formula como síntesis última de la filosofía del mundo antiguo, entre la conciencia de la libertad y la conexión causal, entre el materialismo y el creador y ordenador del mundo, entre la dicha y el deber.

Pero ¿cómo acierta a encontrar en la nueva situación del pensamiento filosófico, entre las sombras del escepticismo de Bayle, la conciencia de su destino? En este punto su camino se separa del de sus amigos franceses. Empieza esclareciendo su problema a la luz del pensamiento romano, pero su concepto último y definitivo del destino del hombre lo extrae de su alma heroica y de su misión de vivir para la colectividad. El contento consigo mismo, el sentimiento de su dignidad personal y la autonomía bastan para alimentar su alma grande. Esta conciencia se halla vinculada para él a la firmeza y consecuencia de la voluntad y al deber de obrar como lo exige el bien común. Bebía en todas las fuentes que pudiesen infundirle fuerza para el cumplimiento de esta misión. Como Goethe, estaba penetrado en todos los momentos de su existencia del sentimiento de una vida grande informada por ese destino. La naturaleza había asociado en él, en mezcla única, la voluntad de rey y un espíritu de filósofo razonador, unidos a un corazón ardiente y sensible que necesitaba manifestarse y sentirse a sí mismo. Esta voluntad, oculta bajo el dinamismo alegre del joven príncipe, fue revelándose poco a poco ante él mismo en las luchas con su padre hasta que de pronto se alzó ante la Europa asombrada, triunfante en el empeño de captar todas las clases de realidad y de contar con ellas, acerada y fortalecida en la lucha por el poder, hasta que, por último, cristalizó. Pero en medio del empleo de todas estas clases de realidad, este genio deja de actuar sobre ellas para contemplarlas, en medio de la acción política y militar siente la necesidad de vivir con la conciencia exaltada de su propia existencia. De aquí irradiaba aquel encanto único que la mirada resplandeciente de este hombre ejercía sobre todas las personas en quienes se posaba y al mismo tiempo el enigma que se encerraba en él, enigma que atraía, fascinaba y aterraba hasta a un conocedor del alma humana tan profundo como Voltaire.

Es en el campo de la historia donde raya más alta la obra fredericiana. Con la mirada del filósofo que sabe abarcar las cosas humanas en su gran conexión, capta el proceso seguido por la humanidad desde la barbarie hasta la cultura, las leyes por las que se rige este proceso, el traspaso de la cultura de unos pueblos a otros y al mismo tiempo reconoce la peculiaridad originaria e indestructible que palpita en cada nación. En la

literatura histórica apenas existe un estudio más grandioso de las fuerzas políticas de una época y de sus personas dirigentes que el relato de la situación anterior a la primera guerra de Silesia con que comienza su *Historia de mi tiempo*. La propensión a las ciencias naturales de su siglo y el realismo del rey se dan la mano y hacen que su punto de vista dinámico determine y guíe su pensamiento histórico.

5

LA OBRA SOBRE LA LITERATURA ALEMANA

Un espíritu como éste tenía que sentirse por fuerza muy ajeno a nuestra propia poesía y a nuestra filosofía, tal y como llegaron a florecer en la segunda mitad del siglo. Lessing, espiritualmente afín a Federico, permaneció alejado de él por un enigmático destino. Lo que hubo de grande tras él surgió ya de Rousseau: nuestra literatura emancipó el poder de las pasiones sombrías. A partir de Klopstock descansa en la elección de los momentos superiores de la vida adecuados para ser expuestos de un modo idealista. Tan pronto como Klopstock y Herder cogen la pluma se remontan a un estado de ánimo superior a la realidad y hasta las reflexiones de Winckelmann acerca del arte o los trabajos históricos de Herder y Johannes Müller respiran este mismo espíritu. El idealismo de estos grandes escritores alemanes descansaba sobre una abstracción. Lo contrario de Voltaire, Diderot y Federico el Grande, que abarcaban toda la vida tal y como es, todas las contradicciones que se albergan en “este animal de dos patas y sin plumas”, como Federico llama al hombre; lo mismo en sus versos que en su prosa pretenden expresar íntegramente esta realidad, sin cortapisas ni reservas. Y pugnan por expresarla tal y como aparece ante la inteligencia soberana. Aquí es donde radica el verdadero fundamento de la aversión que Federico el Grande sentía por la literatura alemana.

Éste es, en efecto, el punto de vista certero en que tenemos que situarnos para enjuiciar la tan discutida obra de Federico *Sobre la literatura alemana, sus defectos y medios con ayuda de los cuales podría mejorarse*.

Este ensayo data de 1780. Nuestra literatura contaba ya entonces con obras como las odas de Klopstock, la *Minna* y la *Emilia* de Lessing, la novela de Wieland; el *Götz de Berlichingen*, el *Werther*, la *Stella* y los *Lieder* de Goethe. El rey, en su estudio, pasaba tácitamente por alto todas estas obras; el *Götz* lo dejaba de lado en pocas palabras como una “repugnante imitación de Shakespeare”. Se explica que un ensayo como éste produjese una decepción general. Quien con mayor dureza lo enjuició fue Klopstock, cuyos ideales cristianos y poéticos chocaban con toda la personalidad del rey. Goethe escribió un *Diálogo sobre la literatura alemana* que circuló entre sus amigos y no llegó a publicarse; este escrito se ha perdido. Entre las muchas réplicas entregadas a la imprenta la más importante es, sin discusión, la de Justus Möser. Aunque se refutaba en ella al rey, el autor encomiaba también al “noble corazón alemán que no pretende burlarse, sino que quiere realmente ser útil y corregir”. Hubo de pasar mucho tiempo antes de que se olvidasen los duros juicios del rey y se reconociesen los méritos inmensos que su actuación conquistó con respecto a nuestra literatura.

Podríamos explicar la actitud adoptada por Federico alegando su desconocimiento del estado en que nuestra literatura se encontraba hacia el final de su reinado y disculpando esta ignorancia. La lengua del rey era el francés; no dominaba el alemán lo suficiente para poder comprender las obras filosóficas y disfrutar las poesías escritas en nuestro idioma. Su oficio de rey le dejaba cada vez menos tiempo para superar estas dificultades. En estas condiciones, seguían siendo decisivas para él las impresiones recibidas acerca de nuestra literatura en los años de su formación y las que más tarde obtenía de vez en cuando, un poco al azar. Muchas de las cosas que dice en este ensayo merecerían nuestra aprobación si se refiriese a la época en que imperaba todavía Gottsched y en que se destacaban los nombres de Uz, Götz y Gellert.

Y, sin embargo, es muy probable que Federico no se habría expresado con menos dureza acerca de nuestros escritores y sus obras aunque los hubiese conocido mejor. Sus juicios respondían, en efecto, a su concepción de la vida, arraigada desde muy temprano en él, y a la convicción nacida de ella de que la función de la literatura debía ser la de situar nuestros actos sobre principios claros y firmes, enfrentándose soberanamente con las cosas, sea en serio o en broma, y sometiendo al razonamiento a cuanto ocurre dentro de nosotros y en torno nuestro. La poesía alemana no respondía a esta concepción. En cambio, Federico veía realizado su ideal en la literatura francesa, que conocía bien y en la que él mismo probó sus armas. Por eso convertía en criterios de validez universal los medios de que esta literatura se valía para conseguir sus resultados, y el proceso histórico a través del cual se habían formado revelaba las normas con arreglo a las cuales podría alcanzar un grado igual de perfección cualquier otra literatura.

Además, el discípulo de Montesquieu y Voltaire parte aquí de una consideración histórica comparada. Enfoca la historia de la literatura moderna en primer término como la transferencia a los pueblos modernos de lo conseguido en la antigüedad. El Renacimiento constituye el punto de partida de la literatura moderna. Pero el momento en que una nación se demuestra capaz de formar en su seno, por medio de aquella transferencia, el buen gusto y las bellas artes se halla condicionado, en primer lugar, por su desarrollo económico y político y, en segundo lugar, sobre esa base, por la formación de una lengua que brinde a la literatura los medios de expresión necesarios. Italia conoció este momento en la época de Dante, de Petrarca, de Ariosto, de Sannazaro y de Bembo. La vida económica y política de Francia inició a partir de Richelieu la línea tranquila y ascensional en que se basa el pasmoso florecimiento de la literatura de este pueblo. Corneille, Racine, Despreaux, Bossuet, Flechier, Pascal, Fenelon, Vaugelas son los verdaderos padres de la lengua francesa. Fueron ellos quienes le dieron sus reglas, su sonoridad y su fuerza. Federico hace notar aquí con razón que las lenguas sólo alcanzan su plenitud de matices de expresión mediante el intercambio entre su empleo vivo en la sociedad y su empleo en la poesía. Shakespeare sólo representa el comienzo de la literatura inglesa, pues el nacimiento de las artes no coincide nunca con su madurez. Fue la rivalidad con la literatura francesa lo que llevó a la inglesa a su apogeo. ¿Y cuál es el resultado a que se llega mediante esta comparación? Al de que la formación de un lenguaje nacional es condición para que exista una literatura nacional; en ésta la prosa y

especialmente la historia y la elocuencia van siempre aparejadas a la más alta cultura poética; es la cooperación de los grandes escritores la que deslinda los distintos géneros literarios y fija sus reglas; pero todo este proceso se halla siempre subordinado a la transferencia de la literatura antigua a los tiempos modernos.

Estas consideraciones generales que informan y empapan el ensayo de Federico el Grande son el fruto de sus contactos con Voltaire. La influencia de Voltaire explica por qué Federico sólo reconoce a la más grande figura de poeta del siglo de la imaginación, a Shakespeare, como el pórtico con que se abre el gran periodo de la literatura inglesa. Shakespeare no respeta las reglas clásicas de la unidad de lugar, tiempo y acción; en él desaparece todo sentido de la realidad; las palabras vulgares de los cargadores y los enterradores se mezclan en él con la pompa de los reyes. También la fantasía grotesca de un Rabelais y la prosa jugosa y plástica de un Montaigne son anteriores a la gran literatura francesa. La grata sonoridad de la lengua, la gracia y la delicadeza de la expresión, cultivadas en Italia y en Francia por la buena sociedad, las reglas poéticas y en la prosa el estilo racional y la generalización susceptibles de ser aplicadas a la vida real: tales son, tanto para Federico como para Voltaire, los postulados fundamentales por los que debe medirse la literatura de un pueblo.

Desde este punto de vista la literatura alemana de la época de Federico el Grande no presentaba realmente nada satisfactorio. El rey tiende la vista buscando grandes prosistas y en especial grandes oradores e historiadores; busca dramas ajustados a las reglas y calcados sobre el modelo de los dramas antiguos, poesías didácticas y odas; exige ante todo un estilo clásico: nuestra literatura no podía brindarle nada de esto, pues había nacido de una tendencia de las fuerzas espirituales completamente distinta a la del clasicismo francés y perseguía fines muy diferentes. Los místicos y reformadores alemanes habían desarrollado una lengua que encerraba la más alta fuerza de expresión para los movimientos de ánimo del hombre moral y religioso, movimientos solitarios y proyectados sobre lo invisible. Ya Justus Möser, en su réplica al rey, enjuiciaba con perfecto acierto el tipo de poesía creado sobre esta base: “El camino seguido por los italianos y los franceses consiste en sacrificar demasiado a la belleza, en formarse un alto ideal de ésta y en rechazar cuanto no encaje dentro de ella. Esto ha empobrecido su temperamento poético y ha hecho que se perdiera la variedad. Los alemanes, en cambio, al igual que los ingleses, anteponen la variedad a la belleza suprema y prefieren pintar de vez en cuando una cara achatada a pintar siempre narices aguileñas”. Möser esclarece la diferencia poniendo como parangón la que existe entre los jardines ingleses y franceses: “En aquéllos encontramos, como en los dramas de Shakespeare, templos, grutas, rocas, malezas, colinas, ruinas, cuevas, bosques, praderas, pastos, aldeas y una variedad infinita de cosas, todas revueltas y mezcladas como en la creación; en éstos, en cambio, avenidas rectas y ciudades, setos recortados a tijera, lindos árboles frutales plantados por parejas o podados con gran artificio, arriates que parecen grandes flores y casas de recreo del gusto más exquisito, todo tan geométricamente ordenado que al pasearnos arriba o abajo podríamos clasificar el jardín con unas cuantas líneas rectas y tropezar a cada paso con la unidad dentro de la que estas pocas bellezas forman un todo”. Federico

no podía comprender la peculiar, salvaje y variada belleza de los grandes poetas ingleses imaginativos, de Klopstock ni del Goethe de aquel entonces. No acertaba a ver en la prolija minuciosidad de nuestros historiadores, en su amor por el detalle, la raíz de su grandeza futura, ni en el desarrollo trabajoso de los conceptos la premisa necesaria para nuestra filosofía crítica. Buscaba las síntesis que ponen orden y luz en la materia inmensa de las cosas y sólo encontraba una pugna con la variedad individual de la existencia. Buscaba la soberanía del espíritu y la alegría jubilosa de la poesía y sólo encontraba en la poesía de su pueblo la densidad oscura de la vida del espíritu. Por eso, cuando sus ocupaciones le dejaban tiempo para echar una mirada a la literatura, dejaba a un lado como insoportables para él los productos del espíritu alemán. Al final de su vida había de revelarse a través de esto la dualidad trágica de su cultura. No fue capaz de comprender dentro de nuestra literatura aquellas fuerzas peculiares de nuestra nación en que su actuación como rey se apoyó siempre y que vivían dentro de él mismo. Era, sobre todo, el antagonismo de dos generaciones; ya se había vuelto viejo como su Voltaire y veía asombrado cómo la nueva generación tendía la vista hacia nuevos astros. Pero era también el antagonismo entre el espíritu francés y el espíritu alemán, que se revelaba con toda claridad aquí.

Estas ideas especiales en que se basa la crítica que el rey hace de nuestra literatura son también las que inspiran las propuestas encaminadas a mejorarla.

Federico está convencido de la capacidad de la nación alemana para lograr las más altas realizaciones. No nos hemos quedado rezagados porque nuestro talento sea menor que el de otros países. Una cadena de guerras nos empobreció en dinero y en hombres. Nuestros padres interpretaron certeramente las necesidades de nuestro pueblo al atender a restaurar las bases económicas y políticas antes que las de nuestra cultura espiritual. El cultivo del campo, el fomento de la industria, el desarrollo de las ciudades, la emancipación del tercer Estado, la eliminación de todas las trabas que impedían el pleno desarrollo de las viriles energías del pueblo alemán debían preceder según las leyes que rigen el progreso de la cultura en todos los pueblos al desarrollo de nuestra literatura. Cumplida esta condición, se desata una emulación libre entre las distintas fuerzas y el auge de la literatura alemana comienza cuando las otras empiezan a declinar. Los días grandes de nuestra literatura no han llegado aún, pero se acercan. Yo ya no los veré; sólo atalayo desde lejos, como Möser, la tierra de promisión.

La tarea inmediata consistía, según Federico, en ordenar nuestra lengua escrita. Había que suavizarla, modelar concisamente la expresión, hacer escueta y lógica la ilación entre las frases, crear imágenes adecuadas. Federico el Grande quiere proceder en todo metódicamente, regularlo todo, como un gran príncipe del siglo XVIII tenía necesariamente que pensar. Asimismo, era necesario reformar la enseñanza superior. Federico es el partidario más convencido de la enseñanza clásica y su mirada certera da preferencia en la enseñanza a los prosistas; la lógica y la retórica deben combinarse con la lectura de los antiguos. Pero, además, los alumnos deben aprender dialéctica en Bayle, cuya fuerza lógica tanto admiraba Federico, estilo y elocuencia en los oradores sagrados franceses que él mismo gustaba de leer, pensamiento histórico y político en los

historiadores de Francia. Es necesario romper el sortilegio que mantiene el espíritu moderno alejado de la universidad: el filósofo debe penetrar en los sistemas eficaces hoy, el historiador conocer los hombres, los descubrimientos y las obras escritas de todos los siglos. Hay que preparar traducciones de lo mejor que hayan creado otros tiempos. En relación con esto, la relación viva con la lengua y la literatura francesas es una medida necesaria para preparar nuestro propio desarrollo. En la buena sociedad de Francia, desde Francisco I, se hablaba más español e italiano que francés y los romanos formaron su espíritu sobre la lengua y la literatura griegas. También nosotros debemos desarrollar y desarrollaremos sobre el ejemplo de Francia nuestra propia expresión, nuestro estilo, nuestro pensamiento y nuestro gusto. En nuestro país abundan la honestidad, la erudición y el espíritu filosófico: para inflamar el espíritu de la nación alemana sólo hace falta la chispa de Prometeo.

LA NUEVA ACADEMIA

1

EL IDEAL

QUIEN AHONDE en la historia de Federico el Grande tropezará siempre con un factor que se interpone ante la comprensión y la exposición de esta vida y que, sin embargo, es el que da encanto a tal empeño: esta vida se resiste más que ninguna otra a encuadrarse en una fórmula simple; detrás de sus actos y de sus manifestaciones se alza siempre en toda su talla esa personalidad compleja y dinámica que ya conocemos. Todo se concentra en apretada síntesis o se alterna en rápida sucesión: el placer de gozar de la vida en alegre sociedad, conversando, haciendo música, leyendo o entregándose a la tarea de escribir, y la conciencia de que el príncipe debe sacrificarse a la vida del Estado; la ambición del general atraído por la fama de la guerra y el afán de rey-filósofo que aspira a hacer feliz a su pueblo y a impulsar el progreso de la humanidad; el culto de la amistad, las relaciones con literatos como con sus iguales y el orgullo señorial descollando sobre las cumbres solitarias del genio y del poder absoluto; la entrega a las impresiones del momento hasta perderse en ellas y el temple heroico que le lleva a enfrentarse con el destino y que sólo encuentra su expresión y su modelo en la antigüedad romana. Esto es lo que causa asombro, lo que atrae y al mismo tiempo lo que aleja y repele a todo el que se acerca a esta personalidad; hay en ella un no se sabe qué de misterioso y desazonador. Fue necesaria la Guerra de los Siete Años para acabar con esta riqueza y para hacer que todo se tornase gris, duro, razón, deber, abnegación.

Es necesario tener presente esta constante multiplicidad que hay en la conducta de Federico cuando se examinan las medidas que adoptó para convertir a su corte y a su capital en el centro de la cultura espiritual cuya imagen vive dentro de él. En el primer plano de estos esfuerzos se destaca la nueva *Academie des Sciences et Belles-Lettres*, levantada por él sobre las ruinas de la fundación de Leibniz. Con vistas a ella se mantenían las negociaciones del rey y sus representantes con los sabios y escritores a quienes se quería atraer a Berlín y todos los que llegan a la capital pasan a ocupar un puesto en la Academia. Tenemos, pues, un cuadro para nuestra exposición del que no podemos fácilmente prescindir. Es indudable que la Academia constituyó desde el primer momento un móvil fuerte e independiente en los planes culturales del rey. Ya siendo príncipe heredero se había referido repetidas veces a ella en sus cartas a Voltaire y uno de los primeros actos de su reinado fue hacer que le informasen acerca del estado de la antigua sociedad para preparar su transformación. La Academia era en realidad la primera idea de organización surgida del movimiento científico y de la esperanza, basada en él, de una nueva cultura para la nueva generación. Esta idea cuadraba, además, muy bien a la brillante representación de una monarquía estilo Luis XIV, que había sido y siguió siendo siempre el modelo de Federico el Grande. Sin embargo, el rey esperaba de las personas convocadas por él algo más que el que ocupasen útil y dignamente su puesto

en la Academia. Contaba también con ellas para otros planes y problemas de organización, para su *Académie des Nobles*, para los institutos que en número cada vez mayor velaban por las necesidades técnicas de la vida económica y de la administración pública. Federico tenía la clara conciencia de que por muchas que consiguiese nunca suministraría bastantes capacidades intelectuales a su Estado y a su pueblo. Por eso, de momento lo único que le interesaba era atraerse a estos elementos, dejando que la experiencia y la ocasión se encargasen de decir más tarde cómo se les había de emplear. Se sentía atraído por la grandeza espiritual sin más. Procuraba ganarla para sí donde y como quiera que la encontrase. El respeto que sentía por ella no disminuía por el hecho de que esa grandeza se manifestase en campos o actividades alejados de su propio interés. Podía burlarse de quienes sólo sabían pensar en números o en curvas, pero los dejaba laborar tranquilamente y abrigaba la convicción de que también estos arroyuelos acabarían desembocando un día en el gran río del progreso espiritual y moral de la humanidad. Trajo a su lado a hombres como Euler y Lambert a pesar de que no había en ellos nada que se los hiciese personalmente simpáticos como un Maupertuis o un d'Alembert. Por lo demás, ¿quién podía estar seguro de verse libre de sus burlas? Ni su propia persona se hallaba a salvo de ellas. Lo único que exigía era que cada cual conociese su oficio y tuviese la valentía de abrazarse a él sobreponiéndose a toda apariencias y a toda superstición. Esta libertad del alma era para él el factor decisivo en el hombre, y si, además de poseerla, se manifestaba al exterior, en el talento para tomar la vida con alegría, para saber afrontar sus placeres y sus dolores y a esto se añadía el talento de saber encontrar, en palabras, en tonos o en colores, la expresión adecuada para cada idea o para cada sentimiento, ya no cabía más, ya no era posible según él que el hombre pudiese dar más a sus semejantes. Con hombres así le gustaba vivir a él. Este móvil personal, la sed que sentía su propia alma de un mundo más libre, más bello y más feliz, va siempre unida en él a aquellas intenciones respecto al Estado, al pueblo y la humanidad; nadie sería capaz de disgregar la unidad originaria fraguada aquí. Lo mismo da que los Voltaire, los Maupertuis, los Lamettrie y los d'Alembert acepten o rechacen, que cumplan lo que prometen o no: ¡cómo lucen y brillan en el contacto personal en la correspondencia con ellos todas las facetas de este hombre único!

Por donde llegamos a este resultado: la historia de la nueva Academia es ante todo la historia de Federico, la historia de los planes e intentos de su política cultural y la historia de su personalidad, del mismo modo que vemos proyectarse sobre la sociedad precursora de la Academia la personalidad del pensador universal que la fundó. Ejemplos como éstos revelan la importancia de los grandes espíritus que son a la par organizadores para la vida de su pueblo.

2

FINES Y MEDIOS

Las grandes instituciones creadas por la activa humanidad para sus “conexiones de fin”[*] se adaptan con una vitalidad invulnerable a las nuevas realidades. Aunque el régimen de

estas instituciones haya resultado ser inadecuado y aunque entre sus fines figuran muchos que no correspondan ya a los nuevos tiempos, siguen viviendo sus raíces, entrelazadas con el mismo nexo final; sus bases jurídicas, sus recursos económicos, las múltiples relaciones con que se hallan entretejidas aseguran su persistencia. La función que llenaban en una situación dada de la cultura es sustituida ahora por otra que corresponde a las nuevas necesidades.

Así sucedió también con la Academia prusiana de ciencias. No podía alegar siquiera haber realizado nada importante durante los cuarenta años que llevaba de existencia: había ido vegetando en el disfrute de su monopolio del calendario. Ahora se abría un nuevo periodo de su desarrollo, al encomendársele nuevas tareas.

En la *Historia de mi tiempo* escribía Federico: “Los progresos de la filosofía, de la economía política, del arte de la guerra, de los gustos y de las costumbres constituyen sin duda alguna un tema más interesante de estudio que los caracteres de esos hombres débiles de espíritu vestidos de púrpura, de esos charlatanes, coronados de tiara y de esos reyes de segundo rango llamados ministros entre los que son muy pocos los que merecen ocupar un lugar en la historia”. En la vida política se repiten constantemente las mismas cosas, lo único que cambia es el nombre de los actores; en cambio, el descubrimiento de verdades antes ignoradas y la ilustración del espíritu tienen que despertar por fuerza el interés de todos los hombres capaces de pensar. Aquello era la suma de la filosofía de la historia de la época. La humanidad avanza gracias al poder del pensamiento y en un proceso regido por leyes desde la barbarie a las costumbres cultas, a la tolerancia y a la moral independiente. De aquí se desprenden el valor incondicional del pensamiento científico y el carácter internacional de los trabajos que forman la ciencia. Era más de lo que había querido Leibniz. Éste no podría concebir nunca la función del trabajo científico más que en conexión directa con los otros valores de la cultura y casi se perdía para él entre un cúmulo de problemas de orden práctico, sobre todo cuando pretendía demostrar el interés que sus propuestas de organización tenían para el Estado. Sus academias eran siempre, al propio tiempo, establecimientos técnicos en el más amplio y en el más estrecho sentido de la palabra. En cambio, para Federico el interés supremo del género humano estribaba en el imperio de la razón y en sus avances. Al velar por la ciencia, el Estado representa valores que trascienden ampliamente de su propia existencia precaria y sirve a la meta suprema e incondicional de la sociedad humana. En esta función desinteresada pone en libre acción el resorte supremo, la fuerza del pensamiento racional, y fomenta así su propio interés. Tal es el sentido que informa las palabras de Formey en el prólogo al primer tomo de las memorias de la nueva Academia (1745): eran ideas y en parte palabras del propio rey. Tal será, pues, el primer cambio introducido en la función de la Academia según la voluntad de Federico: a partir de ahora, la Academia no considerará como pauta ni fundamento jurídico de su existencia la relación entre su obra y la utilidad pública, los progresos económicos y técnicos, pues todo descubrimiento tiene su valor en sí mismo, en la fuerza que encierra y que le permite impulsar el progreso de la razón. Era un nuevo ideal de academia que encerraba los gérmenes para desarrollos futuros.

Por eso los trabajos de la Academia debían ser asequibles a todos los pueblos civilizados. Antes se conseguía esto por medio del latín; ahora ocupaba el lugar de esta lengua el francés, el idioma universal. Fueron, pues, razones de carácter puramente objetivo las que movieron a Federico ante todo a hacer del francés la lengua oficial de la Academia de Berlín. Si se hubiesen redactado en otro idioma sus trabajos no se habrían leído entonces fuera de las fronteras de Alemania. Oigamos la argumentación de Maupertuis; el empleo del latín para expresar los conceptos de la ciencia moderna conduce a una jerga rara y ridícula; sólo la lengua francesa permite expresarse acerca de cualquier clase de temas con elegancia y precisión y es su perfección lógica lo que le vale el predicamento general de que goza. “Así se explica que un monarca cuyo gusto es juez inapelable en estas cosas la hable y escriba con tanta elegancia y la prescriba como la lengua de su Academia.” Sólo una historia muy precisa de la lengua escrita alemana podría llegar a decir en justicia hasta qué punto la hegemonía de la lengua francesa a mediados del siglo XVII, hegemonía que Federico y su Academia no hicieron más que robustecer, contribuyó a la transformación de nuestro propio idioma e influyó en el estilo de un Lessing, un Mendelssohn y un Wieland.

El tercero y más importante de los cambios operado en la función de la Academia se trasluce en su nuevo nombre: *Académie des sciences et belles-lettres*. Era una ampliación determinada también por el espíritu de la literatura francesa de la época. Se desprendía como un corolario del nuevo concepto del escritor representado por Voltaire, por Diderot y por el propio Federico y que más tarde había de encontrar en Lessing una realización auténticamente alemana. Era, en realidad, un progreso decisivo éste que se operaba en la historia del espíritu alemán bajo la influencia de la literatura francesa. Esa unidad tan vasta de la obra literaria universal que habían de representar Schiller y más tarde Goethe no es sino la continuación y el remate de lo que Voltaire fue para Francia. La academia fredericiana expresó por primera vez esta conexión en Alemania: la forma literaria era el medio que mantenía la unidad entre las aportaciones científicas más abstractas de la Academia y la crítica literaria y la influencia de las ideas filosóficas sobre el gran público.

El órgano para estas nuevas funciones de la Academia tenían que ser, según Federico, los escritores franceses. Llegaba a este resultado partiendo de las ideas que dejamos expuestas y, además, por obra de las circunstancias. Al rodearse de cortesanos y literatos franceses, el rey prusiano se limitaba a seguir el ejemplo de otras cortes. A esto hay que añadir la influencia espiritual de que gozaba la colonia francesa, que seguía representando aun por aquel entonces una parte considerable de la población de la capital. Eran en su mayoría descendientes de los hugonotes y representaban un factor importante en la vida de Berlín más que por el número por la energía, la disciplina lógica y la elocuencia, cualidades heredadas de los franceses reformados. ¿Cómo no recordar por ejemplo, a este propósito, la personalidad de un Dubois-Reymond, el secretario permanente de la sección de ciencias naturales de la Academia? Además el rey mantenía relaciones personales con los caudillos de la ilustración francesa y se hallaba en cierto modo encuadrado en aquel movimiento progresivo europeo; gracias a él se había

formado en el norte de Europa un nuevo centro de este movimiento. Ya que en París se coartaba la libertad de pluma y se hacía la vida difícil a los escritores modernos, las alas de águila de este rey brindarían asilo y asegurarían la existencia a todos los espíritus libres. La Academia era el centro natural de reunión de todos estos elementos. Había que convertirla en el baluarte de la Ilustración; el rey admitía la posibilidad de competir con las academias de París e incluso de superarlas. “Me siento —escribía a d’Alembert— verdaderamente muy obligado hacia Luis XIV por haber revocado el edicto de Nantes; si su nieto quisiera seguir este ejemplo magnífico me sentiría lleno de gratitud; sobre todo si al mismo tiempo expulsase de su reino a esta pléyade de filósofos, yo acogería de buena gana a los desterrados.”

Era en el fondo el viejo antagonismo entre el sistema católico, que desde los tiempos de Descartes exigía de todo pensador que reverenciase al papa y a los jesuitas, y la libertad de pensamiento base de la Reforma y gracias a la cual el Gran Elector había podido brindar asilo en sus países a los hugonotes. Federico estaba decidido a hacer extensiva esta libertad de pensamiento sin la menor limitación a todo el campo de las herejías científicas. Cuando llevó a su lado a Lamettrie fue precisamente para hacer ver al mundo que en su Estado reinaba soberanamente la tolerancia. Y no era culpa suya si los espíritus libres que acudían a colocarse bajo su égida no figuraban precisamente entre los más importantes. Libró una guerra callada y constante con Francia en torno a sus grandes escritores. Era una empresa que hoy difícilmente podríamos comprender pero que respondía consecuentemente a sus más altos principios filosófico-históricos, coincidentes con los de Voltaire. Según ellos, lo mismo la ciencia abstracta que la amena literatura constituyen un patrimonio superior cuyos valores y cuyas normas se hallan en cierto modo por encima de los pueblos, situados en la región de lo puramente humano y universal. Los siglos de oro de Pericles y Augusto, de Lorenzo de Médicis y Luis XIV, a pesar de estar tan distantes en el tiempo, forman una unidad. Surgen mediante la transferencia de los mismos gustos refinados y ponderados de unas naciones a otras y se hallan vinculados entre sí por las mismas normas humanas universales del auténtico arte. Las formas de las modalidades poéticas se hallan determinadas fuera del tiempo por leyes fijas y forman un sistema natural inmutable. Más tarde Hamann y Herder contrapusieron a estos conceptos la idea de la peculiaridad de la poesía nacional, como emanada de la fuerza viva interior de un pueblo.

3

PRIMERAS INVITACIONES. LA “SOCIÉTÉ LITTERAIRE”. LA “ACADEMIA DE CIENCIAS” Y LA “ACADÉMIE DES SCIENCES ET BELLES-LETTRES”. UN DECENIO DE MAUPERTUIS

En junio de 1740 cursó el joven rey las primeras invitaciones a los sabios y escritores que habían de cooperar con él en la reforma de la Academia. No acudieron, sin embargo, todos los que se esperaba que acudiesen. Entre las celebridades científicas fallaron Vaucanson en París y s’Gravesande en Leyden. Respondió en cambio el matemático más

importante de la época, Euler, que a partir de entonces y por espacio de veinticinco años fue por decirlo así la espina dorsal de la sección de matemáticas y ciencias naturales de la Academia. Como escritor de gran estilo aparecía al fondo de la escena Voltaire, aunque por el momento no se decidía a separarse de la “divina Emilia”. Temporalmente se le encontró un mal sustituto en el charlatán italiano Algarotti, cuya llegada produjo gran decepción. El rey daba una importancia especial a la designación de Cristián Wolff. El odio brutal del padre de Federico contra la nueva filosofía había expulsado de Halle hacia diecisiete años al más eficiente de los pensadores alemanes de su época. Federico el Grande debía a las obras de Wolff su primera iniciación en la filosofía moderna y estaba dispuesto a dar una satisfacción a este filósofo. Al mismo tiempo se trataba de aprovechar para la Academia sus dotes didácticas, que eran extraordinarias aunque no exentas de pedantería. “Pues nuestra academia no deberá servir como lujo, sino para la instrucción.” En ella debían “reunirse, por tanto, hombres capaces de fuera del país que enseñen todas las partes de la filosofía, para que los jóvenes de la nobleza y otros puedan aprender algo conveniente”. Por este camino, si sus organizadores no hubiesen decidido por último abstenerse de dar a sus actividades una amplitud tan extraordinaria, la Academia se habría convertido al mismo tiempo en una especie de universidad moderna para la clase gobernante del país. Wolff prefirió, sin embargo, seguir siendo *professor generis humani* —como orgullosamente se titulaba— en Halle que *académicien* en Berlín, sobre todo cuando se enteró de que la dirección de la Academia estaría en manos de Maupertuis, un newtoniano, y de que su idioma oficial sería el francés. Fue éste el primer caso de concurrencia entre las universidades que pugnaban por desarrollarse y una academia.

En septiembre de 1740 se celebró la famosa entrevista en que Federico el Grande conoció personalmente a Voltaire y Maupertuis. “Desde el momento en que subí al trono —tales eran las palabras con que había invitado a Maupertuis— mi corazón y mis aficiones hicieron nacer en mí el deseo de traerle aquí para que diese a la Academia de Berlín la forma que sólo usted puede darle. Ha enseñado usted al mundo cuál es la configuración de la tierra; enseñe usted ahora a un rey cuán agradable es tener a su lado a un hombre como usted.” Maupertuis se había hecho mundialmente famoso con su expedición a Laponia, con la que se comprobó empíricamente la tesis del achatamiento de la tierra, descubierta teóricamente por Newton. Sin embargo, ya por aquel entonces su temperamento impulsivo había provocado una oposición en contra suya en los círculos científicos de París. Esto hizo que aceptase de buen grado la lisonjera invitación del Salomón nórdico. En aquella entrevista el joven rey se sintió ganado inmediatamente y para toda la vida por el sabio francés. “La cara más agria que he visto en mi vida”, pero un hombre absolutamente honrado y un sabio profundo de una gran fuerza de intuición, cuya conversación el rey acabó teniendo en más alta estima que la del mismo Voltaire. ¡Y qué encuentro aquel entre Voltaire, que creía recordar ciertas perspectivas vagas y un tanto nebulosas del sillón de presidente de la Academia, y Maupertuis, el orgullo científico personificado, que tenía la presidencia en el bolsillo! Maupertuis era el hombre que cuando se ponía a hablar de su viaje polar adoptaba un tono “como si el

achataamiento del polo fuese obra personal suya”. Voltaire, después de aquella entrevista, emprendió el viaje de regreso junto a su marquesa y Maupertuis se trasladó con el rey a Berlín. “Cuando salimos de Cleve —escribe Voltaire—, usted rumbo a la derecha y yo rumbo a la izquierda, me parecía estar asistiendo al Juicio Final en que Dios separa a los elegidos de los condenados. El dios Federico le dijo a usted: te sentarás a mi diestra en el paraíso de Berlín, y a mí: tú, condenado, retírate a Holanda.”

Estalló la primera guerra de Silesia y Federico viose obligado a trabajar en unas “matemáticas” que le dejaban poco tiempo libre para otras cosas. Procuraba alimentar con las cartas más amables el espíritu propicio de Maupertuis, al que había dejado en Berlín. Pero el presidente sin academia acabó cansándose. En 1741 Maupertuis se volvió a París. Al año siguiente fue nombrado director de la *Académie des Sciences* de Francia y un año más tarde elevado al plano de los cuarenta inmortales a propuesta de Montesquieu. Federico dejó por el momento las cosas estar, pero ellas mismas se encargaron de provocar una decisión.

El círculo de personas afines en ideas que se había ido congregando de cerca o de lejos en torno al rey representaba ya un poder. Algunas de estas personas se habían sentado ya en la tabla redonda de Rheinsberg; otras habían esperado a que Federico subiese al trono para abrazar la causa del nuevo rey, entrar a su servicio o implorar sus favores. Allí estaban los nuevos literatos franceses, los unos invitados y los otros por su cuenta, pero todos bien recibidos. Allí estaban también los amigos seguros de la colonia francesa, que habían mantenido siempre relaciones personales con la dinastía reformada, a la que debían su libertad religiosa. Y el ejemplo del príncipe heredero, ahora joven rey, había formado sobre todo o atraído a un nuevo tipo de oficiales que no se parecían en nada a aquellos hombres rudos y temerosos de Dios que rodeaban a Federico Guillermo y le rendían pleitesía en la tertulia de los fumadores. El ideal de estos hombres nuevos era Julio César, en quien el genio militar se unía a las dotes del estadista y al talento del escritor, y creían ver reencarnado este ideal en la Francia de su tiempo. Hoy mandaban sus batallones bajo la mirada del rey en el campo de maniobras o en el campo de batalla y mañana salían en misión diplomática a París, Londres o Viena, ocupándose entretanto en reorganizar cualquier servicio o en arreglar cualquier asunto complicado de la administración, para luego volver a congregarse en torno a su héroe y ejecutar nuevas órdenes o participar de una alegre fiesta, siempre orgullosos, sensibles a todo lo que fuese espíritu y belleza y todos ellos con una vena de escritores y de artistas. Estos y no aquellos literatos, por muy importante que fuera lo que escribiesen, eran los verdaderos camaradas de Federico, los íntimos del rey, con los que éste se sentía plenamente identificado, a los que quería, a los que cantaba en sus odas y los que lloraba cuando los perdía.

Eran éstos los elementos que pugnaban por una organización que respondiese a sus intereses espirituales comunes. El mariscal Samuel von Schmettau tomó en sus manos la dirección de este grupo de hombres. Era uno de los últimos representantes de aquel tipo de oficiales sin patria que iba escaseando en el ejército prusiano pero además un *homme d’esprit*, familiarizado con la nueva cultura científica y literaria y con talento para

deslizarla hábilmente bajo las formas agradables de aquella clase de conversación que le gustaba al rey. Había, además, aliados salidos de las propias filas de la vieja sociedad, con Euler, el recién elegido, a la cabeza. En el verano de 1743 estos hombres pusieron manos a la obra y fundaron la *Société littéraire*. El nuevo movimiento espiritual se extendió velozmente a todos los círculos sociales. En pocas semanas se reunieron diez y seis miembros honoríficos y veinte de número: entre aquéllos figuraban las grandes figuras de la sociedad palaciega, Schmettau, el ministro de Estado Kaspar Wilhelm von Borcke, uno de los primeros traductores de Shakespeare al alemán, tres ministros más, y además Gotter, Pöllnitz, Keyserling, Knobelsdorff, Finckenstein, Stille, Duhan de Jandun; entre los socios de número, diez miembros de la vieja sociedad, los franceses de la colonia y de la nueva inmigración, los dos Achard, Formey, d'Argens, Jordan, Francheville. En el documento fundacional se expone como motivo “el deseo de algunos habitantes de Berlín aficionados a las ciencias y a la literatura de ampliar sus conocimientos y ser cada vez más útiles al público” y como finalidad “el preocuparse de todo lo interesante y útil en los distintos campos de la filosofía, las matemáticas, la física, la historia natural, del Estado y de la literatura y la crítica literaria”. Era un programa más restringido y más amplio a la vez que el de la antigua sociedad. Aparece en cabeza la filosofía y se incorporan la historia de la literatura y la crítica literaria. Francheville expuso a la sociedad su proyecto de una historia de las artes que se proponía escribir bajo la tutela del nuevo organismo, el cual aprobó el propósito y mostró expresamente su satisfacción por él. El nuevo concepto de la conexión de todo el trabajo espiritual, basado en el papel que al escritor se atribuía en la Ilustración, explica que se prescindiese de dividir la sociedad en secciones: los estatutos de la *Société* sólo preveían las sesiones generales, que habrían de estar formadas de un modo vivo y libre por lecturas, discusiones y correspondencias.

La nueva sociedad se reunía con regularidad y se dedicaba al cultivo de la ciencia seria. La sesión de 8 de octubre de 1743 fue glorificada por la presencia de Voltaire, que pasó algunas semanas del otoño de aquel año en Berlín, revestido ahora con las funciones de un agente francés, aunque el rey tomaba mucho menos en serio este nuevo cargo del multiforme personaje que el propio interesado. Al lado de la *Société litteraire* seguía existiendo la sociedad antigua, que era la representación de la ciencia reconocida y dotada de privilegios por el Estado. El plan de Schmettau y Euler fue desde el primer momento echarla por tierra. Propusieron que ambas sociedades se uniesen y el rey, creyendo que el momento había llegado, accedió a ello. Se nombró una comisión y empezó una lucha obstinada entre los antiguos y los nuevos que dio por resultado, como en casos tales suele ocurrir, una transacción. La nueva “Academia real de Ciencias” hizo algunas concesiones al espíritu moderno. Descartó expresamente de su radio de acción la teología positiva, la jurisprudencia y la medicina, eliminó la sección específicamente alemana de la antigua sociedad encomendando sus funciones a la sección literaria y ya no prescribió a ésta el deber de preocuparse fundamentalmente de las lenguas orientales y de las misiones cristianas. Y sobre todo creó una sección nueva, la sección filosófica. No se decidía, sin embargo, ni mucho menos, a asignar a la filosofía y a la literatura el lugar

central que ahora les correspondía. Toda la labor seguiría desarrollándose, lo mismo que antes, en las secciones. Éstas seguían manteniendo su independencia tradicional. Tampoco sufrió cambio alguno el carácter oligárquico que adoptara el gobierno de la Academia al ser desplazado Leibniz. La dirección de ésta corría a cargo de un órgano colectivo formado por el vicepresidente del instituto, los directores de las secciones y cuatro administradores. El hecho de que los estatutos siguiesen apareciendo redactados en alemán demuestra cuán fuerte era todavía el espíritu de los tiempos antiguos; era el mismo alemán de hacía cuarenta años, impuro y rígido, prolijo y lleno de un tono patriarcal y magisterial. Con este mismo criterio, se disponía que el francés fuese simplemente admitido para las publicaciones de la Academia, al lado del latín y del alemán.

No era ésta, por cierto, la academia que Federico proyectaba. El rey no asistió al acto de inauguración del nuevo instituto, celebrado el 24 de enero de 1744, día de su cumpleaños. Sus esperanzas estaban puestas en Maupertuis. Por fin recibió una carta de éste en que le comunicaba su propósito de trasladarse a Berlín. El rey recibió esta noticia en los momentos en que disfrutaba de la victoria de Hohenfriedberg. Contestó al sabio en tono de gran satisfacción, con aquellas frases amables con que sabía tratar como nadie a las personas más sensibles: “Es un gran sacrificio el que usted hace para complacerme; ¿cómo indemnizarle a usted de su patria, sus padres y sus amigos?” Maupertuis acudió en efecto, y el rey volvió a debatirse con el problema de mantener el buen humor de aquel hombre difícil hasta que se terminase la guerra. Vino a ayudarle en este empeño el amor. Maupertuis se comprometió con una dama de la nobleza prusiana. Federico felicitó al sabio y al hacerlo no se olvidó del recuerdo absolutamente obligado de su viaje nórdico: “¡Ojalá el amor le sea tan propicio como sus descubrimientos científicos en Laponia! Urania y Newton se unen para cantar himnos a su boda”.

Tan pronto como el rey volvió de la campaña, puso manos a la obra. Maupertuis insistió desde el primer momento en que el cargo de presidente de la Academia se restaurase para él en toda la extensión en que en su día lo ocupara Leibniz, por encima de todos los directores y administradores. El rey accedió desde luego a esta condición, que coincidía en un todo con sus propios designios. Luego Maupertuis esbozó un nuevo reglamento de la Academia que era un modelo de brevedad y concisión. Los estatutos de la *Académie Royale des sciences et belles-lettres* de 10 de mayo de 1746 ponen el gobierno de la Academia en manos de un presidente nombrado soberanamente por el rey. Éste, no contento con lo que el propio Maupertuis pedía en relación con esto, dispuso que las propuestas para cubrir los cargos retribuidos cuyos nombramientos se reservaban al rey no partiesen del pleno, sino directamente del presidente. Con ello éste quedaba prácticamente investido del derecho a nombrar sus colaboradores y la Academia se convertía en un instrumento puesto en manos del rey y del presidente designado por él e identificado con sus intenciones. Las secciones quedaban de hecho suprimidas, pues en lo sucesivo no tienen ya una actuación independiente, no celebran sesiones especiales, no actúan en primera instancia para elegir personas o tomar acuerdos, ni eligen siquiera a sus directores. Sólo se celebran reuniones plenarias, a las que se llevan todas las lecturas,

discusiones, acuerdos y elecciones. Era también una innovación en que el carácter de la Academia fridericiana informaba consecuentemente su régimen y organización: a través de ella se reflejaba la unidad de sus funciones, que servía de nexo de unión a todas sus actividades concretas. Y como era lógico, ahora todas las publicaciones de la Academia debían hacerse en francés.

Maupertuis dirigió la Academia de Berlín durante todo un decenio. Los discursos pronunciados por él en las sesiones solemnes demuestran hasta qué punto lo hacía a satisfacción del rey. Por fin, la fama europea del nuevo presidente de la Academia permitía poner en práctica el programa común. Su solemne conciencia de la dignidad de la ciencia, su *pathos* francés, abstractamente científico, sus hábitos parisinos de hombre que sabía lo que era necesario para poner en escena la ciencia, imprimían ahora a la Academia exteriormente el gran estilo y las formas distinguidas que necesitaba para hacer un buen papel junto a las dos academias de París. El cuerpo de los miembros correspondientes de la Academia berlinesa se hallaba formado ahora por la *élite* de la ciencia europea; se consideraba una gran distinción pertenecer a ella, y esto explica que sabios extranjeros muy prestigiosos se prestasen a colaborar de buen grado en los trabajos de la Academia. Sin embargo, lo fundamental era atraer a Berlín como miembros de número a nuevas personalidades de sólido prestigio. El rey dejaba en plena libertad a su presidente para hacer la selección. Es cierto que los recursos materiales eran escasos y que esto malogró no pocos nombramientos apetecidos. Fue una lástima, en lo tocante al fortalecimiento del elemento alemán de la Academia, que declinasen la invitación que se les hizo a dos hombres que personificaban, cosa muy rara entre los alemanes, aquella asociación de la ciencia estricta y las formas bellas que era el ideal de Federico y Maupertuis: Haller en Gotinga y Kästner en Leipzig. En las negociaciones entabladas con los sabios alemanes se revelaba un nuevo factor que había de entorpecer el desarrollo del carácter alemán de la Academia no menos que las inclinaciones francesas del rey. Las universidades alemanas abrían cada vez más de lleno sus puertas a la gran ciencia europea, y de ello era un ejemplo luminoso sobre todo la Universidad de Gotinga.

Federico contemplaba con orgullosa alegría cómo progresaba su Academia. Gustaba de llamarse su protector y usaba de buen grado el título de académico; varias veces hizo leer en ella ensayos y discursos suyos. Nunca asistió personalmente a sus sesiones, pues se lo impedía el concepto que tenía de su dignidad como rey y su gusto por la soledad. Siempre mostró a su presidente la misma amable deferencia, aunque ni el propio Federico fue capaz de evitar la catástrofe del “papa de la academia”. La disputa de Maupertuis con el rey y con el terrible Voltaire, al que le había llegado la hora de la venganza, hacía insostenible la posición del presidente. Federico había padecido mucho con la “exagerada ambición” de Maupertuis “a la que no correspondía su genio” y con sus modales bruscos; se daba perfecta cuenta de “cómo se ponía en ridículo con sus opiniones de gigante”. Caballeresca e intrépidamente, como cuando exponía su vida en las batallas, descendió al palenque de las matemáticas, entre el estrépito de las discusiones, para proteger con su pluma al amigo y al servidor. No consiguió nada. La

historia de esta catástrofe ha sido relatada ya muchas veces y el juicio emitido por la posteridad en este gran proceso abierto sobre Maupertuis se ha hecho público en un ensayo de Helmholtz editado por Harnack. Lo cierto es que el prestigio del presidente se había disipado. Además, su salud quebrantada sufría mucho bajo el clima nórdico. Maupertuis abandonó Berlín primero por un año y luego, en el verano de 1756, para siempre. Las cartas confortadoras, alegres y llenas de simpatía de Federico fueron tras aquel hombre incurablemente enfermo y destrozado, hasta el día de su muerte.

4

FEDERICO Y D'ALEMBERT

El año en que Maupertuis pasó a disfrutar su última licencia estalló la Guerra de los Siete Años. La Academia se quedó sin presidente, haciéndose cargo del despacho de los asuntos Euler. Entre la penuria de aquellos años de guerra se destaca una curiosa noticia: la Academia propuso al rey nueve miembros correspondientes entre los cuales figuraba, con otros dos alemanes, el más grande escritor de Alemania en aquella época, Lessing. Federico aprobó los nombramientos, pero tan de mala gana que al proponérsele los nombres de Gallert y Lambert se negó a aprobarlos y se reservó soberanamente el derecho a nombrar nuevos académicos entretanto que se cubriese la presidencia.

Ya al sobrevenir la catástrofe de Maupertuis había pensado en d'Alembert, sondeándole discretamente. La Guerra de los Siete Años había terminado y la Academia volvía a ser una de las preocupaciones principales del rey. Federico contestó a la felicitación entusiasta de d'Alembert renovándole la invitación que antes le hiciera. D'Alembert pasó tres meses en Sanssouci junto al rey. Se entabló entre ellos una relación de amistad cuyos rayos serenos habían de iluminar los años posteriores de Federico.

D'Alembert era una de las figuras dirigentes de aquel poderoso movimiento del espíritu francés que había tenido como centro la Gran Enciclopedia. Era matemático, no como Euler, “este pobre diablo” que revolvía en todos los sectores de las matemáticas para probar en todos los problemas habidos y por haber su genial talento analítico; también d'Alembert dominaba la ingeniosa aplicación del instrumento matemático a los problemas de la física, pero la grandeza peculiar de este pensador fundamentalmente claro estribaba en la nueva fundamentación positivista de la mecánica. D'Alembert era filósofo, pero no al modo de “los filósofos”, con los que, por lo demás, se hallaba unido por la solidaridad del Siglo de las Luces; ocupaba entre ellos una posición especial, con su sonrisa escéptica de hombre superior; en su introducción a la *Enciclopedia* había llevado a cabo esa fundamentación metódica de las ciencias empíricas que es la última palabra de las grandes ciencias naturales de esta época. Su obra le atrajo las miradas de toda Europa y despertó también en Federico el deseo de llevar aquel hombre a la presidencia de su Academia. Tiene una gran belleza humana ver cómo el rey sigue con viva simpatía las vicisitudes de aquella vida agitada de escritor, cómo permite al sabio desdeñado por su patria vivir con cierto desahogo gracias a la pensión que le concede, cómo le procura generosamente los medios necesarios para reponer su quebrantada salud

mediante un viaje, cómo cuida de él como un padre, según la frase cariñosa que acude a los labios del propio d'Alembert. Es un cariño que envuelve una política amable: el designio de aprovechar todas las ocasiones favorables para atraérselo, unas veces sondeándole discretamente y sugiriéndole con cierta cautela lo que de él se desea, otras veces preguntándole abierta y cordialmente, otras veces por último allanando violentamente su interior, con un tono desabrido ante el retraimiento constante del filósofo, incluso hiriéndolo bruscamente, hasta que por fin al rey no le queda otro camino que burlarse con resignado humorismo de la tozudez de aquel geómetra. Las cartas de d'Alembert a l'Espinasse trazan una imagen deliciosa de la gracia del rey en sus relaciones con el amigo. Un día, paseándose por los jardines de Sanssouci después del concierto, Federico corta una rosa y se la ofrece a d'Alembert diciéndole que “de buena gana le daría algo mejor”; otro día le lleva a su biblioteca y apuntándole a los libros le pregunta si no le “da lástima de sus pobres huérfanos”.

¿Qué fue lo que movió a d'Alembert a mantener una actitud tan consecuente de negativa? Más tarde habría de desempeñar el cargo de secretario permanente en las dos academias de París. A las brillantes ofertas de Federico, que le garantizaban una gran posición y unos ingresos siete veces mayores que los que obtenía en París, oponía principalmente el argumento de que no le era posible abandonar el contacto con los círculos de sus amigos parisinos. En ello había indudablemente una buena parte de verdad. Más tarde, cuando Laplace consideraba la posibilidad de trasladarse a Berlín, Lagrange le disuadió de ello diciéndole que allí sólo podría hacer una vida tranquila de sabio sin los encantos ni los placeres de la vida social de París. D'Alembert era muy sensible a los encantos de aquella sociedad parisina en que él ocupaba un lugar central desde que la dirección de la *Enciclopedia* le sacara del silencioso cuarto abuhardillado en que antes vivía. Pronto se sintió atado, además, a aquel medio por una circunstancia nueva que irrumpió en su vida y que había de convertirse en la tragedia de ésta: su constante y profunda afección por la señorita de l'Espinasse. Había, sin embargo, razones distintas y más profundas que el filósofo no exponía al rey. París no había olvidado el trato dado a Voltaire por Federico. D'Alembert sentía también un temor secreto ante el demonio de Voltaire: cuando éste le escribía diciéndole: no vayas a Luc, no te fíes de las apariencias seductoras, ni el mismo d'Argens pudo mantenerse cerca de él; cuando Voltaire se ponía a maldecir —como lo hacía cada vez que se hablaba del nombramiento de d'Alembert—, el sentido de la libertad de éste se venía a tierra. “No tema usted —le contestaba— que vaya a cometer semejante torpeza; estoy decidido a no entrar jamás al servicio de una persona, pues quiero vivir libre como he nacido.” A pesar de lo noble, lo humana y lo hermosa que pueda ser la amistad que le une a él, Federico es para d'Alembert el rey y aunque el filósofo se considere igual a él en la autonomía de su pensamiento, siente que le separa de él algo insuperable; es el rey, ante el que un hombre libre puede presentarse y expresarse libremente, pero nunca sin reservas, siempre en guardia ante la preocupación de que de pronto puede dar rienda suelta a su voluntad imperiosa de rey. Además, con su actitud de leve superioridad, hay algo en d'Alembert que querría ver a todos los hombres a cierta distancia. El rey es para él un

objeto de observación, lo ha convertido en un tema de estudio, querría influir en él sin exponerse a que él influyese a su vez en su propia persona. “No hay que dar a entender a d’Alembert —dice éste de él mismo— que se pretende guiarle; su amor por la libertad llega hasta el fanatismo, hasta tal punto que se abstiene no pocas veces de cosas que le serían agradables ante el temor de que puedan llegar a adquirir algún imperio sobre él.” En una ocasión el rey, exponiéndose a pasar por indiscreto, ignoró sencillamente toda una serie de cartas suyas. Y otra vez, como el filósofo volviese a ponerle como pretexto su precaria salud, le replicó sin miramiento alguno: “Su espíritu está tan enfermo como su cuerpo; esto supone un doble padecimiento. Pero yo no quiero mezclarme en la cura”.

Sin embargo, d’Alembert había prometido al rey en Sanssouci “interesarse por el bien y la fama de la Academia”. Por su parte Federico, a pesar de la negativa tan clara de su amigo, mantuvo siempre a disposición de éste la presidencia. Esto crea a partir de 1763 una situación peculiar en cuanto a la dirección de la Academia. La presidencia de ésta la desempeña el propio rey; a éste se le informa simplemente acerca de la importancia de las personalidades en quienes se piensa para académicos y se espera a que el rey resuelva. El filósofo francés desarrolla desde París una actividad extensa en favor de ella. Se van estableciendo, sobre todo desde que Lagrange está en Berlín, ciertos usos sociales basados en la buena fe de las personas llamadas a decidir y en las relaciones firmes y serenas que los unen. Sin embargo, la influencia de d’Alembert sólo era eficaz cuando se trataba de nombramientos. En lo referente a los asuntos interiores de la Academia el rey rechazaba sistemáticamente las ingerencias de d’Alembert, por grande que fuera la sutileza metódica con que se presentasen.

Cuando se trataba de cubrir algún puesto en el campo de las ciencias estrictas, d’Alembert pasaba revista a la *élite* de la ciencia, con desapasionada objetividad. Fue él quien llevó a la Academia a Lagrange, el más grande matemático de la siguiente generación; intervino también cuando Laplace examinó la posibilidad de trasladarse a Berlín, propuso al gran químico Scheele como sucesor de Marggraf y no fue culpa suya si su doble indicación de Michaelis y su recomendación de Johannes Müller no llegaron a tomar cuerpo. La influencia de d’Alembert no se extendía a la sección filosófica, en que se manifestaba el profundo antagonismo entre los metafísicos alemanes y estos positivistas. “He llegado a pensar —escribía Lagrange con una malicia irónica que no es frecuente en él— que casi todos los países tienen su propia metafísica, como tienen su propia lengua.” D’Alembert no tuvo parte en el nombramiento de Lambert, el más importante de los filósofos de la Academia, el rival de Kant, cuyo nombramiento fue “casi impuesto” al rey. Pero procedió luego noblemente y con justicia al intervenir a instancia de Lagrange en favor de Lambert, cuyas formas de vida poco simpáticas repelían a Federico.

La actitud de d’Alembert con respecto al vaporoso gremio de los literatos era bastante complicada, a consecuencia de la *Enciclopedia*. Era éste uno de los puntos débiles de d’Alembert. Cuando después de morir Maupertuis el rey entabló relaciones más estrechas con él y le escribió la epístola contra la persecución de la *Enciclopedia* en aquella amable escaramuza entre la poesía y las matemáticas en que se pusieron a prueba

el ingenio, el espíritu y la gracia de una y otras, d'Alembert había escrito a Voltaire: "No sé lo que pasará con él y conmigo; pero sería una gran pena que la filosofía no encontrase en él un protector". Y más tarde, en los días de Potsdam, al sentirse ya seguro cerca de Federico, se alegraba pensando en la posibilidad de ayudar a sus camaradas de lucha y celebró como un triunfo el haber podido llevar a Helvetius y Jaucourt a la Academia como miembros correspondientes; dio las gracias al rey en nombre de la filosofía por el ejemplo que daba a los gobernantes. Sin embargo, cuanto más duraban aquellas relaciones, no se escapaba a la sabia mirada de Federico lo que estaba ocurriendo en el fondo de la escena. Aunque no llegase a decirlo directamente nunca, en el tono ligeramente irónico con que a veces contestaba a los elogios de un mártir de la literatura se trasluce la alusión a d'Alembert. Quien repasando la correspondencia entre Voltaire y d'Alembert eche una mirada entre bastidores se convence en seguida de lo prudente que era la actitud de reserva adoptada por Federico.

[*] *Vid.* este concepto en la *Introducción a las ciencias del espíritu*, libro I. [E.]

LA ALIANZA DE FEDERICO CON LA ILUSTRACIÓN ALEMANA

1

LA GUERRA DE LOS SIETE AÑOS. EL REY DE LA RAZÓN PRÁCTICA

EL DESEO de llevar a d'Alembert a Berlín respondía aún a la idea de una suprema cultura espiritual que animaba al rey antes de la Guerra de los Siete Años. Bajo el influjo de esta idea fueron ganadas todavía dos figuras de fama europea, Lambert y Lagrange. Fueron los últimos resplandores del sol agonizante. A la larga el ideal del rey tenía que resultar por fuerza irrealizable en una ciudad como aquélla, en que no existía universidad y que sólo se componía de oficiales del ejército, funcionarios y comerciantes, y en el seno de un Estado obligado a desplegar los mayores esfuerzos militares y en que se imponía constantemente la necesidad de dar preferencia sobre todo otro interés a la utilidad más inmediata. Y estas condiciones tenían que hacerse forzosamente más sensibles después de una guerra tan espantosa como aquélla. Pero lo decisivo no era esto, sino el hecho de que Federico había salido de la Guerra de los Siete Años completamente cambiado.

Federico no había querido esta guerra. Las premisas políticas que podían prometer a Prusia beneficios importantes en un nuevo encuentro armado con Austria no se daban en lo más mínimo cuando el rey se puso en campaña en el verano de 1756. Lo hizo así obrando en legítima defensa, con la esperanza de asestar unos cuantos golpes rápidos que echasen por tierra la coalición que le amenazaba y volver luego a las labores de paz iniciadas por él. Lo cual no excluía que una vez desenvainada la espada no estuviese dispuesto a volver a envainarla sin haber obtenido la necesaria reparación de los daños y los peligros sufridos. Pero así como una aguja falsa de su política, el tratado de Westminster, había hecho posible que las potencias continentales se coaligasen contra él, su ataque ahora sólo logró unir las más todavía. Su golpe preventivo no hizo más que desencadenar lo que precisamente quería prevenir: la lucha por la existencia del Estado creado por su padre y por él. La realidad iba a revelar ahora los límites de las fuerzas de este Estado y a enseñarle que también las posibilidades de su genio tenían sus límites. Después de perder la jornada de Kolin, la situación era tal que no tenía más remedio que jugárselo todo a una carta y pronto se vio colocado ante la perspectiva de que una victoria, por brillante que fuese, no serviría más que para aplazar por breve tiempo la catástrofe inevitable. La desgracia iba pisándole los talones. En los momentos decisivos le fracasaban las campañas, las batallas, las negociaciones; hasta que por último vino a salvarle lo que él consideraba un azar, el cambio de emperador en Rusia. La muerte le arrebató sus mejores generales y sus amigos más queridos, le privó de la madre cuyo amor lleno de cuidados hacia él había sido el único rayo cálido de su juventud, y de la hermana, la única que le comprendía y estaba dispuesta a perecer con él. Otros defraudaban las esperanzas cifradas en ellos, perdían el valor, le acusaban de destrozar el Estado, señalaban con cruel alegría, como su propio hermano, la realización de sus

malignas profecías: ¡Faetón ha caído! Parecía expiar ahora de un modo sobrehumano, y con él los inocentes que le sacrificaban su sangre y sus vidas, todo lo que le había faltado siempre en medio de la idea tan alta que tenía de sí mismo como estadista y como hombre. Pero todo esto endurecía su alma. Perdió hasta el último soplo de fe en una Providencia y hasta en la posibilidad de influir de un modo un poco racional en la marcha del mundo. La vida es una comedia: nunca empleó Federico con tanta frecuencia y con tan diversas variantes esta imagen como en estos siete años de guerra, consolándose con el pensamiento de que estaba en su mano el abandonar voluntariamente la escena cuando mejor le pareciese. Las debilidades humanas habían provocado siempre su burla y su ironía; ahora este rasgo se convertía en un amargo desprecio por los hombres, y cuando pensaba en lo que esta guerra venía a arrebatarse o veía que nadie era capaz de comprenderle se sentía dominado por la cólera y ésta se descargaba en terribles explosiones. Su voluntad se imponía ahora de un modo despótico y pesaba como una pesadilla sobre cuantos tenían que obedecerla. Sus sentimientos hacia el individuo se embotaban en la lucha constante en torno al Estado, ante el espectáculo de los campos de batalla, ante la idea con la que cada vez se iba familiarizando más de que la muerte le llamaba o de que él llamaba a la muerte. Fue entonces cuando se borró de su ser todo lo que había en él de amable, de gozoso y de animado; estas campañas hicieron envejecer su cuerpo prematuramente y en su imagen exterior las líneas curvas fueron cediendo el puesto a esos rasgos agudos y finos con que ha pasado a la posteridad “el viejo Federico”. Pero del mismo modo que en esta cara delgada es donde mejor resaltan sus brillantes ojos azules, la Guerra de los Siete Años fue la que reveló al mundo y al propio Federico lo que constituía el rasgo definitivo y más firme de su carácter: la conciencia heroica del deber. Cuando el destino le azotaba con la mayor dureza, cuando todos en torno suyo dudaban y se desesperaban, cuando el pensamiento del suicidio ensombrecía su espíritu, sabía sacar de la sima profunda y solitaria de su alma el valor necesario para seguir viviendo y luchando hasta el momento en que el Estado se derrumbase y en que él, considerando ya superflua su vida personal, pudiese abrazar con la conciencia tranquila el camino que los ejemplos de la antigüedad le señalaban.

Hasta que por último la guerra terminó honrosamente y el rey pudo acometer la labor a la que pensaba entregarse durante el resto de su vida: el restablecimiento de su Estado. Ahora montaba la guardia para velar por la paz, preocupábase por restaurar la hacienda pública y el bienestar de la población, trabajaba con Carner en la reforma del derecho y con Zedlitz por la educación del pueblo. Ahora, en su espíritu todo se concentraba en lo necesario. Esto hizo que cambiase también su actitud ante la ciencia y la literatura. Sentía más frialdad que nunca ante las ciencias físico-matemáticas. El problema que le preocupó durante toda la vida: esclarecer y hacer eficaces los móviles de la conducta de los hombres en favor del bien común, pasaba a ocupar ahora el primer plano de su interés. Al mismo tiempo, iba apartándose cada vez más resueltamente de la literatura francesa y de sus últimos derroteros. En ella se acusaban de un modo cada vez más radical las consecuencias que el punto de vista puramente abstracto de las ciencias naturales acarrearía para el Estado y las simples concepciones fundamentales de la moral. Y frente

a estas tendencias disgregadoras de la cultura francesa se abría paso ahora en él, de un modo más libre y más enérgico, el principio más íntimo de su filosofía: sólo en la profundidad de su propia conciencia puede encontrar el hombre la respuesta a la pregunta de cómo debe obrar. Pero Federico, a diferencia de Kant, con su gran sentido de la realidad, no pierde nunca de vista la conexión existente entre la plenitud de los móviles que dentro del hombre exigen satisfacción y la preocupación y el deber de laborar por el bien común.

Este rey, convertido todo él en razón práctica, no tenía ya nada que redujese a los grandes internacionales del espíritu. Toda aquella brillante cohorte de físicos y matemáticos, literatos y artistas que le había rodeado antes de la guerra fue dispersándose poco a poco sin que nadie cubriese las bajas. Maupertuis estaba muerto y olvidado. Euler, su sucesor, tomó el camino de San Petersburgo. Nunca había perdonado que el rey no comprendiese su grandeza unilateral; y el hecho de que ahora le pospusiese a d'Alembert como antes a Maupertuis y de que, por último, pusiese a su lado una "comisión económica" para fiscalizar su gestión en la Academia, fue lo que acabó de decidirle. Abandonó la inhóspita capital prusiana acompañado de su hijo. Lieberkühn había muerto ya en el primer año de la guerra; después de terminar ésta le siguieron en la muerte Pott, Meckel y Marggraf. Lambert, el recién nombrado, desapareció también tras doce breves años. Al final sólo quedaba Lagrange, entronizado en su altura solitaria. La ciencia físico-matemática no obtuvo reparación para tan graves pérdidas. Y, asimismo, fue dispersándose el cortejo ligero de escritores franceses que antes bullía en los salones de la Academia. De vez en cuando salía el nombramiento de alguno nuevo, pero estos nombramientos se debían casi siempre a la recomendación de d'Alambert o al talento del interesado para actuar como profesor de conversación francesa en la Academia de los caballeros. En las nuevas promociones ya no figuraban nunca espíritus libres tan malignos como d'Argens y Lamettrie; la extrema izquierda de la ilustración francesa no encontraba asilo como antes en la corte del filósofo real. Ciertas experiencias poco edificantes que había tenido con sus amigos franceses bajo la penuria de la guerra reciente contribuían a menoscabar la estimación que el rey sentía por ellos. Los Voltaire y los d'Argens se habían mostrado incapaces de comprender ni en lo más mínimo las confesiones de su alma heroica. Le habían aconsejado reiteradamente que continuase disfrutando de la vida, poniendo para ello fin a todo trance a aquella intrusa guerra. Pero había cosas peores aún que estas impresiones cobardes, de las que le había sido fácil deshacerse con una réplica sardónica o indignada, y eran las pruebas de infidelidad e ingratitud de aquellos hombres. A su lector, el abbé de Prades, hubo de enviarlo a una fortaleza después de comprobar que era un espía y tuvo que ver cómo Voltaire, con pérfida malignidad, replicaba las obras del filósofo de Sanssouci en un momento en que representaban un peligro político para su autor.

Federico, el hombre, no encontró ni buscó siquiera compensación para todo lo que perdía así en el terreno de los hermosos goces de la vida y los jubilosos ideales de la cultura; este Federico había abdicado. En cambio, el rey, deseoso de vivir para su Estado y su pueblo, encontraba ahora, por vez primera, un aliado que se ponía por entero a su

disposición para las duras faenas cotidianas, un aliado que le fue siempre fiel y que había de ser, andando el tiempo, el heraldo de su fama: la ilustración alemana.

2

EL SIGLO DE LAS LUCES EN FRANCIA, EN INGLATERRA Y EN ALEMANIA

Las características fundamentales de la época de las luces son las mismas en todas partes: la autonomía de la razón, la solidaridad de la cultura intelectual, la fe en un progreso incontenible y la aristocracia del espíritu. El Renacimiento y la Reforma habían allanado el camino a la soberanía de la razón al destruir las viejas autoridades. El desarrollo del conocimiento matemático de la naturaleza y la afirmación de la ciencia natural en el imperio sobre ésta pusieron por obra esa soberanía. La nueva política del siglo XVII, lo mismo en las máximas de los gobiernos que en las doctrinas de los escritores, no podía erigirse sobre otro terreno que el de la razón. Esta razón soberana, al considerarse portadora de una nueva cultura, permitía que ésta, gracias a la validez universal de los principios de la razón pensante, fuese capaz de abarcar todas las naciones. Y así surgió la conciencia de la solidaridad existente entre todas las naciones civilizadas en medio de sus luchas por el poder. Y como la necesidad lógica de los fundamentos recién descubiertos de un conocimiento causal de la naturaleza y de su aplicabilidad práctica alumbraba un principio tras otro y una aplicación tras otra, surgió y fue desarrollándose la fe en el progreso triunfal de la ciencia y de la civilización basada en ella. Pero este progreso se movía dentro de la aristocracia de la inteligencia de los diversos pueblos. En ella existía una comunidad interna, separada de la vida del pueblo. Por mucho que el Estado moderno se esforzase en poner la nueva cultura a contribución para incrementar más y más su poder, esta cultura era, en sus fundamentos, algo independiente del espíritu del pueblo que unía a las naciones en la estimación general de los conocimientos y los gustos y que se transfería en cierto modo desde arriba de unos pueblos a otros. El propio Estado, desde los tiempos de Hobbes, desglosaba su teoría de su propia base dentro de la vida peculiar de cada pueblo. En efecto, según esta teoría el Estado no surge histórica e involuntariamente como fruto de las fuerzas creadoras de la vida de cada pueblo, sino que es el producto de la inteligencia y del interés, lo que le somete a la omnipotencia de la razón reguladora. No es un organismo, sino un sistema de distintas fuerzas: una máquina.

Sin embargo, esta mentalidad racionalista de los siglos XVII y XVIII tenía que repercutir forzosamente de un modo muy distinto en los diversos países. Los pueblos latinos siguieron viviendo bajo la dominación extranjera del papado. Las clases inferiores de estos países mantuviéronse aferradas por la influencia de los curas a los rígidos conceptos del concilio tridentino y esto las colocó al margen del formidable movimiento intelectual que llena estos dos siglos. En los Países Bajos, en Inglaterra, en Alemania y, por último, en Norteamérica la Reforma se encargó de tender un puente entre las necesidades sencillas del hombre vulgar y los elevados conceptos de que es capaz el

espíritu humano. El derecho soberano a interpretar los Libros Sagrados por medio de la razón dejaba aquí el camino libre para desarrollar, con arreglo a los nuevos postulados de la cultura universal, la fe común en que se habían unido en los tiempos de Lutero, de Zwinglio y de Calvino los creyentes de todas las clases. Locke, Leibniz, Kant, Schleiermacher, Carlyle, Emerson: todos ellos pudieron empalmar a las imágenes sublimes de la Sagrada Escritura las últimas ideas por ellos descubiertas. Bajo Federico el Grande fue la ciudad de Halle la que sirvió de órgano para esta transformación de los conceptos religiosos y a partir de entonces ha sido siempre una de las funciones más altas de las universidades alemanas la de oficiar como mediadoras en este sentido. Por eso allí donde la Reforma le había preparado el terreno, el movimiento de la Ilustración se encontraba siempre con una comunidad de príncipes, funcionarios, sacerdotes y profesores, escritores y pueblo, que le aseguraba una influencia mucho más amplia y más profunda que allí donde la Iglesia antigua mantenía sus fueros.

Tras el breve florecimiento de los Países Bajos, el país que marchó a la cabeza en el movimiento de la Ilustración germánico-protestante fue Inglaterra. Desde el día en que el gran Orange pisó el suelo de las Islas Británicas se desarrolló en éstas un Estado libre y poderoso que puso paz entre la monarquía, la aristocracia y las clases burguesas, entre la Iglesia anglicana y las comunidades protestantes libres y que a partir de entonces pudo desarrollarse en todos los sentidos de un modo tranquilo y consecuente. Por eso pudo surgir en este país una cultura espiritual homogénea sin paralelo hasta entonces entre los pueblos modernos. Las ciencias empíricas, la novela burguesa, el arte del retrato ajustado al modelo, una nueva y grande literatura histórica y el mayor florecimiento conocido de la elocuencia desde los tiempos romanos, todo ello acompañado de un análisis filosófico que abarca todos los fenómenos psicológicos y sociales, y, además, formando un gran complejo espiritual unido por una conexión interna y asequible por su forma escrita a todo el mundo culto de Inglaterra: ningún pueblo había tenido desde los romanos una cultura nacional de semejante envergadura.

Tarde y a gran distancia siguieron los alemanes a sus parientes del otro lado del canal. Pero en ninguna parte existió una comunidad interna en todas las clases, basada en el protestantismo, tan estrecha como en la patria de la Reforma, ni en ningún país fue tampoco tan poderosa la obra de la época de las luces. La Ilustración alemana sustrajo la religiosidad cristiana de los burdos conceptos de la ortodoxia para erigirla sobre los cimientos firmes de la libertad de la persona moral. Dio a la educación y a la enseñanza nuevos fines y nuevos métodos. Reformó el derecho y ahondó en el conocimiento del mundo político; se puso en todo y por entero al servicio de la sociedad y del Estado. Y realizó todo esto poniendo en ello una unción moral y un celo pedagógico tan grandes como si se tratase de una nueva religión. Y creó al mismo tiempo y en relación con esto una literatura que si quedaba a la zaga de la francesa y la inglesa en cuanto a brillantez y genialidad, en cambio las superaba con mucho en cuanto a unidad, claridad y eficacia general. Del terreno fecundo de esta literatura brotó luego el florecimiento de nuestro arte clásico. Todo esto dio a la Ilustración alemana una superioridad infinita sobre la cultura francesa con la que tenía que enfrentarse por todas partes en los círculos palatinos y

gubernamentales. Los grandes principios que en Francia produjeron obras científicas de primer rango, frutos fascinadores del genio literario y aquella vitalidad soberana y pletórica de la sociedad, revisten en Alemania una forma sobria e incluso limitada. Pero bajo esta forma presentan una utilidad práctica grande que les permite transformar a la gran masa de nuestro pueblo. En Francia, las conmociones de la Revolución francesa hicieron que se derrumbase bruscamente la cubierta engañosa de la cultura de salón y que saliesen a la superficie desde la sima intacta los poderes sombríos de la Edad Media con los que todavía se debate en una lucha indecisa la Francia de nuestros días. En la patria de Lutero y de Kant, la labor sobria y callada del siglo XVIII hizo brotar el entusiasmo libre de los combatientes de 1813, y si hoy el pueblo alemán figura a la cabeza de las naciones civilizadas por el equilibrio que representa entre la cultura y las buenas costumbres, no debe olvidar que lo debe en buena parte a la tan difamada época de las luces.

3

FEDERICO EL GRANDE SE ALÍA CON LA ILUSTRACIÓN ALEMANA.
CONCURSOS ACADÉMICOS, MEMORIAS Y CURSOS. MERIAN.
HERTZBERG Y WÖLLNER

La ilustración alemana mantuvo desde los primeros días la más estrecha relación con la Prusia de Federico Guillermo I y Federico el Grande. Fue en gran parte obra de este Estado. Las características que la distinguen se desarrollaron como fruto de aquel protestantismo tan firme en sus convicciones que allí imperaba y en la escuela de la enérgica conciencia del deber y del Estado, proverbial en el pueblo de Prusia. Fue aquí, además, donde la ilustración alemana realizó un trabajo más entusiasta y más fecundo. Se adueñó de todo el artificioso aparato oficial creado por la monarquía prusiana. Empuñó el timón de la Iglesia y la escuela e influyó en las demás ramas de la administración pública; penetró en las salas de justicia. En una palabra, podría decirse que el Estado prusiano, que tanto ayudó a la ilustración alemana, es a la vez obra de ésta. Su espíritu penetró en todos los poros de este Estado.

Este proceso se basaba ante todo en el carácter de las dos potencias que confluían aquí. Pero jamás habría llegado a adquirir el volumen y la importancia que adquirió para el Estado prusiano si no hubiese existido una afinidad interna entre las tendencias de este gigantesco movimiento cultural y el ideal de vida del gran rey que gobernaba el Estado. Federico tenía demasiado sentido de la realidad y era demasiado honrado ante sí mismo para compartir aquel optimismo creador de la ilustración alemana y su fe obstinada en la fundamentación metafísica de su ideario. Al mismo tiempo, seguía siendo demasiado aristócrata del espíritu para pasar por alto las rudas formas en que por el momento se presentaba ante él la joven cultura nacional. Aferrado a la pauta de la cultura francesa, sentíase repelido por aquella ingenua ausencia de ingenio y de gusto lo mismo en el trato personal que en la producción literaria. No daba beligerancia a esta ilustración alemana, ni a sus representantes ni a su literatura, razón por la cual tenía que pasar inadvertido

para él el progreso gradual que aquí iba operándose. Lessing, el único autor que tal vez habría podido hacerlo cambiar de opinión, se mantuvo siempre fuera de su campo visual. Los antagonismos eran lo bastante fuertes para producir constantemente incomprensiones y destemplanzas por ambas partes. Pero todo lo que se interponía entre Federico y la ilustración alemana acabó esfumándose ante su profunda coincidencia en el modo práctico de concebir la vida: ambos coincidían en la conciencia de que la dignidad del hombre descansaba en la autonomía de la voluntad moral y de que toda moral debía basarse en el postulado de la coincidencia de esta voluntad con el deber de laborar al servicio de los fines sociales y políticos. Sobre esta coincidencia sellaron su alianza y la historia no ofrece un espectáculo tan grandioso como el de este Estado prusiano en el que ahora todo el mundo, el rey, los funcionarios, los sacerdotes, los profesores y los escritores, colaboran con gran entusiasmo en el objetivo común de educar al pueblo a la par de ilustrarlo.

El órgano central de esta colaboración entre el Estado burocrático fredericiano y la ilustración alemana fue la Academia. Tampoco antes la cultura alemana había estado ausente de este instituto; discurría en ella al lado de la cultura francesa, como dos ríos que aunque unidos en el mismo lecho nunca llegan a mezclarse. Sin embargo, el elemento específicamente alemán estuvo reducido a segundo plano dentro de la Academia durante la época en que Maupertuis empuñó las riendas de ésta y el carácter de la Academia estuvo determinado por la conexión de la ciencia físico-matemática universal con la literatura francesa. Por fin, después de la Guerra de los Siete Años, aquel elemento logró imponerse. Contribuyeron a ello los cambios operados en el censo de académicos, de que más arriba hemos hablado. Pero el factor decisivo en la nueva orientación fue la tendencia a restringir todas las actividades públicas a lo que fuese prácticamente posible y necesario y en primer término a lo que fuese moral y políticamente eficaz. También la Academia abrazó esta tendencia, que había de determinar en adelante la orientación y la uniformidad de sus trabajos. El rey siguió interesándose personalmente por ellos al igual que los ministros Zedlitz y Hertberg, y los discursos y estudios de los personajes más altos del Estado veían la luz pública entre los trabajos de la Academia. Fue desarrollándose así una función sin paralelo en la historia de las sociedades sabias. En una época en que ningún otro organismo transmitía a los súbditos la conciencia de los fines del Estado, esta Academia era la tribuna desde la que el rey y sus funcionarios proclamaban los principios de su gobierno.

La nueva posición de la Academia con respecto a la ilustración alemana se revela ante todo en los temas de los concursos abiertos por ella todos los años desde su reorganización en 1744. Esta práctica se inspiraba en el ejemplo de las sociedades hermanas de París y Londres. Y como en la fase en que la ciencia del siglo XVIII se encontraba por aquel entonces el progreso científico se desarrollaba en no pequeña parte a través de estos torneos organizados por las grandes sociedades culturales, no debemos extrañarnos de que los concursos de la nueva academia fredericiano despertasen también el interés de toda la república sabia europea; del mismo modo que Euler y Lagrange participaban regularmente en los torneos de París, d'Alembert y Condorcet, Kant y

Herder aspiraban también a los premios de Berlín. No en vano eran los problemas últimos y más importantes los que, formulados con toda la fe en la victoria que caracterizaba al siglo XVIII, servían siempre de tema a estos concursos.

Bajo el mando de Maupertuis la Academia presentó tres temas filosóficos, cada uno de los cuales planteaba la crítica de un aspecto esencial de la filosofía de su fundador. El primero versaba sobre la mónada, el segundo sobre la voluntad interiormente libre, el tercero sobre el mejor de todos los mundos. Sólo en el segundo de estos tres concursos resultó premiado un partidario de Leibniz y Wolff, Kästner. En los otros dos se otorgó el premio, tras duras luchas, a un adversario de la filosofía leibniziana, a pesar de lo superficiales que eran los trabajos presentados. Todavía en 1761, cuando la Academia estaba dirigida por Euler, se formuló el tema de si las ciencias metafísicas admiten el mismo grado de evidencia que las ciencias matemáticas. Pero cuando dos años después recayó un fallo sobre los trabajos presentados al concurso, se puso de manifiesto que el centro del poder se había desplazado al concederse el premio a Mendelssohn y un accésit a Kant. Al contestar afirmativamente en lo sustancial al problema planteado, Mendelssohn reflejaba la propia posición de la Academia. Kant negaba la posibilidad de aplicar el método matemático a los temas metafísicos. Ya en este trabajo circunscribía esta ciencia dentro de los límites de la posible experiencia y declaraba que “hasta hoy aún no se ha escrito una metafísica”. Esto equivalía a condenar toda la infraestructura teórica del ideario que servía de base a la ilustración alemana. Algunos años después se propuso como tema el elogio de Leibniz. Y en 1776, al enjuiciar los trabajos presentados sobre las potencias principales del alma, el conocimiento y la sensibilidad, no fue Herder, sino Eberhard, uno de los más tozudos discípulos de Wolff y de los adversarios de Kant, quien consiguió la victoria. Claro está que tampoco se pudo negar el premio al magno estudio de Herder sobre los orígenes del idioma, a pesar de que en él se destruía de una vez para siempre la vieja idea de la “invención” del idioma y con ella la fe en la posibilidad de una lengua artificial y universal.

Había, además, otro aspecto en que los temas de concurso eran indicio de la creciente influencia de la ilustración alemana en la Academia y de la nueva función que este establecimiento desempeñaba dentro del Estado de Federico el Grande. Cada vez se sometían a examen con mayor frecuencia los problemas prácticos con que se enfrentaban constantemente el escritor, el Estado y sus funcionarios en su labor de educación del pueblo. El tema debatido en 1768 rezaba así: si cabe destruir las inclinaciones naturales y crear otras nuevas y de cómo es posible fomentar las buenas y combatir las malas. La seriedad de los hombres que habían formulado este tema no merecía ciertamente la burla barata de aquel escéptico sin patria que era Grimm cuando decía que se trataba de buscar una solución a todos o casi todos los problemas prácticos que interesaban a la humanidad. En 1775 se propuso una investigación sobre las causas de la decadencia del gusto en los distintos pueblos, saliendo premiado por segunda vez Herder. Y como después la Academia volviese a presentar un tema metafísico, formulado, además, con tan mala fortuna que en París no se recataban para hacer chacota sobre él, el rey llamó muy seriamente la atención de la Academia recordándole

sus nuevos deberes. Le dijo que tenía como misión plantear “problemas verdaderamente interesantes y útiles” y para darle un ejemplo le ordenó que sustituyera el tema anterior por este otro: si era conveniente engañar al pueblo. Era un problema que el propio Federico había discutido acaloradamente en sus cartas con d’Alembert y al proponerlo ahora para que sirviese de base a un debate público daba una prueba insuperable de su sinceridad en la discusión de los problemas más espinosos. Entre los que intentaron dar solución a éste figuraba Condorcet, el amigo de d’Alembert; de sus escritos póstumos forma parte un ensayo dedicado a este tema. La Academia no desaprovechó la lección que el rey le daba, pues el tema propuesto por ella en 1780 era ya éste: ¿qué influencia han ejercido los gobiernos sobre las artes y las ciencias y, viceversa, cuál ha sido la influencia de las artes y las ciencias sobre los gobiernos? Era en realidad el mismo problema tratado por Federico en su estudio sobre la literatura alemana. La atención prestada a este ensayo se destaca todavía más claramente pocos años después en el tema de las razones y ventajas a que la lengua francesa debe su hegemonía universal y de si debe presumirse que la seguirá conservando, o en este otro: hasta qué punto puede desarrollarse el gusto de un pueblo mediante la imitación de las obras de una literatura extranjera. Asimismo, se formula, en indudable conexión con la gran obra del código nacional prusiano, el tema de los fundamentos y límites naturales de la patria potestad, al paso que el problema referente al mejor modo de educar a un pueblo en la razón pone una vez más a debate todo el concepto del arte fredericiano de gobernar el Estado.

A la par con los temas de los concursos iban cambiando los temas de los trabajos publicados por la propia Academia: entre sus autores y en torno a las materias de la moral, la política, la pedagogía y, como ciencias fundamentales, la psicología y la estética, van destacándose cada vez más claramente los partidarios de la ilustración alemana. El carácter de esta segunda academia fridericiana se refleja también en el hecho de haber dado realización por fin a un deseo que el rey había formulado ya a la primera, aunque infructuosamente: el de que los académicos, en unión de sus amigos de fuera de la Academia, organizaran en número cada vez mayor cursos públicos para círculos amplios. Estos cursos acaban abarcando, si exceptuamos tal vez la teología, todas las disciplinas representadas en el plan de estudios de la universidad, y no faltan a la verdad los que en vista de esto sostienen que Berlín contaba ya hacia 1780 con un establecimiento universitario. Es indudable que estos cursos libres prepararon el camino a la universidad creada en 1810.

Así, al finalizar el reinado de Federico la Academia era ya otra, del mismo modo que el propio rey y su Estado habían cambiado profundamente desde la crisis de la Guerra de los Siete Años. Había perdido la aureola universal de los primeros tiempos, pero a cambio de ello se hallaba más profundamente enraizada en el suelo que la nutría, en el Estado de Federico el Grande. Ahora tenía un gran predicamento en ella la ilustración alemana, a través de la cual el primer establecimiento científico del primer Estado alemán mantenía relaciones muy estrechas con la vida espiritual específica de nuestro pueblo.

Pero lo curioso de todo esto es que el proceso de desarrollo de la Academia de Berlín se quedó por el momento a medio camino. Los hombres que servían de mediadores

entre la Academia y el Estado prusiano y la cultura alemana eran extranjeros, suizos y hugonotes. Estos hombres en quienes la ventaja de poseer un ideario moralmente firme y prácticamente eficaz se combinaba con la de dominar la lengua y las formas francesas eran los que prefería el rey cuando iba entrando ya en la vejez. No era raro que a la caída de la tarde los llamase para discutir con ellos los antiguos y los nuevos problemas de la ciencia. A su cabeza figuraba Merian, a quien el rey distinguía con sus favores. Sus relaciones con la hija de Jordan, compañero del rey en los alegres días de Rheinsberg, le permitía mantener vínculos en cierto modo personales con Federico. Pero lo que sobre todo le valía la confianza del rey era aquella objetividad benevolente con que enjuiciaba a los hombres y a las obras. Era un mediador innato y el representante genuino de la filosofía académica ecléctica de la época. Contemplaba con una serenidad imperturbable la comedia del mundo, absteniéndose de aparecer en escena mezclado entre los actores. Su voz fue escuchada también por otros dos reyes: Federico Guillermo II y Federico Guillermo III. Vivió durante muchos años identificado con los intereses de la Academia. Hay personas por las que los miembros de una corporación pueden orientarse en todo momento acerca de los intereses vitales de ésta, y también las gentes ajenas a ella. Éste es el caso de Merian y de la Academia de Berlín desde los días de Maupertuis hasta la etapa de los hermanos Humboldt. En cambio, la ilustración alemana encuadrada dentro de nuestra propia literatura no tuvo nunca acceso a los medios personales del gran rey. Federico construyó su Estado con todos estos funcionarios y escritores patriotas, pastores y maestros de escuela, pero no los dejó penetrar en la órbita en que él mismo se movía como hombre soberano. El virtuosismo en la expresión y en el trato fueron siempre para él un mérito de los más apreciables y una necesidad personal muy viva, y aquellos hombres carecían de estas cualidades. Consideraba la Academia como su obra más personal de rey y le asignaba el lugar más importante dentro de la trabazón de sus ideas pedagógicas, pero habría creído atentar al mismo tiempo contra su propia dignidad y la de ella si hubiese abierto sus puertas a la literatura alemana. Cuando la Academia le propuso para miembros correspondientes a Lessing y Gellert lo consideró como un abuso de su libertad para proponer, abuso que castigó privándola de este derecho. Los grandes esfuerzos de Sulzer y sus amigos para llevar a la Academia a Mendelssohn e incluso a Winckelmann fracasaron y hasta un d'Alembert hubo de estrellarse en el empeño de que fuese nombrado académico Johannes Müller. La academia del rey de Prusia era una academia francesa y como tal quería ser considerada. Y esto en medio de una época en que la literatura alemana del siglo de las luces se hallaba en el cenit de su desarrollo y en que se alzaba ya en el horizonte el sol esplendoroso de nuestra poesía y nuestra filosofía clásicas.

El ministro nombrado administrador de la Academia después de la subida al trono del nuevo rey, Hertzberg, se dio perfecta cuenta de que aquella situación era insostenible. Ya la lista de las quince personas a quienes fue haciendo entrar en la Academia durante el primer año de su gobierno indicaba el sentido en que pensaba renovar aquella corporación. Entre ellas figuraban hombres como Ramler, Selle, Engel, Teller, todos ellos líderes reconocidos de la ilustración alemana. Tras ellos venía el pedagogo Meierotto, el

reorganizador del instituto de humanidades de Joachimsthal, y a la misma tendencia pertenecían los tres franceses incluidos en la lista: Castillon el joven, Erman el mayor y Ancillon el viejo, los tres miembros de la colonia francesa de Berlín. Entre estas quince personas sólo algunas debían el nombramiento a sus trabajos puramente científicos. Estos mismos puntos de vista presidieron también la mayoría de los nombramientos extendidos en los años siguientes. Ahora consiguieron entrar en la academia Zöllner y Gedike. Hertzberg tenía también gran interés en que fuesen nombrados académicos Nicolai y Biester y, además, Svarez, uno de los creadores del código nacional prusiano, el monumento más importante levantado por la ilustración alemana en el siglo XVIII. Pero sus esfuerzos fueron vanos. Wöllner convenció al nuevo rey de que negase su aprobación a estas propuestas. Y consiguió también que fuese nombrado Moritz, adscrito al círculo de ideas de Winckelmann y Goethe: fue el sentimiento de la oposición común contra el movimiento de la ilustración lo que movió al autor del edicto religioso a recomendar esta candidatura.

Con la cultura alemana entró también en la Academia la lengua alemana. Ya bajo Federico el Grande gustaba Hertzberg de manifestar el orgullo con que veía el potente desarrollo de la literatura nacional. En aquel mundo de funcionarios que en sus relaciones con el rey e incluso entre sí no empleaban casi nunca más idioma que el francés, Hertzberg amaba nuestra lengua y se ganó desde muy pronto la fama de ser un estilista alemán. El celo patriótico que su ministro sentía por la literatura alemana fue el que movió a Federico a escribir su ensayo sobre este tema. Hertzberg, ahora, dispuso que los trabajos de la Academia leídos en alemán se publicasen también en este idioma. Los “Estudios alemanes” eran una especie de segunda publicación oficial de la Academia al lado de las *Mémoires* editadas en francés. Fue también idea suya el que los nuevos académicos formasen una “diputación alemana” especial y reasumiesen la misión asignada a la Academia en el momento mismo de fundarse: codificar, por decirlo así, la lengua alemana y darle un sello nacional por medio de una gramática y un diccionario. En enero de 1791 Hertzberg presentó al rey un plan detallado para esta obra, en el que se invoca expresamente el ejemplo de la Academia de París. Desgraciadamente, en la práctica todo quedó reducido a unas cuantas “Contribuciones al estudio de la lengua alemana”.

En cuanto a Hertzberg, no pudo disfrutar durante mucho tiempo de su éxito. No fue culpa suya el que la política prusiana acabase en la época de Reichenbach con una humillante derrota. No obstante, esto le hizo perder la confianza de su rey y tuvo que dimitir la cartera de negocios extranjeros. El golpe político quebrantó también la posición que ocupaba en la Academia. Ya desde un principio había tenido que luchar en ella con grandes dificultades. La conciencia excesivamente desarrollada que tenía de sí mismo chocaba en todas partes, sobre todo en una corporación académica como aquélla, pues estas sociedades conservan siempre, hasta en los más rígidos Estados burocráticos, un sentimiento muy vivo de su dignidad. A esto hay que añadir la oposición que suscitaron sus reformas. Los académicos franceses se asustaron ante la invasión alemana. Los representantes de las ciencias estrictas no querían ver la Academia convertida en un

palenque de literatos ni que sus memorias degenerasen en una publicación literaria como otra cualquiera. La Academia perdía en aquellos mismos instantes el único sabio de gran envergadura con que aún contaba, Lagrange. Su intuición, exacta, le decía que su ciencia y su obra no podían encontrar el acatamiento necesario en aquella Academia adaptada a las condiciones alemanas y orientada en un sentido popular, y Mirabeau aprovechó la ocasión para llevárselo a París. Wöllner era, visiblemente, dentro de la Academia, el centro de un pequeño círculo de hombres a quienes les parecía que la obra crítica de la ilustración alemana iba ya demasiado lejos. Y mientras estas tendencias reaccionarias iban ganando cada vez más terreno en relación con los grandes acontecimientos mundiales bajo Federico Guillermo IV, Hertzberg seguía glorificando en sus trabajos y discursos académicos los principios del Estado fredericiano. Estos principios eran los del Siglo de las Luces, que ahora conducían en la Francia católica y feudal a la bancarrota de todo el orden existente. En estas condiciones, el desvío del rey fue convirtiéndose en una aversión profunda hacia el “demócrata”, como se llamaba a Hertzberg en los círculos palatinos. Wöllner y sus amigos pasaron a la ofensiva. Consiguieron una orden de gabinete dirigida a Merian, en la que reaccionando violentamente contra el “caos” producido por Hertzberg se pedía a la comisión económica de la Academia que formulase propuestas de reforma. Hertzberg había podido colocar a sus criaturas en la Academia pero no en los cargos vitalicios de dirección de ésta, frente a los cuales el pleno era por aquel entonces poco menos que impotente. Los elementos antiguos conservaban su fuerza dentro de aquellos cargos, sobre todo en la comisión económica, gracias a la hábil estrategia de Merian. Así las cosas, la orden del rey significaba desde el primer momento que las nuevas funciones de la Academia quedaban a merced de sus adversarios. Fruto de esto fue el reglamento de 1795, que no era en el fondo sino la restauración de los estatutos de 1746. El francés se impuso de nuevo como lengua oficial de la Academia. Para reducir otra vez a la cifra estatutaria de 24 el número de académicos se prohibió a la Academia proponer nuevos miembros durante los cinco años siguientes. Esto la condenaba irremisiblemente al estancamiento.

La dominación opresora de Hertzberg quedaba eliminada. Éste murió al poco tiempo. Fue ahora cuando empezaron los días malos para la Academia, que había intervenido de un modo bastante activo en el derrocamiento de este hombre molesto. La dirección efectiva de la Academia pasó a manos de Wöllner. Su censura condenó al silencio a Kant, el más importante de los miembros correspondientes de la corporación, y entorpeció y ahogó la libertad de expresión en el seno mismo de la Academia. Esto hacía que sólo pudiese cumplir de un modo cauteloso y con limitaciones la misión que Hertzberg le asignara. El mundo de escritores de Berlín viose obligado en vista de ello a recurrir de nuevo, en gran parte, a su asociación privada, a la “sociedad filosófica”. A esta sociedad se le entregaban con cierta regularidad estudios que luego circulaban y eran criticados. Pero aunque la primera corporación científica de Prusia perdiese en manos de Wöllner el respaldo del gobierno y su eficacia se empequeñeciese, seguía estando unida a pesar de todo y siendo fuerte en una cosa: en su resistencia tenaz y cerrada contra las tendencias de la reacción. Sus publicaciones demuestran que en su seno el trabajo,

aunque con mayor lentitud y con menos empuje, seguía discurriendo esencialmente por el rumbo anterior: la Academia era y seguía siendo el órgano de la ilustración alemana.

EL IDEARIO DE LA ILUSTRACIÓN ALEMANA

1

CARÁCTER RELIGIOSO DE LA ILUSTRACIÓN ALEMANA. LA DISOLUCIÓN DE LOS DOGMAS. LÍMITES Y SOMBRAS

LA ILUSTRACIÓN alemana y su contenido de verdad religiosa han sido concebidos durante mucho tiempo y en gran parte lo son todavía hoy desde el punto de vista de la crítica de sus adversarios románticos, tan orgullosos de su genialidad, y en el plano de una enconada polémica teológica. La Historia será más justa en su juicio. Ante todo, esta ilustración se remontaba de los dogmas del cristianismo al ideario imperecedero en que esos dogmas radican. La personalidad de la divinidad, cuya idea se viene desarrollando desde los profetas de Israel para adquirir rasgos cada vez más suaves a medida que progresa la moral hasta que encuentra su expresión más sublime y más dulce en las imágenes de Cristo; la responsabilidad del hombre como basada en la conciencia y en la libertad moral, que le permite seguir los mandatos de su corazón; la dignidad de la naturaleza humana, arraigada en estos fundamentos morales profundos; la inmortalidad, de que el hombre puede estar seguro cuando practica el bien; y, finalmente, el reino de Dios como expresión de la solidaridad de lo bueno, de lo sagrado y de lo santo en el mundo y de la seguridad de que habrá de triunfar con el desarrollo progresivo: estas convicciones responden a una de las grandes posibilidades de concepción del mundo con que el hombre puede enfocar su posición dentro del universo. Junto al positivismo científico y al idealismo objetivo cuyo remate es la concepción panteísta de la vida, esta concepción constituye un tercer tipo de rango igual a las dos anteriores. Cada uno de estos tipos de concepción del mundo abarca uno de los aspectos de nuestro sentimiento de la vida, basado en la naturaleza del hombre y en su actitud ante lo real. El espíritu humano no llegará jamás a comprender científicamente esta realidad y la posición que ocupa dentro de ella en un sistema de validez absoluta. La conciencia histórica comprende los títulos de legitimidad de cada una de estas concepciones del mundo y al mismo tiempo reconoce que cada una de ellas se limita a expresar en el lenguaje de las imágenes *un* aspecto de las relaciones entre nuestra vida interior y el mundo, pero a través de los símbolos y los conceptos podemos penetrar en la hondura de la conexión que existe entre nuestra existencia humana y la naturaleza. Por eso cada una de estas concepciones del mundo lleva implícitas su fuerza y su eficacia especiales. El idealismo de la libertad moral es indudablemente la concepción que ejerce la influencia más venturosa sobre la formación moral del individuo, sobre las fuerzas morales de los Estados y sobre la educación de la humanidad. Éste es, en efecto, el ideario sobre el que descansa el cristianismo. Es el ideario que nos habla en el Sermón de la Montaña y en las parábolas de Cristo. La naturaleza y las formas más simples de la existencia humana, la imagen del padre en su hogar, del sembrador en su campo, del pescador en su barca, son para el cristianismo símbolos de las relaciones pacíficas e inmovibles que unen al

hombre con el Padre que está en los cielos y con la conexión divina de las cosas. Esta concepción llegó a convertirse en un poder histórico-universal al asimilar los resultados más simples y más humanamente eficaces de la antigua cultura: las ideas griegas acerca de la razón divina, del logos, que se manifiesta en la revelación religiosa y en el pensamiento filosófico, y los conceptos vitales romanos de las dotes innatas al hombre que le mueven a una existencia moral y religiosa, secular y estatal y de la conexión entre los deberes que brotan de ellas.

Si despojamos al cristianismo de fe dogmática y de toda la magia del culto y de las ceremonias, surgirán como de entre el cascote las líneas diáfanas, puras y permanentes de esa concepción del mundo. Podríamos exponer la historia del racionalismo desde los tiempos de Erasmo —pues el racionalismo es tan antiguo como Lutero o Calvino— como el proceso a lo largo del cual han ido desmoronándose uno tras otro los diversos estratos de la dogmática que habían ido formándose históricamente. Es cierto que entre esta concepción del mundo y la suma de las leyendas y los dogmas cristianos se alza la peculiar e históricamente inescrutable experiencia del cristianismo primitivo, que cautiva los espíritus precisamente por lo que tiene de inaprehensible y de paradójico en la mezcla heterogénea de sus rasgos. Llegar a comprenderlo: tal fue la tarea larga y trabajosa que se propuso la conciencia histórica posterior. Poner lo que hay de personal e históricamente determinado en esta experiencia en consonancia con el postulado de una validez universal de la verdad religiosa: he aquí el problema en que labora nuestro pensamiento desde Schleiermacher y Hegel. Esto toca a los últimos secretos de la historia, los cuales no preocupaban para nada a aquel siglo XVIII. Éste se atenía a las verdades claras que creía poder fundamentar como verdades de validez absoluta. En último resultado, sólo se comprendía a sí mismo y lo que era afín a su modo de pensar. Sin embargo, esta Época protestante de las Luces recogió en sus conceptos firmes y claros el contenido imperecedero del cristianismo. Y cuando “Kant, el que todo lo pulverizaba”, disuelve las pruebas metafísicas en apoyo del Dios personal de la libertad moral y de la inmortalidad es para descubrir en la conciencia moral de la responsabilidad el cimiento más profundo sobre el que estas convicciones volverán a erigirse en la conciencia del hombre como postulados para todos los tiempos. Y con Kant coincidían en esto los demás representantes de esta misma concepción del mundo: Jacobi, Fichte, Guillermo de Humboldt y el más importante de todos, Schiller. Esta fue, pues, la gran obra positiva realizada por la Época de las Luces en Alemania.

Pero esta concepción chocaba desde los tiempos de los padres de la Iglesia y los apologistas con la doctrina de una revelación particular, con la doctrina de las personas divinas, del pecado original y de la gracia. Hasta que en el *juste milieu* de teólogos como Ernesti y Mosheim, de altos eclesiásticos como Sack y Jerusalem, de escritores como Reimar y Paulus y de sacerdotes como Telle y Zöllner, se llevó a cabo la iluminación de estos dogmas para dejar a salvo el ideario que se escondía tras ellos. Lo que robustecía ahora la fuerza de este ideario, a saber: el hecho de que en lo sucesivo la sabiduría y la bondad de Dios se concebirían con sujeción a un orden inquebrantable, a la benéfica necesidad de un mundo regido por las leyes cognoscibles de la naturaleza, era

precisamente lo que hacía inverosímiles las ingerencias aposteriorísticas en la marcha del mundo de esta divinidad que actuaba con arreglo a leyes. Eran ingerencias que se decían producidas en un rincón de este universo y cuyo carácter milagroso se explicaba partiendo del concepto de una divinidad afectiva, anímica y susceptible de realizar actos concretos. La crítica histórica fue analizando en Semler, Michaelis, Reimarus, Lessing, Spittler y Planck las tradiciones referentes a la historia de Israel, a la introducción del cristianismo y a la formación de la Iglesia católica. La crítica moral combatía, partiendo de la conciencia de la dignidad moral y de la autonomía, los dogmas del pecado original y de la gracia y el valor específico de los actos del culto.

La mayoría de lo que por aquel entonces echó por tierra la crítica histórica no volvió a levantarse. Tampoco se demostró capaz de una restauración verdadera ninguno de los dogmas cristianos destruidos por obra de la conciencia moral a través de Lessing y Kant. La revolución de la teología desencadenada por Schleiermacher, Hegel y la escuela histórica sólo demostró su solidez con respecto a la profunda comprensión de los procesos religiosos a través de los cuales se había formado el mundo de la fe cristiana y en relación con el valor religioso permanente que debe asignarse a los mismos. La misma conciencia de que son las fuerzas inescrutables de la persona moral y de su capacidad creadora las que se traducen aquí en símbolos históricos de verdades eternas se contenía ya en el estudio de Kant sobre la religión. Por donde la crítica teológica de la Época de las Luces es sencillamente la base para la labor del pensamiento histórico del siglo XIX. No habría sido posible aplicar a las creaciones del espíritu humano la idea de la evolución o el método comparado si se hubiese seguido colocando en el centro de la historia la fase suprema de la existencia humana y considerándola como algo sobrehumano. Por eso la dureza con que Niebuhr, los hermanos Grimm, Hegel y Ranke vuelven la espalda al racionalismo teológico no debe hacernos perder de vista que son, en la crítica histórica, los continuadores de la obra de Semler, Lessing y Spittler, y en la concepción de lo eterno bajo la forma de lo histórico, los discípulos de Lessing y Kant.

Esta ilustración religiosa revestía en el Estado de Federico el Grande un carácter regimental. Surgió bajo aquella gran idea de la educación del pueblo que aquel rey sembró en Prusia. El idealismo de la libertad moral encerraba la fuerza necesaria para llevar a cabo una educación del pueblo de ese tipo. Se convirtió en fin en sí para los representantes más distinguidos de esta función. También en Alemania empezaba a concebirse la formación espiritual y moral del hombre como la meta de todos los establecimientos culturales. Lessing veía en la religión el gran instrumento para la educación del género humano; Federico el Grande y su ministro Zedlitz entendían que el gran educador debía ser el Estado. Con aquella convicción tan honrada cuya llama interior palpita en él hasta lo más avanzado de su edad, Kant sostiene que el desarrollo del hombre hasta su madurez por medio de la ilustración y la educación es el fin de toda la actividad práctica del Estado. En su discurso conmemorativo sobre Teller, pronunciado en la Academia, Nicolai traza un brillante cuadro de la colaboración que prestaron a este problema los ministros Münchhausen y Zedlitz y hombres como Sack, Diterich, Spalding, Irwing, Büsching y Lamprecht. “Era el periodo de mayor esplendor que

alcanzó el floreciente reinado de Federico el Grande. En todas las ramas del gobierno dominaba un impulso entusiasta de superación. Sería muy interesante exponer los distintos caracteres y modos de obrar de aquellos hombres magníficos que regían entonces la administración pública y que a través de todas sus diferencias trabajaban con tal compenetración interior por el fomento del bien.”

Al paso que la Ilustración despojaba al culto y el ceremonial de todo su poder mágico y suprasensible, la fuerza de la religiosidad cristiana se replegaba en cierto modo al reino de lo invisible. El protestantismo era para los espíritus de la Ilustración el alma del Estado, llamada a infundir a todos sus órganos una fuerza ideal y moral uniforme, fuerza presente por doquier y que actuaba en un plano puramente espiritual. Esta concepción moral del cristianismo, asociada no pocas veces a la fe simple de los viejos tiempos o a las nuevas ideas religiosas de Fichte, Jacobi y Schleiermacher, era la que alentaba en Federico Guillermo III, en von Stein, en Humboldt y en los grandes caudillos de las guerras de la independencia nacional. Penetró en todas las clases de la población y al derrumbarse la organización política y militar de nuestro Estado infundió a nuestro pueblo la fuerza tenaz de la resistencia y esa fe sencilla y acendrada con que manda a sus hijos a la muerte. No era una concepción puramente teológica, sino una nueva y peculiar fase de la religiosidad cristiana.

En el mundo no ha habido nunca nada grande sin sus límites y sus sombras. Esta religiosidad moral de la Época de las Luces tenía en lo más profundo del espíritu religioso un límite que sólo Kant traspasó. El ideal de la cultura, tal como encontró su representación acabada en Lessing en el siglo XVIII, había surgido por oposición al retraimiento de los primitivos cristianos ante el mundo y en consonancia con el espíritu de las ciencias naturales. Y a tono también con los fines prácticos de los Estados nacionales en su etapa ascensional. Era un ideal utilitario, es decir, encaminado al bienestar y a las conveniencias. Los grandes moralistas ingleses desde Shaftesbury hasta Adam Smith encuentran siempre en la conciencia moral, como la premisa viva y animada de ésta, la simpatía y el interés por el bienestar común. Leibniz y la ilustración alemana coinciden en considerar como los móviles de la conducta moral del hombre la tendencia al desarrollo, a la perfección y a la dicha. Tal es el horizonte dentro del cual se mueve hasta llegar a Kant la teología de la ilustración. Esto le impedía llegar al verdadero fondo del cristianismo, el cual concibe la vida del hombre, más allá de toda clase de asociación y de convivencia, en su relación directa con la personalidad divina: solitario, tal y como comparecerá ante el tribunal de Dios y tal como ha de morir. Y dentro de la estrechez de la vida alemana, este ideal utilitario se mezclaba con una cierta dosis de utilidad común. Hasta que vino Kant y volvió a desligar la persona moral de toda relación con los valores culturales finitos.

Otro límite se desprendía del mismo ideal cultural, en esta conciencia religiosa de la Época de las Luces, a que nos estamos refiriendo. Para él, el progreso y la solidaridad del bienestar general se basaban en la ciencia acatada por todo el mundo. Era un ideal intelectualista: aspiraba a plasmar en procesos mentales todos y cada uno de los valores de la vida. El bienestar general es el fin y la ilustración que ayuda a formarse conceptos

claros, el medio. Al plano de estos conceptos hay que elevar también, y fundamentarla en ellos, la religiosidad. Esta época consideraba al idealismo de la personalidad y de la libertad moral capaz de conseguir esa fundamentación por medio de la razón pura. Hasta que frente a esto se levantó como una instancia contraria, como una realidad más fuerte que todo razonamiento, todo lo que hay de inescrutable y de grandiosamente sentimental en lo hondo de la persona y en los más grandes fenómenos religiosos de la humanidad. La tranquila seguridad que emanaba de estos conceptos firmes era la fuente de la fuerza de este punto de vista, robustecida, además, por su sana relación con la vida, por su contacto con las necesidades del pueblo. Pero este ideal era incapaz para reconocer el derecho a la existencia de otras concepciones del mundo. Además, en Prusia este convencimiento tozudo e inquebrantable de la razón que asistía a la propia concepción del mundo y a la propia persona se acentuaba todavía más y de un modo desagradable por el carácter burocrático de los sacerdotes y los sabios de aquella época. En los Sack y los Spalding, en los Teller y los Zöllner, la autoridad estatal de la Iglesia aparece como la vinculación impuesta al espíritu libre por una autoridad ordenada por la ley. Aquellos ministros de Dios aportaron la prueba más lamentable de su sumisión cortesana al dar la bendición al doble matrimonio de Federico Guillermo II. El cristianismo salía, como se ve, quebrantado en el postulado de la libertad divina del espíritu, que debe estar por encima de los distintos Estados, de sus fines culturales y de sus gradaciones sociales y actuar sobre ellos con fuerza no sometida a ningún imperio. Hasta que los discursos de Schleiermacher sobre la religión vinieron a restaurar con radical energía los derechos de la conciencia religiosa.

2

LABOR FILOSÓFICA DE LA ACADEMIA. LAMBERT. NUEVOS INTERESES FILOSÓFICOS. PSICOLOGÍA Y ESTÉTICA ANALÍTICAS. CONTRA KANT

La Academia de Berlín desarrolló una labor en pro de la ilustración alemana que le da derecho a ocupar un puesto importante en la historia de ésta. Es una labor tenaz y continua que abarca un siglo entero, desde los tiempos de su fundador Leibniz hasta que el movimiento de la ilustración va declinando y agonizando en la impotencia de la vejez. Esta Academia era el gran baluarte del racionalismo teológico. En Halle, este racionalismo se desarrolló hasta convertirse en una teología científica y de aquella universidad y de la Königsberga de Kant salían todos los sacerdotes sinceros y moralmente firmes que desde las ciudades principales hasta la parroquia de la última aldea infundían a la población los claros pensamientos de la personalidad divina, de la libertad moral y de la inmortalidad, mientras que en la Academia de Berlín se congregaban los funcionarios eclesiásticos más importantes, los pedagogos dirigentes y los escritores de la época de la Ilustración. Desde aquella tribuna de vasta resonancia el racionalismo afirmó su autoridad frente a la reacción cada vez más fuerte, mientras le quedó un soplo de vida.

La teología como tal estaba excluida de la Academia. Esta disciplina no tomaba parte, por tanto, en la crítica histórica y moral del dogma. Sólo los discursos pronunciados en homenaje a sacerdotes o teólogos eminentes brindaban ocasión para traspasar aquellas fronteras y Nicolai era quien más se aprovechaba de estas coyunturas para irrumpir en el terreno sagrado de la teología. No había margen allí para las investigaciones teológicas. El propio Schleiermacher se abstuvo de tocar nunca en los locales de la Academia los resultados de los estudios teológicos que exponía a los estudiantes a pocos metros de distancia; en las aulas universitarias. Hasta que en 1839 entró en la Academia August Neander. Actualmente, la historia de la Iglesia ocupa un lugar entre las demás ciencias históricas y el descubrimiento de fragmentos de documentos cristianos antiguos despierta el interés general de todos los historiadores; en estas condiciones, ya la Academia de Berlín no establece diferencia alguna entre las investigaciones relacionadas con la historia de la Iglesia o cualesquiera otras investigaciones históricas. Y ojalá que también la historia general de la religión tenga pronto un representante en su seno.

No ocurría lo mismo con la fundamentación filosófica positiva de esta religiosidad de la época de la Ilustración. Este tema fue objeto constante de estudio en la sección filosófica y con frecuencia también en la sección literaria de la Academia a lo largo de todo este siglo. Las importantes realizaciones que por aquel entonces lograba la Academia en el terreno de la investigación filosófica de detalle redundaban también en provecho de aquel tema.

Los frutos obtenidos por la Academia de Berlín en el campo de la ciencia filosófica descansan hasta la segunda mitad del siglo XVIII en la combinación de la filosofía con la gran ciencia físico-matemática. Es aquí donde resplandecen los nombres de Leibniz, Euler, Maupertuis, d'Alembert, Lagrange y Lambert; de aquí arranca la orientación decisiva para los trabajos filosóficos de la Academia durante este periodo. Discute los principios de la naturaleza establecidos por Leibniz. Sigue desarrollando con los medios de Locke la investigación sobre las premisas de la ciencia físico-matemática. Gracias a sus relaciones con Leibniz, las cabezas más eminentes que formaban parte de ella pudieron desarrollar la actitud crítica de aquél ante el mundo exterior, y preparar así en algunos puntos importantes la obra de Kant: Maupertuis se acercó, partiendo de Berkeley, a la doctrina kantiana del carácter fenoménico del mundo exterior; Euler se vio llevado a través de su deslinde crítico de campos con Leibniz a una profunda investigación sobre el espacio, y Lambert, por medio de su "nuevo organon", que vio la luz en 1764, influyó considerablemente sobre el espíritu del fundador de la filosofía crítica, en aquellos años de poderosa fermentación. Pero donde más claramente se ve cuán fecunda era la combinación de la filosofía con la ciencia físico-matemática imperante por aquel entonces en la Academia es en los esfuerzos constantes e ininterrumpidos de la sección matemática por extender el campo de lo mensurable a los hechos del espíritu y de la sociedad. Maupertuis intentó introducir el criterio de la mensurabilidad en el campo de la filosofía moral y aplicarlo a los problemas del bien supremo y de la dicha humana. En 1776, Merian volvió a abordar estos problemas en su estudio sobre la duración e intensidad del dolor y el placer. Y llegó al melancólico

resultado de que en la vida del hombre el dolor supera al placer en duración e intensidad, por cuya razón nadie querría vivir por segunda vez: “todos amamos la vida en general, pero nadie siente una predilección especial por la trayectoria personal de su vida”. Siguió desarrollando estas consideraciones y sometió el fruto de su trabajo a Beguelin. Éste, tomando en consideración los momentos de la vida que acusan un estado de simple bienestar sin que en ellos se destaque propiamente la nota del placer ni la del dolor, llega a un resultado menos pesimista sobre la dicha humana. Merian volvió a ocuparse más tarde de este problema, intentando reducir a un balance sobre la dicha de la vida humana los factores de la duración, intensidad y número de nuestros sentimientos. Véase con cuánto interés se enfocaba ya entonces este problema cuya solución, si tuviese una solución, nos daría la clave para el pesimismo y el optimismo. Análogas a éstas eran las investigaciones sobre las percepciones sensibles presentadas a la Academia por Merian en su estudio entonces tan discutido del problema de Molyneux y sobre todo por Lambert. En las memorias de la Academia figuran también ensayos que conducen desde Leibniz a la lógica matemática moderna. Y aquí volvemos a encontrarnos con Lambert como el representante clásico de la combinación de la filosofía con la ciencia físico-matemática.

Johann Heinrich Lambert era alsaciano de nacimiento; había sido llevado a Berlín por los suizos Sulzer y Euler. Le fue impuesto al rey y permaneció siempre alejado de él. En cualquier parte habría sido un hombre solitario. Franco hasta rayar en una rudeza hispida, con una conciencia suprema de sí mismo, la cual, sin embargo, no sabía imponerse ante el mundo, no sólo vivía retraído ante los miembros menos importantes de la Academia, sino que hasta el propio Lagrange encontraba dificultades para mantener relaciones un poco estrechas con él. Era un hombre de carácter puro como un niño y no sentía más necesidad que la de disponer de tiempo para el trabajo de su cabeza, la cual laboraba incesantemente como una máquina cuyo funcionamiento era muy difícil parar. No tenía más ambición, en medio de tantos arribistas como pululaban por la Academia, que la de las grandes realizaciones. Su espíritu era tan metódico que ajustaba todos los sucesos de su vida doméstica exactamente a las mismas normas que los problemas de su vida científica. Era el lógico de la época. Su espíritu abarcaba las matemáticas, la astronomía, la física y la filosofía y aunque en ninguna de estas ciencias podía parangonarse con los primeros era, por el espíritu universal con que sabía combinarlas e impulsarlas todas y por la conciencia metódica con que las iba dominando, el auténtico representante de la Academia de Leibniz en cuyas filas transcurrió la última parte de su vida. Hay algo de trágico en la breve, solitaria y turbulenta carrera de este hombre genial. Todos sus trabajos eran fragmentos de un vasto plan, demasiado vasto para poder realizarse y bajo cuyo peso agobiador sucumbió prematuramente. Pero fue dejando sembrado el camino recorrido por él de importantes descubrimientos. Era junto a d'Alembert, como Leibniz junto a Hobbes, el representante del espíritu alemán. Pretende derivar de la apariencia en la que vivimos las leyes de lo real en el tiempo y en el espacio. Su cabeza hierve y bulle en proyectos geniales orientados todos hacia la solución de este problema. El estudio de los signos científicos, el cálculo lógico, la agatometría, la teoría de las probabilidades: todos eran medios para llegar a relaciones cuantitativamente

determinables. Investigando estos problemas descubrió cuando todavía era casi un muchacho el teorema mecánico que lleva su nombre. En esta misma dirección hay que situar la fotometría descubierta por él, su resumen sobre el régimen de las estrellas fijas y los progresos introducidos por él en la proyección cartográfica y que no han sabido apreciarse en su verdadero valor hasta nuestros días. En relación con esto debemos mencionar también su investigación sobre la apariencia psicológica en las percepciones de nuestros sentidos. Al comparar los cambios de los estímulos con los de las sensaciones, se acerca ya a los problemas psicológicos de Fechner.

Todo en su espíritu se halla dominado por un punto de vista extraordinariamente filosófico. Por medio del análisis lógico, la observación, la medida y el experimento quiere llegar a lo que realmente existe partiendo de las apariencias que desde el mundo físico se extienden al mundo espiritual. Y para ello considera necesario conocer la propia capacidad de conocimiento.

Lambert da algunos pasos importantes con Kant en la solución de este problema supremo del espíritu humano. Tampoco su método es, como no lo es el de Kant, psicológico, sino encuadrado en la teoría del conocimiento en el sentido estricto. Analiza las ciencias para obtener sus premisas más simples e investigar los fundamentos de su validez. Y aun cuando su conocimiento de la ciencia físico-matemática no sea comparable ni de lejos con el de un d'Alembert o un Lagrange, era este conocimiento precisamente el que le daba cierta superioridad sobre Kant. Coincidió también con éste por la premisa de que partía: la teoría del conocimiento. También él consideraba como la misión más importante de la doctrina del conocimiento la "teoría de las causas formales". Las experiencias y conocimientos dados deben analizarse en cuanto a su contenido y en cuanto a su forma: Su contenido brota de las experiencias. En cambio los fundamentos de la forma de nuestras experiencias y de nuestros conocimientos se hallan en nosotros mismos, y estos fundamentos son los que Lambert intenta descubrir en sus dos grandes obras filosóficas. Por eso, lo mismo en la teoría de las apariencias, de las ilusiones y las contradicciones del espíritu humano que en la teoría de los elementos apriorísticos, debe ser considerado como el precursor y el rival de Kant.

Pero a partir de aquí sus caminos se separan. Si las funciones de la intuición y de la inteligencia tienen su fundamento en las condiciones de la conciencia, no hay razón para dejar que prevalezcan como las determinaciones de la misma realidad: es la conclusión a que llega Kant y de aquí brota su idea crítica fundamental de que son la intuición y el pensamiento del hombre los que dictan sus leyes a los fenómenos. Lambert no se remonta a este punto de vista de Kant. Se mantiene dentro de los límites de Locke y de Leibniz. Se aferra a la premisa de la metafísica según la cual las determinaciones implícitas en el pensamiento coinciden con las de la realidad. Las cualidades sensoriales son subjetivas. El espacio es o bien la expresión simbólica de las relaciones de lo real o bien la misma realidad: pero las formas de la articulación en el pensar tal como las abarca la ontología son las determinaciones fundamentales de la realidad.

Sobre esta base es ya susceptible de solución para él el problema de abrirse paso por medio del análisis filosófico de la apariencia al ser y de recorrer este camino con sus

razonamientos, sus medidas y sus cálculos. Pues Lambert es también un racionalista en el sentido del siglo XVII y al mismo tiempo, en cuanto intenta conjugar a Leibniz y a Locke, continuador de la línea que va de Hobbes a d'Alembert y al positivismo en la medida en que aspira a asegurar la validez universal del pensamiento mediante determinaciones cuantitativas, a extender el reino de lo mensurable y lo contable. Sus descubrimientos filosóficos más personales caen, por tanto, dentro del campo de su doctrina de las apariencias y las probabilidades; dentro del radio de su contribución a aquellos esfuerzos por introducir el criterio de la mensurabilidad en el terreno de los valores, en lo tocante a sus atisbos sobre la relatividad de nuestra captación sensible y dentro de sus investigaciones sobre la subordinación de los fenómenos psíquicos a los fenómenos fisiológicos. Fue el pionero de todas esas investigaciones encaminadas a introducir en la filosofía la mayor cantidad posible de ciencias naturales y en el estudio de lo espiritual la mayor dosis posible de medida y de cálculo. Desde este punto de vista su actuación guarda cierta afinidad con la desarrollada en la Academia por Süßmilch, el fundador de la ciencia estadística.

El límite de Lambert, si lo comparamos con Kant, estaba en su dogmatismo. Ambos personajes acariciaron hasta en sus años maduros vivas esperanzas de lo que podrían llegar a ser el uno para el otro. Las posibilidades de intercambio espiritual que la Academia de Berlín le brindaba no llenaban las aspiraciones de Lambert. Pensaba seriamente en sellar una alianza entre los filósofos que eran a la vez matemáticos y físicos. Había que crear una sociedad de auténticos filósofos que pudiera expresarse a través de un órgano literario común. Estos filósofos habría de buscarlos él en toda Alemania; esto indicaba cuán poco satisfacían a su espíritu rígido, obstinado y consciente de sí mismo aquellos hombres que le habían llevado a la Academia y que ahora le rodeaban en Berlín. Pero sus relaciones con Kant tenían que romperse necesariamente al aparecer en 1770 la disertación inaugural de éste en que se contenía el programa de la filosofía crítica: las objeciones de Lambert revelaron a Kant lo lejos que estaban el uno del otro. Encarga a Herz que le disculpe de no haber contestado todavía a estas objeciones y ya no existe ninguna otra carta que atestigüe la prosecución de sus relaciones. De los planes de Lambert con otros filósofos no llegó a realizarse nada y los siete años que aún le restaban de vida al más grande representante alemán de la filosofía en el seno de la Academia discurrieron entre la vieja y afanosa prisa del trabajo solitario.

Tal fue el carácter de la filosofía en la Academia hasta más allá de mediados de siglo. En ella se asoció a Leibniz con Newton y su presidente Maupertuis contribuyó más que nadie a introducir a Newton en Alemania. La Academia asoció también a Wolff con Locke. Su actitud era ecléctica. Pero el punto de vista desde el cual procuraba conciliar a estos pensadores se derivaba de la propia naturaleza de la Academia, de la asociación entre las matemáticas y las ciencias naturales que desde el primer momento la había caracterizado y que daba un sello peculiar a su actuación. La importancia que tuvieron para la formación y el desarrollo de Kant hombres como Maupertuis, Euler y Lambert podrá llegar a apreciarse tal vez con mayor precisión cuando la multitud de manuscritos y

papeles inéditos de Kant aparezca sistemáticamente ordenada en la edición de la Academia.

Hay otra corriente de influencias que partiendo de la Academia condicionaron considerablemente la obra de Kant y que tuvieron además una importancia muy grande en el desarrollo de toda nuestra literatura.

En la segunda mitad del siglo fue extendiéndose cada vez más por Alemania el espíritu del análisis psicológico. Estos trabajos habían ido desarrollándose y adquiriendo una gran finura en Inglaterra desde Hutcheson hasta Hume y Adam Smith. El análisis psicológico iba asociado aquí al estudio del hombre en la sociedad y en el Estado. Al mismo tiempo, Rousseau enseñaba a concebir la vida del alma como algo activo, creador y, por tanto, como una unidad. Sus estudios de la vida del alma guardaban la más estrecha relación con el problema de una cultura adecuada a la naturaleza, que constituía el centro de toda su obra. Cuando el interés por la observación, la descripción y el análisis de la vida psicológica del hombre se extendió a Alemania, estos estudios viéronse informados en primer término por el interés hacia la vida interior de la persona, por las manifestaciones subjetivas de la vida del individuo. No en vano aquella sociedad alemana llevaba una vida orientada hacia el interior. Estos estudios psicológicos penetraron también en la Academia. La muerte de Maupertuis, la separación de Euler y por último la pérdida de Lambert señalan en ella el ocaso de la antigua corriente filosófica. En sus preocupaciones filosóficas van ganando terreno cada vez más la psicología y sus aplicaciones en los campos de la estética y de la teoría moral.

Merian (1760) señala la nueva meta como la historia natural del alma, la historia del hombre interior. Los resortes de lo que sucede se esconden en lo psíquico. “Tarde o temprano, estas consideraciones tienen necesariamente que retrotraer al observador hacia sí mismo; llegará forzosamente el momento en que éste se pregunte, todo sorprendido: Ya que tanto me atormenta el saber qué son los otros seres, ¿qué soy yo? ¿Qué es este espejo viviente en que se reflejan las maravillas de la naturaleza? Al llegar este momento descenderá a las profundidades de sí mismo, se entregará al análisis de sus propias actividades y se parará a meditar acerca de su propia naturaleza.” Ésta es la idea que sirve de centro a todos los trabajos de este hombre multiforme, lo mismo cuando habla del fenomenismo de Hume o del problema de Molyneux que cuando critica la tradición de Homero o cuando demuestra a la luz de la historia de la poesía la inutilidad de transferir directamente las doctrinas filosóficas al campo poético. Y del estudio del alma humana pretende extraer las ideas de la razón que constituyen la verdadera metafísica. Su crítica, satisfecha de sí misma, se proyectó sobre todos los nuevos y grandes fenómenos que se fueron alzando en el horizonte filosófico, Wolff, Hume y Kant uno tras otro. Y su meta última es siempre la misma: la fundamentación de las verdades naturales de la religión.

Sulzer se expresa acerca de la tendencia de sus trabajos en términos análogos a los de Merian. Dice que esta historia natural del alma es un análisis semejante al del químico. El hombre es, según él, el objeto común sobre que recaen los trabajos del artista, del escritor y del filósofo y solamente el estudio del hombre es lo que puede elevar aquella

disciplina del alma que le permite imperar sobre todas las pasiones contradictorias con el plan de la vida.

No es posible separar de estos dos académicos a Mendelssohn, que no entró en la Academia por haberse opuesto a ello Federico. Lo mismo que en aquéllos, lo nuevo es en él el método psicológico de trabajo que trasciende de la antigua filosofía, lo mismo cuando ahonda psicológicamente la antigua prueba de la unidad del alma, que cuando, coincidiendo con Lessing, parte de consideraciones psicológicas para tratar de estética o de crítica literaria o cuando, finalmente, discute con sus amigos de la Academia el problema de las facultades del alma.

Fue dentro de este círculo donde surgió la teoría de las tres potencias principales o facultades del alma humana que determinó la clasificación del sistema kantiano. En los años de 1751 y 1752 Sulzer leyó en varias sesiones de la Academia un estudio sobre los orígenes de las sensaciones agradables y desagradables y en 1773 otro sobre la capacidad fundamental del alma de representarse y experimentar algo, es decir, de sentir algo, para expresarlo en nuestro lenguaje conceptual. Sulzer afirma el carácter autónomo del sentimiento: éste se distingue de la idea por la característica que va implícita en la diferencia entre lo agradable y lo desagradable, diferencia que se acusa luego en la antítesis de lo bello y lo feo, de la aprobación y la reprobación. Precisamente por aquel entonces reconocían también los análisis morales y estéticos de los ingleses la autonomía del sentimiento bajo estas distintas formas. Sin embargo, Sulzer llegó al mismo resultado partiendo de otro punto de vista que ellos. Parte al modo de Leibniz de la espontaneidad de nuestra alma, manifestada en la producción de ideas. El sentimiento se halla condicionado según él por las representaciones oscuras y confusas, y en esta situación, lanzados de nuevo sobre nosotros mismos por decirlo así, sentimos que todo lo que entorpece nuestra actividad es desagradable y que lo que la impulsa provoca placer. Por este camino Sulzer sólo supera a medias el intelectualismo. De la combinación de esta nueva teoría del sentimiento con la antigua distinción de nuestra conducta teórica y práctica nació en Mendelssohn, amigo de Sulzer, y en Tetens, el más grande psicólogo alemán desde Leibniz, la teoría de las tres manifestaciones fundamentales del alma.

Con la posición adoptada por Sulzer ante este problema fundamental de la psicología se relaciona un hecho de gran interés. La distinción que hemos señalado sirvió de base para un tema de concurso sobre el conocimiento y el sentimiento como las dos fuerzas fundamentales del alma. La Academia presentó este tema por dos veces, en 1775 y en 1776, y las dos veces acudió Herder al concurso sin obtener el premio. Al enviar su memoria tenía que confiar en la imparcialidad de Sulzer más de lo que podía confiar, pues su tesis es la conexión de todo lo físico y lo psíquico en el proceso del desarrollo. Este estudio, que el autor publicó refundido en 1778, constituye un eslabón importante en el desarrollo de su tesis sobre la evolución que había de revestir más tarde su forma clásica en el estudio de las *Ideas*. Todo esto quedaba muy lejos del pensamiento filosófico de Sulzer y de los demás jueces de la Academia.

Como estos psicólogos de la Academia se sentían, además, familiarizados con las bellas letras, acometieron el empeño de aplicar el análisis al campo de la estética. La

mayoría de ellos, con Gormey a la cabeza, probaron sus armas en este campo. Sulzer se llevó la palma con su *Teoría general de las bellas artes*. Era una obra que no faltaba nunca en manos de los escritores y del público de aquella época. En ella se asigna al placer estético un lugar intermedio entre la sensibilidad y la aprobación moral, determinando con ello el lugar del arte según el criterio de este racionalismo moral. Esta idea, según la cual el arte venía a llenar una especie de función intermedia entre la acción de nuestros sentidos y nuestra tendencia de perfección moral, se mantuvo hasta llegar a Schiller.

Estos análisis psicológicos y estéticos ejercieron una influencia notable sobre nuestra literatura. La poesía de Lessing basábase en una psicología que, en líneas fuertes y diáfanas, concebía el hombre como una fuerza pensante manifestada en actos. Su ideal de vida era la nobleza de carácter basada en el cultivo de la inteligencia. Una atmósfera clara y nítida le rodea. En Garve, Engel, Nicolai, Mendelssohn, Moritz el análisis psicológico abarca toda la anchura de la vida empírica del alma y se hunde en su juego oculto. Esto permite ahondar en la plenitud de las emociones psíquicas y en sus suaves transiciones, en lo íntimo, en lo dulce, en lo oculto, en los rincones de la vida diaria sustraídos al pensamiento, y esta posibilidad constituye una de las premisas más importantes de nuestra gran poesía. Nuestro arte clásico, con Goethe, supo aprehender más que ninguna época anterior de la poesía esa callada trabazón de la vida que avanza insensiblemente. Fue el espíritu más peculiar de esta época de análisis psicológico el que hizo surgir la novela educativa alemana. Prepararon su advenimiento el *Emilio* de Rousseau y el *Agathon* de Wieland, tras los cuales vinieron el *Anton Reiser* de Mortit y el *Wilhelm Meister* de Goethe: el modelo clásico de toda la producción posterior ajustada a esta gran forma artística.

En todas estas investigaciones de la Academia palpitaba una fuerza victoriosa de expansión de la ilustración religiosa. Sus resultados confluían todos hacia un punto. Desde los tiempos de Leibniz la Academia parecía trabajar sobre un ideario único: la defensa de la personalidad divina y de la responsabilidad moral del hombre mediante los fundamentos de la razón. La conclusión que, partiendo de la adecuación a un fin del orden universal, afirmaba la existencia de un creador bueno y sabio servía a esta concepción del mundo. Los grandes físicos matemáticos, con Leibniz, Maupertuis y Euler a la cabeza, mantenían en pie aquella idea, y otros espíritus del segundo orden como Sulzer la desarrollaban hasta llegar a la agradable conclusión de que las cerezas maduran precisamente en el verano, cuando mejor saben. Esta concepción del mundo encontraba su fundamentación psicológica en el concepto de una fuerza anímica armónica y espontánea, tal como había sido fijado por Leibniz y desarrollado por Sulzer, Merian y Mendelssohn. En el mundo de la Academia encontraba su remate la prueba que de los actos indivisibles de la percepción, del juicio y de la conciencia de sí mismo infiere la existencia de aquella fuerza anímica, perfectamente distinta de los átomos que forman la materia, prueba a la que Lotze asigna todavía, aunque con ciertas restricciones críticas, un lugar importante en su sistema.

Este racionalismo orientado hacia la moral guió a lo largo de todo el siglo a los distintos filósofos de la Academia, cualesquiera que fuesen los problemas partidistas que por lo demás los separasen. Coincidían en él con los alemanes los suizos como Lambert, Merian y Sulzer y los miembros de la colonia francesa como Castillon, Ancillon, Erman y Formey. La combinación de la racionalidad de la conducta espiritual con las costumbres ajustadas al honor y la fe inquebrantable en el orden moral del universo fue durante mucho tiempo uno de los postulados de los reformados suizos y franceses. Formey se expresó en una ocasión acerca de la censura; ya por aquel entonces propuso que fuese nombrada para aplicarla una comisión de escritores elegidos por el rey, con el mandato de suprimir todos los ataques dirigidos contra la autoridad de Dios, contra los soberanos y contra las buenas costumbres. En esta propuesta se revela el concepto de la disciplina propio de la Iglesia reformada. También los sacerdotes alemanes de la Academia, hasta el grupo de la extrema izquierda formado por Teller y Zöllner, eran rigoristas morales que propendían con harta facilidad a poner en práctica los métodos del régimen eclesiástico.

El imperio que la ilustración alemana ejercía en la Academia descansaba principalmente en la unanimidad con que toda la gente culta abrazaba estas convicciones. Y la tranquila seguridad con que ejercía este imperio veíase fortalecida además por el carácter pacífico, confiado y devoto de esta concepción del mundo. Cuando ésta entró en conflicto con la nueva época la certeza que tenía de sí misma determinó precisamente su incapacidad para comprender el nuevo tipo de hombre. Esto se revela sobre todo en la polémica contra Kant, que encontramos sostenida en toda una serie de ensayos publicados por la sección filosófica. A la cabeza de los polemistas marchaba el incansable y perspicazmente limitado Schwab con los estudios de que surtía abundantemente tanto a la Academia como a las revistas filosóficas. Pero el golpe principal era el que pensaba asestarle con el concurso sobre el tema de los “progresos reales” de la metafísica y al que debemos los magníficos fragmentos de una réplica de Kant. “La metafísica es un mar sin orillas en que el progreso no deja rastro y cuyo horizonte no encierra ninguna meta visible que nos diga cuánto nos hemos acercado a ella.” Kant dejó su réplica prudentemente inacabada sobre su mesa de trabajo. El premio fue adjudicado por último a su adversario Schwab, quedando relegado el concursante más eminente, el kantiano Reinhold. El severo juicio que la sección filosófica de la Academia merecía a Kant y a los que le rodeaban lo encontramos en una carta dirigida a aquél por su discípulo Kiesewetter y que ha sido publicada en la correspondencia de Kant: “Se extraña usted de lo que ocurre en nuestra Academia de Berlín. A mí ya no me choca nada de cuanto pueda hacer”. Sigue a esto una lista de los pecados cometidos por la sección filosófica, lista que circulaba por entonces y era amargamente comentada entre los iniciados de Berlín. Como siguiera oponiéndose tenazmente a todo el gran movimiento provocado por Kant, incapaz de corregirse ni con las enseñanzas de lo que sucedía en torno suyo, sólo consiguió que los tiempos y el progreso la dejaran a un lado.

EL ESTADO COMO EDUCADOR

1

EL MOVIMIENTO PEDAGÓGICO DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ROUSSEAU
Y LOS PEDAGOGOS DE LA ILUSTRACIÓN ALEMANA. EL SISTEMA
DE ENSEÑANZA DEL ESTADO PRUSIANO

NO HAY ningún aspecto de su obra en que la ilustración alemana haya sido tan beneficiosa ni tan unánimemente aplaudida por la posteridad como en lo que se refiere a la reforma de la educación.

Esta obra de la ilustración respondía también al nuevo ideal de cultura del siglo XVII y a los problemas económicos de los grandes Estados nacionales. Si el saber es poder, es evidente que aumentando los conocimientos del campesino, del comerciante, del industrial se incrementarán también los rendimientos de la agricultura, de la industria y del comercio. Las clases gobernantes deberán asociar a su conocimiento de la vida económica y de la administración la capacidad necesaria para hablar y escribir, para expresarse en la lengua francesa predominante y moverse con libertad dentro de las nuevas formas sociales. La educación de maestros y sacerdotes deberá ajustarse también a las nuevas condiciones, perfeccionándose los métodos de la enseñanza clásica y ensanchándose el horizonte visual en los campos de la naturaleza, la historia y la vida. El siglo XVII abrigaba la conciencia de que el conocimiento recién logrado de la concatenación de la realidad con arreglo a sus leyes transformaría la realidad del mundo, y a través de Comenius y de Ratichius exigía en materia educativa el empleo de nuevos métodos que permitiesen a la enseñanza servir de mediadora eficaz a aquel progreso. Era un movimiento que se veía fortalecido por las necesidades del Estado absoluto, gobernado por los principios del sistema mercantilista. Este Estado veía en la enseñanza el instrumento para elevar el nivel de su prosperidad material y para robustecer su poder. Sobre todo aquella Alemania empobrecida por la gran guerra religiosa se mantuvo desde entonces hasta los últimos decenios del siglo XVIII bajo el signo del trabajo económico y de la utilidad material. Al mismo tiempo, el Estado absoluto veía en la educación —y con ello no hacía más que proseguir la labor de la antigua Iglesia protestante— el medio de robustecer su fuerza moral.

Así fue como logró imponerse en el siglo XVII un nuevo ideal educativo. La actuación del devoto duque Ernesto de Gotha, que subió al gobierno en medio del caos de la gran guerra, se orientaba fundamentalmente todavía hacia la educación moral y religiosa de sus súbditos; sin embargo, al pugnar por la centralización de la enseñanza dentro de su diminuto país poniendo a contribución para ello el poder policiaco del Estado y provocando la resistencia de los fanáticos ortodoxos contra la enseñanza en materia de ciencias naturales, este regente es el precursor de la obra educativa del Estado fridericiano. Johann Joachim Becher se halla ya plenamente dominado por la idea de educar a los ciudadanos para el mejor ejercicio de sus profesiones y para la vida

económica en interés de la prosperidad política y del poder del país. La educación a cargo del Estado, un organismo pedagógico supremo que desempeñe al mismo tiempo funciones de academia y escuelas técnicas para la vida civil: tales son las ideas que flotan ante el espíritu inventivo de este autor. En el mismo sentido trabajan en materia de enseñanza Schupp, Erhard Weigel y Leibniz. Todos ellos se inspiran en las nuevas ideas y aspiran a sustraer la enseñanza a las querellas de los bandos religiosos, a reparar el abandono en que la Iglesia luterana tenía la educación moral y religiosa de los hombres, a acoplar la educación a la prosperidad del Estado.

El movimiento pedagógico surgido de estas necesidades en el siglo XVII y desarrollado durante el siglo XVIII consiguió un primer progreso importante: la diferenciación de los centros de enseñanza. Becher y Morhof exigen para la vida civil la escuela técnica, “una escuela en que se enseñe a conocer la naturaleza, en que se profesen las actividades técnicas y el comercio práctico”. A dar satisfacción a estos postulados tiende el plan de organización esbozado por Francke. Su discípulo Hecker funda en Berlín una escuela técnica y otros muchos establecimientos de este tipo surgen también del espíritu de la época. Se crean asimismo colegios de nobles y academias de caballeros para las clases gobernantes, basados en los nuevos ideales del conocimiento de la vida, el arte de la elocuencia y la elegancia y cortesía del trato. Así, va laborando la necesidad y acumulándose el material para la división de la enseñanza en cuatro clases de escuelas.

Otro aspecto, más importante aún, que debemos destacar en este movimiento, es el siguiente. A medida que se va extendiendo constantemente el campo del saber se plantea el problema de hacer frente a la nueva y más vasta tarea por medio de una técnica perfeccionada de enseñanza, de libros didácticos de nuevo tipo y de métodos más sencillos. Es de aquí de donde arranca el verdadero trabajo que se desarrolla en los locales de las escuelas. Así, por ejemplo, con Comenius y Ratke, el desarrollo de las modernas ciencias naturales iba ya acompañado por la abnegada actuación de los maestros, que absorbía una gran cantidad de fuerzas valiosísimas. Y estos intentos metódicos obedecían ya a grandes conceptos fundamentales sobre el desarrollo gradual del espíritu del niño desde la intuición hasta el pensamiento abstracto, conceptos que entrañaban una revolución de los métodos de enseñanza procedentes de la Edad Media.

Vino Rousseau. Con ojo de poeta leyó en las almas de los hombres, descubriendo la historia interna de su cultura y viendo en las grandes leyes de la naturaleza humana el fundamento sobre el que debía descansar una educación ajustada a la naturaleza. El París que rodeaba a Rousseau se entusiasmó con su *Emilio*, pero entre aquella mezcla de autoridad católica, ilustración radical, ingenio de salón y afán de placeres no había nadie capaz de poner manos a la obra. En Alemania, en cambio, se daban las condiciones necesarias para ello: aquí había príncipes y ministros que no se inspiraban ya exclusivamente en los criterios de la utilidad económica, sino que reconocían el derecho de la personalidad humana a desarrollarse, padres de familia que querían hacer de sus hijos hombres, filósofos como Kant, impulsados por el sentimiento de la dignidad del hombre y animados por el entusiasmo de la cultura humana; un público al que apasionaban los nuevos intentos. Y sobre todo, la existencia de verdaderos genios

pedagógicos cuya vida discurría entre los niños en las condiciones más modestas. La verdadera y valiosa labor que contribuye al progreso de la enseñanza ha partido siempre de las mismas aulas. Es una labor paciente, dura y llena de sacrificio, sin brillo ni lucimiento, que hace irradiar las obras de los artistas y los descubrimientos de la ciencia. Es de aquí de donde nace la técnica de la enseñanza a través de la cual se convierte en medidas y en métodos el ideal educativo trazado por la cultura.

Había llegado, pues, para nuestra patria la época de las grandes ideas pedagógicas, de los grandes inventos y métodos educativos. Esta época abarca desde la influencia del *Emilio* hasta la transformación de todos los métodos pedagógicos por Pestalozzi y el nuevo humanismo y tiene su remate en la nueva organización de nuestro sistema de enseñanza por obra de Humboldt, Süvern, Herbart y Schleiermacher.

Este movimiento, hasta la aparición de Pestalozzi, forma parte del movimiento general de la Ilustración. Basedow, Salzmann y Campe son los últimos representantes de la obra pedagógica comenzada en el siglo XVII. Sus métodos tendían siempre a encontrar el modo y la gradación más fáciles y más adaptados a la inteligencia del niño para adquirir conocimientos e ideas útiles. Pestalozzi es el primero que retorna con su técnica al desarrollo metódico de la misma fuerza espiritual en que residen las condiciones para asimilarse las ideas y los conocimientos: Pestalozzi es el Kant del método educativo. Pero, con todo lo defectuosa que pudiera ser la obra de Basedow y sus amigos, es lo cierto que llevaron a las aulas los ideales del siglo XVIII. Los locales conventualmente cerrados de las escuelas se abrieron al aire y a la luz y los muchachos volvieron a moverse libre y tumultuosamente en los jardines, en las orillas de los ríos y en las heladas pistas invernales. La coerción exterior fue sustituida a través de un proceso natural por el acicate del interés de aprender, despertado por el maestro. Y sobre todo, el experimento pedagógico se fue ensanchando y fue ahondando ahora de tal modo y con una cooperación tan entusiasta por parte de las gentes de la época, que este entusiasmo, este estudio del alma del niño, este afán por probar y ensayar, por modelar el alma infantil, acabó contagiándose también a Pestalozzi. Si basta con que nos refiramos a los hombres mejores de aquel tiempo, es indudable que la obra de aquellos educadores tan censurados hoy tenía el aplauso y contaba con la cooperación de todos los grandes contemporáneos. Por las cartas de Kant, por ejemplo, sabemos con cuánto interés seguía la obra de Basedow y sus colaboradores. Manifestaba la esperanza de que la escuela fundada por él en Dessau llegase a ser “la madre de todas las buenas escuelas del mundo”; quería mitigar la penuria crónica de dinero de aquel establecimiento de enseñanza interesando por él a las gentes ricas de Koenigsberg y también como escritor se movía para preconizar el método educativo de los filántropos, “extraído de la misma naturaleza”. El mismo entusiasmo impulsaba a Iselin y Lavater. Los escritos infantiles de Campe inspiraban a los muchachos el interés por la realidad y la iniciativa en el trabajo. Y las consideraciones teóricas de Trapp, la fina técnica de Resewitz y los métodos tan claros e inteligentes de Rochow fueron imponiéndose de un modo sereno y tranquilo. Esta tendencia a penetrar en el alma del niño, este afán de ahondar en lo elemental, esta búsqueda de lo absolutamente válido de lo moral en todo lo positivo, de lo lógico en lo

real, que hace que el deseo se convierta en intento y el ideal pedagógico en técnica, respondía a los rasgos más peculiares de la ilustración alemana y sólo pudo llevarse a cabo gracias a ésta, pues se hallaba condicionado por el análisis psicológico interior y tenía a la par sus premisas y sus límites en la teología ilustrada.

Los resultados de estos ensayos pedagógicos no fueron puestos a contribución para construir un gran sistema moderno de enseñanza hasta llegar al Estado burocrático prusiano.

Por la época en que se desplegaba el nuevo movimiento pedagógico este Estado, gracias a su talento de organización, había hecho ya los progresos decisivos en cuanto a la reglamentación externa del régimen de enseñanza. Se habían establecido ya algunos principios generales. La independencia de las escuelas individuales formadas por la historia había sido sometida al poder del Estado, a la norma y al interés general. Esta evolución se había iniciado claramente en la época de Leibniz; ahora había llegado a su remate casi total en cuanto a las universidades y se abría paso también en los grados inferiores de la organización de la enseñanza. Ésta, en mayor o menor medida, llegaba hasta a los jornaleros de las provincias orientales. La obra había ido desarrollándose lentamente y con dificultades. Los decretos de Federico Guillermo I fueron los primeros que proclamaron el principio de la enseñanza obligatoria. La profesión de maestro empezó a formarse bajo Federico el Grande, al crearse la primera escuela normal y establecerse como requisito para el nombramiento de maestros el examen y el certificado de capacitación. Más tarde, el gran rey dictó el reglamento general de escuelas de 1763, que dio a las escuelas primarias una reglamentación legal y una base uniforme. El famoso artículo primero del título doce del Código nacional prusiano que dice: “Las escuelas son establecimientos del Estado”, definición en la que se sintetiza la política pedagógica fridericiana, encerraba un principio del mayor alcance. Indudablemente, el Estado y la técnica pedagógica tenían aún mucho camino que recorrer para convertir aquel postulado en realidad. Y aunque aquel principio entrañase al mismo tiempo la exigencia de una autoridad independiente y suprema en materia de enseñanza, lo cierto era que el consejo de enseñanza superior creado por Zedlitz estaba por el momento en manos de las autoridades eclesiásticas. Esto indica lo fuerte que era aún, al lado de la necesidad de un régimen técnico de la enseñanza, la vinculación de ésta con la Iglesia. Sin embargo, en medio de imperfecciones de este tipo, Prusia es el primer gran Estado en que se implanta un sistema público de enseñanza. Era un progreso de la mayor importancia para el desarrollo de la cultura europea. Prusia fue el primer país que llevó a cabo lo que se había iniciado en Esparta, en la Roma imperial y en el imperio de Carlomagno: la obra de organizar un sistema de enseñanza del Estado al servicio de las necesidades públicas. Las instituciones internas de los Estados guardan una relación muy estrecha con sus tendencias de poder y el Estado prusiano de esta época se veía impulsado más que ningún otro al desarrollo de su fuerza interior por la contradicción existente entre las tareas gigantescas que tenía que abordar y el escaso poder natural de que disponía: esta dura necesidad explica entre otras cosas el cuidado consagrado por él desde muy temprano a los problemas de la educación. Y también aquí nos encontramos con que es

la profunda prudencia del gran rey en todo lo que se encuentra hecho y en lo que él hace la que le hace comprender plenamente la conexión que existe entre la necesidad de poder de su Estado y la dirección y el desarrollo del sistema de enseñanza. Siente la ambición de realizar en Prusia lo que lee acerca de la educación de los antiguos —leyendas de tiempos retóricos y verdades históricas— en la fuerza moral y en el patriotismo. Y su concepto del Estado se traduce también en poderosos efectos en este campo de su actuación.

En el sistema estatal de enseñanza de Federico el Grande prevalecen las ideas pedagógicas de la ilustración alemana; las nuevas ideas y los nuevos métodos de los educadores se pusieron desde todos los lados al servicio del nuevo sistema. Pero su influencia hubo de concretarse y circunscribirse al carácter peculiar de aquel Estado por estamentos. Fue éste el que decidió la clasificación de las escuelas y su estructuración interior con arreglo al fin perseguido. Las escuelas primarias para el pueblo, las escuelas para hijos de burgueses, las escuelas de humanidades y las academias de nobles coexistían entre sí como compartimentos cerrados, exactamente lo mismo que los estamentos de la sociedad. Y como los ideales de vida de estos estamentos seguían estando nítidamente separados los unos de los otros, se explica que los establecimientos de enseñanza de aquella época se hallasen separados internamente los unos de los otros no sólo por la clase y la extensión de los conocimientos que administraban, sino también en cuanto al tipo de vida. El catecismo siguió siendo el eje de las escuelas primarias del pueblo aun bajo Federico el Grande y su ministro Zedlitz; en aquellas escuelas reinaban la disciplina severa, el espíritu pietista, el horizonte cerrado de la concepción eclesiástica de la vida. En las nuevas escuelas técnicas palpitaba ya, en cambio, el espíritu de la época, en ellas se abría paso el ideal de la cultura humana y del desencadenamiento de las fuerzas espirituales al servicio de las necesidades de la vida. Las escuelas de humanidades se hallaban todavía estrechamente vinculados a la vida de la Iglesia, pues sus maestros salían de las filas de los teólogos. Aún estaban presididos por el ideal de vida de un Melanchthon, consistente en armonizar las concepciones de la vida del cristianismo y de la antigüedad y hasta que Federico Augusto Wolf no inauguró en 1787 el seminario filológico de Halle no empezó a operarse lentamente el cambio gracias al cual estas escuelas formarían a sus discípulos en el ideal de la humanidad perfecta del mundo griego. Finalmente, las academias de nobles que alimentaban y mantenían en los pequeños Estados el espíritu cortesano de la época de Luis XIV por medio de ejercicios de conversación francesa, prácticas de antecámara, danzas y juegos. En el plan para una academia de nobles en Berlín, proyectado por Federico el Grande ya durante la Guerra de los Siete Años, es supeditada la educación de la nobleza para la milicia y la política a la idea fridericiana del Estado: disciplina militar, desarrollo del sentimiento del honor y como medios educativos la lógica, el estudio de la antigüedad, la historia y la literatura modernas.

Las ideas centrales del sistema educativo fridericiano fueron desarrolladas en algunos trabajos escritos para la Academia por el rey y su ministro Zedlitz.

En los estudios académicos de Federico el Grande en que se exponen los principios normativos de su conducta palpita una fuerza latente que sólo va revelándose de un modo gradual y paulatino. No son escritos fascinadores; en ellos no se rehuye lo evidente por el hecho de serlo. Pero se caracterizan por una inteligencia infalible, por una mirada penetrante que traspasa las entrañas de la mecánica del mundo. Es una sabiduría madura que informa también sus ideas sobre la educación haciéndolas interesantes para todos los tiempos.

El estudio de Federico el Grande *Sobre las costumbres, los usos, la industria y los progresos del espíritu humano en las artes y las ciencias* que acompaña a su historia de la casa de Brandeburgo termina con una reflexión acerca de la situación de la monarquía prusiana. Todos los Estados, se dice en él, pasan regularmente por los periodos de desarrollo, florecimiento y decadencia. Mientras que otras naciones como Francia empiezan a decaer de su grandeza, el Estado prusiano que durante tanto tiempo fue a la zaga de los demás se halla hoy en auge. “Vendrán nuestros días grandes, como los de los otros; nuestras aspiraciones son tanto más justas cuanto que nosotros hemos pagado nuestro tributo a la barbarie algunos siglos más que los pueblos del sur. Estos siglos inapreciables se anuncian por el número de grandes hombres de todas clases que surgen al mismo tiempo: ¡Dichosos los príncipes que vienen al mundo en circunstancias tan favorables! Las virtudes, el talento, el genio rivalizan en un movimiento común que los lleva a hechos grandiosos y sublimes.”

Las naciones alcanzan este apogeo de su existencia mediante el cultivo de las ciencias y las artes. La utilidad de las ciencias y las artes para el bien común es el tema de otro estudio escrito en 1772. “El verdadero interés del Estado, su conveniencia y su esplendor exigen que el pueblo que vive dentro de él goce de la mayor cultura e instrucción posibles para que cada una de sus clases pueda dar al Estado un gran número de súbditos hábiles y capaces de cumplir con soltura las distintas actividades que les sean encomendadas.” Aquí volvemos a encontrarnos con el nexo entre la aspiración de poder del Estado y su cultura interior. Manifestándose en franca y aguda oposición con Rousseau, Federico expone que las fuerzas que forman el Estado sólo pueden alcanzar su más alta capacidad de rendimiento por obra de la educación, por medio de su desarrollo espiritual. “El hombre de por sí es muy poco; nace dotado de cualidades más o menos susceptibles de ser desarrolladas. Pero tiene que cultivarlas. El mayor talento del mundo si carece de conocimientos es como un diamante sin tallar. ¡Cuántos espíritus se han perdido por eso para la sociedad, cuántas dotes grandiosas de todas clases han muerto en germen!”

Aquí, Federico aboga resueltamente en favor de que se instruya a todas las clases de la población. La instrucción no corrompe las costumbres como sostiene Rousseau; es la fuerza contagiosa de los malos ejemplos la que las echa a perder, sobre todo en las

grandes ciudades, donde sus efectos se extienden como una epidemia. Tampoco debe verse en ella, en la instrucción, la causa de las dificultades con que tropiezan los gobiernos. “Hay falsos políticos que creen que es más fácil gobernar a un pueblo inculto y estúpido que a una nación ilustrada.” La experiencia demuestra que los pueblos menos instruidos son los más testarudos y los más inconstantes y es mucho más difícil vencer la tozudez de estos pueblos que convencer a una nación culta de que escuche la voz de la razón tratándose de una causa justa. “¡Hermoso país sería aquel en que todos los talentos quedasen ahogados para siempre y sólo existiese *un* hombre menos limitado que los demás!” Semejante Estado de ignorantes se parecería al paraíso perdido del Génesis, habitado sólo por bestias. Por tanto, el principio general de la educación consiste, para todas las clases de la población, en despertar y estimular las propias actividades por medio del pensamiento.

Sin embargo, el rey consagraba su atención preferente a la educación de su nobleza, de sus funcionarios y de la oficialidad de su ejército. Aquí es donde hay que buscar los rasgos más peculiares de su obra educativa. Nada más lejos de su ánimo que la idea de que hubiese de dejarse al campesino seguir viviendo en un estado de inercia perezosa y de fe inquebrantable en la autoridad. Estos prejuicios propios de ciertos políticos conservadores no tenían cabida en el espíritu de Federico el Grande. Sin embargo, entre él y el pueblo rural que vivía aferrado a su tierra y a su catecismo luterano no existía ninguna afinidad intelectual inmediata. Federico vivía animado por el sentimiento de su poder real, entregado a su labor para el Estado, al carácter terrenal de nuestro destino. Buscaba sus amigos entre quienes compartían este mismo sentimiento vital suyo. Sentimiento que pretendía infundir a los estamentos gobernantes de su Estado y principalmente a la nobleza, a la que aspiraba a educar para el mejor servicio del ejército y del gobierno. Por eso su educación debía basarse en el móvil infalible que era la alegría de obrar cumpliendo con los deberes hacia la colectividad. Los grandes medios para alcanzar este fin eran, según Federico, la filosofía, el ejemplo de la antigüedad y las enseñanzas de la historia. “Los filósofos han acabado con las quimeras de los charlatanes sagrados y profanos; sin ellos todavía seguiríamos hoy comprando, como nuestros antepasados, entradas para el cielo e indulgencias para nuestros crímenes, mientras necios tonsurados nos incitarían en nombre de Dios a cometer los desafueros más espantosos.” Pensar, razonar, filosofar: he aquí lo que estimulará en la nobleza del país esa enérgica actividad espiritual que necesita el Estado. El latín y la literatura eran, según él, las materias más importantes que debían enseñarse en las escuelas superiores. También consideraba indispensable la enseñanza del griego. Federico el Grande no veía a los antiguos separados de él por la distancia de un remoto pasado histórico, sino que vivía con ellos, los consideraba como sus compañeros e íntimos inseparables. La fuerza lógica de sus filósofos, el estilo de sus poetas, la energía exótica de los moralistas estoicos romanos representaron siempre para él lo más alto de la existencia humana, algo imposible de superar. Pero lo que sobre todo le identificaba interiormente con los antiguos, lo que quería que irradiase de ellos a la juventud era aquel gran sentimiento terrenal de la vida que palpitaba en ellos, su concepción del Estado. Sentía plenamente el

culto personal de los grandes hombres y para él la voluntad de poder de los príncipes heroicos, la belleza de una existencia social consumada, los descubrimientos de los investigadores y las obras de los artistas no eran más que otros tantos caracteres distintos de una gran cultura. El estudio de los antiguos nos acerca a las fuentes abundantes y vigorosas de esta cultura. En este ideal educativo que se proclama para la clase gobernante palpita aquella grandeza de una formación soberana del espíritu por el espíritu mismo que rodea de una aureola imperecedera el Estado de Platón y los caracteres romanos de la época de los Escipiones. Este ideal mantiene además con el heroico pensador griego otra afinidad, en el sentido de que aspira a honrar en el muchacho la conciencia innata y respetable; de su propia personalidad. Ninguna corporación deberá herir este sentimiento. Hay que estimular en los jóvenes los impulsos orgullosos del honor y de la gloria. La meta de este sistema de educación consiste precisamente en armonizar la tendencia a la obediencia con la conciencia gozosa del propio valer.

La afinidad con el cristianismo, con el burgués y con el campesino que faltaba en las ideas del rey iba implícita precisamente en el idealismo de la persona moral que informaba la ilustración alemana. De aquí la fuerza de ésta para introducir las ideas de Federico el Grande en la dura y limitada realidad y además para completarlas.

Zedlitz era un noble silesiano. Había cursado en la escuela de humanidades de Brunswick, que bajo la dirección del abate Jerusalem iniciaba a los estudiantes en la antigüedad y en la filosofía, concebida como la escuela de los ideales de vida de Shaftesbury. Cuando estudiaba en Halle atrajo sobre su persona la atención del rey; éste, al serle presentado, le orientó hacia el estudio de Locke. Apenas entrado en la edad madura, a los cuarenta años, fue puesto al frente de los asuntos de enseñanza de Prusia. Era una inteligencia clara, de una capacidad de trabajo incomparable, imbuida de las ideas de la Ilustración y atenta a todos los progresos científicos de su época, como lo demuestra el que siendo ya ministro se esforzase en asimilarse las lecciones de Kant. Dirigió durante decenio y medio el departamento de enseñanza y fue hasta llegar a Guillermo de Humboldt la personalidad más eminente que regentó este ministerio. Su orientación coincidía en un todo con el espíritu de la Academia, que por propia iniciativa le nombró miembro de honor. Zedlitz agradeció éste con un discurso de ingreso sobre el patriotismo como tema de educación en los Estados monárquicos. Este discurso fue difundido también en lengua alemana y en una revista de la época aparecieron unos comentarios a él, salidos probablemente de la pluma del propio ministro. Al año siguiente Zedlitz presentó a la Academia una memoria en la que se exponen y justifican de un modo completo sus máximas. “Tal es el camino que la naturaleza señala a todo el que no se halle cegado por ningún prejuicio y esta senda es la que yo seguiré en mi intento de perfeccionar la enseñanza.”

Zedlitz era un hombre salido por entero de la escuela de Federico el Grande. Esto se revela entre otras cosas en su método de exposición, consistente en retener sólo un extracto sacado de una gran riqueza de material y de un largo trabajo mental. Sus ideas coinciden en los rasgos más importantes con las de Federico. El ministro se ha adaptado por completo al mundo mental del rey. La actividad de éste como escritor tuvo también

una importancia extraordinaria para la administración pública. Sus escritos comunicaban a sus ministros una gran claridad de principios y aquel entusiasmo que sólo brota del sentimiento de trabajar en común por grandes ideas. Esto fortalecía la unidad del gobierno. Así se explica que Zedlitz se hallase también enteramente dominado por la idea de la función pedagógica del Estado. Expresamente proclama que esta función no termina en la escuela. Rompe con Federico todas las abstracciones con que Montesquieu había intentado distinguir las formas de gobierno y los diversos resortes que en ellas actuaban. Tiene una conciencia plena de la superioridad de la monarquía ilustrada y legítima de Prusia. Este régimen de gobierno en que la iniciativa de los ciudadanos y su seguridad se combinan con la existencia de un vigoroso Estado representa para él la verdadera solución intermedia entre los extremos del despotismo y la anarquía. Esto le permite desarrollar tranquilamente mediante el pensamiento las propias actividades y la iniciativa de los súbditos sin exponerse con ello al peligro de menoscabar el amor al rey y la fidelidad hacia el Estado. Más aún, lo que hará será estimular en ellos el patriotismo, al ilustrar a todas las clases acerca del Estado y de sus deberes como ciudadanos. Y animado por el mismo espíritu fridericiano exige que la formación espiritual del hombre se ajuste a la misión futura de la vida, frente a la tradición procedente de las escuelas teológicas y como patrón de los nuevos metódicos entusiastas. Es cierto que su utilitarismo desciende a veces a detalles burdos y de mal gusto. Así, por ejemplo, pide que se les diga a los muchachos de las escuelas para hijos de burgueses que Beukelsz al inventar la salazón de los arenques hizo más bien a la patria que el poeta de la *Henriade*.

Pero al mismo tiempo Zedlitz es hijo de la ilustración alemana, afín espiritual de Lessing, a diferencia del rey, cuya cultura es la francesa. El mismo hombre que ha de ser educado para servir a la sociedad está también destinado, según él, a seguir una trayectoria infinita de perfeccionamiento. Su vida terrenal no forma más que una época de él. “Las características de esta época son el desarrollo de las fuerzas y capacidades dentro de la vida social y a través de ella.” Al llegar aquí las ideas fridericianas de la educación para el Estado y de la supeditación a sus fines se presentan bajo una versión metafísica que las acerca a Lessing. “Toda la vida del hombre es educación. Los preceptos de esta gran educación se contienen en la teología y en la política. Ambas trabajan con arreglo a *un plan*.” Pero esta educación terrenal se efectúa precisamente mediante la supeditación del hombre a los intereses de la sociedad y del Estado. Nuestro destino sobre la tierra es el desarrollo de nuestras fuerzas a través de la vida social. De ella salen continuamente como de un establecimiento de enseñanza los alumnos ya formados que se lanzan al gran mundo misterioso y desconocido, cediendo sus puestos a otros más jóvenes.

Siguiendo el camino señalado por la metafísica de Kant y de Lessing, Zedlitz llega a la meta de la utilidad del Estado. La educación sólo debe poner en acción las capacidades que actualmente necesitamos. Las demás debe tenerlas en reserva para las contingencias y necesidades del futuro. Por eso debe desdoblarse con arreglo a los tres estamentos que forman el Estado y circunscribirse a sus necesidades. La veneración ciega de la clase de los sabios desconoce el valor de las clases industriales y comerciales y el abismo que

separa a la escuela del genio, al hombre instruido de las grandes cabezas que iluminan los siglos. Los fines de la realidad exigen a veces que la enseñanza se limite a administrar conocimientos restringidos y a transmitir máximas y principios sin exponer las razones en que se basan.

Otra consecuencia que se deriva de los principios de Zedlitz es el postulado de una enseñanza política para todas las clases de la población, postulado que hubo de desarrollar ante la Academia. Aplica lo que Federico afirmaba frente a los enciclopedistas en sus cartas sobre el patriotismo, viéndolo a través de la mentalidad propia de la ilustración alemana. En las repúblicas anárquicas la enseñanza política no tiene razón de ser, pues esas repúblicas aspiran a la libertad ilimitada; en las monarquías despóticas no tendría tampoco sentido, pues aquí la enseñanza política se cifra exclusivamente en el deber de obedecer ciegamente al soberano. Pero en una monarquía legal como la que existe en Prusia hasta el último de los súbditos debe conocer las leyes, estar versado en sus derechos y facultades lo mismo que en sus deberes. En este plan aparecen señaladas también las tres clases de la sociedad, siendo característico que respecto a las clases inferiores se señale como objetivo la sencillez de las costumbres, la paz doméstica y el contento con lo existente, mientras que la nobleza debe aspirar al honor y a la gloria. El plan de Zedlitz no llegó a ponerse en práctica en Prusia, pero en otras partes se hicieron más tarde intentos parecidos a éste.

Veamos ahora cómo el ministro de Federico el Grande enjuicia el gran movimiento existente por aquel entonces en materia de educación, sobre todo el de los “filántropos”. ¿Resolvió Basedow el problema de la educación con respecto a una sociedad en la que la suma de la materia de enseñanza aumenta en la misma proporción en que disminuye física y socialmente la capacidad de asimilársela? El propio Zedlitz nos informa acerca de los resultados a que llegó en su visita al establecimiento “filantropista”. Pondera y recomienda el manual empleado en esta escuela; aprueba especialmente la orientación hacia el desarrollo físico de los alumnos; reconoce la alegría y el afán de saber de éstos; el entusiasmo de Basedow por su magisterio le parece admirable, pero a pesar de todo esto tampoco aquí se produce el milagro. ¿Por qué? Porque también aquí se apela a la memoria en detrimento de la capacidad de discernimiento. La tendencia a la generalización, el afán de extender a todas las edades y a todas las clases lo que se ha aprendido con un determinado grupo de muchachos, es la enfermedad hereditaria de todos los reformadores pedagógicos. Y si el estudio se convierte en juego lo que se hace es formar niños grandes. Zedlitz coincide plenamente con Federico en todo lo que éste sostiene en cuanto al valor incondicional e insustituible de las dos lenguas clásicas; aplicándose a sí mismo la lección, se puso a estudiar griego siendo ya ministro.

Los dirigentes de las reformas pedagógicas que trabajaban a las órdenes de Zedlitz, los Teller, Zöllner, Meierotto y Gedike, fueron entrando también poco a poco en la Academia. Mediaba entre ellos la más completa inteligencia. Teller poseía ese talento de los prácticos de segundo orden que consiste en “reducir distintas concepciones a un solo punto de vista sin menoscabo alguno de la verdad”. El más destacado de todos por sus dotes pedagógicas era Gedike. Podemos considerarlo como la personificación del

intelectual de la época fridericiana. Como Federico insistiera en la enseñanza de la lengua y la literatura griegas, Gedike amplió estas enseñanzas en su escuela de humanidades; personalmente, vivía consagrado al estudio de Sófocles y Platón. Cuando Federico exigió que se aplicase otro método mejor para el estudio de las lenguas antiguas, Gedike rechazó la idea de comenzar la enseñanza del griego por el Nuevo Testamento o por la gramática y los vocablos, sustituyendo esto por una lectura fácil y agradable. Consideraba indispensables los acentos ortográficos. La disciplina lógica del espíritu fue haciéndose para él, con el tiempo, más importante que el fin supremo de la enseñanza de las lenguas. Pedagógicamente, consideraba de poco valor, y con razón, el disfrute sin esfuerzo de la literatura nacional moderna, puesto que sólo el esfuerzo acerca el espíritu. En las *Mémoires* de la Academia figuran pocos de los trabajos leídos por él ante ésta; ya por aquel entonces se quejaba Merian del abuso que significaba el publicar en otros lugares los trabajos mantenidos en el seno de la corporación. Gedike desarrolló en una serie de estudios sobre la lengua alemana el importante plan de un diccionario filosófico. Es el mismo proyecto de que habían de ocuparse más tarde Schleiermacher, Trendelenburg y Eucken y cuya ejecución correrá tal vez un día a cargo de la misma Academia. La última conferencia pronunciada por Gedike versaba sobre la reorganización de la enseñanza en las escuelas prusianas de los territorios anexionados por Prusia. Este hombre murió joven, en el apogeo de una capacidad inmensa de trabajo y cuando participaba en todos los planes de reforma de la educación desarrollados entonces por el gobierno.

El documento más notable sobre el enlace existente entre la ilustración alemana y el estudio de las lenguas clásicas es el “Proyecto de una nueva lengua general para los sabios”, de Meierotto. Según la tesis aquí mantenida, el griego ático de la escuela socrática constituía la base para una formación racional del espíritu; los poetas y los historiadores debían dejarse a los espíritus inquietos. Lo que había que hacer era normar aquel griego con arreglo al principio de la analogía; de este modo podría llegar a convertirse en la norma para una regulación racional de todos los demás idiomas y en medio auxiliar para su estudio. No podía llegarse ni se llegó nunca más allá en cuanto a indiferencia ante el elemento histórico y autóctono de las lenguas.

La ilustración tuvo que luchar también larga y tenazmente en el seno de la Academia para afirmar sus ideales educativos frente al alborar de la nueva época. Todavía en 1800, en una memoria sobre la dignidad del intelectual, Teller defendía frente a Kant y Fichte la tesis de la utilidad social como principio exclusivo para la valoración de las materias de la enseñanza. Y llegaría el momento en que Massow se lanzaría a la empresa de utilizar aquella sabia corporación para oponerse a los adoradores de Pestalozzi.

EL ESCRITOR POPULAR

WIELAND, FEDERICO EL GRANDE, LESSING, KANT.
LOS ESCRITORES POSTERIORES DE LA ÉPOCA DE LAS LUCES

LA ÉPOCA de las Luces representó en Alemania otro progreso que salta a la vista de todo el que lea los escritos de aquellos años: la formación de la prosa alemana. Este fenómeno se produce bajo la influencia de los escritores franceses y en él se revela también la importancia que tuvo Federico el Grande y que tuvieron su ideal de cultura y su ejemplo para la literatura alemana.

El escritor sobre el que más directamente influyó la literatura francesa, tanto en lo que se refiere a su lenguaje como en lo tocante a su carácter de escritor en general, fue Wieland. Wieland supo asimilarse todas las formas de expresión creadas por los franceses. Su espíritu dinámico recorrió todas las direcciones y las ideas que se contenían dentro de los horizontes de la ilustración francesa, incorporando a este acervo todo lo que guardaba cierta afinidad con él en la Inglaterra de Shaftesbury, en la Atenas de la escuela socrática y en la Roma de Cicerón y Horacio. Las materias y las formas de todos los tiempos no eran para él, como para Voltaire, más que la máscara y el ropaje para expresar el ideal de una existencia emancipada de toda superstición, entregada a los goces sensibles de los hombres de este mundo y presidida por una mentalidad abierta a todas las luces. Wieland se forjó un lenguaje tan flexible, tan cálido y sensitivo, tan dinámico que se adaptaba fácilmente a toda clase de poesía, a cualquier materia, y que al mismo tiempo, como el de Voltaire, sólo abordaba el poder de la vida bajo la forma del juego poético. Su alma manteníase, al igual que la de Voltaire, en un plano soberano por encima de todas las cosas; era un alma sensitiva que jugaba con las galanterías del amor y la amistad, un alma cosmopolita, superior a todo deber. Cuando Federico el Grande, al comienzo de la Guerra de los Siete Años, atrajo sobre sí la atención de Europa, comenzó su epopeya titulada “Ciro” en la que el joven soberano aparecía bajo el ropaje de un rey persa, al modo de Voltaire o Montesquieu. Cuando murió Maupertuis solicitó un puesto en la Academia por mediación de Bodmer. Al entregarse a las gracias del espíritu francés lo hacía, indudablemente, con la mirada puesta en Berlín. Pero todos sus esfuerzos fueron en vano. Más tarde glorificó el absolutismo ilustrado de José II bajo el consabido ropaje persa. Hasta que por fin logró imponerse en la corte de la duquesa Amalia, dominada por los gustos franceses y en la que acabó imperando como un Voltaire en pequeño, poeta, filósofo y ensayista al mismo tiempo. Con la alegría serena y segura del sabio, contemplaba tranquilamente todo lo que sucedía en torno suyo, todos los cambios de poder que se operaban en la corte, placenteramente seguro hasta el final de que la cultura universal de Voltaire, a la que permaneció fiel siempre, era superior a cualquier otro bien del mundo.

En el norte, dentro de la órbita de poder del Estado fridericiano, la influencia del espíritu francés revestía una forma distinta. La adición de una dosis de espíritu de este

Estado prusiano daba aquí a la aleación un temple más duro. El poder que emanaba de la actitud de Voltaire y Federico el Grande ante la vida, la conciencia de la soberanía del hombre que juega en la galantería con el amor, el culto varonil a la amistad, el imperio de la inteligencia sobre la vida, irradian en la literatura alemana de esta época desde las poesías de Lessing hasta el libro de los *lieder* de Goethe que lleva el nombre de *Leipzig*. El juicio que Lessing hubo de emitir sobre el *Werther* de Goethe es la expresión plenamente justificada de esta actitud varonil del espíritu. Los tres grandes escritores alemanes en quienes se refleja este modo de concebir la vida son Federico el Grande, Lessing y el Kant de los años de juventud.

El espíritu más amplio y más libre de los tres es el propio Federico el Grande. Su vida discurrió bajo la conciencia soberana de todas las posibilidades del pensamiento. Comprendía las mayores antítesis y reconocía su derecho: el arranque de la filosofía a partir del universo físico y su penetración en el propio yo, el egoísmo y el deber, el ideal del poder del Estado y el ideal de la cultura de la humanidad. Su inteligencia tenía presente siempre el derecho que asistía a los diversos aspectos de las cosas, pero se sustraía al escepticismo soberano a que esto habría de conducirlo con la fuerza de aquel sentimiento heroico de la vida que palpitaba en él.

Al lado del gran rey de la Época de las Luces tenemos que colocar a Lessing, su poeta. En la exposición del ideal de vida de esta época Lessing es el más grande poeta del siglo. Su temperamento hizo de él un autor dramático. Poseía esa fuerza impetuosa gracias a la cual las figuras de un poema y sus actos se mueven por propio impulso. Pero sus personajes no son empujados como los de Shakespeare por una especie de sueño espantoso. Ni permanece tampoco como Goethe entre las sombras de estados de ánimo mixtos y complejos. Su ideal de vida es el carácter iluminado por la inteligencia y normado por los principios que obra el bien por el bien mismo y se ha remontado ya sobre las angustias inspiradas por el más allá. Lessing tuvo que conquistar la madurez de su espíritu a costa de una existencia llena de inquietudes, de penuria económica, de luchas, de soledad en torno suyo; por eso en los personajes predilectos de sus obras hay siempre también algo de reto lanzado al mundo. Esta virilidad fuerte hasta rayar en el cinismo, que no reconoce ni acata más instancias que las de la inteligencia y las de la causa, es lo que da ese encanto inefable al estilo de Lessing, a través del cual se traslucen todas las emociones de su alma, y es lo que hace la belleza de sus héroes; de ella nace esa alegría serena con la que afirma los pies sobre la tierra y tiende la mirada en torno suyo. Y el ideario que va formándose en él a base de este ideal de vida es cada vez más afín al de Federico el Grande. Sus últimos escritos y sus conversaciones con Jacobi nos revelan la misma conciencia soberana de las posibilidades del pensamiento metafísico y la misma seguridad en la conciencia del ideal moral. En este ideal moral aparecían asociadas para él como para Federico las grandes religiones monoteístas. El sublime simbolismo del final de *Nathan*, en el que los representantes de estas distintas religiones reconocen su afinidad, representa el punto culminante a que llegó el arte de la Época de las Luces. De todos los caracteres de esta época ninguno revela una unidad tan perfecta de cabeza y corazón como Lessing.

¡Y cuán afín es a él aquel Kant varonil y optimista de los últimos años juveniles! Hay en su trayectoria un periodo demasiado corto por desgracia en el que se nos revela como un gran escritor al lado de Lessing: es el periodo del gran viraje de su vida interior, provocado por las obras de Rousseau. Esta conmoción exalta hasta la más alta energía su capacidad de exposición. La lectura de Voltaire, Hume y Rousseau hace nacer en él el deseo de llegar a tener una influencia más general. También él había tenido como punto de partida la ciencia universal de la naturaleza, Newton, Lambert y Maupertuis. Por aquel entonces era la ampliación del conocimiento del hombre lo que se le antojaba como la meta suprema de la labor de su vida. Pero Rousseau hizo cambiar la posición de su conciencia. “Yo soy también, por mis aficiones, un investigador. Siento toda esa sed de conocimiento y la inquietud acuciante de seguir avanzando o la tranquilidad de haber llegado a un resultado cualquiera. Hubo un tiempo en que pensaba que todo esto podía honrar a la humanidad y en que despreciaba a la plebe vil que no sabía nada. Rousseau me ha traído al buen camino. Aquello que yo consideraba una ventaja y me fascinaba ha desaparecido, he aprendido a respetar al hombre y me consideraría mucho más inútil que cualquier vulgar obrero si no creyese que estas consideraciones pueden infundir a todos los demás el valor de restaurar los derechos de la humanidad.” Así es como nace en Kant la gran teoría de la autonomía de la conciencia moral. La voluntad racional y autónoma descansa sobre sí misma, independientemente del nivel de la civilización, de la madurez del conocimiento o de la influencia de las esperanzas religiosas. Es, en último resultado, la misma penetración en la certeza inmediata de esta conciencia moral que encontramos en Federico el Grande, la misma afinidad con el punto de vista moral de los estoicos. “Nada hay que satisfaga plenamente a los sentidos; sus exigencias van siempre en aumento y nada los contenta, sin que pueda decirse qué los satisface: el bien supremo del hombre es sólo aquello que nos pertenece a nosotros mismos y es asequible a todos y se halla sustraído al tiempo y a la muerte, el valor y la dignidad de la persona y la satisfacción con uno mismo que de ello se deriva.” Y partiendo de aquí se eleva, frente a todo intento de irrumpir en el reino metafísico del más allá, a un humorismo que por la mezcla de curiosidad, de interés en las posibles soluciones y de escepticismo ante cada una de ellas guarda cierta afinidad con el estado de espíritu de Voltaire, de Federico el Grande, de Diderot y de Sterne. En este humorismo se mezclan y amalgaman los descubrimientos de los metafísicos y las inspiraciones de Swedenborg y de los demás profetas entusiastas.

Como se ve, el rey, el poeta y el filósofo acaban coincidiendo en la misma gran idea de la autonomía moral y en la misma extraña mezcla de una sed insaciable de saber que investiga todas las posibilidades y va siguiendo el rastro de los sueños de los metafísicos y del escepticismo del alma veraz que no se da por satisfecha con ninguna de esas posibilidades. Al morir Lessing y poco después de él Federico el Grande sólo quedó Kant, quien tras un largo periodo de silencio volvió a salir a la publicidad con un lenguaje artificioso y una arquitectónica difícilmente inteligibles: la gran época de la literatura de la ilustración en Alemania había terminado. Cuando al morir el rey asumió Hertzberg la dirección de la Academia surgió una desventurada contradicción entre lo que él pensaba

hacer por la literatura de la ilustración alemana y el estado en que la encontraba. Esta fue la tragedia de su labor.

Wieland, Engel, Garve, Mendelssohn manejaron con gran talento las formas creadas por Voltaire y Diderot. Hasta las más sutiles de estas formas: el relato que juega humorística o satíricamente con la vida y el diálogo montado sobre una situación llena de vitalidad. Sin embargo, los ensayos de aquellos días, con su “noble popularidad”, desde los breves artículos de Engel, Eberhard, Garve y Mendelssohn en sus “Filósofos para el mundo” hasta el escrito de Abbt sobre el mérito y los de Spalding sobre el valor de los sentimientos en el cristianismo y sobre la religión, no son otra cosa que fundamentaciones incoloras y abstractas de la concepción que tenía del mundo la Época de las Luces. Se mueven incansablemente dentro de la misma órbita uniforme; en vano se esfuerzan en dar vida a estos conceptos uniformes y abstractos tan pronto por medio del calor de los sentimientos morales como por medio de una elegancia y una vitalidad imitadas de los franceses y sobre todo de Lessing. No brilla en ellos ningún destello de genialidad; en estas cabezas no se atisba ni una sola intuición de que haya otras posibilidades de concebir el mundo: ésa es su fuerza y ésa es también su debilidad. En su tiempo difundieron esta concepción del mundo hasta en las mentes más limitadas: estos autores tan admirados, tan leídos y tan interpretados son hoy una masa de papel impreso bueno para envolver, un remanso de aguas anchas y poco profundas que hasta el historiador de la literatura recorre de mala gana. ¡En esto se había convertido aquella forma grandiosa de las rapsodias de Shaftesbury y de los ensayos de Voltaire y Diderot! El encanto de estos grandes autores había descansado en la soberanía del espíritu, consciente de todas las posibilidades de la vida y del pensamiento y era en vano que el espíritu sistemáticamente cerrado y limitado de estos epígonos se obstinase en imitar en sus ensayos y en sus cartas aquella vida libre de la imaginación científica alimentada allí por la gran ciencia de la naturaleza. Sus obras no pasaban de ser copias externas de formas interiormente vivas.

Para hacerse más populares, más impresionantes, estos escritores recurrieron a la forma del diálogo creada por Voltaire y Diderot. Pero en sus manos esta forma de comunicación de los pensamientos, la más viva de todas, se convierte en una forma ficticia y muerta y los personajes no son más que fantasmas que encarnan los argumentos en pro y en contra: todo se reduce a demostrar una tesis. El verdadero diálogo se remonta muy por encima de todas las demás formas de exposición, ya que el espíritu audaz y paradójico encuentra en él la posibilidad de rebasar, imitando la vida de la conversación, la más bella de todas, todos los límites de la prudencia, de provocar polémicas irreductibles, de enfrentar unos estados de espíritu y unos caracteres con otros, para acabar descubriendo perspectivas infinitas. Éste era el diálogo creado por Platón en su *Protágoras*, en su *Gorgias*, en el *Simposio* y luego, probablemente tarde, pugnando con las últimas consecuencias de su dialéctica, en el *Parménides*; la forma que Diderot, el más grande artista del vivo diálogo escrito después de Platón, plasmó en el *Sueño de d'Alembert*. También Lessing supo crear un tipo de diálogo en que se expresaba la audacia paradójica de sus propias conversaciones, tal como nos han sido

transmitidas en la imitación magistral de Jacobi. De la vitalidad de esta forma surgió el *Nathan*, cuyo origen revelan ya la parábola, el ropaje oriental y el gran simbolismo de la forma. Los adoradores de Lessing, los Engel, los Mendelssohn y los Eberhard pretendieron seguir sus huellas también en esto. Pero esta forma inmensa era demasiado grande para ellos. Los pálidos diálogos de estos autores cortan la sucesión sistemática de sus ideas en tesis, réplicas a estas tesis y refutaciones de estas réplicas en discursos y personajes. El *Faidon* de Mendelssohn, la tan admirada obra maestra de este género, es un sistema desarrollado, una verdadera herejía cometida contra el sagrado espíritu del diálogo.

Nicolai y Engel, los dos escritores más influyentes de Berlín, acabaron adoptando también la forma del diálogo y de la novela burguesa. Pero entre la novela inglesa de costumbres y esta novela alemana, entre el *Vicario de Wakefield* y el *Sebaldu Nothanker* de Nicolai, entre los personajes de Richardson y Fielding y los del *Lorenzo Stark*, media un abismo. Y, sin embargo, no hay ningún libro en que esta época fridericiana, el sentimiento de propia satisfacción de la nobleza, la fidelidad a sus convicciones de los sacerdotes ilustrados que manejaban el texto de la Biblia como “un medio auxiliar que en nada podía perjudicar”, la terca intolerancia de sus adversarios ortodoxos, la estrechez pietista y todo el espíritu utilitario de aquellos tiempos se expongan con tanta fuerza como en esta novela de Nicolai, informe, carente de valor artístico y llena simplemente de un crudo sentido de la realidad. Y en su *Lorenzo Stark*, Engel expone a pesar de todo un auténtico problema, el antagonismo entre dos generaciones personificadas por un padre y un hijo, los conflictos que éstos engendran y la reconciliación, basada en la afinidad interna de dos caracteres nobles y expuesta de un modo bastante bello. El autor trata esta materia con la vivacidad artística y la elegancia artificiosa proverbiales en él. Su técnica combina, alternándolos de un modo extraño, relatos de una pobreza incolora y la exposición dramática y viva de escenas y de diálogos salidos de la escuela de Lessing y que por el manejo magistral de los colores que brillan en la conversación de los distintos personajes parecen adelantarse al diálogo dramático moderno. El arte del relato de Nicolai, como el de Engel, se caracteriza por el rasgo del naturalismo. Pero este naturalismo, por el espíritu fundamental que anima el relato, por su confianza optimista en la bondad humana, por el modo como se disipa toda confusión por medio de argumentos racionales y por el final afortunado a que conducen todas las pruebas de la vida, lleva el sello de la ilustración alemana. Este sentido optimista de la realidad encuentra su más alta expresión en el arte de Chodowiecki, en el que los grandes tiempos de Federico siguen viviendo como en un constante presente.

JUSTIFICACIÓN DE LA MONARQUÍA

LA VIDA y la obra de Federico el Grande han sido para su Estado y para su pueblo, hasta el momento presente, la herencia de que se nutre su inteligencia histórica y política y con ella la fe en una monarquía basada en la conciencia del deber de su titular. En ninguna historia escrita puede apoyarse mejor y librarse de tergiversaciones esta tradición viva que en la serie de obras en que el mismo Federico ha relatado a la posteridad sus hechos, poniendo al descubierto a la par con ellos sus móviles y sus principios con la misma grandiosa sinceridad con que en vida procedía siempre para justificarse ante su propia conciencia.

1

LA CONCEPCIÓN DEL ESTADO EN EL DERECHO NATURAL. EL PUNTO DE VISTA DINÁMICO

El estudio de los problemas políticos en la literatura del derecho natural a partir del siglo XVI había surgido principalmente en el campo de la oposición del hombre individual, al cobrar conciencia de sí mismo, contra las instituciones y las máximas de su Estado. Este origen explica fundamentalmente que la política del derecho natural partiese precisamente del individuo. Lo que hacía esta política era señalar la naturaleza del individuo, agrupar a los individuos en el Estado y determinar la cantidad de libertad y de dicha de que eran capaces dentro de esta agrupación. Así, el Estado aparecía como un producto de las fuerzas naturales y, por tanto, concebido de un modo dinámico. En la dinámica política consecuente de Hobbes y Spinoza, hasta el derecho y la moral son obra del libre juego de esas fuerzas. Se trasladan a la vida política los principios de la nueva explicación mecánica de la naturaleza, las ideas de fuerza, de presión, de equilibrio. Aún no se intentaba, sin embargo, desde este punto de vista, aplicar estos principios a las relaciones de los Estados entre sí. Y aunque a veces se intentase ampliar en este sentido el método, la concepción a que nos referimos no se hallaba, desde luego, en condiciones para vincular y relacionar entre sí los dos aspectos del problema. En último resultado, el Estado considerado como encarnación de un determinado régimen y de un determinado gobierno era siempre, para esta concepción, una entidad individual que vivía consagrada a sus fines interiores y al margen de toda influencia de fuera. Las relaciones de los ciudadanos entre sí y con el Estado y desde Montesquieu las existentes entre los distintos factores de éste eran el tema preferente; el establecimiento del equilibrio entre estas distintas fuerzas, el problema predilecto para la política del derecho natural. Este punto de vista impuso y mantuvo constantemente su imperio en el campo de la literatura política. En el dominio de las investigaciones históricas fue la obra genial de Ranke la que lo desterró.

La Italia del Renacimiento fue el único país en que la política y la historia se decidieron desde muy pronto a aplicar el principio dinámico a las relaciones de los Estados entre sí, más aún, al estudio de las relaciones existentes entre determinadas

ramas del gobierno interior del Estado y las funciones de éste en el exterior. Esto se debió a la influencia de los escritores antiguos y sobre todo a la situación política imperante por aquel entonces en el país. Aquí fue donde por vez primera la actitud del Estado para con sus rivales se sobrepuso por entero a todas las consideraciones que no se derivasen de su tendencia hacia el poder. Aquellos poderes independientes los unos de los otros y tan numerosos, diminutos como eran, apretujados y sujetos a constantes cambios, fueron acostumbrándose a ver cómo su política interior y su política exterior se confundían continuamente. Las cabezas más claras entre los personajes que actuaban en la escena política se daban cuenta de estas realidades y así surgió una nueva teoría del Estado, altamente realista. Aquellos hombres, con sus estudios históricos proyectados sobre materias con las que se hallaban familiarizados por su participación personal en los acontecimientos, pusieron también a contribución para la historiografía sus nuevas concepciones. Maquiavelo escribió la historia de su ciudad natal; Guicciardini, la de los Estados italianos en la época de la bancarrota de su independencia, desde la primera invasión de los franceses en 1494 hasta la batalla de Pavía, que decidió la dominación española sobre la península italiana. Pintaban las cosas y los hombres como los veían ante sí, en la plástica viva de la realidad. La historia era para ellos la lucha de los partidos y las personas en torno a la posesión del poder político. Los intereses de los distintos beligerantes, las perspectivas con que se lanzan a la palestra, la base que ofrecen a esas perspectivas sus talentos y caracteres, sus recursos militares y diplomáticos, los constantes vaivenes de sus luchas en las que todo puede ganarse o perderse en un momento, los grandes y pequeños medios de que se valen, aquella mezcla grotesca de violencia y astucia, de guerras y negociaciones y sobre todo sus deliberaciones y reflexiones antes de dar ningún paso decisivo, buceando en las emociones más íntimas del alma: este espectáculo era el tema de la historia escrita por Maquiavelo y Guicciardini y en el desarrollo magistral de él estriba la fuerza peculiar de estos autores.

Para que este método pudiera desplegar toda su fecundidad era necesario aplicarlo en proporciones mayores y más sanas que las de la Italia de aquel entonces. Fue la propia realidad histórica la que se encargó de ofrecer de nuevo las condiciones para esto. En la segunda mitad del siglo XVII las relaciones entre los grandes Estados europeos se colocaron ya sin recato bajo la ley del egoísmo natural. Este punto de vista había constituido siempre, indudablemente, un móvil poderoso. Pero ciertas ideas de carácter general que no nacían directamente de este interés particular y que, además, se enfrentaban con él empañaban constantemente aquel móvil primario o lo ahogaban por completo. El siglo XVI y la primera mitad del XVII se desarrollaron, lo mismo que la Edad Media, bajo la conciencia de que la unidad y la importancia de la idea religiosa lo dominaban todo. Pero ya en la época de la Reforma y de la Contrarreforma apareció una potencia, la Francia de Francisco I y Enrique II, de Enrique IV y de los dos cardenales, que se impuso en la política europea partiendo principalmente de sus intereses naturales e independientemente de todas las trabas de carácter confesional. Y la resistencia provocada en todas partes por las guerras de conquista de Luis XIV hizo que el instinto de la propia conservación se afirmase también en los demás Estados, cada vez más

enérgicamente, como principio de política exterior. A esto hay que añadir el hecho de que las ideas religiosas fueron quedando relegadas a segundo plano entre los móviles de los hombres, desplazadas por otros factores y en primer lugar por el interés económico. Lo cual no quiere decir que hayan desaparecido, pues constantemente vemos cómo estas ideas desempeñan un papel en la política de los Estados en toda la época de Luis XIV e incluso en la de la Guerra de los Siete Años. Pero la era de su influencia decisiva terminó en la segunda mitad del siglo XVII. El derecho de los Estados al poder logró imponerse y ser acatado por todos, sin que ninguna otra idea general que más tarde haya podido unir a los hombres por encima de las fronteras de los Estados y los pueblos fuera capaz de quebrantar aquel derecho. Y como ocurre siempre que se impone prácticamente alguna gran idea, este nuevo principio político aspira inmediatamente a ser formulado y justificado en el plano de la teoría. La literatura publicística que acompaña a las luchas de la segunda mitad del siglo XVII proclama el interés particular como causa y razón suficiente de la política exterior de los Estados europeos y considera el equilibrio como el régimen natural entre ellos frente a todas las tendencias encaminadas a la instauración de una monarquía universal. En esta labor tuvo también su parte Leibniz. En sus escritos y en los de sus contemporáneos sobre el Estado encontramos los primeros pasos hacia una concepción general y dinámica de la realidad política, desligada de las necesidades del momento.

A la par que la política práctica considera el mundo de los Estados europeos como un sistema de fuerzas que luchan implacablemente entre sí, esta política va cobrando también plena conciencia de las relaciones mutuas existentes entre la política interior y la política exterior. Bajo este signo discurre todo el gigantesco desarrollo que se opera en el interior de los Estados europeos en los siglos XVII y XVIII. Tal vez el móvil más poderoso de las grandes reformas interiores llevadas a cabo en la época del despotismo ilustrado fuese precisamente el de movilizar los recursos necesarios para la lucha en el exterior mediante el fomento intensivo de todas las fuerzas materiales y espirituales del Estado. Este móvil aparece ahora en el mismo plano si no en un plano superior al lado de otros dos factores que laboran en la misma dirección: el sentimiento de fuerza personal del soberano y la conciencia del deber que le infunden la fundamentación religiosa de su cargo o las máximas de la moderna filosofía. Francia fue también el país en que primero se desarrolló la fuerza gigantesca de este principio. Las revoluciones interiores que ocurrieron en Francia en el siglo XVII, el sometimiento de la gran nobleza y el avasallamiento de los Estados generales, la sumisión de los hugonotes y el triunfo de la Iglesia galicana, la instauración del ejército permanente y la organización del Estado burocrático centralizado, fueron todos acontecimientos producidos bajo la presión constante de la situación exterior. Y al ver que la supremacía conseguida por la Francia de Luis XIV obedecía precisamente al hecho de que había sabido poner primero en tensión sus fuerzas interiores, los demás Estados no tuvieron más remedio que acometer dentro de sus fronteras las mismas reformas. Ninguno lo hizo de un modo tan enérgico y tan eficaz como el Estado de Brandeburgo-Prusia. Desde que a comienzos del siglo XVII la casa de Brandeburgo adquirió una parte de la herencia de Julich y luego el ducado de

Prusia, viose obligada a ir definiendo su actitud constantemente ante los grandes problemas que agitaban al mundo: en el bajo Rin chocaban los intereses de Francia y España, de Holanda e Inglaterra y hervía la lucha entre el catolicismo y el calvinismo; en el oriente se venía riñendo desde hacía varios siglos el rudo combate entre el germanismo y el eslavismo y se entrecruzaban los intereses políticos y económicos de Suecia, Polonia y Rusia, de Dinamarca, Holanda e Inglaterra. Además, este Estado, por su carácter protestante y por las posesiones que tenía en el interior del Imperio, se hallaba interesadísimo en todos los acontecimientos que ocurrieran dentro de Alemania. Eran tareas gigantescas, dignas de un Estado de gran envergadura. Al plantearse al pequeño Estado de Brandeburgo-Prusia, le obligaban en cierto modo, por instinto de conservación, a ampliar su estrecha base con la conquista del norte de Alemania. Pero en tanto que esto no se consiguiese, había que poner en tensión hasta el máximo y organizar del modo más concienzudo todos los recursos existentes en el interior del Estado, orientándose implacablemente hacia las necesidades de la lucha en el exterior. La conciencia de esta necesidad determinó la actividad interior del Gran Elector, del segundo rey y luego, en mayor proporción cada vez a medida que los problemas crecían, la de Federico el Grande. La concentración de fuerzas conseguida en este pequeño Estado hizo palidecer el mismo ejemplo de Francia.

2

LOS ESCRITOS POLÍTICOS E HISTÓRICOS DE FEDERICO EL GRANDE.
NATURALEZA Y ORÍGENES DEL ESTADO. LA MONARQUÍA, LA
MEJOR FORMA DE GOBIERNO. EL REY, EL PRIMER
SERVIDOR DEL ESTADO. EL PODER Y EL DERECHO
INTERNACIONAL. POLÍTICA INTERIOR Y
EXTERIOR. EL DESTINO Y EL ESTADO

Federico el Grande fue, que nosotros sepamos, el primero que introdujo en la teoría política general y en el estudio histórico del pasado, de un modo consciente y consecuente, estos principios de la concepción dinámica de los Estados y de las relaciones entre ellos. Fue, desde luego, quien los aplicó y los expuso con mayor insistencia y mayor fuerza, porque respondían en él a una experiencia de gran envergadura. Las dos obras de juventud, las *Consideraciones sobre el estado actual del cuerpo político de Europa* y el *Anti-Maquiavelo*, las *Memorias para la historia de la casa de Brandeburgo*, las grandes aportaciones a la historia de su propio reinado y sus numerosos ensayos políticos: toda esta actividad de escritor de Federico el Grande se encaminaba a un fin, situar el examen de los fenómenos políticos e históricos en el ancho campo de la realidad, tal y como se ofrecían a la consideración desapasionada y como los brindaba la propia experiencia. La monarquía prusiana ocupa siempre el lugar central en el campo de su interés y de su exposición. Pero no está sola en el mundo. La realidad no nos presenta un Estado solamente, sino diversos Estados y sistemas de Estados. Dentro de este panorama general cada Estado aparece como una unidad representada por la persona de su regente. Es un individuo en gran escala, con todas las cualidades propias

de un individuo así, con el sentimiento de su propia personalidad y de su fuerza, sentimiento que se traduce en la aspiración a afirmarse e imponerse, a fortalecerse y engrandecerse a costa de los demás Estados. Presión y resistencia, acción y reacción: tal es la ley bajo la que se hallan colocados los fenómenos del mundo político, la ley con arreglo a la cual los tratan los estadistas y los enfocan los escritores políticos e históricos. La guerra es la relación natural entre los Estados. La misma paz no es sino una “continuación de la guerra con otras armas”. De aquí que toda la actividad interior de los príncipes y sus ministros se halle presidida por la tendencia a acrecentar los medios de poder de sus Estados para la lucha incesante en el exterior. Todas las instituciones, todas las reformas sirven a este fin o se relacionan más o menos directamente con él. La dosis de libertad y de dicha de que gozan los súbditos depende primordialmente de esto. La historia interior de los Estados se halla totalmente condicionada por su historia exterior.

Para este rey de la Época de las Luces que somete al razonamiento todo lo que hace y todo lo que contempla, era una necesidad describir, investigar, analizar en sus factores últimos, una y otra vez, tan pronto en su proyección actual como en el pasado, este sistema de fuerzas a través del cual se desarrolla la historia de los Estados y de los pueblos, hasta descubrir las leyes simples que lo presiden y las normas fijas que de él pueden derivarse para la actuación práctica. Para comprender la posibilidad de esto debemos tener presente que este rey no era solamente un genio de la acción, un escritor político y un historiador, sino que era, además, un filósofo.

Su filosofía le enseña que los individuos que forman la sociedad se hallan movidos en todos sus actos por *un* resorte: su interés particular. Éste es “el custodio de nuestra propia conservación, el arquitecto de nuestra dicha, la fuente inagotable de nuestros vicios y nuestras virtudes, el principio oculto de todos los actos de los hombres”. Este principio de la propia conservación había sido reconocido desde hacía un siglo por distintos pensadores. Era la afirmación de la vida frente a todas las negaciones del pasado cristiano. Estadistas y hombres de mundo de esta época cortesana coincidían en él. Y la filosofía abstracta se hallaba interesada en que se mantuviese un principio tan sencillo como éste, que permitía deducir sin grandes complicaciones los orígenes del derecho y del Estado, las reglas de la vida económica y las máximas de la política. Todo esto actuaba sobre el espíritu de este rey, ansioso, además, de entregarse de lleno a la plenitud de la vida terrenal, que vivía en medio de las intrigas políticas que envolvían a Europa, que había aprendido a conocer bien a los literatos, los cortesanos y a “los pícaros y necios coronados de todas las especies” y que, finalmente, como filósofo que era, participaba razonablemente en el pecado original de las abstracciones y los “principios”. Su concepto del interés propio incluía también, indudablemente, como en su tiempo la eudemonía de Sócrates, todo aquello que puede determinar la satisfacción y la elevación de la vida del alma, una gradación de los valores de la alegría, de la exaltación de la existencia en el sentimiento: el valor más alto y el único seguro es “la paz perfecta del alma, basada en la satisfacción interior, en el hecho de que nuestra conciencia pueda aprobar nuestros actos”.

Como los palacios están hechos de piedras, los Estados están hechos de individuos, formados por los individuos agrupados en ellos. El Estado es un primer sistema de fuerzas, la expresión de una relación dinámica entre distintas fuerzas estrechamente enlazadas entre sí por la naturaleza y por la historia. Federico el Grande se atiene firmemente a las enseñanzas del derecho natural, en lo que a los orígenes del Estado se refiere. Un primer pacto crea el orden jurídico; luego otro instauro la relación de autoridad que constituye el Estado: exactamente lo mismo que enseñan los antiguos tratadistas de derecho natural. Pero la mentalidad de Federico el Grande no es jurídica, sino política. A él no le interesan las delimitaciones de derechos, sino las relaciones funcionales vivas. En él ha arraigado profundamente la idea de que son las fuerzas vivas del interés las que ponen en pie la estructura del Estado. El orden jurídico se basa en el principio de la reciprocidad. Nuestra conducta para con otros se rige por la norma de hacer lo que exigiríamos en ellos que hiciesen. El patriotismo de las ciudades nace de los actos de un Estado de derecho que garantiza a los individuos mediante un orden legal firme su aspiración a la dicha. El pacto de sumisión a la autoridad que crea las relaciones entre los súbditos y el Estado sólo confiere a aquélla la función de velar por el imperio de la ley dentro del Estado y de fomentar hasta el máximo el bien común. El derecho de la autoridad a existir se basa en el modo como proteja las leyes, ejerza la justicia, mantenga las buenas costumbres y defienda el Estado hacia el exterior. Pero este Estado de derecho es al mismo tiempo un Estado de prosperidad. Tiene por condición el que los intereses de la autoridad coincidan con el bien común. Y esto se consigue del modo más perfecto bajo la forma de la monarquía hereditaria en que un cuerpo de funcionarios educado para el bien del Estado, bajo el mando del rey como funcionario supremo, gobierne sometido a las leyes y como lo aconseja el interés general. Todas las funciones administrativas aparecen aquí concentradas en *una sola* mano. Esto asegura la mayor concentración posible de poder en la política y en la guerra. Los intereses de todas las partes integrantes del Estado cooperan a la conservación y al robustecimiento del todo, sin esas fricciones entre los partidos que son inevitables bajo otras formas de gobierno.

Por tanto, la monarquía legal, bajo un buen rey, es el más perfecto de todos los regímenes del Estado. En ella, la educación del interés propio hasta convertirse en patriotismo se basa en una gradación aristocrática de los móviles de la conducta. Toda la concepción del Estado en Federico el Grande descansa, en efecto, en aquella conciencia aristocrática de las profundas diferencias valorativas entre los hombres que inspiraba a Platón, a los estoicos y a Goethe. La masa obra por el impulso de móviles egoístas de orden inferior. Esto es precisamente lo que revela la fuerza del Estado de derecho y de prosperidad: al abarcar y guiar la existencia toda de sus súbditos con sus medidas de previsora y benéfica política, los vincula por entero a su propia existencia próspera, como un padre a sus hijos. Las almas nobles obran movidas por la ambición, por el afán de gloria, por el goce que produce la afirmación del poder. De las filas de éstas salen los hombres de orden superior, tan venturosamente dotados desde su mismo nacimiento que su corazón los empuja a obrar el bien; son hombres que practican la virtud por propia inclinación. A la creación de esta raza noble sobre la que descansa en última instancia el

gobierno del Estado han de cooperar el nacimiento, la familia y la tradición, la educación, la filosofía y la vida, a la par con el conocimiento de la antigüedad. Federico el Grande dice en una ocasión que una monarquía como la prusiana guarda cierta afinidad con la oligarquía, pues el conjunto de personas que, animadas por la misma conciencia del Estado y de su clase, actúa aquí en la diplomacia y en el ejército comparte en realidad la soberanía del Estado y limita el poder del monarca. Y el sentido de realidad de este hombre y su experiencia de la grandeza histórica frente a todos aquellos ideales desvaídos de la virtud lo revela el hecho de que en todas las fases de la existencia humana va a buscar en los sentimientos y las inclinaciones del hombre que gobiernan su voluntad la fuerza motriz de sus actos. El hecho de que afronte el problema de concebir el patriotismo en cuanto fuerza aglutinante del Estado como algo que brota de los intereses egoístas de cada cual. Y así como el Sócrates de Platón pone en labios de las leyes, en la cárcel, palabras de exhortación, Federico hace hablar a la patria, dirigiéndose “a los enciclopedistas de todo el universo”: “Hijos desnaturalizados e ingratos a quienes he dado la vida, ¿permaneceréis por siempre insensibles a los bienes con que os he colmado?” Enumera estos bienes en un discurso maravilloso que brota de lo más profundo de su ser. Y termina así: “Perdóneme usted, amigo mío, el entusiasmo me hace exaltarme; he desnudado ante usted mi alma”.

Este concepto que él tiene del Estado le lleva a condenar las construcciones antihistóricas de Montesquieu; esta aversión fue comunicada por él a los funcionarios que trabajaban a su lado, especialmente a Zedlitz y Hertzberg. Federico el Grande veía —no sin incurrir en error— una extravagancia doctrinaria en el hecho de que el teórico francés considerase la virtud como el resorte principal de las constituciones republicanas, la moderación el de las aristocráticas y el honor el de las monárquicas. La monarquía no podía por menos de contar con las virtudes de sus funcionarios. Pero lo que sobre todo se halla en contradicción con el concepto de una fuerte cabeza monárquica, de una unidad del Estado bien aglutinada, es la división de poderes y el artificioso equilibrio de la construcción de Montesquieu. Todas las demás cualidades útiles del Estado obedecen principalmente al hecho de que tenga la fuerza necesaria para mostrarse seguro y poderoso ante sus rivales. Estas ideas tan vivas son las que inspiran al rey aquellas notables manifestaciones en que se trata con tan pocos miramientos la clasificación de las constituciones políticas usual desde los tiempos de Aristóteles. A estas consideraciones de forma opone él por todas partes la función y la infinita variedad del desarrollo histórico.

Su ideal de la monarquía se basa íntegramente en la persona del príncipe. Éste no es tampoco, en primer término, más que el individuo que se afirma a sí mismo y que busca su grandeza y su “gloria”. “El principio primordial de los actos históricos es ese instinto feliz que le infunde al hombre el deseo de gozar de una buena reputación; este instinto es el nervio del alma, que sacude en ésta la letargia y la empuja a actos útiles, necesarios y gloriosos.” Pero puesto que el príncipe representa al Estado debe buscar su propia fama en la de éste. “El verdadero mérito de un buen príncipe reside en consagrarse sinceramente al bien público, al amor de la patria.” “El príncipe es el primer servidor del Estado.” Por donde el carácter de las personas dirigentes, la fuerza con que saben

reconocer el interés de su Estado e identificarse con él, se convierte en un nuevo factor para el desarrollo y la explicación de la historia. Cuando en los príncipes y en los funcionarios y oficiales del ejército que actúan bajo su mando se da esta circunstancia, surgen las grandes decisiones y los grandes hechos y los Estados ascienden a la gloria y al poder; en cambio, se funden y perecen allí donde los apetitos personales atajan, entorpecen e impiden los postulados del interés común. La Prusia de los Hohenzollern es según Federico el Grande el ejemplo de lo primero y la Francia de Luis XV la demostración de lo segundo.

La política no necesita otros resortes que los que se derivan del interés egoísta, de la aspiración de poder, del afán de gloria y del amor a la patria. Son éstas las fuerzas de las que los grandes escritores de la antigüedad, presentes siempre en el espíritu de Federico, derivaban también todos los actos heroicos de la historia. La tesis fundamental del *Ensayo sobre el amor propio*, que tan mal se ha interpretado, es precisamente la de que el Estado sólo puede contar con un principio tan fuerte, presente siempre y por doquier, como el del egoísmo. De él nació el Estado, a él le debe su conservación y su tendencia a la expansión. Ni la moral teológica ni el derecho histórico, sean cuales fueren, constituyen fuerzas con las que pueda contar seriamente el Estado. El interés del Estado es el único criterio por el que deben guiarse los actos del príncipe. Midiendo los suyos por este rasero, Federico los encuentra justos y necesarios. Ante todo las grandes y trascendentales decisiones, el “paso del Rubicón” del año 1740, el tratado de Kleim-Schnellendorf y su ruptura, la paz de Breslau, el levantamiento en armas de 1744, la paz de Dresde y la más terrible y fatal decisión: el “acto preventivo” de 1756, el reparto de Polonia, la guerra bávara de sucesión. El juicio emitido por los contemporáneos, amigos y enemigos, acerca de todas estas “violencias y deslealtades” no podía ser más duro ni más amargo. Puede que los miramientos prácticos del momento hiciesen necesario ocultar los verdaderos motivos de aquella política por medio de razonamientos jurídicos de viejo estilo, y Hertzberg se jactaba siempre de haber sabido “deducir” el “derecho” que asistía a su monarca hasta en sus actos más desaforados. Pero Federico no se creía obligado a mantener este equívoco ante el heredero de su corona, para quien escribió su testamento, ni ante la posteridad, para la que escribió sus obras de historia. En ellas preconiza abiertamente y con todo orgullo el principio del interés del Estado como el verdadero resorte de su política y su último deseo es que este principio prevalezca y perdure en los dirigentes de Prusia, en sus oficiales, en sus funcionarios, en todas sus empresas.

La concepción dinámica del mundo histórico lleva consigo todas esas dificultades que van aparejadas a toda consideración unilateral de las cosas humanas. El gran problema que esa concepción plantea y tiene que resolver en cuanto a la vida interior del Estado es la obligatoriedad de la ley civil. Y en la explicación de las relaciones entre unos y otros Estados surge también ante ella el problema de la vigencia de un derecho internacional, tal y como aparece plasmado en ciertos tratados y en los usos de observancia general. Federico el Grande no se recata para llegar a las conclusiones más duras ante estos problemas. “El lector —dice en el prólogo a la *Historia de mi tiempo*, escrito en 1746—

se encontrará a lo largo de esta obra con tratados sellados y violados. A propósito de esto he de decir: al cambiar nuestros intereses, con ellos tienen que cambiar necesariamente nuestras alianzas. Nuestra misión consiste en velar por la felicidad de nuestros pueblos; tan pronto como creamos que una alianza la pone en peligro, debemos romper con ella. Al obrar así el príncipe se sacrifica al bien de sus súbditos. Quienes con tanta dureza condenan este modo de proceder consideran como algo sagrado la palabra dada. Tienen razón y yo coincido con ellos cuando se trata del individuo. Pero las palabras que da el príncipe ponen en juego la felicidad de todos; por eso, antes que hundir a su pueblo es probable que viole un tratado.” Ya en su vejez, al redactar de nuevo su obra, procuró definir con más precisión los casos en que consideraba como un deber el faltar a la palabra dada, pero sin modificar en lo más mínimo el principio establecido: “El interés del Estado le sirve al príncipe de ley, y esta ley es inviolable”. Y en la historia de la Guerra de los Siete Años concluye con las siguientes palabras su argumentación de que el ataque de 1756 constituyó un acto de legítima defensa: “En una palabra, se trataba del bien del Estado y de la conservación de la casa de Brandeburgo. ¿Acaso en un caso tan difícil y tan importante como aquél no habría sido un error político imperdonable atenerse a vacuos formalismos? En el curso normal de los acontecimientos nadie debe apartarse de éstos, pero en las situaciones extraordinarias no hay más remedio que saltar sobre ellos”.

Todos los medios son lícitos al servicio del Estado. Federico cuenta como lo más natural del mundo cómo corrompió a ciertos funcionarios austriacos y sajones para entrar en posesión de los documentos que descubrían las intenciones de sus adversarios. Sólo admite *una* salvedad a esta norma: la de que el príncipe guarde aun en medio de la lucha más ardua, como los héroes de la tragedia francesa, las formas exteriores y evite el escándalo público. Las turbulentas escenas desarrolladas en el Reichstag de Regensburg en la primavera de 1757 y las insolencias de la prensa a que dieron motivo provocaron su indignación. “El rey hizo saber a la reina-emperatriz que a los soberanos les basta con dirimir por las armas sus litigios sin prostituirse ante el mundo con escritos más propios de un mercado que del trono.”

Sin embargo, este historiador a quien nadie ha superado en sinceridad, reconoce la legitimidad del principio que invoca para justificar sus propios actos aun tratándose de los actos del adversario. Su descripción de la política austriaca no aparece empañada por la menor censura ni por la indignación. Le parece natural que Austria aspirase a reconquistar Silesia o a indemnizarse de la pérdida de aquel territorio con Baviera. Reconoce y admira la tenacidad y la habilidad con que Kaunitz trabajó por restablecer la constelación de fuerzas que había de desencadenar para Prusia la sucesión de dolores y peligros de la Guerra de los Siete Años; y si se trasluce alguna amargura es con respecto a la cruel fatalidad que hace que cada nueva perturbación del equilibrio político vaya seguida de nuevas conmociones. El duro juicio que emite sobre José II se basa simplemente en el hecho de que este emperador acometía sus empresas precipitadamente y sin conocimiento de la situación política, para luego, en la hora del peligro, abandonarlas con la misma precipitación y falta de fundamento con que las había comenzado. Hasta la más pequeña y odiosa de las figuras que aparecen entre el tropel de

sus adversarios es tratada con justicia: según él, el conde Brühl obró bien al aliarse dos veces con Austria en contra de Prusia, pues comprendía que ésta no podría tolerar la existencia de una Sajonia independiente. Su error y su culpa consistieron simplemente en no haber sabido respaldar la política sajona con un ejército sajón, esperándolo todo de los buenos oficios de Austria y Rusia. “Todo Estado que en vez de fiarse solamente de su propia fuerza confíe en las de sus aliados, se equivoca.” Pues, digámoslo una vez más: no son los sentimientos de la amistad ni de la gratitud los que gobiernan la política de los Estados, sino que es la conveniencia propia. Federico el Grande no se cansa de poner de relieve este factor, hasta en decisiones como la alianza franco-austriaca de 1756, que a primera vista parecían representar más bien una transgresión que una confirmación del principio del interés natural. Cuando en vísperas de las grandes sacudidas, antes de descargar el primer ataque contra Silesia, antes de iniciar la Guerra de los Siete Años o en las épocas del reparto de Polonia o de la Guerra de Sucesión de Baviera, examina la situación política del mundo para desenredar el hilo embrollado de todos los intereses egoístas que en ella se entrelazan, vemos cómo la mirada política más perspicaz se combina con el arte del más consumado historiador en cuadros que después de él sólo ha sido capaz de trazar un Ranke.

En su *Anti-Maquiavelo* Federico profesa ya la tesis de Maquiavelo y Hobbes según la cual el Estado es poder. Era ésta la experiencia más grande y más coherente de toda su vida. Una experiencia que estaba presente en su alma día y noche y que presidió toda su larga y heroica carrera. El Estado que quiera afirmarse e imponerse por medio de una lucha general no debe cejar ni por un instante en la empresa de fortalecer, organizar y centralizar los recursos existentes dentro de él. Así es como concibe Federico el Grande la conexión en que la política exterior determina el gobierno interior del Estado. Desde este punto de vista expone su trabajo pacífico antes y después de la Guerra de los Siete Años. El ejército, las finanzas, la política económica, el fomento de los intereses espirituales: todo sirve al mismo fin claramente concebido. “Todas las ramas de la dirección del Estado se hallan íntimamente relacionadas entre sí; las finanzas, la política y el ramo de guerra son inseparables; no basta con atender cuidadosamente a uno de los eslabones, sino que hay que atender a todos por igual. Hay que guiarlos todos con las riendas bien tensas, estrella por estrella, como la cuadriga de los jueces olímpicos, que recorre con el mismo ímpetu y la misma velocidad la pista trazada hasta llevar el carro a la meta y a su conductor a la victoria.” Federico Guillermo I es “el primer ejemplo de un gran rey, pues puso todos sus actos en relación con el plan de conjunto de su política”. Prusia es el Estado que más necesita poner en tensión y aglutinar sus fuerzas interiores, ya que esta mezcla de reino y electorado ha ascendido de pronto al plano de las grandes potencias sin poseer aún, ni en cuanto a volumen ni en cuanto a población, lo que según el concepto del Estado antiguo se entendía por autarquía. Al llegar aquí, Federico señala las tareas reservadas a sus sucesores en el trono: la anexión de Sajonia debe ser el primer paso en el camino hacia el logro del centro natural de gravedad para el Estado prusiano. Mientras no se alcance este objetivo habrá que buscar la compensación en el régimen interior del Estado. “Los grandes Estados siguen su camino por sí mismos, pese a todos

los abusos inveterados; se sostienen por su propio peso y por su fuerza interior; los pequeños Estados, en cambio, se ven arrollados tan pronto como dejan de ser en su totalidad fuerza, nervio y lozanía.”

Interés egoísta como móvil dirigente de los individuos y de los Estados, acción y reacción general de estas fuerzas bajo la forma de presión y resistencia, supeditación de los acontecimientos interiores de los Estados a su historia exterior: este esquema, que venía preparándose desde los tiempos de Hobbes y Spinoza y que era ya tan afín a la época de Lagrange y d’Alembert, se mantuvo en pie como algo incontrovertible para Federico el Grande a lo largo de toda su vida. Las normas derivadas por él de este esquema en cuanto a la conducta práctica se fueron modificando bajo la acción de la experiencia. Cuando escribió la historia de sus dos primeras guerras se hallaba todavía bajo la impresión de aquella improvisación tan brillantemente lograda del año 1740. La idea de la expansión, concebida y llevada a cabo enérgicamente en un momento favorable de la situación de Europa, tiene todavía para él algo de prometedor y atractivo. Pero al ver que la empresa ya mucho mejor preparada de la segunda guerra de Silesia, a la vuelta de las más formidables alternativas, no había conseguido, por último, extender en lo más mínimo las fronteras prusianas, la experiencia propia y ajena se encargaba de ir haciendo arraigar en su alma con fuerza cada vez mayor la convicción de que el modo como se hallaban plasmados en el mundo de los Estados europeos el poder y el interés aseguraba un equilibrio que podría estremecerse tal vez con un golpe audaz, pero que nunca llegaría a modificarse de una manera permanente, pues toda guerra divide inmediatamente el continente en dos campos dotados aproximadamente de la misma fuerza y las más tremendas conmociones conducen siempre, en el fondo, al restablecimiento del estado de cosas que antes existía. Una fortaleza y unas cuantas millas cuadradas de territorio cuyos frutos no alcanzan siquiera a cubrir los gastos de la guerra: tal es en el mejor de los casos la pobre remuneración que encuentran los más fatigosos esfuerzos. Por eso, la misión de la política práctica debe limitarse a prevenir a tiempo estas conmociones inútiles e incluso a sofocarlas en sus mismos comienzos.

Pero ¿acaso se halla a la altura de esta misión? Si pasásemos por alto las consideraciones de Federico el Grande acerca de este problema no tocaríamos más que *un* aspecto de su actividad como político y como historiador. En la vida de todo hombre y en sus actos es siempre un algo lo que pronuncia la última palabra; Maquiavelo y el Renacimiento en general no dejaron de ocuparse de este algo: es lo irracional, lo que no hay medio de reducir a cálculo. Federico no sabe si llamarlo Providencia o Destino, aunque se siente inclinado constantemente a lo segundo. Es un “poder oscuro que se burla despreciativamente de los proyectos de los hombres”, un poder “más fuerte que los héroes, los reyes y los caudillos”. Impulsa a los hombres a forjar constantemente orgullosos planes, para echárselos constantemente por tierra. “Estos necios no se cansan de clavar la vista en esta linterna mágica que proyecta incesantemente ante sus ojos sus imágenes carentes de realidad.” Este poder cruel da a cada edad su manía, al joven el amor; al hombre maduro la ambición y al viejo el cálculo político. Y a todos los engaña. Esta actitud escéptica ante los resultados de los esfuerzos más gigantescos hace que el

héroe, en su vejez, se retraiga más y más a la conciencia estoica del cumplimiento del deber, sean cuales fueren los frutos visibles de nuestra conducta. Es la paz del alma, en la que ésta se retira de la escena del mundo y de sus tratos, cuyo desenlace es siempre inseguro. Era el estado de espíritu de aquellos grandes emperadores romanos que en medio de la más grande plenitud de poder entonces conocida tenían la sensación de que el hombre, en último resultado, sólo puede sentirse seguro de sí mismo. Ninguna de las obras escritas por Federico en su última época termina sin abrir al final este horizonte escéptico. El 20 de junio de 1779 firmaba en Potsdam sus memorias sobre la historia de la Guerra de Sucesión de Baviera. Con ellas ponía remate a su obra de historiador. “El destino de todas las cosas humanas es el que en ellas reine siempre la imperfección. La humanidad ha sido condenada a tener que contentarse con aproximaciones. ¿Qué resultado ha traído esta guerra, que ha puesto en movimiento a toda Europa? Que Alemania se haya salvado por esta vez del despotismo imperial, que el emperador haya sufrido una dura humillación al verse obligado a devolver lo que se había apropiado. Pero ¿qué eficacia tendrá esta guerra para el porvenir? ¿Impondrá mayor prudencia al emperador? ¿Podrá todo el mundo dedicarse a cultivar tranquilamente sus tierras? ¿Se habrá asegurado la paz? Son preguntas a las que sólo podemos contestar de un modo pirroniano. Proyectados sobre el porvenir, todos los acontecimientos se hallan dentro del reino de lo posible. Nuestra mirada es demasiado miope para prever los encadenamientos futuros de las cosas. No nos queda otro camino que encomendarnos a la Providencia... o a la Fatalidad. Estos poderes regirán el futuro como han regido el pasado y como rigieron las eternidades antes de que el hombre apareciese sobre la tierra.”

3

LOS DISCURSOS ACADÉMICOS DE HERTZBERG. LA DEFENSA DEL ESTADO FRIDERICIANO. EL ESTADO DE LA SEGURIDAD EN EL EXTERIOR Y EN EL INTERIOR. EL ESTADO DE LA PROSPERIDAD Y DE LA LIBERTAD. HERTZBERG Y MÖSER

La mayor parte de los escritos de Federico el Grande no se publicaron hasta después de su muerte. Pero ya mucho antes de que se conociesen estos escritos se hallaba la nación bajo la impresión de su personalidad y de su obra. Los grandes principios de su política exterior y del gobierno de su Estado aparecían a la luz del día. Estos principios se incorporaron a la burocracia prusiana; a todas las cabezas claras y diáfanas a uno y otro lado de las fronteras de Prusia. El espectáculo de este rey y de este Estado despertó en nuestro pueblo la conciencia de la realidad política. En medio de una época que se entusiasmaba con los derechos soberanos e inalienables de la persona, con la Ilustración y el humanismo, con la forma y la belleza, que creía en la unidad de la humanidad dentro de la nueva y grandiosa cultura y de su progreso incontenible, orientado hacia la paz perpetua, fue abriéndose paso la conciencia de que los actos de los reyes y de los Estados no podían derivarse directamente, sin embargo, de los postulados ideales de su cultura, de que el Estado era un ser con existencia propia, de que era poder y la

tendencia al poder el móvil primordial de sus actos, de que se hallaba empeñado en una lucha constante con los poderes vecinos y de que esta relación condicionaba su régimen y su gobierno y administración. Esta conciencia siguió dando sus frutos. Se convirtió en un principio permanente de todas las auténticas reflexiones políticas e históricas. El método histórico de Federico el Grande tiene su remate supremo y su consumación en la grandiosa obra de Ranke consagrada a la historia universal. Pero los efectos de la nueva concepción realista de la política y sus problemas se traslucen ya en Hertzberg, en Kant, en Schlözer y otros escritores contemporáneos del gran rey.

Hertzberg había participado ya de joven, siendo secretario de legación, en los trabajos de la Academia con dos estudios llenos de erudición. Al reintegrarse a la Academia en el apogeo de su vida, sus cursos y sus ensayos versaban ya sobre temas muy distintos y que en cierto modo formaban parte de sus actividades ministeriales. A partir de 1780 se le encomendaron a él los discursos solemnes pronunciados en las sesiones públicas con que la Academia celebraba los cumpleaños y los aniversarios de la subida al trono de sus protectores reales. Seguramente que nunca se habrán festejado con discursos iguales las solemnidades de ninguna sociedad académica. En aquellas fechas la Academia de Berlín se convertía en la tribuna desde la cual el ministro prusiano más responsable defendía el carácter, el régimen y la política de su Estado para cimentar el patriotismo de sus súbditos sobre la base más firme que existía, sobre la base de la cultura política. Esta su función desempeñada por la Academia respondía a la pedagogía estatal de Federico el Grande y a su deseo de que el pensamiento científico y su organización en la Academia se pusiesen al servicio de aquélla. Y respondía también a la conciencia de la responsabilidad que palpitaba en el gran rey, a su concepción jamás recatada ni abandonada de que la soberanía descansa originariamente en el pueblo. Los orígenes de este nuevo cometido de la Academia se remontan a los últimos años de la vida de Federico. Y Ewald von Hertzberg, el ministro que más profundamente había podido compenetrarse con el espíritu de Federico el Grande, fue el que se puso al servicio de esta función. Más tarde, al subir al trono Federico Guillermo II, es decir, un rey cuyo pensamiento y cuya voluntad se orientaban en un sentido tan radicalmente distinto del anterior, Hertzberg mantuvo en pie las tradiciones fridericianas dentro de la nueva posición de la Academia. Hasta que las tendencias opuestas se impusieron íntegramente, anulando la influencia del administrador de la Academia a la par que la del ministro de negocios extranjeros.

Hertzberg parte siempre, unas veces tácitamente y otras veces de un modo expreso, de la crítica cada vez más aguda dirigida contra el Estado de Federico el Grande. En la escuela fisiocrática se habían impuesto ciertos principios de economía política que revelaban el carácter unilateral del sistema mercantilista, base de la política económica de Federico el Grande. Estos principios eran mantenidos por Mirabeau en su implacable escrito sobre la monarquía prusiana. Con Rousseau y Adam Smith se habían abierto paso nuevas concepciones acerca del derecho político y de la economía del Estado. Y los mismos grandes hechos políticos, el gobierno de Turgot, las luchas del parlamento inglés contra las tendencias absolutistas del rey, la guerra de independencia de Norteamérica,

todo invitaba a la crítica del sistema prusiano. Luego vino la Revolución francesa, que parecía echar por tierra los principios sobre los que descansaban las viejas monarquías.

Todas las objeciones, todas las críticas que se hacían a este tipo de Estado prusiano se resumían en lo siguiente: el Estado de Federico el Grande es un fenómeno efímero, la creación antinatural de un gran genio; su pequeña extensión y su escasa población se hallan en contradicción con el gran papel que se atreve a desempeñar entre las potencias europeas; para mantenerse por el momento en él no tiene más remedio que poner en tensión implacablemente las fuerzas de sus súbditos; esto le obliga a gobernar con principios y con métodos que destruyen la libertad, el bienestar, la dignidad y la dicha de los que viven dentro del Estado y se halla abocado constantemente al peligro de perecer.

Digámoslo una y muchas veces: lo que hoy nos parece flotar como el resplandor del sol sobre este siglo XVIII es la grandiosa confianza en sí mismos que trasciende de sus personajes, su firme convicción de que saben determinar certeramente los fines de la vida y expresarlos en principios claros e irrefutables, lo que hace que su duro trabajo cotidiano se vea robustecido siempre por la conciencia de estar creando algo de valor permanente, algo para el futuro. Y por muy claramente que demostremos cuán unilateral, cuán optimista y cuán miope en su optimismo era no pocas veces aquel siglo —pues por oposición a él el siglo XIX se sentía muy seguro de la legitimidad de su concepción histórica—, todo análisis histórico deja como poso algo de envidia tácita, pues lo que no puede negarse es que aquella época era feliz. Lo que había conseguido sobrevivir del Estado fridericiano se derrumbó en una catástrofe sin igual en los campos de Jena y Auerstädt. En los discursos pronunciados allí por Hertzberg veinte años antes, en la sala de sesiones de la Academia, no resuena ni el más leve tono que hoy podamos interpretar como presentimiento de lo que iba a suceder. Hertzberg va desarrollando con orgullosa seguridad este tema: la monarquía prusiana es de todas las formas posibles de existencia política aquella que mejor armoniza la prosperidad y el poder colectivos con la seguridad, la libertad y la dicha del individuo, por lo cual este edificio, tal como ha sido erigido, presenta en todas sus partes el sello de la permanencia.

Hertzberg hace plenamente suyas las ideas de Federico sobre política e historia; en ellas encuentra sus armas más aceradas para su defensa de la monarquía prusiana. Los rasgos que no debemos buscar en Hertzberg son aquel afán acuciante de meditar sobre las cosas humanas hasta llegar a sus últimas consecuencias, sin preocuparse de que con ello puedan perder el brillo reluciente de su superficie y aquella resignación estoica que reconoce la impotencia de los actos humanos en este mundo sometido al poder incalculable del destino y que sólo encuentra la libertad y la dignidad en las profundidades del propio espíritu. Hertzberg fue toda su vida el gran optimista que no perdió jamás la fe en la omnipotencia de la razón humana. El principio dinámico a la luz del cual enfoca Federico los problemas de la vida política le sirve a él para obtener una explicación completa de los acaecimientos humanos y para sentirse seguro del éxito de los actos basados en él. Se aferra a *un solo* aspecto de las ideas de su maestro; le falta el trágico dualismo de los caracteres universales.

Así, en los discursos académicos de Hertzberg el Estado aparece también, en primer término, como un todo, como un individuo y su sed ardiente de poder y de fama, como el móvil primario de sus actos. Y también para él el derecho a obrar con arreglo a este móvil descansa en último resultado en el mero hecho de su existencia: es un derecho natural. Pero ya fuesen las ideas de Federico después de la Guerra de los Siete Años las que Hertzberg se asimila, ya sea una concesión hecha por él al ideal humano del Siglo de las Luces, lo cierto es que el ministro, al defender la política de conquista de las dos primeras guerras de Silesia, reconoce este derecho en toda su extensión, pero limitándolo en cuanto al presente y al porvenir a la decisión de mantener las posiciones conquistadas o de defender la paz. Si tuviésemos que juzgar a este ministro prusiano ateniéndonos solamente a estos discursos pronunciados por él ante el mundo, difícilmente se le podría considerar como el verdadero sucesor del gran rey, según el deseo expresado por éste en su testamento político. Hertzberg llega incluso a afirmar en una ocasión —afirmación que desde entonces no ha dejado de invocarse por unos y otros— que Federico comenzó innecesariamente la Guerra de los Siete Años, que debió haberse dado cuenta de que el ataque general por el que se creía amenazado sólo se proyectaba para el caso en que él mismo diese la ocasión o el pretexto. Por donde el deber que él proclama de mantener esta política conservadora se basa a su vez, principalmente, en otro deber: el de asegurar a cada hombre la posibilidad de una vida feliz y consagrada al libre y pacífico desarrollo de todas sus fuerzas.

Si, no obstante, prescindimos de estas reservas, vemos que Hertzberg mantiene en pie el gran principio y que la verdadera finalidad de sus discursos es llevar a cuantos le escuchan en la sala de sesiones de la Academia y a cuantos puedan percibir sus palabras a lo largo del país la conciencia de la necesaria relación que todas las instituciones y providencias interiores de un Estado guardan con las funciones que le plantea la posición que ocupa dentro del sistema de las grandes potencias. Por eso Hertzberg defiende con Federico la monarquía como el régimen natural del Estado moderno, pues sólo un gobierno en que sea en el fondo *una* voluntad la que decida puede dar los frutos que requiere la política exterior. Hertzberg declara en redondo que la idea de la existencia de un gran Estado republicano es una quimera. Roma y Cartago no fueron nunca, en realidad, tales repúblicas; por lo menos, cada una de las grandes épocas de su historia va asociada a una monarquía efectiva. Y la misma gran verdad nos enseña la moderna historia inglesa contra Montesquieu y todos los que con él se entusiasman con una división de poderes; en cuanto a la Francia republicana, Hertzberg profetiza ya en 1793 que, a la vuelta de los sufrimientos más espantosos, llegará un día en que se considerará feliz de poder retornar a la monarquía. Y del mismo modo justifica la existencia de los grandes ejércitos permanentes de su tiempo. No es la vanidad de los príncipes, sino la presión del exterior la que determina su existencia, y como esta presión no desaparecerá nunca, el carácter militar del Estado moderno se acentuará a despecho de todas las declamaciones humanitarias. Esta dura necesidad es la que explica también en mayor o menor medida todas las demás instituciones que imprimen su carácter peculiar a este tipo de Estado. Muy especialmente, su tendencia a tomar en su mano la dirección de toda la

vida económica y espiritual del pueblo. El deseo de autodeterminación del individuo sólo puede ser tomado en cuenta en la medida en que lo consienta la necesidad de poder del Estado. Un Estado pequeño como Prusia es el que menos puede renunciar a esta concentración de sus medios, pues sólo así podrá compensar lo que le falta, en lo que al peso natural se refiere.

Hertzberg no se limita, sin embargo, a este *solo* medio de defender la obra de los Hohenzollern. Siguiendo a sus adversarios al terreno de las concepciones y aspiraciones de su siglo, intenta demostrar que, aun dejando a un lado la posición del Estado prusiano en Europa, los hombres viven dentro de este Estado más seguros, más felices y más libres que en ninguna otra parte. Sólo en el último de sus discursos, el de 1793, pronunciado ya con el estado de espíritu propio de un ministro dimitido, ve en Inglaterra el Estado relativamente más perfecto.

Nada brindaba a los críticos del Estado fridericiano tanto motivo de violentas censuras como la tremenda carga que el ejército representaba aquí para los ciudadanos. Hertzberg, con toda la conciencia que le daba el dominio ministerial de la materia, va examinando las características de la organización militar prusiana, todo aquel complicado sistema de reclutamiento, instrucción, mantenimiento y distribución de las tropas mediante el cual se consigue que el ejército no sólo no menoscabe, sino que por el contrario robustezca la fuerza económica de la población. Y la mera existencia de este ejército fuerte cierra el paso a la guerra. Todos los grandes Estados europeos poseen sobre poco más o menos la misma fuerza militar, por cuya razón ninguno de ellos puede esperar grandes ganancias de una agresión contra el otro; se ha establecido entre ellos un equilibrio que salvaguarda la paz. La época de las grandes revoluciones exteriores que destruían a Estados y sojuzgaban a pueblos enteros, ha pasado. Y Hertzberg lleva tan allá esta idea que hasta el mismo instante en que la Revolución francesa empieza a introducir cierto desorden en su composición de ideas se obstina en considerar la guerra como la triste característica del pasado. “La paz perpetua, el sueño de Enrique IV y de Saint Pierre”, se ha convertido en realidad, pero no por obra de ningún tratado especial o de las autoridades de la Iglesia, sino por la preparación general de los Estados para la guerra. “La historia ya no atraerá nuestro interés por el cuadro brillante aunque triste de las revoluciones, las conquistas, las batallas y todo eso que solemos llamar sin razón los grandes acontecimientos. Los reyes ya sólo podrán immortalizar sus nombres mediante el fomento de la agricultura, del comercio y de la felicidad interior de sus Estados.” En estas circunstancias, la misión del verdadero estadista, aun desde el punto de vista de Hertzberg, es la de defender de toda posible perturbación el equilibrio existente en el momento actual.

El Estado prusiano rodea a sus súbditos de la mayor seguridad concebible no sólo en el exterior, sino también en el interior del propio Estado. Las estadísticas penales demuestran que el número de crímenes que se cometen en los territorios sometidos a ese Estado es pequeñísimo. Ello se debe a que su policía y su justicia son rápidas y eficaces. Su régimen monárquico asegura la unidad y la estabilidad, la voluntad y el poder necesario para salvaguardar la paz interior. Y posee, además, la capacidad de educar

moralmente al hombre por medio de la coacción externa, haciendo que la administración de justicia por parte del Estado se vea fuertemente respaldada por el sentido jurídico del pueblo. No es cierto, como dice Montesquieu, que la virtud constituya un privilegio de las repúblicas; la verdadera virtud sólo prospera en las monarquías. Lo que hace la república es despertar y atizar las pasiones humanas, siendo por lo menos incapaz de ponerles un freno. La guerra civil es la secuela constante e inevitable de todo Estado republicano. Es una verdad terrible que leemos en cada una de las páginas de la historia, sobre todo en el ejemplo de la antigua Roma. Y los idealistas de los tiempos modernos que creen poder sustraerse a la sabiduría histórica no tienen más que posar la vista en el espectáculo sangriento que brinda al mundo la Francia de nuestros días. Aunque los pueblos hayan sido víctimas con harta frecuencia de la ambición o la arbitrariedad de los príncipes, no puede negarse que han sufrido mucho más con los estragos causados en ellos por las guerras interiores. Además, los vicios de la monarquía sólo radican en la persona del monarca, mientras que los de la república estriban en el sistema.

La protección contra la violencia de fuera y de dentro es la premisa de toda obra individual de creación y de todo goce individual. Todo el mundo sabe, sin embargo, que el Estado prusiano no se contenta con estos resultados, sino que se pone como tal Estado al servicio de la prosperidad de sus súbditos. Vela constantemente y con éxito sobre ellos, los guía y los orienta en todas sus actividades, vigila sus cuerpos y sus almas. Los príncipes puestos al frente de este Estado supieron comprender antes que nadie y de un modo perfecto en qué consistía su elevada misión: en educar al pueblo por medio de la cultura y para la cultura. Por eso el auténtico Estado moderno, el verdadero Estado filosófico es el Estado de Federico el Grande y no el de Rousseau y los nuevos legisladores franceses. Estos “seudofilósofos” lanzan de nuevo a la humanidad al estado de naturaleza, es decir, al estado de salvajismo animal. Sin embargo, la garantía suprema de que el Estado prusiano se mantiene fiel a su gran misión se cifra según Hertzberg en sus relaciones con las otras potencias europeas. El perjuicio que supone para el Estado el que éste tenga una fuerza natural escasa representa una ventaja para el ciudadano, pues en los grandes Estados con el impulso exterior desaparece también generalmente la decisión de desplegar una labor cultural de este tipo. He aquí cómo formula Hertzberg este pensamiento: “A este campo moral puede aplicarse como a la física el famoso principio de la acción mínima. Del mismo modo que la naturaleza sólo despliega en sus operaciones la fuerza mínima necesaria, los Estados medianos emplean para su felicidad todas las fuerzas de que necesitan y son capaces, mientras que los grandes Estados apenas hacen valer aquellas que consideran inexcusablemente necesarias, dejando a cargo del destino las que juzgan superfluas”.

Queda por demostrar “que el gobierno del Estado prusiano no es un gobierno despótico”. La demostración se basa ante todo en la distinción establecida por Federico el Grande entre la monarquía despótica y la monarquía legal. Si algún Estado se rige legalmente, es el prusiano. El rey define lo que es derecho y encomienda la administración de justicia a los tribunales ordinarios. No extiende *lettres de cachet*; la prisión de Spandau no es, como pretenden necios calumniadores, la Bastilla prusiana. El

rey no se mezcla en la tramitación de los procesos ni siquiera en la de aquellos en que él es parte, y tan es así que ha ordenado a los tribunales que como regla general y en todos los casos fallen en contra del fisco. No se reserva más facultad que el humanitario derecho de revisar las penas de muerte. El derecho del Estado prusiano ha sido codificado en un cuerpo legal, el Código nacional prusiano: ¿Qué otro Estado puede envanecerse de haber hecho lo mismo?

Pero Hertzberg va todavía más allá. Enfrenta a la monarquía prusiana con la francesa del antiguo régimen y acredita su agudeza y su perspicacia por el modo como establece la distinción. La vieja Francia, nos dice, no era en realidad una monarquía, sino una aristocracia. Las fuerzas que gobernaban realmente el país eran la nobleza y el clero; el rey sólo ejercía el poder, en cierto modo, por mandato de estas dos clases. Sin embargo, dentro de los límites que ello marcaba a la actuación de la corona francesa, ésta reinaba con todas las características del despotismo. La razón profunda de esto estribaba en que la dirección y el cuidado de los asuntos públicos se hallaba allí en manos de ministros e intendentes todopoderosos. Todo funcionario confiado a sí mismo lleva en sí el germen del despotismo, pues el gusto por el poder propio le hace olvidar los intereses del Estado. En campio, en Prusia el rey es un verdadero monarca: plenamente libre de sus decisiones, libertad que no se halla coartada por la nobleza ni por el clero, dueño de sus actos que recaen sobre todas las ramas de la administración pública y descenden a todos los detalles, vinculado de un modo constante a todos los grados de la organización administrativa y a todas las capas de la población. Este régimen autocrático garantiza el acatamiento del bien común, supremo principio de gobierno. Hertzberg coincide plenamente con Federico el Grande en que el propio interés es el móvil más importante de todos los actos y en que sólo en la persona del príncipe ese interés —debidamente interpretado— coincide con el interés del Estado. Además, el carácter del funcionario prusiano constituye otro baluarte contra el peligro del despotismo. En estos funcionarios, fiscalizados y dirigidos constantemente de una parte por el gobierno personal del rey y la organización colegiada de las autoridades y de otra por sus múltiples relaciones con la población, se ha ido formando a través de una larga tradición un espíritu que los convierte en órgano de la auténtica voluntad del Estado. La arbitrariedad del príncipe, si existiese, lo mismo que cualquier otro interés de tipo particular, se estrellaría contra este muro. Además, el pueblo prusiano tiene una participación esencial en el gobierno a través de las asambleas provinciales y locales por estamentos y del organismo específicamente prusiano de la Dieta nacional (*Landrat*). Hertzberg va exponiendo hábilmente las múltiples ventajas de estos órganos representativos de la sociedad. El pueblo encuentra en ellos una representación en que se refleja su división natural en clases. La igualdad de todos los hombres es una quimera: este principio, trasplantado a la realidad para conferir funciones esenciales de gobierno a una asamblea elegida por sufragio universal, conduce al despotismo más feroz que pueda concebirse, al despotismo de los caudillos de partidos democráticos. Hertzberg acude nuevamente a la historia a buscar la confirmación de estas afirmaciones. Para lo cual se vale también aquí de un artificio: presentar bajo los más vivos colores la obra que estos organismos por estamentos realizaron en beneficio

del Estado prusiano durante los siete difíciles años de la guerra y pasar casi por alto las terribles luchas que hubieron de sostener en otro tiempo el Gran Elector y Federico Guillermo I para fundar el *rocher de bronze* de su monarquía, como si se tratase solamente de unas cuantas correcciones de poca monta introducidas a tono con la época en un tipo de Estado sustancialmente mantenido y probado desde los tiempos de Tácito. Llega, por tanto, a la conclusión de que estos organismos deben ser respetados y desarrollados. Los campesinos deben tener en ellos la participación que corresponde a su importancia. También podría extenderse su campo de acción. Sin embargo, estos organismos por estamentos sólo deben tener voz consultiva en la legislación; es en la ejecución de las leyes donde mejor pueden colaborar. Una asamblea general por estamentos para toda la monarquía sería un experimento ineficaz y tal vez peligroso. No obstante, las ideas desarrolladas en este punto por Hertzberg —y todo hace pensar que en este terreno no hacía tampoco más que interpretar el pensamiento de Federico el Grande en la segunda mitad de su reinado— señalan un progreso notable con respecto al absolutismo de los tiempos anteriores. Y anuncia, además, el sentido en que la monarquía prusiana procurará satisfacer durante medio siglo el deseo de su pueblo de que se le dé una “Constitución”.

Quienes tildaban de despótico al Estado prusiano alegaban siempre como uno de sus argumentos la existencia de la servidumbre entre los campesinos de Prusia. En realidad, no había nada que más abiertamente chocase con los ideales del siglo XVIII que aquella nueva “esclavitud”. Hertzberg se esfuerza en demostrar que este reproche obedece también a la ignorancia o a la mala fe de los censores y que el examen honrado de la realidad lleva también en este punto a conclusiones radicalmente distintas. En primer lugar, dice, en Alemania no existe tal régimen de servidumbre y lo que la gente se empeña en llamar así, la vinculación hereditaria de los campesinos, no se halla tan extendida ni es tan odiada como se pretende hacer creer. Pero la peculiaridad y la importancia de esta disquisición residen en el enjuiciamiento político que el ministro hace de la institución de referencia. Ésta se halla tan íntimamente relacionada con las características y las ventajas más importantes del Estado prusiano que su conservación responde por esto mismo, provisionalmente, a una necesidad. Por aquellos mismos días defendía Justus Möser la llamada “servidumbre”. Hertzberg se contaba, pues, en el reducido círculo de espíritus selectos que aplaudían las ideas y las tendencias del patriarca de Osnabrück. El ministro prusiano se sentía atraído hacia aquel hombre por dos cualidades que le hermanaban con él: el mismo sentido práctico para juzgar de lo que en política era posible y necesario y el mismo entusiasmo por las cosas alemanas. Por los días en que Möser intervino en la polémica desatada por el ensayo de Federico el Grande sobre la literatura alemana, Hertzberg honró a su compañero de armas con una hermosa carta y con el envío de algunos de los frutos de su pluma, entre los que figuraban sus primeros discursos académicos.

El Estado prusiano descansaba, pues, según el ministro, sobre bases que garantizaban su existencia y su paz aun en aquellos tristes tiempos en que la más vieja de las monarquías europeas se derrumbaba entre acontecimientos espantosos y en que había

cada vez mayores razones para pensar que la catástrofe no se circunscribiría a Francia. Por muy necesaria y justa que fuese la revolución en Francia, donde la monarquía y las clases altas llevaban varios siglos atentando impunemente contra la nación, el Estado prusiano podía mirar tranquilo al porvenir. Lo que hacía falta era que se mantuviese fiel a sus principios tradicionales. Mientras fue ministro, Hertzberg procuró convencer incansablemente a quienes le escuchaban o leían de que estos principios seguían en pie. Para ello incluía siempre en sus discursos una ojeada sobre la política exterior e interior del gobierno prusiano durante el año precedente. Y, además, solía dar como apéndice un resumen de las atenciones a que se destinaban los ingresos del Estado, por lo menos en la parte en que se invertían en el fomento de las grandes tareas culturales del país. Ya las mismas gentes de la época comparaban aquellos informes con las memorias de rendición de cuentas de Necker.

Eran procedimientos verdaderamente inauditos en un Estado absoluto y en una época como aquélla, en que el secreto se reputaba como regla primordial de toda política. El propio Hertzberg se cuidaba de subrayar constantemente el progreso que esta decisión del gobierno representaba. El reproche de que esto podía poner en peligro la seguridad del Estado no hacía mella en él, pues un gobierno como el prusiano no tenía nada que temer del contacto con la luz del día; la publicidad sólo es peligrosa, decía, para los gobiernos que gustan de moverse por caminos oscuros y subterráneos. Es cierto que lo que los gobernantes de Prusia brindaban aquí a su pueblo como un nuevo regalo de su monarquía ilustrada podría antojárseles hartamente pobre a quienes se fijasen en la amplitud con que Inglaterra, un gran Estado, venía sometiendo sus actos a la crítica de la nación desde hacía un siglo o en la conquista de este mismo derecho por el pueblo francés entre los horrores de la revolución. Era, sin embargo, un comienzo. Y si queremos valorar en su verdadero alcance este progreso del Estado fridericiano no debemos olvidar que pocos años después aquel tenue resplandor de publicidad del Estado se apagó de nuevo y comenzó una larga época en que el gobierno prusiano se retiró, más huraño que nunca, a los salones de sus consejos. Más tarde se convirtieron en realidad las dietas y las asambleas representativas. Sin embargo, había algo que, a pesar de todo, no se manifestaba en aquellos organismos surgidos de los movimientos de masas de la época moderna: aquella convicción profunda, que constituía indudablemente una de las bases de esta función política de nuestra Academia y según la cual la cultura científica era la condición de toda cultura política.

4

EN MEMORIA DEL GRAN REY. LA BIOGRAFÍA DE FEDERICO EL GRANDE
Y LOS ANALES FRIDERICIANOS. PROFANACIÓN DE
LOS MANUSCRITOS DEL GRAN REY

Indudablemente, quienes habían sido sus servidores debían considerar como una de las misiones más importantes de la Academia la de hacer pasar a la posteridad la memoria del gran rey. ¿Quién no compartiría hoy este sentimiento? Carlyle, que era un extranjero,

aunque dotado de la más grande sensibilidad para la grandeza histórica, se entregó a esta tarea más acuciosamente y con más entusiasmo que a ninguna otra. Lutero, Federico el Grande, Goethe y Bismarck son los valores supremos del patrimonio histórico de nuestra nación.

La sesión solemne celebrada por la Academia el 25 de enero de 1787 discurrió bajo la tremenda impresión que Prusia acababa de sufrir. El discurso corrió como siempre a cargo de Hertzberg. Este discurso no se destaca por el brillo de la dicción ni por el *pathos* del entusiasmo. Es un discurso sobrio, objetivo, como todo lo que Hertzberg escribía y hablaba. Pero esta forma es precisamente la que hace que produzca tan profunda impresión. El tema sobre que versa era demasiado grandioso para vestirlo con el ropaje de ninguna retórica. En él se informa acerca de las actividades desplegadas por el rey en los últimos años de su reinado. Era la misma pugna incansable y eficiente que tantas veces había pintado el orador. La paz exterior se hallaba garantizada por el establecimiento de la federación de los príncipes, la cultura interior había seguido avanzando un buen trecho a pesar de las malas cosechas y de las desastrosas inundaciones; nuevos y vastos planes para el año 1787 habían absorbido hasta el último instante la atención del rey. En la sala de sesiones de la Academia reinaba un silencio solemne y sagrado cuando Hertzberg se puso a describir como testigo presencial las últimas cinco semanas de la gran vida que acababa de extinguirse. La enfermedad había hecho ya tantos progresos que el rey no podía moverse y se pasaba los días y las noches en su duro sillón. Ni un solo grito de dolor, ni una sola palabra de impaciencia delataban, sin embargo, los graves padecimientos del rey. Éste mostraba la misma alegría serena de siempre. Jamás hablaba de su enfermedad o de su próximo fin; hablaba animadamente con quienes le rodeaban de política, de literatura, de historia y sobre todo, una y otra vez, de sus planes económicos. La ordenación de las horas del día, establecida por una larga costumbre de años atrás, no fue alterada. Hacia las cuatro o las cinco de la mañana se presentaban los consejeros de gabinete en las habitaciones del rey. Éste les dictaba las resoluciones sobre la gran masa de informes y peticiones de todo género que afluían diariamente a palacio. Eran los negocios más importantes del Estado; el rey dedicaba ordinariamente de siete a ocho horas a su estudio y solución. Después recibía al comandante de la guarnición de Potsdam para acordar con él sus actos de servicio. Hasta este momento no recibía al médico, para consultarle lo más indispensable. La hora final de la mañana la destinaba a hablar con Hertzberg y los otros cuatro huéspedes permanentes de Sanssouci en aquellas jornadas memorables. Después, el rey comía solo. Por la tarde lo primero que hacía era revisar, completar y firmar las órdenes despachadas entretanto. De 5 a 8 se dedicaba de nuevo a la conversación. Por la noche volvía a cenar solo y terminaba la jornada escuchando la lectura de Cicerón o Plutarco, los grandes autores antiguos en cuyas máximas estoicas seguía encontrando ahora, al final de su vida, el contrapeso de aquel amargo escepticismo que teñía toda su voluntad y todos sus actos. Así iban pasando los días, iguales el uno al otro, hasta que el 16 de agosto se presentó la agonía y a la noche siguiente sobrevino la muerte.

En su discurso, pronunciado casi junto al féretro de Federico el Grande, Hertzberg hace a grandes rasgos, más recordando que relatando, queriendo evocar una imagen total, un resumen de aquellos cuarenta y seis años de gobierno sin precedente. En sus discursos posteriores vuelve siempre sobre el tema de lo que Federico el Grande representó para Prusia. Fue él quien incorporó a su país al concierto de las grandes potencias. “De aquí en adelante el prusiano podrá ostentar ya su propio nombre y el sonido de este nombre le inflamará de entusiasmo como en otro tiempo inflamaba el suyo al macedonio o al romano.” Federico comprendió y procuró resolver incansablemente los problemas que su nueva posición le planteaba al Estado prusiano; y al mismo tiempo y en relación con esto realizó la obra más grande que un príncipe puede realizar en bien de su pueblo. Consagrando su propia vida hasta el último aliento al servicio del Estado, educó a sus oficiales y funcionarios, a todo su pueblo, en el mismo patriotismo. Es su espíritu el que vive en el Estado prusiano, el espíritu de su actuación infatigable, firme y segura, de su pensamiento ilustrado y moralmente recio. Es, por encima de todo, como Hertzberg reconoce claramente, “el frío y firme espíritu de la filosofía alemana” por oposición a la ligereza revolucionaria de la cultura francesa. Federico el Grande supo forjar en el Estado prusiano el modelo que los príncipes del siglo XVIII tratan de imitar sin conseguirlo y al que la posteridad hará justicia dando a este siglo el nombre del gran rey.

Con el juicio del administrador de la Academia fridericiana sobre el rey coincidía en espíritu el del filósofo de la época fridericiana. Pocos años antes de morir Federico publicó Kant su estudio titulado: *¿Qué es la ilustración?* [*] “La ilustración —decía en él— es el momento en que el hombre sale de una minoría de edad imputable a su propia culpa. *Sapere aude!*” Y en relación con esto, el filósofo habla de su rey. “Un príncipe que no considera indigno de él decir que considera su deber no prescribir nada a los hombres en materia de religión, sino dejarles en plena libertad para que ellos decidan y que al mismo tiempo rechaza el orgulloso nombre de tolerancia, es un príncipe ilustrado y merece ser ensalzado por el mundo y la posteridad agradecidos como el hombre que primero desembarazó a la humanidad, por lo menos desde el gobierno, de su minoría de edad, dejando a cada cual en libertad para servirse de su propia razón en todo lo relacionado con la conciencia.” Fue el primero que hizo ver a todos los gobiernos con su ejemplo que no hay nada que temer de la libertad de pensamiento para la tranquilidad y la unidad del Estado. Por todas partes oímos gritar: “¡No razonéis!” Sólo hay un rey en el mundo que diga: “¡Razonad todo lo que queráis y acerca de lo que queráis, pero obedeced!”

Hertzberg estaba convencido, como Federico el Grande, del valor práctico de la historia. Aquellos hijos del siglo XVIII no padecían ni mucho menos bajo el misterio del proceso histórico; por eso podían considerar la historia en cierto modo como una gran colección de ejemplos cuyo estudio es directamente instructivo y educador. El estudio de la historia del propio país tiene además otra ventaja muy grande, y es que robustece el patriotismo. Sobre todo cuando se trata de un Estado con un pasado como el de Prusia. Esto es lo que explica que para Hertzberg, más todavía que para Federico el Grande, la

historia patria sea un factor tan importante dentro del sistema pedagógico general del Estado. Consecuente con la misión que a la historia patria corresponde dentro de este Estado, la Academia debe ser también en este aspecto el órgano por medio del cual el Estado ponga la ciencia al servicio de sus fines. Ningún tema mejor según Hertzberg para llenar las *Mémoires* de la Academia y aprovechar sus concursos que el estudio de las biografías de todos aquellos hombres que han servido al Estado prusiano en el ejército, en la administración pública, en las artes y en las ciencias. Plutarco y Cornelio Nepote deben servir de modelo para esta obra, pues nadie ignora qué impresión tan enorme producen estos escritores, sobre todo en la joven generación. Y el ministro traza inmediatamente el cuadro de honor de los nombres cuya memoria debía honrar la Academia como ejemplo de la posteridad.

Ya por aquel entonces concibió Hertzberg la idea de que se hiciese una biografía oficial de Federico el Grande. Su propósito iba muy lejos, como se deduce del plan que por influjo suyo hubo de presentar a la Academia en una ocasión el nuevo académico Verdy du Vernois. Esta obra llevaría el título a la par sencillo y orgulloso de “Anales” y su materia se dividiría en cuatro secciones: una política, otra militar, otra civil y otra literaria. Se utilizarían como fuentes, además de las obras de Federico, los ricos yacimientos de los archivos. Además de la biografía en sentido estricto se emprendería la publicación de las fuentes, pues la mira perseguida no era tanto la belleza de la obra de arte como la precisión y la integridad del relato. La ejecución de esta obra monumental debía correr a cargo de la Academia. No sólo porque las personas y organismos que la formaban eran los más adecuados para esta empresa, sino además porque no podía ofrecérsele medio más digno de demostrar su gratitud hacia el que fuera su segundo fundador y miembro más importante. El trabajo se dividiría entre los académicos más calificados, reservándose Hertzberg la dirección de la obra en su conjunto. Éste no deja de poner de relieve en sus discursos solemnes la importancia que tendría esta historia monumental del reinado de Federico el Grande. Y ya por entonces insistía en la necesidad de que en ella se diese también el relieve debido a la obra del gobierno interior, pues estaba convencido de que era aquí y sobre todo en la formidable labor cultural desarrollada después de la paz de Hubertusburg donde habría de resaltar toda la grandeza de la obra de aquel reinado. Cuando hubo de abandonar el servicio del Estado, en el fondo por atenerse demasiado fielmente a las ideas de su maestro, se hundió en la historia de Federico el Grande, en la que encontró el consuelo que necesitaba. Fue ahora cuando comunicó a la Academia su decisión de redactar personalmente la biografía del rey. Pero Federico Guillermo II le negó la autorización necesaria para utilizar los archivos. Bajo un régimen como el de Wöllner no era posible que viese la luz una historia verdadera de Federico el Grande. Pero el plan de Hertzberg seguía en pie. En su intento de atraer a Berlín a Schiller, el gobierno de Federico Guillermo III abrigaba la esperanza de que el gran poeta se hiciese cargo de la biografía de Federico. También se dio un encargo especial en el mismo sentido a Johannes Müller. Se pretendía, a tono con la idea primitiva, que ambos escritores cumpliesen aquel cometido en contacto con la Academia. Ambos intentos fracasaron, en un caso por la muerte de quien había de cumplir el encargo, en el otro

porque el cambio de relaciones e ideas políticas del interesado le impidieron realizar la obra esperada. Sólo en estos últimos tiempos ha dado la Academia cima a su deber de divulgar la vida y la obra de Federico el Grande, y es justo reconocer que lo ha hecho, aunque tarde, de un modo más amplio y más a fondo de lo que nunca pudieron esperar Hertzberg y sus amigos.

Pero aún era necesario hacer otra cosa para honrar la memoria del gran rey. Algunos de sus escritos habían sido presentados a la Academia y publicados en sus memorias; otros habían visto la luz en otros sitios. Sus grandes obras en torno a la historia de su propio reinado, toda su copiosa correspondencia, importantes estudios políticos, militares y filosóficos, una gran parte de su poesías: todo esto seguía inédito, guardado en los palacios y archivos reales o desperdigado en manos ajenas. El día en que Hertzberg entregó a la Academia el manuscrito de la *Histoire de mon temps* y leyó el famoso prólogo fue un día memorable en la historia de aquella institución. La Academia estaba obligada y en cierto modo autorizada a reunir, ordenar y transmitir al mundo bajo una forma digna lo más precioso de la herencia literaria de Federico. No es responsable de no haber podido cumplir esta misión. Poco después de conocerse la existencia de los manuscritos y la intención del gobierno de publicarlos dio por medio de Hertzberg los pasos necesarios para asegurar su publicación. Pero llegó tarde. Ya habían “regalado” a Wöllner, a instancia suya, todos los papeles póstumos del difunto rey. Una parte de ellos, y al parecer los más peligrosos de todos, estaban en manos de Villaume, el último lector de Federico; el viejo rey se los había entregado personalmente y también “como regalo”. A Wöllner se le concedieron los recursos necesarios para adquirir también esta colección, mediante una suma considerable de dinero. Luego, sometió todo el botín a una revisión en la que se eliminó todo lo desagradable y en la que muchas cosas desaparecieron para siempre. El resto fue vendido a las editoriales de Decker y Voss y con ello ya todo el mundo se creyó relevado del deber de preocuparse por la suerte que corrieran aquellos manuscritos. Por pura forma, suponiendo que no fuese algo peor, una burla descarada, Wöllner dio el encargo de dirigir la publicación al cura francés Moulines, que formaba desgraciadamente parte de la Academia. Y así fue como las obras del escritor coronado vieron la luz en una edición única tal vez por los descuidos verdaderamente indignantes de que está plagada. Era como una profanación del gran muerto. La cosa provocó una indignación general, mayor tal vez en el extranjero que en la propia Alemania. “¿Qué habría hecho Inglaterra si un rey británico hubiese dejado a su pueblo una herencia como ésta?”, se pregunta Gibbon. Y contesta: “El parlamento habría votado la suma necesaria para asegurar una edición dotada de todo el aparato necesario, y que se destacase por su gran exactitud y su espléndida presentación. Los sabios y los artistas habrían rivalizado en cooperar en ella. Esta edición se distribuiría entre todos los príncipes y gobiernos europeos como regalo de la nación inglesa y para honra de ella. Y por medio de otra edición más barata se procuraría que escritos de la importancia de éstos se difundiesen entre todas las capas del pueblo”. La suerte que corrieron los manuscritos de sus obras es como un símbolo de la fatalidad que proyectó una sombra tan negra sobre la vejez del gran rey. La obra de su vida quedó entregada a manos poco dignas de ella. Como tantas

otras cosas en que se cifra por lo demás la dicha de nuestra generación, la benéfica ley hereditaria de la monarquía fue como una maldición trágica para aquel hombre demoniaco.

Estaba reservado a la Academia de Federico Guillermo IV el honor de reparar en cierto modo el crimen cometido con aquella primera edición de las obras de Federico el Grande. Poco después de subir al trono, el rey ordenó que la Academia preparase una nueva edición. Figuraban entre los miembros de la comisión encargada de esto Boeckh, Raumer y Jacobo Grimm. El trabajo corrió a cargo de Preuss. Alejandro de Humboldt hizo fracasar por entonces el intento de los elementos pietistas que rodeaban al rey para que no se incluyesen en la edición los escritos filosóficos. Llegará un día en que la Academia se sienta obligada a satisfacer la necesidad de preparar una edición de las obras de Federico el Grande verdaderamente completa y ajustada a los principios de la crítica más rigurosa.

[*] Véase la *Filosofía de la historia* de Kant, selección y prólogo de E. Ímaz, editada por El Colegio de México, México, 1941.

LA GRAN MÚSICA ALEMANA DEL SIGLO XVIII

LOS COMIENZOS DE LA GRAN MÚSICA ALEMANA

AL INICIARSE el desarrollo del arte y la literatura alemanes modernos aparece el gran arte musical que llena la primera mitad del siglo XVIII y acompaña todavía las dos primeras décadas del reinado de Federico el Grande, el cual contribuye personalmente, como ejecutor y como creador, al gran movimiento musical de su tiempo. Con Bach y Händel, la primacía sobre el arte de las emociones interiores pasa de las naciones latinas a Alemania, que afirma y sostiene este predominio hasta los tiempos actuales. El campo de la música es el único en que la práctica alemana del arte revela un desarrollo incesante, el único en que cada uno de los grandes artistas prosigue la labor de los tiempos anteriores; y este desarrollo, que se viene sosteniendo desde hace ya dos siglos, es tan continuo y de tan largo aliento, que sólo otro arte puede parangonarse con él: el arte plástico de los griegos.

La Reforma y las luchas entre la Iglesia católica y la Iglesia protestante encontraron su primera expresión en un tipo de canto eclesiástico que fue desarrollándose y perfeccionándose a través de manifestaciones musicales cada vez más coherentes. Este fenómeno constituye una parte del proceso que abarca a todos los países cultos de Europa y dentro del cual se plasma y se desarrolla la música de los tiempos modernos. Dentro de este proceso actúan la música instrumental, la canción, la música vocal eclesiástica y el drama musical profano y es así como en la época en que se forma Federico el Grande y la literatura alemana empieza a asumir su carácter moderno, encontramos en estas diferentes formas de la música una práctica viva y fecunda del arte. Los instrumentos de la música moderna y sus principios habían ido desarrollándose en relación con la acústica y con sus fundamentos matemáticos. El desarrollo de las formas musicales corrió a cargo de músicos que laboraban casi siempre sin contacto con la cultura superior, en la tranquila continuidad de la práctica técnica y de los progresos de su oficio, sin que les inquietase ninguna clase de antagonismos teóricos. Los músicos, los cantores y compositores de óperas, los organistas, no tenían por aquel entonces el rango social del músico de nuestros días. Los compositores de óperas vivían en puestos relacionados con el teatro, en medio del desenfreno de la vida teatral de aquella época; los organistas se hallaban supeditados a la gente de iglesia, servían misiones eclesiásticas y se hallaban al margen de las clases altas. Era, pues, natural que mientras en Italia y en Francia el interés musical se concentraba fundamentalmente en la ópera, Alemania, en estas primeras décadas del siglo XVIII, en que constituía un centro de cultura eclesiástica y secular, encontrase en la música eclesiástica la expresión más alta para el contenido sentimental de su vida.

La combinación del órgano con las melodías corales, tomada en parte de las canciones populares profanas de la época, se convirtió en la base sobre la que había de desarrollarse la música eclesiástica alemana. La melodía avanzaba al unísono, en tonos contenidos de longitud uniforme, y la misión del órgano consistía en dar a los feligreses el tono con la indicación de la melodía, imprimiéndoles mediante la sucesión de los acordes firmeza y profundidad musical. El desarrollo de este acompañamiento de órgano hasta

lograr una libertad y una profundidad cada vez mayores en la dirección de la armonía, para lo que brindaba una base firme el bajo del pedal del órgano, permitió que el coral se perfeccionase hasta una gran altura artística, hasta alcanzar esa potente profundidad de expresión religiosa con que nos encontramos en los corales de la música eclesiástica de Bach. En el preludio se fue desplegando el nuevo arte del contrapunto. Y cuando las grandes fiestas religiosas de la Navidad o de la Semana de Pasión, las emociones fundamentales de la conciencia religiosa que abarcan los puntos decisivos de la vida: el nacimiento, el dolor y la muerte, reclamaron la más fuerte expresión, surgió, al irse desarrollando y perfeccionando el arte antiguo, la gran música vocal protestante, en que se conciertan varias voces. El desarrollo de la parte vocal de la música eclesiástica en el recitativo y en el aria hasta llegar a formas artísticas libres, a movimientos dramáticos, a la individualización de los personajes, se debió a la influencia de la ópera italiana.

La modalidad especial del cristianismo protestante determinó el modo como surgieron de estos orígenes la cantata y el oratorio. Esta vivencia tiene como sujeto a la congregación de los fieles y al individuo como miembro de ella. La conciencia congregacional, el individuo que la siente vivir dentro de sí y la ahonda: he aquí el punto de partida. Por eso esta conciencia se expresa poderosamente en el coral y en los coros. Éstos constituyen el armazón firme para la cantata, una vez desarrollada, y para el oratorio. La cantata eclesiástica brindaba una forma que permitía ir desplegando los distintos momentos de la conciencia congregacional. El trato con Dios podía convertirse así en una plática de Dios con el alma y este proceso podía encontrar en el coro su remate y su acorde final. Es ésta la plasmación más genuina de la conciencia cristiana en la cantata, tal como la manejó Bach. Pero como la conciencia congregacional se halla condicionada por los grandes acontecimientos que se celebran sobre todo en las festividades religiosas, palpita en ella la tendencia a captar no sólo los estados religiosos, sino también a representar los acontecimientos mismos a que aquellos estados obedecen. Y así es como la conciencia protestante vinculada precisamente a las palabras de la Biblia en que estos acontecimientos se contienen, conduce al oratorio. En otro tiempo, la fiesta griega hizo surgir el drama, al que servía también de armazón fundamental el coro y su desarrollo musical. Ahora, con el oratorio, en el que los acontecimientos cristianos se plasman en forma de una acción distribuida entre diversos personajes y el coro y cuya representación surge del espíritu de la festividad y se remonta a ella, brota una forma que, como forma musical, no es dramática ni épica, sino de un tipo muy especial. Hay en toda religiosidad un efecto, que no es posible concebir con fuerza bastante, cuando el proceso religioso que se lleva en la conciencia se enfrenta como algo exterior a la feligresía: la objetivación y manifestación visible de lo que hasta entonces sólo se había vivido interiormente. Lo que forma la médula de la conciencia del hombre religioso, captable solamente en la palabra y en la letra escrita, algo profundamente íntimo vinculado al estado religioso del individuo, y que recibe de él su vida interior, se plasma en el mundo de los fenómenos asequibles a la vista o al oído. Así como el creyente ve materializado a su Dios en la imagen de Dios, presente en el espacio y en un lugar determinado, ve los sucesos como fenómenos perceptibles dentro del tiempo, captables

exteriormente por sus sentidos. Es el efecto más elemental y más fuerte que al arte le es dado producir. Sabemos cómo los babilonios, en la gran festividad de Marduk... Con el mismo drama religioso nos encontramos entre los griegos y en la Edad Media. Pero como el protestantismo se basaba íntegramente en la interioridad del hombre y en la palabra, sentía cierto recelo ante la plasmación visible de su más alto acontecimiento religioso: por eso la música se convierte aquí en vehículo de una acción perceptible solamente por medio de los sonidos. ¡Gigantesco problema, éste de expresar solamente por medio del sonido musical y de la palabra todo lo que la imaginación capta en el espacio en forma de personas y de actos! La imaginación siente la fuerte tentación de plasmarlo visiblemente, pero esta tentación choca con un piadoso temor, que la empuja a manifestar solamente por medio de sonidos lo que en un tiempo fue realidad visible. Partiendo de este punto se explica toda la forma artística del oratorio, tal como fue desarrollada por Händel y Bach. Puede afirmarse que jamás se le planteó a la música un problema tan grande, tan amplio y de tanto aliento como éste.

La fantasía musical sólo podía resolver este problema que se le planteaba por medio de una forma nueva. Y esta solución llevó la capacidad de expresión musical a resultados que nadie podía sospechar. Una vez descubierta, la nueva forma, rompiendo el círculo de las fiestas eclesiásticas, podía aplicarse por igual a temas religiosos y profanos.

Esto quiere decir que la verdadera esencia del oratorio no puede definirse por el asunto. Tampoco por la relación que guarda con el culto protestante. Händel, sobre todo, se remonta muy por encima de estas fronteras. La representación musical de una acción de carácter grandioso y sublime que discurre en el mundo exterior se distribuye entre un número de voces, prescindiendo de los recursos del arte espacial, de la representación mímica y de la actualización escénica. La existencia de una grande y articulada acción externa es la característica que distingue el oratorio de las otras formas de la música religiosa, así como la exclusión de una representación visible la distingue del drama musical. Guarda, sin embargo, las más vivas relaciones con estas otras dos formas musicales. Por medio de la obertura y de los eslabones instrumentales, recoge los resultados del desarrollo contrapuntístico de la música instrumental religiosa, sobre todo la organística, razón por la cual se halla vinculada a ésta en sus progresos. La cantata es, además, el esbozo de la música oratorial, y no en vano Händel y Bach emplearon no pocas veces sus cantatas para componer sus oratorios. La cantata, al ahondar líricamente en la conciencia festival de la comunidad religiosa y al ahondar religiosamente en la conciencia individual, suministra al oratorio nuevos medios de expresión de lo más íntimo y de inmersión mística en la vida cristiana del espíritu. Pero su propia misión empuja al oratorio a descubrir la combinación de las grandes formas musicales del recitativo, el aria, la fusión de las voces individuales en el coro. El oratorio tiene que combinar el momento épico, el dramático y el lírico para lograr una forma nueva que sólo presenta una analogía remota con el drama griego y, sobre todo, la eliminación de los recursos visibles encaminados a actualizar la acción obliga a encontrar medios de expresión que representen musicalmente lo visible: aquí es donde estriban la razón de ser y la importancia de los recursos pictóricos del oratorio, que Händel, sobre todo, emplea con

una fuerza especial, y la necesidad de resolver estos problemas explica que los recursos musicales descubiertos por la música vocal y la música instrumental italianas no llegasen a desarrollarse con plena libertad hasta aparecer el oratorio.

La gran música religiosa alemana presenta cierta afinidad con el drama de la época de Shakespeare en el sentido de que, tomando como base un arte popular y valiéndose de la materia y el espíritu de la vida nacional, se logró en ambos casos elevar las formas artísticas, incorporándose a este proceso el desarrollo italiano o, dicho en términos más generales, el desarrollo latino del lenguaje de las formas. La conexión vital con los grandes intereses de la nación es tan fuerte en ambos casos, que el interés artístico no llega nunca a imponerse de un modo estricto y absoluto. Este arte no fue una hechura, sino una gestación. Recorrió la misma trayectoria regular en cuanto a la transmisión de los recursos artísticos que las artes plásticas de los griegos. Con la diferencia de que el proceso del desarrollo dramático de Inglaterra fue más rápido y el de la música religiosa duró desde la Reforma hasta el siglo XVIII.

Característica de la música religiosa. La fantasía musical, la creación y los efectos se combinan aquí de un modo muy peculiar. No se trata de dar expresión a un estado de ánimo subjetivo al que haya de adaptarse el sentimiento de quien escucha, ni se trata tampoco de asuntos (personas y actos) con los que haya de compenetrarse: esta música presupone la conciencia de la comunidad religiosa; lo que expresa sale al paso de la conciencia religiosa que vive en cada uno de quienes la escuchan. Y esto tiene que manifestarse necesariamente en vigorosos efectos musicales.

El tema, la melodía, los tipos de articulación, la fundamentación armónica, etc., son formas que discurren a través del tiempo. Expresan formas de los movimientos del alma. A las diferencias típicas que aquí se acusan entre las mociones del espíritu corresponden las formas típicas de expresión. Cada una de estas formas se desarrolla a lo largo de la historia de la música. El afán de expresión hace que se amplíen los medios de ésta. La fuerza inventiva del genio musical no actúa en el vacío. Lo que se encierra en el estado de ánimo o en sus procesos cobra expresión directa e inmediata en la música. La expresión musical nos dice lo que se contiene en los estados de ánimo del hombre mejor que ninguna reflexión, mejor que la propia observación, por intensiva que ésta sea.

Para caracterizar el tipo de expresión musical de los estados de ánimo religiosos podemos someter a un análisis comparado la música existente de este tipo. Entre la polifonía de la música religiosa cristiana y el estado de espíritu al que sirve de medio de expresión existe, indudablemente, una íntima y necesaria relación. La conciencia religiosa cristiana exalta el sentimiento de Dios a la vivencia mística de lo infinito. Esta infinitud imprime su carácter a todos los elementos que forman la conciencia cristiana: a la necesidad de redención, a los sufrimientos de la vida terrenal, a la inmersión en Jesucristo y al drama de su pasión, a la gozosa seguridad de la redención del hombre. Están como teñidos, saturados, llenos de vivencia infinita. La expresión de esto es la polifonía. La polifonía representa, entre las diferentes formas de llevar las voces, la fusión melódica y sustantiva de todas las voces en un todo musical. Ninguna de ellas tiene aquí un papel de simple acompañamiento, todas tienen su importancia melódica propia, ninguna se halla,

por tanto, subordinada a las demás. El tema surge y pasa por toda una serie de modificaciones a través de las variadas formas de la polifonía, la figuración, la fuga, el canon, pero sobre todo, sufre una elaboración en la fuga y aparece entonces una forma que es la expresión adecuada de la conciencia religiosa y de su objeto. El motivo encierra una expresión caracterizada de la emoción religiosa. Aparece constantemente en voces nuevas, primero en la introducción instrumental, luego transferido de unas voces a otras; se presenta aumentado, disminuido, invertido, comprimido, encarnado en varias voces a la vez; su masa y su fuerza se expanden así, se extienden, se elevan y se ahondan, y, gracias a todo esto, se convierte la totalidad conseguida de este modo en expresión de un estado de ánimo que durante largo tiempo, agitado y al mismo tiempo moderado y sereno, llena el alma hasta desbordar de ella, la mantiene fija y ciertamente en una forma de infinitud que no contiene en ningún punto la limitación de las formas homofónicas del arte.

La música religiosa católica, cuya culminación representa Palestrina, tiene su eje en la misa. En ella, es la *Missa Papae Marcelli* la que señala con mayor pureza el nuevo carácter de esta música. La forma contrapuntística se convierte aquí en órgano del temple religioso católico. La meditación de San Bernardo encuentra la culminación de la existencia religiosa en la visión fervorosa del mundo religioso suprasensible. Este mundo aparece como una armonía que va desarrollándose lenta y solemnemente. Pasa a segundo plano la melodía que expresa solamente los movimientos personales del alma. La fuerza del ritmo, en que se expresa el sentimiento personal de la vida en su sentimiento, se clarifica hasta convertirse en una lenta y solemne procesión de los objetos suprasensibles. Las disonancias y sus soluciones, en las que se manifiesta en cierto modo la finitud del individuo con sus transiciones de la discordia a la unidad, son tan suaves que la armonía no se rompe nunca perceptiblemente. El silencio de los instrumentos que suelen perfilar la caracterización, la utilización extrema de la armonía de las voces, hacen que toda esta música se esfume en la bienaventurada belleza del mundo trascendente. Reina soberana la belleza sublime, como su cualidad fundamental. No se manifiesta un antagonismo entre lo tierno y lo vigoroso, entre la armonía, como medio de lo primero, y la disonancia que tiende a resolverse, como medio de lo segundo. Los instrumentos no añaden a la armonía un fuerte ingrediente sensorial con los recursos fuertes y sensibles de los instrumentos de viento, del arpa, del tratamiento artístico de los instrumentos de cuerda, evitando así que la música religiosa descienda de las alturas de la belleza sublime al plano de la excitación de los sentidos, y aun allí donde, como en el *Credo*, encuentra su más vigorosa expresión la potencia de la Iglesia católica, no hay en ello, como ocurre por ejemplo con Händel, con su conciencia triunfal de la comunidad, nada de solemnidad secular, de exaltación rítmica, expresada hasta el máximo de su fuerza por los instrumentos adecuados, sino que hasta en este punto se respetan las fronteras de la sublimidad religiosa. El dolor, que encuentra su más alta expresión en el *Crucifixus* de las misas alemanas, se disuelve en la expresión misteriosa dominante. Por eso la misa de Palestrina guarda la mayor afinidad con la representación de las sagradas figuras de la Virgen, del Niño Jesús, de Dios y de sus ángeles en la pintura de Rafael. Y esta música,

al igual que la de Bach y la de Händel, es patrimonio eterno de la humanidad porque, muy a diferencia de lo que éstos evocan, expresa el ideal de la santidad basado en la trascendencia, situado más allá de los violentos conflictos de la vida terrena, valiéndose para ello de los medios creados con este fin por la Iglesia a través de una larga historia.

El coral es la forma originaria de la conciencia de la comunidad religiosa protestante, que ya ha sido preparada por el canto católico de iglesia. Como es sabido, para ello se empleaban no pocas veces las melodías seculares. Esto quiere decir que lo que forma el contenido religioso-musical debe buscarse *en el modo de tratar* las voces y el ritmo.

HEINRICH SCHÜTZ

LOS TRAZOS fundamentales de la forma del oratorio alemán se contienen ya en la música de la *Pasión* de Heinrich Schütz. Es ésta la primera obra en que se asocian el drama musical secular y religioso de los italianos y la música eclesiástica protestante de los alemanes. De la fusión de estas dos corrientes en una íntima unidad surge precisamente la forma de oratorio de su música de la *Pasión*.

La pasión de Cristo constituye el tema más fuerte y más sublime del drama musical. Y era éste un tema especialmente adecuado para el espíritu alemán. Sus efectos se fortalecieron extraordinariamente, pues no en vano la Iglesia se había encargado de grabar profundamente este tema en la conciencia de las naciones cristianas. El reparto de la representación de la historia de la pasión entre tres voces, la del Evangelista, la de Cristo y otra que encarnaba a los demás personajes del gran drama, voces que luego se fundían para formar el coro, es una tradición que se remonta hasta los siglos XIII y XIV. Estos son los orígenes del drama de la pasión y de la música de la pasión. La rígida declamación litúrgica cedía el puesto, en las últimas palabras pronunciadas por Cristo, a una sublime melodía. En la Capilla Sixtina todavía se representa hoy la pasión con esta monótona solemnidad de la música antigua. De ella difieren considerablemente, a partir del siglo XVI, las Pasiones en forma de motetes, que presentan el interrogatorio ante el gran pontífice, el ludibrio de Cristo y la muerte en la cruz a varias voces, sin acompañamiento musical, por medio de melodías inspiradas en el sentimiento. Las Pasiones de Schütz fueron preparándose mediante la compenetración cada vez más estrecha de la Pasión en forma de coral y la Pasión en forma de motete para formar un todo musical cada vez más vivo y más rico; surgió así el tema con toda su fuerza dramática.

La música religiosa alemana había ido desarrollándose a lo largo de una práctica artística ejercida sin pretensión alguna por personas carentes de todo prestigio intelectual de carácter general. Mientras que los conflictos religiosos y la Guerra de los Treinta Años en que culminaron paralizaron toda la cultura alemana, los príncipes y los caudillos guerreros no tenían más remedio que respetar el arte religioso que el culto divino necesitaba para poder ejercerse. Así fue como todo el vigor de la fantasía, en la Alemania protestante, se concentró en la música. Y con Heinrich Schütz surgió un genio musical que, gracias a su talento y a su gran personalidad, no tardó en descollar sobre los músicos alemanes anteriores a él.

Heinrich Schütz provenía de una familia burguesa prestigiosa y acomodada. Nació en 1585 en Köstritz junto al Elster. Su progenitor se trasladó más tarde a Weissenfels, donde se hizo cargo de la herencia de su padres, siendo nombrado alcalde de la villa. Al revelarse en el hijo el genio musical, el fuerte amor propio burgués de su familia se rebeló, como ocurriría años más tarde con Händel, contra la perspectiva de que su vástago fuese a ocupar la dudosa posición de un músico. Heinrich cursó en el *Collegium Mauritianum* de Cassel, establecimiento destinado primordialmente a la educación de la nobleza. Pronto se impuso en el colegio su talento brillante y vasto, y la cultura libre y

noble que recibió le hizo elevarse desde el primer momento sobre el destino vulgar que por aquel entonces les estaba reservado a los talentos musicales. Más tarde, cursó en la universidad de Marburgo los estudios de jurisprudencia. Y aunque la práctica de la música acompañó desde muy pronto a sus estudios y el genio musical acabó triunfando, como más tarde ocurriría con Händel, sobre todos los planes de una carrera de jurista, es lo cierto que sus estudios, al igual que habría de acontecerle a su gran sucesor musical, le valieron una cultura universal, una actitud libre y consciente ante la vida y una posición dentro de la sociedad muy distinta de la que en los músicos era tradicional. La corte y la Iglesia eran, por aquel entonces, los dos puntales más fuertes de la sociedad alemana y ambas tenían en alta estima la música y necesitaban de ella para sus fines; la escogida cultura de Schütz le puso en relaciones personales con varios príncipes alemanes amantes de la música y a ella debió también el que su obra de creación musical abarcase por libre impulso toda la música secular y religiosa de su tiempo. Sus años juveniles se iluminaron con el resplandor maravilloso de los estudios venecianos que siguieron a su época universitaria. Los últimos brotes de la gran pintura veneciana y el brillo de poetas famosos se asociaba allí al desarrollo de la música instrumental, de una nueva lírica musical mundana en forma de madrigal, y sobre todo de la ópera. Fácil es imaginarse la influencia que aquellos años debieron ejercer sobre un hombre como Schütz, que los vivió en la escuela de Giovanni Gabrieli, maestro de música de San Marcos por aquel entonces y de quien el alemán fue discípulo y joven amigo, relacionándose además con otros músicos importantes de la ciudad y entregándose a las emociones de aquel gran mundo. El punto culminante de sus años de madurez fue la época de Dresde cuando, ya en el pináculo de su fama y nombrado maestro mayor de música, era el centro de toda la vida musical de la ciudad y de la corte, gozaba de la más dichosa vida familiar, mantenía relaciones musicales con otras cortes alemanas y trabajaba, basándose en la nueva música vocal italiana, en la transformación de la música de Alemania. También él hubo de conocer la experiencia de que la proximidad de los príncipes alemanes de su época no tenía nada de grato. Se sustrajo a aquel medio trasladándose nuevamente a Venecia, precisamente en los momentos en que Monteverdi elevaba la música vocal a una más poderosa y profunda expresión. Su propia obra encontró allí nuevas y fuertes sugerencias. A su gran energía se debió el que el conjunto musical de Dresde pudiese salir a flote entre los trastornos de la guerra. Hay una manifestación suya de aquellos años lamentándose de haberse vinculado a la corte de Dresde. La mirada del anciano se dirigía a un lugar tranquilo “en cualquier noble ciudad del imperio o del arte”. Era la época en que se estaba desarrollando en Hamburgo una vida musical independiente sobre bases burguesas. Por aquellos años, mientras iba extinguiéndose para él la alegría de vivir, primero en su casa y luego en el círculo de sus actividades oficiales, cuando ya los años le abrumaban y su oído se iba embotando, Schütz concentró sus fuerzas interiores y — ejemplo casi inaudito — terminó en lo más avanzado de su edad las tres grandes Pasiones que sirven de base a los oratorios de Bach y Händel. En 1672, con su lecho de muerte rodeado por los cánticos de sus amigos, se extinguió dulcemente en Weissenfels, en el solar de sus antepasados.

Heinrich Schütz marca el tránsito entre dos periodos de la música de carácter antagónico. Es el nexo de unión entre la música italiana, alegre de forma y de sonido, y la tendencia del espíritu alemán a la representación musical de la realidad. Su vigorosa personalidad descuella entre los músicos alemanes del siglo XVII.

Si Bach penetra en las últimas profundidades místicas de la religiosidad luterana y Händel abarca con dramática energía todo el reino de la música vocal, en Schütz parecen aunarse los dos aspectos gracias a sus extraordinarias dotes naturales y a una trayectoria de vida que hace desfilar ante él la música alemana y la italiana, la música secular y religiosa, el arte de las cortes y el de la Iglesia, que le inicia en el conocimiento de la cultura italiana y la alemana, que le pone en contacto con poetas, cortesanos, funcionarios dotados de las virtudes burguesas y artistas, y que, por último, le asigna una posición dominante en la música alemana de su tiempo. Esta época, que es la más espantosa de la vida alemana, la época de la Gran Guerra, no conoce otra existencia como la suya, que realice tan consecuentemente hasta el final mismo de sus días una gran misión de la cultura alemana, en una armonía tal con los innumerables contemporáneos suyos entregados como él al arte y sin que apenas la afectasen, en comparación, los horrores de la guerra.

JUAN SEBASTIAN BACH

UNO DE los casos más notables de independencia de una zona cultural frente a la gran corriente de la época nos lo ofrece la figura de Bach, y su caso es más sorprendente cuanto que a su lado aparece Händel, quien, aun hallándose dotado de la misma fuerza que él, se deja sin embargo arrastrar por su tiempo. Bach surge de la gran corriente musical que comienza con la Reforma y alcanza en él su punto culminante en pleno reinado de Federico el Grande, el rey del Siglo de las Luces. Bach figura también por toda la estructura de su ser entre los hombres firmemente vinculados del siglo XVII; es la vinculación religiosa lo que le imprime carácter, un carácter basado en la inmovible religiosidad. La propia poesía religiosa parece no llegar a él más que a través de la canción eclesiástica y de otra lírica parecida. Consecuencia de esto fue que los hombres de su tiempo no se dejasen conmovir por su genio como correspondía a lo que éste era.

I

Sebastián Bach procedía de un linaje enérgico y voluntarioso y los conflictos a que se veía constantemente arrastrado con sus superiores hacen sospechar que no era fácil entenderse con este hombre, por mucha culpa que deba atribuírseles también a los demás. La música era la atmósfera en que vivía toda aquella generación y en ella se concentraba la fantasía musical de los hombres de la época. Era un equilibrio maravilloso de la invención de los motivos sentimentales más fuertes y de la capacidad para representarse en toda su modalidad y en toda su fuerza sensorial los sonidos más complicados. Bach vivía en una época en que el madrigal, la ópera y la música polifónica habían alcanzado su propia culminación y como, además, respondía de un modo propio y aportando algo nuevo con arreglo a su naturaleza creadora a todas las emociones musicales ejercidas sobre él, el destino le favoreció con la misión de asimilar cuanto le rodeaba en materia de arte musical, de formas musicales, y de llevarlo a su suprema perfección y unidad. Fue acumulándose en él de este modo el gran arte del siglo y su influencia perdura hasta en los artistas de nuestros días.

1. Los grandes escritos de Lutero eran cosa del pasado y no se incorporaron a la conciencia de las comunidades luteranas. La canción religiosa, la celebración del culto, la música combinada con él son la expresión de la intimidad del protestantismo para la conciencia general de las comunidades; aquí residía la posibilidad de elevar en cierto modo a la eternidad la religiosidad protestante. Y esto fue lo que hizo, en la religión luterana, Juan Sebastián Bach. La observación de los propios estados religiosos de espíritu, en la medida en que se viven, sólo puede hacernos conscientes de una parte muy pequeña de su religiosidad, y la conciencia de una época sobre su propia religiosidad sería muy pobre aunque la más vital personalidad religiosa llegase a observar lo que pasa dentro de ella y plasmarlo en conceptos. En cambio, una época se eleva a la conciencia

de su religiosidad cuando la influencia completa de la vida del alma desemboca en la expresión lírica por medio de la palabra y de la música. Las obras de los poetas y los músicos religiosos le revelan a su conciencia intimidades de la vida religiosa que, de otro modo, quedarían escondidas en los pliegues más recónditos; cobran expresión de este modo una plenitud de interioridades que jamás puede alumbrar la reflexión, una continuidad que alberga los más delicados sentimientos del alma. La gran época de la religiosidad protestante poseía, pues, dentro de ciertos límites, en los cánticos religiosos, en el sermón, y, sobre todo, en la música religiosa, la conciencia de su propia plenitud y de su infinita profundidad.

Y así como todo lo que se expresa en palabras lleva consigo el carácter perecedero de los conceptos, la música, que plasma en la expresión solamente la dinámica de los estados del alma, eleva de este modo el contenido de una religiosidad sobre las fronteras de lo temporal. Lo que en rigor impulsa estas manifestaciones y les infunde eficacia es el estado de descontento con todo lo perecedero, de nostalgia, de vigor y firmeza logrados; los conceptos históricos y dogmáticos no proporcionan más que la forma temporal para ello.

La música adquiere, pues, dentro de la religiosidad, una peculiar significación para ésta. Se halla vinculada a la necesidad de fijar para el individuo y para la comunidad los estados de espíritu mediante un modo cualquiera de expresión o de ejercicio. El catolicismo disponía de una cantidad infinita de medios para lograr esto. Su culto, sus sacramentos, sus prácticas religiosas constituían una serie constante, jamás interrumpida, de estos recursos, una técnica de la vida religiosa. Pero el protestantismo rechaza la mayoría de estos medios: los recursos más importantes de que se vale para retener los estados religiosos de espíritu son la poesía y la música religiosas. Bach y Händel siguen evocando hoy en nosotros la emoción que dominaba los grandes tiempos protestantes; son los órganos por medio de los cuales comprendemos hoy aquel mundo religioso hasta en sus últimas reconditeces, con un tipo especial de dinámica, de potencia del ánimo que jamás se consigue por medio de las palabras.

Si la música religiosa es, por tanto, el medio más importante para retener y renovar el poder primario de la vida religiosa que tiende inconteniblemente a desaparecer, la religiosidad es, por su parte, la primera gran región de la vida del hombre en que se desarrolla el arte. Y el arte extrae de la religiosidad formas imaginativas peculiares de esta región: formas que poseen sin quererlo, sin esforzarse por conseguirlo, sin ningún afán violento, sin ningún trabajo interior, la cualidad de lo sublime. Más tarde, en cambio, la poesía, la música y las artes plásticas sólo alcanzarán este nivel de sublimidad en la expresión universal de vivencias que trascienden del individuo gracias a una suprema concentración de esfuerzo por genios muy contados. ¡Qué batallar en Goethe, en la *Novena Sinfonía* de Beethoven y en su música religiosa para remontarse a las supremas vivencias universales del hombre, en las que éste vive a solas consigo mismo y con lo invisible! Y sin embargo, en el arte religioso ¡con qué sencillez y naturalidad se logra esto! Sólo aquí encontramos una continuidad de expresión en cuanto a las relaciones del hombre con las fuerzas invisibles. Esta continuidad llevó en la antigüedad a la creación de

las figuras ideales de los dioses y los héroes de la mitología. Entre el artesano que sigue laborando sencillamente y lleno de fe en las formas de las imágenes del culto antiguo y el artista que las transfigura con la belleza suprema no se levanta ninguna frontera: la imaginación vive aquí rodeada por las imágenes del culto y sus transformaciones, interiormente vinculada a su misión como a algo sagrado y así va desarrollándose de generación en generación. Exactamente la misma relación es la que existe dentro del arte de la interioridad cristiana; es una gran continuidad, que va desde el canto gregoriano hasta Bach y Händel. Bach tuvo la suerte de vivir en una época de supremo desarrollo de la música, tal como había ido desenvolviéndose ya en Roma, en Florencia, en Venecia, en los Países Bajos y como, partiendo de Orlando Lasso y a través de Schütz, se trasplantó a Alemania, rodeado de los más altos recursos del arte de la música y capaz para valerse de todos ellos, a la par que pisaba terreno firme en la ocupación diaria con el culto divino que su cargo le imponía. Por eso no dio ningún paso en falso.

El culto católico descansaba en la acción de la misa; esta acción desarrollábase de un modo visible, plástico, formando una unidad y la música destacaba sobre la penumbra misteriosa de la iglesia, la pompa de los ornamentos, la presencia de la fuerza misteriosa que emanaba del sacerdote. La religiosidad de la intimidad protestante no podía conservar nada de esto. Por eso el culto fue reformado con vistas a la vida interior y la reforma se llevó hasta sus últimas consecuencias, según las cuales sólo la palabra rige como expresión de la interioridad en el cántico y en el sermón. Entre los reformados, la música instrumental religiosa no llegó a tener nunca, como tal, una significación independiente. El culto luterano conservó muchas de las formas externas del culto católico, pero sin hacer de la acción religiosa su punto central; por eso este culto tenía que aparecer necesariamente como abigarrado, incoherente, indebidamente extenso en el empleo de los recursos musicales cuando iba más allá del coral. Sólo en las grandes festividades brindaban los motetes y las cantatas la posibilidad de desplegar íntegramente la interioridad religiosa. Una necesidad interior estaba pidiendo que, remontándose sobre las formas incoherentes de este culto, se desarrollase el oratorio como un arte religioso independiente. Pero lo que imprime a la música de Bach su carácter más peculiar es el hecho de que brota de un modo vivo del culto mismo, de que da expresión por vez primera a los motivos más altos de las fiestas religiosas en las cantatas, de que tiene su base constante en la música instrumental, en el órgano, y se nos presenta como el fruto más vivo que jamás brotara de ninguna religiosidad, fuera de la arquitectura griega y de la música católica de Palestrina y Orlando Lasso.

2. La religiosidad se apoya en la tradición histórica y la cristiana sobre todo en una fe histórica y legendaria; pero las raíces de su vitalidad están, sin embargo, en los movimientos de ánimo generales del hombre que empujan hacia ella e infunden a cada estado religioso su necesidad interior. La inmensa fantasía de Bach, cuyo fruto son las grandes cantatas y los oratorios, se halla nutrida en última instancia por su práctica y su capacidad para vivir y expresar los estados del alma como tales, encontrando para ellos

los medios adecuados de expresión... Bach no es un músico religioso en el sentido estricto y limitado de la palabra. ¿Cómo habría podido serlo, en aquel punto culminante de la música secular, en medio de aquel esplendor de la música instrumental profana, que le rodeaba? Tampoco a él le era ajeno nada que fuese humano. Hay que representarse su amplia personalidad humana en su libre vitalidad: su gozosa alegría de vivir, su sentido del humor, su melancolía, sus juegos con instrumentos y formas de expresión musical, para comprender de qué profundidad general humana brota su música, cuáles son los sentimientos universales del ánimo de que se nutre. Existe una relación misteriosa entre esta viva movilidad de su espíritu y de su imaginación musical y la firme orientación que les presta la vinculación del alma en su relación con lo invisible. Bach comparte esta firmeza con los hombres del siglo XVII, con los poetas Gryphius y Fleming, con un Milton en Inglaterra, con los grandes caracteres religiosos de los Oranges, pero al mismo tiempo este hombre de rica imaginación es superior a todos ellos por su viva libertad para entregarse a las emociones humanas.

Destacaré algunas obras de este tipo, nacidas de su relación con la música profana instrumental (y, en un plano más secundario, con la música profana vocal) y que revelan, sin embargo, los rasgos generales humanos y libres que su autor sabía imprimir a estas formas dadas.

El *Concierto en re menor para dos violines y orquesta* se inicia en su primera parte con unos trazos sombríos, duros, ajenos a toda quietud religiosa. Viene luego el *andante*, en el que logra la expresión musical de una melancolía infinita y carente de objeto, acercándose mucho a la *Sonata del Claro de Luna* de Beethoven y a algunos *andantes* de este autor; parece como si cayesen las primeras sombras de la noche y se apoderase de uno una nostalgia infinita de algo superior a todo lo que le ha sido dado interior y exteriormente vivir; el propio tema vibra con esta melancolía y, al reaparecer en nuevas y nuevas situaciones, parece como si aquella nostalgia se extendiese hasta lo infinito; es un estado de espíritu como el que flota en la *Melancolía* de Durero o en algunas canciones de Claudius. Hasta llegar a la última frase que, a través de la inquietud de su tema fundamental, nos lleva de nuevo a la firmeza del alma.

Y aún ahonda más el *Concierto en re menor para piano y orquesta*. En él se expresan con mayor fuerza todavía las emociones universales humanas en que Bach se hunde, sin dejarse contener por ningún vínculo con su conciencia cristiana; y se ve cuán fuertemente acicateaban su imaginación estas emociones y cómo los estados cristianos de espíritu no siempre acertaban a dominar por completo la poderosa fuerza sensorial de su gran personalidad. Emociones de este tipo se desbordan por todas las partes de esta obra y la dominan en su conjunto: en la primera parte se expresa la angustia del mundo, el engolfamiento en profundidades ilimitadas, la lucha de una poderosa naturaleza con abismos de los que no podemos saber dónde se abrían en él. También el *andante* acusa estas emociones bajo un rumbo nuevo: la orquesta avanza en acordes solemnes, cuya regularidad parece como la aparición de un algo inexorable que se alza en la existencia del hombre, siempre con el mismo ritmo, pero al mismo tiempo con emotivas modulaciones; esta música le recuerda a uno los pasos del Convidado de Piedra del *Don Juan*; el piano

suenan intranquilo y como corriendo de un lado para otro, al modo de alguien que buscase una salida para huir: es como el aleteo afanoso de un pájaro contra la pared. Y tampoco la última frase restablece la paz.

La *Suite en si menor para flautas e instrumentos de cuerda* nos muestra la capacidad de este grande hombre de imaginación para entregarse sin reservas a la alegría de la vida; es una de las obras en las que la imaginación se desborda en toda su pureza y en toda su belleza por el mundo de los sonidos; y el hecho de que ningún nexo interior de una trabazón coordinada de emociones enlace entre sí estas diferentes obras hace que surja de aquí una libertad de la imaginación en el disfrute del mundo musical que sólo encontramos realizada con esta plenitud en la gran música del siglo XVII y comienzos del XVIII. Esta *Suite* a que nos referimos no es más que un ejemplo de un aspecto muy importante de la obra musical de Bach. El ritmo de las distintas danzas, las imágenes que este ritmo proyecta sobre nuestra imaginación, la alegría que vibra en una fantasía plenamente liberadora y que parece flotar en el éter azul, sin adherirse a objeto alguno ni atarse a ninguna sucesión de emociones: ninguna época posterior pudo llegar a disfrutar nada semejante. La última parte, la *badinerie*, en la que dominan las flautas, es algo insuperable en este género.

En esta obra se impone el sentido del humor de Bach; pero hay otra obra suya en que el sentido del humor predomina de un modo completamente distinto: el *Concierto en do mayor para dos pianos y orquesta*. Aquí, los temas empiezan surgiendo por separado, ninguno de ellos parece caracterizarse por nada especial, sólo acusan una cierta nota dinámica; pero el sentido del humor se manifiesta en el modo como la orquesta los ataca, en el modo como subraya tan pronto uno como otro tema y cómo los pianos rivalizan entre sí.

En el *Concierto de Brandeburgo en fa mayor para flautas, violines, oboe y trompeta con acompañamiento de orquesta* se arranca a las posibilidades musicales de estos instrumentos otra clase de expresión, como si no hubiese en el mundo nada más importante que gozar de la belleza del sonido. En este sentido, es muy elocuente el *andante* del Concierto a que nos referimos: su motivo abarca pocos sonidos. Este motivo, que no tiene de por sí ningún carácter decisivo, se eleva a un todo en nuevas y nuevas versiones, reiteraciones y modulaciones, de tal modo que se logra expresar la más alta dulzura de una tónica perdida en el sentimiento: la trompeta queda eliminada, tampoco la orquesta interviene y los tres instrumentos solistas van turnándose en esta melodía plástica y callada. Este *andante* es una de las realizaciones en las que la música de Bach se sobrepone en el tiempo a todas las condiciones de su época.

El *Concierto en mi mayor para violín y orquesta* (ejecutado por Joachim). En la primera parte, la expresión del capricho más desenfadado; el *andante* vuelve a estar lleno de la misma ensoñación dulce y sustraído al tiempo de los dos *andantes* anteriormente mencionados: la orquesta acompaña dulcemente al violín, el alma se ensancha, tendiendo hacia remotas e ilimitadas lejanías; por fin, la tercera parte se cierra con una serena, grande y amplia alegría.

Sólo un carácter imaginativo de la amplitud del de Bach podía encontrar para la región de lo religioso resonancias que se remontan hasta lo último. Es aquí donde reside lo que tan radicalmente distingue a este músico y a Händel, y también a Schütz, de los compositores consagrados exclusivamente a la música religiosa.

II

La base de la gran música oratorial son el *motete* y la *cantata*. En el oratorio vibra el poder capaz de expresar la gran objetividad de la leyenda cristiana: lo decisivo en el motete y la cantata es la representación de los “momentos” de la vida sentimental religiosa; la música religiosa expresa en ambas formas aquello que la religiosidad recata en lo íntimo de la conciencia, lo que constituye precisamente la vivencia religiosa en sus diversos “momentos”, y lo expresa haciendo que los nexos internos, la estructura, la arquitectónica que en la vida religiosa agrupa entre sí a los sentimientos de la inutilidad de la existencia, del dolor por el pasado de las cosas, de la nostalgia, de la elevación a Dios y, por otra parte, a las figuras centrales de la leyenda, forman como una ley interior ideal que condiciona toda la obra. Estas figuras no se le representan al compositor de fuera adentro, al modo como se ve, por ejemplo, y se representa mímicamente a Julio César, a Ariadna, a Ifigenia o a Don Juan, sino como partes de sí mismo, como elementos integrantes de su propia vivencia, y como tales es como se relacionan entre sí. La arquitectónica en la música no es otra cosa que la expresión de esta combinación métrica, antitética, pero a través de ella se articulan interiormente las figuras de Cristo, de María, de Pedro, el miedo, el alma angustiada, la voz de Dios, etc. Y de aquí brotan obras de arte de un tipo muy peculiar: la grandeza de la vivencia y la legalidad que la rige se comunican a cada escena.

1. Comencemos por el motete *No te abandonaré*, atribuido a Bach, aunque no es seguro que proceda de él. En él se advierte todavía claramente el nexo con el motete veneciano; dos coros alternan. En la segunda parte: “Porque eres mi Dios...”, se obtiene una gran fuerza haciendo que avance lentamente el *cantus firmus* mientras discurren otras partes musicales más rápidas y cortadas. El callado e incontenible do y fa contrastando con la música móvil que lo rodea es también un recurso de gran efecto empleado constantemente por Juan Sebastián Bach.

La cantata en solo *Mira, quiero mandar muchos pescadores* revela las leyes interiores que rigen también en el motete anterior y en muchos de los motetes y cantatas de la época. La trayectoria natural del proceso religioso va desde la desazón y la nostalgia hasta el logro de la seguridad religiosa. Así, en el motete *No te abandonaré* la inquietud de la segunda frase va seguida en el coral por la seguridad ya lograda. La cantata en solo comienza con las conocidas imágenes del envío del pescador, en las que se expresa el movimiento de las olas del mar, y viene luego la imagen de la caza, del cazador cobrando la pieza. Aquí, como ocurre con tanta frecuencia en Bach, nos encontramos con la pintura musical de la época, comparable a la poesía suculenta de un Haller o un von

Brocke. La última parte sobre todo revela una fuerza extraordinaria de imaginación en el campo de la pintura musical. También esta cantata termina con el regreso de la nostalgia del alma sola y en lucha a la comunidad de la feligresía, expresada por el coral.

En el aria para voz de soprano *¡Oh, mi dulce Jesús, mi afán!*, es notable la relación lírica con Cristo, concebido como un ideal personal, al modo como lo vemos personificado en el pietismo de un Zinzendorf, en la mística. Los recursos musicales empleados para expresar esto recuerdan muchas veces los medios plásticos utilizados por los antiguos pintores florentinos.

El motete *No temas* es de una belleza extraordinaria. Conocemos de la Edad Media coloquios entre Dios y el alma sedienta de él, que figuran entre los ejemplos más bellos de literatura religiosa. En esta obra musical y otras semejantes, en que Jesús habla al agonizante en un tono unas veces firme y otras veces insinuante, tenemos como la más intensa exaltación de aquellos coloquios. El motivo permite los empleos más diversos: las palabras se repiten constantemente, como si a fuerza de ahondar en la expresión tuviesen la misión de acabar aquietando el alma. Cristo o Dios habla aquí como un padre que procura convencer a su hijo combinando la dureza y la ternura de sus palabras. En la segunda parte se logra el gran efecto consabido, en el momento en que la seguridad de la redención del alma se planta con estas palabras: “Eres mío, porque Te tengo”, en la contextura interna de una conversación.

Entre las más grandes obras de Bach se cuenta el motete *Cantad al Señor*. Se trata, probablemente, de una música de Año Nuevo. Versa sobre el contraste o la antítesis entre el carácter perecedero de la vida humana, que el cambio de año viene a recordar, y la aspiración del alma a aferrarse en este cambio a lo único estable. La idea es que, al final del año, la comunidad de los santos se eleva en este cántico de alabanza a Dios sobre todo lo temporal. Es la música vocal pura del coro de Santo Tomás. El coro empieza siendo la jubilosa comunidad y apenas se habrá expresado nunca con mayor fuerza este *crescendo* del sentimiento, esta adición de nuevas voces, esta línea ascendente del júbilo: es el ditirambo cristiano que corresponde a la relación entre la comunidad redimida y su Dios: una relación de alabanza, de ensalzamiento y de gratitud. La segunda parte representa el entrecruzamiento de ambos momentos, el de la vida perecedera y el del triunfo sobre ella. En una solemne forma coral se expresa aquí con absoluta sublimidad el fallo religioso sobre lo perecedero de la vida, considerada como existencia individual. Aquí es donde reside el fondo de este temple vital religioso y el de su plasmación musical. Luego se entrelaza la gratitud del hombre indigente, inseguro dentro de esta vida perecedera como una onda que se desfleca en el momento siguiente, porque Dios lo acoge, gratitud que conduce luego a un sentimiento de religiosa seguridad, la cual se manifiesta en los acordes finales de la última parte en la alabanza de Dios.

Estamos ante uno de los ejemplos más perfectos del método seguido por Bach en sus motetes y cantatas para expresar la emoción que se encierra en una parte cualquiera de la vida religiosa. Estos “momentos” distintos de la conciencia cristiana cobran expresión en las festividades religiosas; por eso muchos de estos motetes y cantatas se hallan relacionados con determinadas fiestas de la Iglesia. Pero lo que asigna a las cantatas de

Bach la posición que ocupan entre las más altas obras del arte humano consiste en la forma como va desflecando, unas veces de un modo apenas perceptible y difuminado, otras de un modo concreto y firme, los “momentos” que se encierran en este temple vital religioso. Una vez es el fallo divino sobre el carácter perecedero de las cosas y el anhelo del alma de encontrar la estabilidad en Dios; otra vez, en otra cantata grandiosa, es la muerte y el alma doliente y temblorosa que lucha con ella; siempre percibimos aquí un momento dialogal, pero percibimos algo más que eso: el modo como se contienen y traban en el ánimo cristiano el antagonismo del pecado y la redención, de la muerte y de la vida divina, de lo perecedero de la existencia humana y lo estable de la existencia en Dios, encuentra en la unificación de estos dos “momentos” antitéticos del estado de ánimo su plena expresión musical. El misterio del cristianismo reside precisamente en esta asociación del más fuerte sentimiento de lo trágico del pecado, la muerte y el desamparo del hombre con la conciencia religiosa de la redención; el rasgo individualista del luteranismo convierte este “momento” personal en el verdadero centro de la religiosidad. No es la conciencia del poder imperante de Dios y de la lucha bajo él por el triunfo de lo santo en el mundo, como la que sirve de base a la conciencia reformada; aquí asistimos a una lucha externa que tiene su modelo en las luchas de Israel y que discurre en un amplio drama externo histórico y visible. El centro en torno al cual gira la religiosidad luterana es la lucha interior que se libra dentro del espíritu del individuo, y los motetes y las cantatas de Bach constituyen la expresión más alta que esta conciencia de la comunidad luterana haya encontrado jamás... Esta visión objetiva de toda la interioridad religiosa del hombre lleva consigo un estremecimiento, un espanto, una emoción con los que apenas si puede compararse ningún otro efecto del arte.

2. He expuesto cómo Bach es la más alta representación de la conciencia religiosa protestante. Pero es, al mismo tiempo, como tal, el descubridor de la forma interior de la música alemana en quien encontramos todas las grandes invenciones relativas a la armonía, al ritmo y al tratamiento temático.

Si partimos del hecho de que lo característico del espíritu alemán desde el punto de vista de su condicionalidad histórica reside en una relación especialmente fuerte y profunda del sujeto consigo mismo, nos encontramos con que el espíritu religioso protestante extrae de sí mismo su contenido objetivo: pues bien, para que esto pueda suceder en un mundo musical, se necesita todo ese proceso religioso que ha vinculado a la objetividad histórica, en sus momentos capitales, un mundo espiritual religioso que constituye una parte integrante constante de la conciencia humana en el sujeto individual, de tal modo que la *objetividad histórica* de la Encarnación, de la Crucifixión, del Descendimiento de Cristo guardan una relación con la conciencia viva de este individuo y que todas las cuerdas del espíritu vibren ante la representación objetiva de la Crucifixión o de la Resurrección. Es necesario que en este individuo exista esta objetividad como un aspecto de su conciencia.

Las cantatas nos revelan cuán profundamente concebía Bach las grandes antítesis de la conciencia religiosa, pues éstas son precisamente las que él sitúa en una relación real

entre sí, en unas cuantas palabras bíblicas: en esbozos que tienen que haber partido necesariamente de él mismo. Temor y esperanza: así llamaba él al Evangelio. El Espíritu Santo y el alma en las angustias de la muerte sostienen un coloquio. El alma llena de angustia, empujada en un sentido y otro por el miedo y, profundamente, casi místicamente, el Espíritu Santo, repitiendo las mismas sencillas palabras de la Biblia. Hasta que el alma encuentra su consuelo. En otras cantatas encontramos otras antítesis. Pondré como ejemplo, además, el *Actus tragicus*. Hay en él una grandeza de representación de la religiosidad que vuelve a poner de relieve cuán por encima de todos los demás compositores descuella Bach. Hay en esto una línea común entre él, la *Orestíada*, el Dante y Giotto. Pero aún es superior a ellos, pues la música exalta la conciencia religiosa por entero hasta la eternidad. Los coros: “Es la vieja alianza, ¡oh hombre!, tienes que morir” — “Ven, Jesús mío, ven”, expresan dos lados de la conciencia religiosa: el espantoso destino humano de la muerte y el terror a ella, por una parte, y por otra la entrega a la redención, y ambos expresados hasta en sus últimas reconditeces, como una conmoción del alma.

Hay, además, algunas otras cantatas de Bach que expresan, paralela y sucesivamente, el antagonismo entre dos emociones típicas. Es el modo supremo de poner a contribución la forma de la fuga: la interioridad religiosa del espíritu se expresa como algo que es de por sí mixto y es esto precisamente lo que en esencia caracteriza a la religiosidad cristiana protestante. Sobre el fondo de la ley, del poder de la muerte como imperativo divino, la conciencia del espíritu redimido que asciende hacia el reino de Dios.

La religiosidad de Bach estaba por encima del antagonismo entre la ortodoxia y el pietismo. Era, indudablemente, una religiosidad heredada, transmitida al margen de la reflexión por la tradición familiar y entretrejida desde la infancia con la práctica de su arte. Si sus textos hablan a veces el nuevo lenguaje del pietismo, este lenguaje es precisamente, por aquel entonces, el de una profunda interioridad religiosa.

Sus grandes formas artísticas tenían como base la música de órgano y las cantatas. El órgano impone ciertas leyes a la forma musical. Obliga a grandes contrastes. No caben aquí las transiciones. Este instrumento da sustantividad a las distintas voces. Y sobre todo, da a cada situación tonal una fuerza constante dentro del registro dado. Ya esto basta para alejar la voz humana de la expresión mímica y, por tanto, de los sentimientos subjetivos. Más aún, el órgano impone a las voces la misma firmeza “organística”. La forma musical, polifonía, armonía, se impone a través de él.

La forma de Bach se erige, además, sobre las cantatas. El centro de gravedad reside aquí en la simetría, en las proporciones, en las antítesis, en las preguntas y respuestas condicionadas por la estructura del ánimo religioso. Tal, por ejemplo, la cantata en la que el alma vacilante, temerosa ante la muerte, estremecida por su afán de vivir, se lamenta y expresa su terror en elevados tonos, mientras el Espíritu Santo, en tono profundo, solemne y tranquilo la consuela repitiendo siempre las mismas palabras. Otras veces es un canto religioso combinado con un coral. Pero son siempre las fases de la misma conciencia religiosa las que se analizan musicalmente. Bach descubre por vez primera los

recursos por medio de los cuales capta los momentos religiosos. Es todo un lenguaje de signos, medios de expresión musical, gradualmente descubierto por él.

La técnica de la música de la Pasión resume luego este lenguaje de signos de un modo peculiar, distinto del de las misas. Se desarrolla un arte religioso narrativo. Los recitativos narrativos bajan de tono para ponerse a la altura de un recitador piadoso y conmovido. Bach inventa recursos muy concretos para éste. Por otra parte, los papeles dramáticos de los personajes principales intercalados no aparecen individualizados, ni mucho menos. Con profunda intención, el autor hace de ellos representaciones típicas distintas de la misma antítesis contenida en los relatos evangélicos. Dos coros aparecen situados a derecha e izquierda del órgano. Se enfrentan y cooperan, destacándose de ellos los cantores individuales. Del simple hecho de esta relación externa tienen que brotar necesariamente vigorosos efectos. Bach era, personalmente, un hombre firmemente religioso dentro de su temperamento retraído e inmovible, un tipo de carácter compacto en aquella época de sólidos caracteres: es natural, pues, que coloque lo feo y lo malo en inquietos tonos altos, que contrastan con los tonos serenos y bajos en que se expresa su Cristo. Incluso cuando habla de los tormentos que le esperan, lo hace con un tono de simpatía como si se tratase de algo ajeno a él. Finalmente la relación de las introducciones instrumentales de las arias y los corales con las partes épicas y dramáticas, los acordes iniciales y finales de la lírica, la separación entre la lírica subjetiva y la objetiva: todo aparece dispuesto en proporciones fijas y artísticamente calculadas.

Pero el medio más importante de expresión consiste en la transformación de los temas en su valor musical mediante variaciones muy suaves, por medio de situaciones tonales distintas. Ello le permite expresar una amplia modulación interior y, al mismo tiempo, la unidad de una emoción religiosa profunda... Surge así una conexión musical completamente distinta de la pintura a base de palabras. Transformación de las frases parciales por otra combinación de formas, por distintas situaciones de voz, por distintas series de armonías, como si la emoción objetiva se ensanchase hasta el infinito: del mismo modo que abarca en palabras todo el mundo de las representaciones, abarca aquí todo el mundo de los sonidos, un mundo que forma una unidad estricta y que tiene, sin embargo, una infinita variedad.

III

El *Oratorio* de Bach y Händel se distingue del drama musical en que no recurre a ninguna representación visible. Es esto lo que le permite superar los límites de la ordenación conjunta de las voces cantantes dentro del espacio y abarcar así toda la relación religiosa de la comunidad cristiana. La voz del narrador, las voces de los personajes que intervienen en la acción y luego las voces que expresan la repercusión de la acción misma sobre los fieles y, por último, la síntesis de toda la impresión religiosa en el coro: estas diversas voces pertenecen a tipos completamente distintos de visibilidad, que sólo pueden alinearse en la órbita de la expresión musical. Surge así la forma fundamental del oratorio, que no puede combinarse con la representación épica ni con la

dramática, sino que asocia ambas formas en unión de la lírica. El comercio del hombre con las cosas divinas, la relación del proceso sensible-suprasensible con el ánimo religioso: he aquí el horizonte inmenso que abarca el oratorio. Y a medida que avanza, aumenta el número de personajes cuya voz se escucha. Esta forma, la más difícil de todas las formas artísticas en el reino de la música, se torna cada vez más apretada.

La imaginación musical tiene que multiplicar los recursos necesarios para distanciar exteriormente entre sí estas voces, interponer los eslabones instrumentales que unan entre sí las partes vocales como el metal sobre que van montadas las piedras preciosas. Es el mismo problema que se plantea a los grandes pintores italianos: el de marcar la distancia entre los personajes dentro de un espacio espiritual. Luego, tiene que acusar del modo más vivo la relación existente entre estos personajes dentro de una acción coherente. Y los recursos para ello no están en ningún gesto externo, sino en la relación interna de los personajes entre sí, en los movimientos interiores que la acción reclama. Esta relación cobra una expresión cada vez más fuerte; cada vez son más movidos los coros frente a los personajes y estos mismos entre sí. Y en medio de este tumulto, se alza en Bach la voz del alma creyente, situada completamente al margen de aquél, como si formase parte de otra región, con la expresión serena y retraída de un ser que escucha con el oído atento y asimila. También el coral aparece separado de la acción por medios puramente musicales. En el drama musical, los personajes se distinguen antes de hablar por su traza externa, sus gestos, su vestido, su figura, por una serie de signos visibles, acentuados luego por la voz y el contenido de su discurso; en cambio, el oratorio tiene necesariamente que reforzar los recursos de la caracterización musical, que son los únicos que permiten distinguir aquí a los personajes. No hay más recurso externo que el habituar a los que escuchan, acostumbrándolos a oír los distintos personajes del oratorio en una voz determinada. Esto permite la posibilidad de un efecto estético de una fuerza suprema, a cuyo servicio se ponen también nuevos recursos musicales. Las artes del oído y del tiempo construyen en un proceso de representación artística la obra de arte. Ésta pasa, se esfuma en el momento mismo en que se consume. El todo aparece ante el que escucha en el instante mismo en que ya no existe. Es evocado, interiorizado; sintetizado en el recuerdo. En él tienen los personajes en primer lugar un puesto como miembros de la acción que se va construyendo. Es aquí donde surge el problema de dar a la expresión musical de la acción, al final, su exaltación suprema. Jamás este problema se resolvió de un modo tan poderoso como en los coros de Händel. A la misma altura habrán de elevarse más tarde los coros finales del *Fidelio* y de la *Novena Sinfonía*.

1. Las Pasiones de la época son una forma artística imperfecta. Pero si se pretendía expresar con el sentido de la realidad de Lutero y de sus contemporáneos alemanes, es decir, de un modo realista, el acontecimiento de la Pasión revivido por el hombre cristiano, como lo hicieron de otro modo Durero, Krafft, Stoss y otros, dentro del conjunto de la iglesia, en sus locales, como música eclesiástica, combinada también con el coral, era éste un problema imposible de resolver en puro estilo de arte. Pues ¿de qué se trata? De la historia de la pasión de los evangelistas, relatada musicalmente a los fieles.

Es lo épico, por tanto, lo que da el tono fundamental y determina el estilo. Pero las voces habladas del Salvador y de los demás personajes, al destacarse de este conjunto como una realidad más vigorosa y más auténtica, exigen otro tipo de interpretación musical. Son elementos dramáticos. Y este momento coincide con la tendencia de la época al estilo dramático que informa también la poesía narrativa de Sachs o la didáctica de Hutten. Aunque estas partes dramáticas pudiesen adaptarse al recitativo atenuándose, se opone a ello la tendencia realista. Y en los mismos músicos, principalmente en Bach, parte de la religión una tendencia a la expresión directa de la historicidad religiosa sin ningún velo o idealización estilísticos. Estos grandes músicos se formaron en la escuela de los escritos de Lutero y en Bach había una buena dosis de sentido teológico. Los coros que así surgen se salen del marco épico. Pues cuando se relata un discurso, no puede en modo alguno expresarse con todos los recursos realistas como si fuese el discurso de una segunda persona. Por eso en la música de la Pasión se contiene un “momento” bárbaro. Pero cuando el recitativo se dirige en la iglesia a los fieles, se halla necesariamente relacionado con él en sus dos formas la reacción de éstos, tal como brota de la acogida que le prestan. Y a mí no me parece que esto tenga de por sí nada de perturbador ni de exótico. Esta resonancia se percibirá como algo natural. Sólo el modo como este enlace se establezca encierra, a su vez, algo de informe. El discurso alternativo, tan hermoso de por sí, de una voz de bajo con el coro en la segunda parte de la *Pasión según San Juan*: “Apresuraos, ¡oh, almas atacadas!”, se destaca indudablemente del apretado estilo de la réplica. Y cuando en el doble “¿Adónde?” del coro no se acentúa la emoción religiosa, sino el efecto de una pregunta que parece venir de lo lejos, se hace valer aquí un elemento extraño. Pero aún es más perturbador cuando, faltando a la ley fundamental en cuanto a la repercusión que ejerce sobre los fieles un relato coherente, el cual no debe ser demasiado largo, para que el recitativo no resulte monótono, el relato no aparece ordenado simétricamente con relación a las masas dadas, sino que a determinados procesos externos se enlaza una interrupción lírica. Así, en la misma segunda parte de la *Pasión según San Juan*: el “le ataron (a Jesús)” da ocasión al solo de tenor: “Con las cuerdas de mis pecados”; el siguiente verso dice: “Pedro seguía a Jesús” y a este verso suelto sigue una nueva interrupción lírica de la voz de soprano: “Yo te sigo también”. Esto es un juego externo que rompe la unidad de la segunda parte.

¡Cuán distintas son las posibilidades que se ofrecen de elaborar la historia de la pasión! Cinco veces trató Bach este tema. Una de las veces, tomando como base una refundición poética del texto de los Evangelios por Picander; esto demuestra que Bach no se mantenía firmemente apegado, ni mucho menos, al principio de utilizar los fuertes y sencillos textos de los Evangelios sin adulterar. Luego, se valió de los cuatro Evangelios para basar en cada uno de ellos una música de la Pasión. De las tres que han llegado a nosotros, la *Pasión según San Lucas* presenta, suponiendo que sea auténtica, el carácter de un trabajo juvenil aún no maduro. En cambio, la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Mateo* son obras de idéntico valor. Cada una de ellas desarrolla una

posibilidad en cuanto al modo de concebir la historia de la Pasión, concepción que no es independiente de la diferencia misma que existe entre ambos Evangelios.

2. El fondo del Evangelio de San Juan lo forma la doctrina de la encarnación del *Logos*. Pero como el Dios aparecido en forma humana es un Dios ajeno al mundo y éste se rebela contra él y le empuja a la muerte a través del sufrimiento, sobre este Evangelio pesa un tono contraído, sombrío y melancólico. Las partes del relato aparecen unidas entre sí por un determinado estilo. En esto reside, si se deja a un lado la historia de la renegación de Pedro, el rasgo de unidad de toda la obra. Como unidad artística no tiene igual, si descartamos este episodio, en las obras mayores de Bach. Si Bach no eliminó este episodio fue, sencillamente, por la veneración que todo protestante siente por el texto de la Biblia; desde un punto de vista artístico, es de lamentar, aunque con su eliminación se perdiesen ciertas bellezas extraordinarias, como el aria de soprano “Mi luz” y luego, en el recitativo, el “lloraba amargamente”.

Lo que sirve de base a la composición del conjunto es la lucha de un mundo agitado y apasionado contra la grandeza serena y divina, ajena a este mundo, de Cristo, el dolor y la muerte como el destino determinado por esto. Esto condiciona, además, algunas otras características de la obra. No había más remedio que destacar la reacción del mundo en su inquietud, en su carácter pasional, en lo demoníaco que hay en él. Es precisamente en este antagonismo donde vibra algo dramático que movió a Bach a elevar las palabras de los judíos y de los soldados a la más vigorosa y desarrollada expresión dramática. Los judíos son las verdaderas contrafiguras. El problema consiste en agrupar los distintos coros de los judíos y definir el tipo de su característica musical. Esta característica se basa, al igual que la de las cantatas, en el antagonismo. Unas veces es, como en el “¡Crucificadlo, crucificadlo!”, un salvajismo demoníaco, otras veces, como en el “¡Retiraos, crucificadlo!”, el fanatismo, otras, como en el “Tenemos una ley”, la astucia cautelosa, y en algunos pasajes un graznar en el que palpita algo espantoso, como una mezcla de algo vil y algo incontenible. Habría que comparar esta caracterización con la que se contiene en la *Pasión según San Mateo*. El otro aspecto es la complaciente brutalidad de los soldados mercenarios. Kretzschmar entiende que los centinelas que guardan las puertas de la ciudad, etc., sirven de modelos. En el “No nos dejéis despedazarlo” se utiliza maravillosamente el *la* para expresar el acorde de la risa. En el “Te saludamos, oh rey de Judea” aparece un motivo fanfarrón, y en el acompañamiento se expresan la risa y el gesto. A Pilatos se le deja sin una aguda caracterización. En la caracterización de Cristo se expresa, como corresponde al Evangelio según San Juan, una elevación imperturbable, una sublimidad casi abstracta.

Todo el carácter del Evangelio de San Juan, en el que la firmeza de la fe protestante pasa a segundo plano ante la presencia divina de Cristo y el triunfo temporal del mundo sobre ella y, finalmente, la exposición apretada y místicamente profunda del dolor: todo ello contribuye a que predomine en toda la segunda parte el hombre atormentado y su visión. Es como una gran liturgia quejumbrosa, parecida a las antiguas liturgias orientales y griegas del dios atormentado. La seguridad que bebe su fe en la muerte de Cristo sólo

se toca de pasada en la voz del contralto, y también raras veces, fuera de esto, como idea secundaria y fugaz. Todo se concentra en el inmenso y doloroso misterio de la angustia y la muerte. El cristianismo concibe la vida desde el punto de vista de la muerte. La *Pasión según San Juan* constituye la más conmovedora expresión de esto. Por eso termina también mirando a la muerte: la fe en su relación con la muerte de Cristo.

A esto debió de sumarse un segundo factor. La *Pasión según San Juan* se escribió todavía en Köthen y se destinaba a Leipzig. En ella, Bach se mueve todavía por el ideal de la música profana y no se deja aún guiar por el principio fundamental de la certeza de la vida a través de la justificación de un modo tan exclusivo como lo haría más tarde el maestro de capilla de Leipzig. También esto pudo haber contribuido a que imprimiese al conjunto de la obra una unidad más fuerte en el dolor y la muerte de Cristo.

Esto determina también la selección de las distintas partes de su texto. Utilizó para ello el “Por las cuerdas de mis pecados”, de Brocke, y también el impugnable “¡Apresuraos, oh almas atacadas!” Todas estas voces de los oyentes se hallan dominadas por el mismo tema fundamental. Con ello se armonizan los corales. Desde un punto de vista musical, el coro inicial expresa del modo más vigoroso los sufrimientos de Dios como tema, empleando para ello las más extremas disonancias; el tema de las cuerdas aparece contorneado; excelente, pero en estilo fuertemente profano también, el “Te sigo”, con el enfático “Mi luz”. Los corales, como el coral inicial de la segunda parte y el “¡Ah, gran rey!”, acentúan el tratamiento del dolor mediante el acompañamiento en sus propias y fuertes armonías, que a veces disuenan de un modo extraño y que llegan hasta lo ajeno al tema. El “¡Apresuraos, oh almas atacadas!” presenta, después de unos cuantos rasgos de arte profano, el místico “¡Al Gólgota!” El “Está ya consumado” es la revivencia alemana de la muerte. Una vivencia tremenda. El “¡Deshazte!” lleva también al extremo el sentimiento de la compasión, las lágrimas, como las antiguas estampas alemanas. El “¡Descansad, oh huesos santos!”, nueva expresión; en una palabra, un empleo de todos los efectos de la muerte. Y luego, el final como un gran llanto de duelo.

En todas partes se impone la comparación con las antiguas estampas alemanas que podían verse en todas las iglesias.

La *Pasión según San Mateo* es, en las grandes ciudades y en unión del *Oratorio de Navidad*, un elemento constante de edificación religiosa para el mundo culto alemán. Ambas obras constituyen, en su conjunto, la más alta representación de la conciencia cristiana de la que extrae y asimila emociones religiosas del alma el mundo moderno, ajeno a la fe en la Biblia. La *Pasión según San Mateo*, sobre todo, entraña los elementos supremos de la conciencia cristiana.

No debe entenderse esta representación en el sentido de que el acaecer histórico provocase en Bach y en sus antecesores ciertas emociones del espíritu que luego revisten expresión musical. Lo objetivo aparece aquí más bien saturado de consideración, sentimiento, aspiración y así también en el plano de lo creador, mediante una analogía interna en relación con las imágenes musicales que se trata de representar.

La *Pasión según San Mateo* abarca y encuadra toda la variedad de la conciencia objetiva de la pasión y los procesos del alma vividos y evocados, que se mueven en el alma receptiva. El contenido se hallaba condicionado ya por el texto, pues el Evangelio de San Mateo contiene la mayor variedad de escenas representadas en forma puramente épica. Bach había influido directamente en la formación del texto en sus partes usuales, tal como Picander lo estableció. Y a él mismo se debió el que llegase el estilo eclesiástico, en Leipzig, a su máxima madurez.

La *Pasión según San Mateo*, comparada con la *Pasión según San Juan*, eleva los discursos de Cristo a algo propio y sustantivo, en lo que un estilo que se remonta sobre lo humano se mantiene a lo largo de todo el desarrollo. La trascendencia se expresa aquí como en medio de la vivencia la serenidad que domina sus profundidades. El recitativo en la exposición procede también así, desde que se desgarró el telón, subiendo en potencia dramática. Las arias expresan toda la variedad de emoción y consideración. Se distinguen ya objetivamente de las de la *Pasión según San Juan* por el hecho de que se acentúa fuertemente en el texto y en la música el lado de la pasión según el cual ésta obra la redención, la justificación y la seguridad de la fe. Surge así una condensación aún mayor de las emociones y con ello se agota todavía más el fondo inescrutable de la vivencia cristiana. Y es aquí precisamente donde reside lo que hay de más peculiar en la vivencia cristiana de Bach.

Se crea así una forma propia de estilo realista, que viene preparándose a lo largo de toda la historia de la forma eclesiástica protestante y a la que el desarrollo de la música en el siglo XVII no hace más que facilitar un nuevo conjunto de recursos. Con lo que más fácilmente puede compararse esta forma es con el arte de Durero. Es la compenetración más íntima de la objetivación del proceso externo con una caracterización que brota de determinar el significado que corresponde a cada persona dentro de la concatenación omnipresente de un mundo religioso cristiano de figuras y templos de alma y de ambas, a su vez, con las emociones típicas de los fieles cristianos y de su comunidad; en lo que estriba, además, lo característico en el enlace de lo que se observa con el sentimiento, de lo didáctico con lo patético, tal como predominaba en Alemania en los siglos XV y XVI y como encontró su expresión en la experiencia vivida de los reformadores. Por tanto, en este realismo todo lo exterior es simplemente un medio de lo interior y lo interior se halla siempre determinado por la posición que ocupa en el mundo religioso. Es el reverso extremo de lo impresionista, pues lo que se expresa es siempre la esencia unitaria de los fenómenos, vista en su conjunto. Y aquí se revela también la semejanza con la pintura.

Pero esta semejanza se halla condicionada aún más de cerca por el entronque de ambas artes en la vida religiosa. En ambas las lágrimas que fluyen por las mejillas de María, las carcajadas brutales y las burlas de los soldados mercenarios, el sutil, legalista y taimado fanatismo de los fariseos y, flotando sobre todo, la sublime serenidad de Cristo: la pintura plasma ópticamente estos tipos, con los que volvemos a encontrarnos en la expresión musical. Pero este contraste extremo con lo impresionista: esta conexión interna, este trazar los antagonismos de la vida y su modo de concebirla, llega todavía más allá en una amplia esfera musical, gracias al carácter que la religiosidad cristiana

imprime a la unión. La vida eterna: este concepto lleva implícita la estancia en una región en que el tiempo y los cambios pierden todo el sentido. Desde el punto de vista artístico, todo momento de la vida envuelve un algo eterno, que no puede verse absorbido ni arrastrado por los dolores y las alegrías perecederos.

Es esto lo que determina el estilo épico de Bach y éste el estado de espíritu desde el cual relata. El recitativo adquiere así una expresión como si el relato llegase a nosotros tamizado desde una remota lejanía. El dolor infinito de la pasión, tema de la música de la *Pasión*, se limita también a dar al relato un matiz sombrío. Ante todo, el recitativo eleva las proporciones dinámicas del discurso en altura y en profundidad, en grados de fuerza, hasta hacerle cobrar una expresión exaltada, musical, viéndose luego sujeto en este plano a las leyes de las tonalidades medidas, separadas, armónicamente determinadas; y a esto hay que añadir además el momento de la expresión del estado de ánimo en esta región musical. Se exalta ahora lo musical. Esta transición es característica; así, el “Pero Jesús callaba” y luego la figura en el “¡Crucifícadlo!”, en el “Volver a gritar” la imitación del grito y, sobre todo, en el momento en que, como en una trabazón misteriosa de la naturaleza con el Redentor, tiembla la tierra y se abren las tumbas, especialmente “Los que allí duermen”. De una parte, nos encontramos con una elevación de lo musical en el estilo del lenguaje, sobre todo en las palabras de Jesús. Los instrumentos de acompañamiento, que antes, cuando Cristo habla, se limitan a emitir tonos largos, cantan también al empezar la cena. Otra transición del recitativo la constituye el *recitativo accompagnato*. Esta forma intermedia entre lo declamatorio y el aria, que sirve de transición hacia ésta, sólo se aplica dos veces en la *Pasión según San Juan*; en cambio, en la *Pasión según San Mateo* la vemos empleada con cierta abundancia. Aquí nos encontramos con un hecho que podemos observar también en Ricardo Wagner: los efectos de la instrumentación predominan sobre los del canto. Aquéllos absorben de tal modo a quien escucha, que propende fácilmente a olvidar pasajeraamente, ante ellos, la concepción del canto.

Así, en la *Pasión según San Mateo*, hay diversas transiciones que se remontan desde el recitativo a formas musicales más desarrolladas, y a ello se debe tal vez, en parte, la gran impresión que la unidad de la obra produce, pese a la diversidad de las escenas, los coros, etcétera.

El coro final figura entre las más altas realizaciones musicales. Ya todo se ha hecho, ya todo se ha padecido. Todo ha pasado al recuerdo y a las manifestaciones de la vida. Esta última queja fúnebre encierra en sí, como un recuerdo que va apagándose, todo el hecho y todo el significado de la pasión.

3. La vida solemne de la religiosidad protestante se mueve entre las Navidades, la Pascua, la Ascensión y la fiesta de Pentecostés. Pero es sobre todo el contraste entre los días de Navidad y la pasión, plasmado ya artísticamente en los autos medievales, el que brinda el tema más importante al arte plástico cristiano, tema que eleva a representación la misa y que ahora encuentra su expresión en los oratorios religiosos.

Intentemos comprender en qué estriba el carácter más peculiar del *Oratorio de Navidad* de Bach, en contraste con su música de la *Pasión*. Bach agota hasta lo último el espíritu nórdico-germánico de la Navidad; el mundo que aquí se revela y la forma artística que su representación reclama difieren completamente de los de la *Pasión*. Hagamos un esfuerzo por comprenderlos.

El relato evangélico del nacimiento de Cristo, los pastores en el campo, el mismo nacimiento en pleno viaje y en el lugar más mísero del camino, la estrella y la adoración de los tres Reyes: todo es una materia visiblemente legendaria, concebida en la imaginación, la cual actúa aquí de un modo popular, sin tendencia, sin relación alguna con problemas dogmáticos. Ninguna otra parte de los Evangelios se halla más cerca que ésta del ánimo nórdico-germánico, ninguna es más sencilla, más popular, ninguna ha estimulado más vigorosamente el arte, inspirándole creaciones de carácter ingenuo y asequible a todo el mundo, en el que pudiese cobrar expresión plástica la sagrada belleza de la vida familiar.

A esto responde, primordialmente, la cohesión interna del *Oratorio de Navidad* de Bach con toda la poesía navideña, a la par que con todos los sentimientos seculares de dicha. No pocas veces, esta música navideña se remonta, ya por la estructura misma de su texto, a *lieder* populares, a representaciones teatrales y prácticas del pueblo. A ello responde no sólo la posición históricamente retrospectiva del *Oratorio* de Bach, sino todo el carácter pastoral de la segunda parte, que tiene ahí su base tradicional y popular, del mismo modo que la historia de los tres Reyes tiene asimismo como base popular toda la iluminación con que el espíritu del pueblo veía esta historia como en una lendaria transfiguración.

Esto condiciona también el carácter de la música. La música del *Oratorio de Navidad* es más popular, más sencilla de forma, sobre todo los coros. En las partes de los solos se deja al encanto sencillo de la melodía mayor margen que en la música de la *Pasión*. Se utilizan trozos profanos, a los que Bach imprime, naturalmente, su sello religioso propio; esto sólo era posible allí donde el tránsito al espíritu secular lindaba tan de cerca con lo religioso.

Si comparamos esta leyenda del nacimiento de Cristo con la cohesión dramática de la música de la *Pasión*, cuya trayectoria fija y trágica va ascendiendo hasta llegar a un punto culminante, vemos que aquélla se desdobra en distintas imágenes sueltas. Cada una de ellas encierra la posibilidad de una expresión de espíritu y presenta, en cierto modo, un matiz musical o una tonalidad propios. Así, aunque Bach no hubiese compuesto la música de la *Pasión* con el propósito de que formase una unidad, un conjunto que pudiese ser disfrutado como tal, el todo habría tenido, a pesar de ello, el carácter de una serie de cuadros enlazados entre sí por la unidad del tema y de la inspiración fundamental. Pero la música navideña se compuso, de hecho, para seis festividades distintas. Y aun cuando estas fiestas fuesen concebidas entonces formando una cohesión interior, cohesión sostenida por la conciencia religiosa exaltada en aquellas fiestas solemnes, y aun cuando, además, el propio Bach hubiese enlazado el final de esta serie con el principio, es evidente que la ausencia de concentración unitaria y de exaltación

dramática que iba implícita en la materia misma se veía acentuada aún más por esta finalidad de la música navideña. ¿A qué se debe el que la asignación del nombre de Jesús, que según el texto y la cronología viene después de la adoración, aparezca delante, en el *Oratorio*? Las imágenes de la espera y la llegada del Hijo de Dios sobre la tierra, y luego su anunciación a los pastores y la peregrinación de éstos a Belén, donde encuentran al niño Jesús, tras lo cual viene la asignación del nombre de Jesús y, finalmente, la presentación de los Magos del Oriente ante el Niño, junto a la matanza de niños, relacionada con ello, y la salvación del niño Jesús, constituyen en el fondo una serie de cantatas. Comienzan con coros y la segunda cantata, en vez de ello, con una sinfonía. Y ahonda siempre en su transcurso, de un modo o de otro, la alegría de la Navidad por medio de la representación musical de la importancia mística del nacimiento del Dios llamado a padecer.

El genio musical de Bach supo transformar esta deficiencia en un mérito propio del *Oratorio de Navidad*. Podríamos comparar la forma artística que así surge con las pinturas de los altares en que aparece María con el Niño y en torno a ellos, a sus pies, vemos una serie de figuras que expresan las distintas modulaciones del sentimiento religioso frente a esta imagen del Hijo de Dios. Y sobre sus cabezas se extiende el cielo, dejando entrever un coro de espíritus bienaventurados. La diferencia radica, indudablemente, en que para el gran músico protestante la Virgen María queda recatada completamente en el fondo y el tema religioso queda reducido al misterio de la aparición del Hijo de Dios sobre la tierra. Pero en ambos casos, la unidad no reside en una acción visible que enlace a las personas, sino en el espíritu religioso ante el que aparece el objeto sagrado y que luego lo siente reiteradamente. Si ahondamos de lleno en esta forma, vemos que ya no existe necesidad alguna de actos dramáticos. Las palabras del evangelista sitúan el tema religioso en la sucesión. Además, su expresión musical recitativa no es épica ni dramática; lejos de ello, el tono fundamental del relato, al que se subordina la actualización musical de los distintos momentos vitales, es una nota recatadamente solemne, como moderada y apagada por la conciencia del tema suprasensible. El tema religioso provoca luego la expresión del sentimiento de la comunidad de los fieles en los corales y el de la emoción íntima personal en las arias y los recitativos. Es como un simple espacio arquitectónico, una cohesión ideal casi siempre, pero sin ninguna relación dramática o épica entre las partes musicales del todo. Es en las tres primeras partes donde este método aparece del modo más perfecto. Cada una de ellas tiene un matiz musical propio, que se percibe con la mayor claridad en el acompañamiento instrumental.

El coro que sirve de introducción a la primera cantata de Navidad está tomado de la música compuesta para celebrar un día de cumpleaños del rey. Comenzaba con estas palabras: “¡Resonad, oh timbales; sonad, oh trompetas!” A ello correspondía la poderosa entrada de los timbales y las trompetas; pero se produce un efecto extraordinario y poderoso cuando el comienzo del coro: “¡Gritemos jubilosos!” parece objetivarse simbólicamente en el fenómeno de la recepción de un gran rey entre el estrépito de las trompetas y los atabales. En la primera parte los instrumentos de viento empiezan

acompañando a un texto profano remitido a ellos y toda esta parte presenta un sello popular realista por el modo como se desarrolla solemnemente como tema fundamental, en el acompañamiento instrumental, la recepción del rey de los fieles. Y dentro de esta solemne recepción resuena la melodía del coral: “¡Oh, cabeza llena de sangre y heridas!”, y de tal modo que Bach armoniza esta canción al modo frigio, “eliminando” con ello “toda duda” acerca de su intención de dejar traslucir el misterio del dolor divino (Spitta). El tratamiento instrumental expresa el misterio del dolor santo que circunda a este niño. No menos conmovedor es el modo como, después de la nueva del nacimiento, se expresa el efecto ejercido sobre el espíritu cristiano. Dulce e íntimamente empiezan resonando los instrumentos. Luego se entretajan con ellos un verso coral, cantado a una sola voz, por la soprano, y el recitativo del bajo. Y de nuevo vuelven a resonar, acompañando el aria del bajo (sobre “el gran rey y el rey fuerte”), las trompetas que saludan.

¡Cómo contrasta con esto la anunciación a los pastores en el campo! El comienzo de la escena con la sinfonía no tiene paralelo en su emoción. Un gran misterio hace temblar el aire, resuena desde las estrellas. Yo no quisiera interpretarlo como el canto de los ángeles (Schweitzer): lo que lo caracteriza es precisamente lo vago, lo inseparable, ese etéreo deshacerse como aire y luz; dentro de ello resuenan las zampoñas de los pastores. Este mismo tono se retiene luego en el evangelio y en el coral, en toda su solemnidad, como el relato solemne de un cuento; hasta que, por fin, surgen de éste los ángeles en el éter. Su anuncio es de una sencilla solemnidad. Así vamos acercándonos a lo divino mismo, que aquí es tanto el amor materno como el Niño. Tampoco en este punto cabe más paralelo que el grabado en que Durero presenta a María con el Niño. Aquí vemos cómo se juntan y entremezclan las más grandes concepciones germánicas de la Navidad; allí donde el recitativo se torna en el “¡Cantadle, pues!”, comienza el encanto de la canción matinal de la madre.

La sinfonía pastoral es una de las más profundas creaciones de Bach, nacida de lo hondo de la imaginación germánica y que encierra toda la representación futura de nuestro sentimiento de la naturaleza. Es como si la luna derramase su luz plateada sobre una ancha llanura, en que descansan los pastores, rodeados de sus rebaños. Una nota de solemnidad se extiende sobre todo, la espera intuitiva de la aparición de los ángeles, que surgen entre la luz plateada. Y este tono, mezcla tan extraña y legendaria de la poesía pastoral de la época y de la paz religiosa de la Navidad, se extiende luego sobre todo. El relato del evangelista respira solemne emoción, que luego se convierte en la más profunda interioridad en el recitativo del ángel. El punto central lo forma la canción de cuna, que, asignada a una voz de tenor, quiere reflejar indudablemente el canto de la santa Madre: en los instrumentos empieza resonando, como si viniese de una remota lejanía, el tema de la canción, recogido luego por la voz alta: es como si la santa Madre de Dios de Durero empezase a cantar junto a la cuna del Niño: con el motivo profano se mezcla una nota religiosa. Hasta que por fin confluye todo en el canto de las legiones celestiales: “¡Gloria a Dios en las alturas!”, en el que el “¡Paz en la tierra!” expresa musicalmente en su integridad la emoción navideña.

El límite máximo de la música profana lo alcanza la cuarta parte, en la conocida aria con el eco. En cuanto al contenido, esta aria expresa con su “Sí” a la pregunta que viene después de la emoción fundamental provocada por Cristo la autoafirmación del espíritu protestante. Este juego con el eco, que había sido utilizado ya por Spee y otros poetas de esta época del barroco poético, es, sin embargo, algo extraño a nuestro gusto. Lo cual no es obstáculo para que, desde un punto de vista musical, aparezca maravillosamente realizado.

Los Reyes Magos aparecen en la quinta parte y en sus preguntas se impone inmediatamente una fuerte vida dramática. En el mismo texto aparecen también giros muy hermosos. A la pregunta de los Magos: “¿Dónde está el recién nacido rey de los judíos?”, contesta un recitativo en voz de alto: “¡Buscadlo en mi pecho!” Lo que sigue tiene también fuertes momentos dramáticos; pero la unidad del tono y la expresión musical de las dos primeras partes no vuelve a conseguirse.

4. El 27 de julio de 1733 entregó Bach al Gran Elector Federico Augusto de Sajonia las primeras partes de la *Misa en Si menor*. Esta obra fue terminada, a lo sumo, en 1738, es decir, antes de cumplir su autor los cincuenta años, en la cumbre de su actividad creadora. Aunque el nacimiento de esta obra puede hallarse condicionada en el tiempo por sus relaciones con la corte católica de Dresde, es indudable que expresa una de las más grandes concepciones artístico-religiosas de la vida de Bach. En el principal oficio religioso de la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig, se unían para formar un todo poco homogéneo las ruinas de la gran obra de arte de la liturgia de la misa católica. Los sones del órgano, el motete, preparaban el “Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison”, el cual se cantaba luego en latín o en alemán. Después de este grito de redención y de la súplica del Padrenuestro, el diácono entona el “Gloria in excelsis” y el coro contesta: “et in terra pax hominibus”, o bien la comunidad de los fieles replica con la canción “Gloria solamente a Dios en las alturas”. El oficio divino, circundado por elementos litúrgicos, se eleva luego al ofertorio de la misma palabra divina en la Epístola y el Evangelio, entre los que se alza el cántico de la parroquia. Luego viene la profesión de fe, cantada en latín y como testimonio de la conciencia de la comunidad, con la canción: “Todos creemos en un solo Dios” recogida por los fieles. Enseguida la interpretación del Evangelio mediante la prédica y el final con las oraciones eclesiásticas y la frase, que todavía hoy es usual: “La paz de Dios...” Finalmente, el acto religioso basado en la palabra divina y en su interpretación, la comunión, acompañado por las canciones alemanas de la Cena y a veces también por música figural y que termina con la bendición. Esta estructura es la expresión natural de la religiosidad luterana, la cual asciende desde la necesidad de redención a través de la conciencia de Dios hasta la asimilación de su palabra y la interpretación de la misma y desde ésta hasta el acto del culto y la apropiación de la redención. Pero si abarcamos con la mirada los eslabones intermedios que enlazan entre sí estos grandes momentos fundamentales, vemos que falta una conexión interior inteligible.

Al remontarse Bach al modo como la antigua música eclesiástica verdaderamente católica expresaba musicalmente el carácter de los distintos momentos fundamentales religiosos y al vigorizar esta expresión, basándose en la profundidad de su espíritu religioso profundamente vuelto hacia el misterio, para convertirla en la más extrema caracterización de los momentos religiosos fundamentales, éstos se presentan como una conexión religiosa interior que puede prescindir de aquellos problemáticos eslabones intermedios. Esta conexión resalta ahora por sí misma, de un modo escueto, puro y grande. Bach se hunde en el carácter universal, objetivo de la misa al excluir el coral, contradiciendo con ello a toda la estructura de su otra música eclesiástica. Se suceden aquí el *Kyrie*, como expresión de la necesidad de redención, el *Gloria*, la fiesta de la redención concedida por Dios y la adoración del propio Redentor; la actualización de todo el proceso de la redención, que forma el contenido de la fe, en el *Credo*: para la más antigua conciencia religiosa cristiana, renovada por Lutero, éste forma el punto central del oficio divino, y este papel tiene también aquí, en esta presentación ideal de los grandes momentos del culto, en que se traduce la conexión de la conciencia cristiana. Bach expresa de un modo exhaustivo en el *Credo* todas las últimas profundidades misteriosas de su conciencia de la fe. Jamás volvió a intentar expresar musicalmente este misterio. Parecía sentir que por encima de esto no cabían ya más medios musicales de expresión. Viene luego el acto de la comunión, iniciado por el *Sanctus* y expresado musicalmente en la articulación del *Hosanna* y el *Benedictus*, desglosados del *Sanctus* y el *Agnus*, al que se empalma luego, como final, el *Dona*.

Esta gran obra de arte, así gestada, corresponde al último periodo de Bach, periodo que va desde 1734 hasta su muerte, en 1750. Pertenecen a este periodo cinco misas latinas. Hallándose precisamente en el apogeo de su carrera de creación artística, hacia la mitad de su periodo de Leipzig, Bach se ocupó a fondo de Palestrina. En su música eclesiástica posterior encontramos repetidas reminiscencias de Lotti. Hacia la mitad de su periodo de Leipzig, copió por su propia mano una misa en Sol menor, de este autor. Ocuparon su atención y fueron ejecutados por él varios *Magnificats* de los italianos. Su espíritu universal aspiraba también a asimilarse, en la medida en que su estilo lo consentía, tanto los resultados de la música eclesiástica italiana como los de la ópera.

La composición artística de la Misa en Si menor. Se halla formada por coros. Éstos se elevan de la oleada de la música instrumental, que todo lo rodea y acompaña, como islotes con montañas gigantescas. Entre ellos aparecen los solos, los cuales, partiendo de una situación inferior del sentimiento, dan la pauta para la exaltación. Es aquí donde reside la forma general de la obra, por lo que se refiere a la distribución de sus masas. Intrínsecamente, se opera luego, como en el oficio divino, una exaltación gradual hasta llegar a la representación de la palabra en el *Credo* y en la comunión. Así, el conmovedor dueto “Christe eleison” se mantiene dentro de una determinada limitación del sentimiento que hace posible la exaltación del *Agnus Dei*. Así también, en el *Gloria* el “Qui tollis peccata mundi” no es sino como el anuncio y la preparación para el punto central del *Credo*. La forma interior tiene su esencia en el hecho de que la caracterización intensiva

de los momentos religiosos fundamentales se halla combinada con la suprema elaboración de las leyes polifónicas, gracias a lo cual esta expresión se eleva a una amplia y objetiva regularidad.

El rasgo fundamental de la composición consiste en que en esta misa resalta sobre la alegría del fenómeno musical la voluntad de dar a cada momento religioso su máxima expresión escueta. Busca para el tema la forma más simple, que, como un esquema del estado de ánimo religioso, exalta hasta el máximo el efecto característico mediante su elaboración y su combinación con otros motivos musicales. En relación con ello tenemos que las disonancias, sobre todo en el *Crucifixus*, destacan de un modo sorprendente. A la dulzura de la compasión se acopla también una nota cruda y grande. No pocas veces, sobre todo en el *Credo*, el *Cantus firmus* se remonta al canto del sacerdote. Incorpora a la misa, como la música eclesiástica italiana del siglo XVII, el aria y el dueto.

El primer *Kyrie* constituye un caso descollante en cuanto a la expresión de la infinitud divina, que rebasa el carácter de la grandeza misma, con los medios de la polifonía. La relación entre aquel contenido religioso y esta expresión polifónica, que percibimos a través de la música eclesiástica, cobra aquí una expresión típica. En el motivo aparece nítidamente bosquejada la emoción. Al desarrollarse “en ampliación temática y compleja trabazón” (Spitta), pasando de una voz a otra, se produce una dilatación del sentimiento, que va apoderándose firmemente y a lo ancho de la vida del alma, una fijación de la conciencia en esta forma infinita de movimiento, rasgos que son, única y exclusivamente, expresión de la conciencia religiosa. Esta expresión encierra más conciencia de los movimientos religiosos hasta en sus últimas profundidades de la que habría sido asequible a cualquier reflexión. Y, al dilatarse este sentimiento, se produce un gran efecto, pues en el punto culminante de esta línea la expresión musical proclama la obtención de la victoria. La súplica triunfa. El “Christe eleison” forma un fuerte contraste con esto. Este carácter antagónico de la relación con el Señor omnipotente y del otro con Él como Redentor figura entre los efectos musicales normales de la música cristiana. La fuga retiene el motivo del dolor, lo exalta, lo ensancha con una fuerza musical única. El “Christe eleison” tiene otro carácter. En él se expresa la relación más íntima y más humana con el Hijo del Hombre. Se produce así un cambio musicalmente eficaz de las emociones y de los efectos musicales. La tercera parte, en la que retorna el “Kyrie eleison”, encierra una exaltación extraordinaria en la energía del ansia de redención, hasta llegar casi al llanto.

El *Gloria* contiene una breve alabanza, cuyo tema es la vivencia de la Navidad, el dolor y la elevación hasta Dios. Júbilo en la introducción. Exaltación del motivo, elevándose cada vez más. Los ritmos. “Et in terra”: como si se difundiese sobre la tierra una oleada de vida.

Laudamus: maravillosa introducción, en la que predomina el violín. Luego viene el canto. Se combinan el canto y el violín. En el canto vibra algo mesurado. Pero el violín expresa lo más álgido del sentimiento.

Domine Deus: un dueto entre flautas y violines, soprano y tenor. También aquí se manifiesta el contraste según el cual la fuerza reside en Dios y la dulzura en Cristo.

Qui tollis: conmovedor. Pero el final misterioso lo deja el autor para el *Incarnatus*.

Qui sedes: suprema seguridad de la fe. Firmeza de la muerte. El mismo extenso *Miserere* encierra una maravillosa modificación de seguridad en la súplica.

Quoniam: el bajo al modo del cello. Instrumentado en el vacío. Luego, en contraste *Cum sancto*: potente y plena instrumentación.

El *Credo*: comienzo, como la iniciación en la solemne conexión de la fe. En este punto, en que se trata de la fe común de toda la cristiandad, un efecto extraordinario produce la vinculación con la música polifónica de Palestrina, etc. La seguridad de la fe se expresa mediante la forma severa, medida, casi geométrica, en la que no aparece cambio alguno de lo rítmico, ningún síncope.

Contraste del “Et in Jesum Christum”, emoción que se funde.

Et incarnatus: El punto central de toda la Misa lo constituye la exposición de la humanización de Cristo en el medio del *Credo*. En el *Incarnatus*... una gran conexión central hasta “virgine” y una luz, ningún color, sino como una luz en la que se mezclan todos los colores: no hay cambio alguno, todo reposa en los mismos tonos temblorosos. No existe aquí dolor ni felicidad. Todo esto lo expresa el acompañamiento con la figura temblorosa que reaparece constantemente, y durante ella se produce en el canto un suave y solemne descenso, como si cayesen estrellas. Caen desde puntos cada vez más altos, pero su caída se produce de un modo misterioso, en líneas musicales extrañamente rotas. Y este trozo encuentra luego su remate en el gran giro musical, exaltado hasta lo retórico, hasta llegar a “virgine”. El “Et homo factus est” expresa el asombro acerca de lo extraordinario, de lo incomprensible, más que el fenómeno mismo. El largo sostenido designa tal vez la mirada de asombro fija en el fenómeno, hasta llegar al espanto ante lo inmenso.

El *Crucifixus*: maravilloso motivo, que representa la mirada del alma hacia el más allá, su fijación en el dolor más profundo. Las voces acompañantes en serie cromática. Las disonancias, rompiendo todas las leyes vigentes entonces, manteniéndose y no queriendo dejarse terminar, dan a la queja una dureza y una grandeza espantosas. El “sub Pontio Pilatos” acompaña como un informe objetivo. El final lo forma el descendimiento al sepulcro. El “sepultus est” da una nítida caracterización al sentimiento; pinta los terrores que acompañan al descenso del muerto como a través de obstáculos hasta lo profundo, hasta que llega al punto fijo del reposo.

Fuerte contraste del “Et resurrexit” y también, figuradamente, el del descenso y la exaltación. El “Et resurrexit” presenta un movimiento casi oscilatorio, que recuerda el movimiento de las danzas antiguas. Los medios de que se vale para expresar el supremo momento en la conciencia cristiana aparecen completamente modernos, tan extraña es su divergencia de la regla.

“Et in spiritum”: de nuevo casi hierático en la regularidad de la forma. También aquí aparece el mismo simbolismo; el ascenso de júbilo se funde con la imagen del movimiento ascendente en la resurrección.

El *Sanctus*: aquí se unen todas las voces de la tierra y del cielo.

5. A la relación de estas obras con la conciencia de la comunidad de los fieles cristianos se debe el que posean la mayor forma artística que se ha manifestado en la música vocal, la más firme unidad, los tipos más claros de las emociones fundamentales de un ciclo. Y esto determina, al mismo tiempo, la superioridad de la actitud religiosa, el ensanchamiento de un sentimiento religioso fundamental, que en aquella época respondía a la necesidad, pero en el que hoy sentimos una ausencia de severa conciencia artística. Donde más claramente advertimos esto es en los textos, en los que Bach colaboró no pocas veces. Estos textos, al expresar la conciencia de la comunidad de los fieles y brindar la materia necesaria a la música, eran suficientes para Bach, y se ve a todas luces que el gran músico no poseía un gusto muy refinado para la poesía. Pero precisamente de esta actitud de Bach ante sus temas religiosos se desprende un rasgo de este gran arte que no habrá de encontrar paralelo después de esta época de música religiosa. Los medios de expresión de su arte son, técnicamente, algo musicalmente insuperable; pero por muy superiormente que los domine, jamás se interponen entre su vivencia religiosa y la expresión musical de ésta: es como si vertiese directamente en estos coros, arias y recitativos el vigor extraordinario de su sentimiento religioso, como si sólo se propusiera decir de un modo fuerte e impresionante lo que vibra en este sentimiento. Domina todas y cada una de las modalidades de esta emoción. Antes de él y en torno a él se han encontrado medios de expresión para cada una de ellas. Y Bach las compendia con una variedad como antes jamás se había conocido. En la vivacidad con que su sentimiento reacciona ante sus temas religiosos, a cada posibilidad de una diferencia de valores musicales contenida en ellos, Bach descuella también considerablemente sobre Händel. Pero se alza completamente solitario entre los músicos como el descendiente y contemporáneo de Gerhard, Spee, los místicos y los pietistas, en el modo como sabe encontrar la expresión musical para la inescrutable profundidad mística en la que pugnan entre sí lo humano y lo divino, la dicha infantil y el espanto del dolor, que rodean ya al niño. Puede decirse que, desde Lutero, nadie supo retener dentro de sí tan persistentemente, vivir tan intensivamente las distintas emociones, cosa que era condición fundamental para su música y que, por tanto, nadie captó como él su entrelazamiento, las relaciones de afinidad y antagonismo existentes entre ellas, de finalidad y causación, de parte y de todo, como aspectos de las mismas unidades. Entre los momentos supremos de su arte se cuenta el que, en las cantatas y a veces también en los oratorios, exprese mediante voces que manifiestan las distintas modalidades de la conciencia cristiana los antagonismos entre la vivacidad sensible y la paz religiosa, entre la perdición del alma y la redención, y los exprese musicalmente tan trabados entre sí, que en la simultaneidad se manifieste la totalidad de la conciencia cristiana. Y aún son más profundos los otros pasajes en que se pierde en abismos místicos, en el dolor y la divinidad, en el enterramiento y lo inmortal, en una palabra, en que expresa las últimas combinaciones, la *coincidentia oppositorum* incluso dentro de la conciencia cristiana.

Dos momentos condicionan el recitativo. Éste reproduce la estructura interna de las frases de la conversación y de la combinación de las frases, en las que se expresa el aspecto dinámico de la manifestación por medio del lenguaje, y también el color del

sonido que corresponde a las emociones. En este sentido, el recitativo es canto hablado, que acentúa musicalmente lo dinámico. El otro momento reside en el hecho de que el recitativo no se rige por ninguna ley musical específica, sino simplemente por las condiciones generales del flujo melódico, de la rítmica y de la armonía. Esto le deja en libertad para dejar que fluya informalmente, sin limitación alguna, todo aquello que el discurso afectivo puede emplear para la acentuación musical. Es comparable en esto a lo que son los ritmos libres en poesía. Precisamente su ausencia de límites, el hecho de que no encierra formas artísticas recortadas como el aria o el *lied*, es lo que constituye su fuerza. Hay que saber escuchar las formas y melodías propias que surgen de aquí como una melodía infinita en los grandes artistas del recitativo. Por otra parte, la aplicación de esta forma ajena de por sí a toda traba se halla regulada por el hecho de que, según la ley interna de la gran forma artística, el canto hablado encuentra su exaltación en las formas cerradas y musicalmente libres. Desatadas éstas, el canto hablado despliega, como ocurre en Wagner y Strauss, sus máximos efectos, y entonces se hace necesario abandonar el débil acompañamiento instrumental del canto hablado.

El empleo del recitativo en la música eclesiástica se halla sujeto por su carácter a determinados límites. En la pasión y en las demás formas vinculadas a un relato épico, el recitativo es la forma del relato y del soliloquio encuadrado en él. Y como, en el fondo, éste no es más que la transferencia a una voz individual del hablar que no cuadra a quien relata y la transferencia al coro del coloquio de varias voces, el relato y el soliloquio tienen que entonarse necesariamente de un modo épico. Donde no ocurre esto, destruye la forma. Y cuando la necesidad de interrumpir el recitativo por medio de coros da independencia a éstos y desplaza precisamente a ellos la extrema expresión musical, esto produce una impresión bárbara que reside, para el sentimiento estético, en el hecho de que se rompe el puro antagonismo del relato del Evangelio y su asimilación al sentimiento religioso. Esto se percibe en la *Pasión según San Juan* a pesar de la fuerza dramática y la belleza musical de los coros, dando siempre, no obstante esto, la sensación de un desequilibrio. El recitativo en las Pasiones de Sebastián Bach y en su *Oratorio de Navidad* se atiene al tono medido y recitado que corresponde al relato. En las Pasiones aparece como un velo de melancolía tendido sobre él, como si el relator abrigase calladamente la sensación de un gran pesar. Al mismo tiempo, el alto sentido artístico de Bach derrama belleza musical sobre esta conexión recitativa. La esencia de ella consiste en que lo musicalmente importante, el flujo infinito de la melodía (¿sobre la base de relaciones armónicas simples?) sigue discurriendo con una gracia de sonido y un movimiento sin límites. A veces, este flujo musical se desprende de las palabras como una imagen independiente. Fuertes acentos sentimentales se elevan sobre esta base melódica. Y se pintan, también, sobre todo al final de los periodos verbales, los movimientos externos que acompañan a los estados interiores, como en la *Pasión según San Juan* la flagelación, el llanto de Pedro, la imitación del rumor de las fuentes, la caída de la lluvia, el temblor de las hojas, el rumor de los pájaros y los insectos. Todo esto descansa sobre el flujo melódico del recitativo, que discurre como su tema, el ancho

fragmento de la vida, y se destaca de él como las distintas determinaciones concretas en el movimiento melódico general del vivir.

HÄNDEL

1. DENTRO de la estrechez de la vida alemana que tiene por exponente a Bach surge una de esas poderosas y victoriosas figuras alemanas que, como Lutero, Federico II, Goethe y Bismarck, están dotadas de la plétora de energías necesarias para sojuzgar el mundo. Era el suyo un genio musical ingénito como ninguno; la obra de aquel muchacho de diez años, cualquiera que sea el juicio que de ella pueda emitirse, demuestra desde luego la fuerza con que se impone en él la música, aunque a un hombre como él jamás le habría bastado, como no le habría bastado a un Goethe, encerrarse en el mundo del arte. El talento musical, una alegría serena e indomeñable, expresión de un temperamento vigoroso y seguro de sí mismo, un talento dramático de primera fuerza, un sentido de la forma que sabía desarrollar conforme a sus límites todas las formas existentes, llevándolas a su perfección asequible: todas estas dotes empujaban a nuestro hombre a la región del arte. Pero es precisamente allí donde su espíritu germánico comprende que pisa tierra extraña. Alemania, una vez más: pero allí... Nuestro hombre necesita remontarse sobre las alturas de la vida, vivir dentro de los grandes vínculos activos del mundo, en los que su vigoroso temperamento pueda respirar a sus anchas; su época sólo podía remontarse en él a su última altura en el más fuerte de todos los afectos, en el político-histórico, en el arte. A un hombre como él no le bastaban los sufrimientos ni los goces de la vida privada; un temperamento activo como el suyo quedaba muy lejos del aspecto místico de la religión; su personalidad se nos revela en esa gran combinación en que puede manifestarse cuanto hay de heroico en la música, toda la energía reformada de una religión activa, la propia conciencia racional de un teísmo basado en la armonía del universo, la pompa, la solemnidad, la grandeza y el *pathos* de los grandes príncipes de su tiempo...

¡Cuán distinta su personalidad de la de Bach! Jamás habría podido llegar a componer una misa. Su punto de partida habían sido las grandiosas formas dinámicas de los afectos en la ópera. Entre ellos figuraban también algunos que tenían como tema la leyenda y la historia israelitas. En estos supremos afectos encontraba Händel su terreno más peculiar. Al romper las barreras de la ópera, logró llegar en el oratorio a la expresión más libre de este estado imponente de los sentimientos. Su gran tema es el Señor todopoderoso, la firme y fuerte conciencia irradiadora de poder, el sentimiento de seguridad del creyente y los vínculos del Señor omnipotente que hace triunfar el bien en el mundo, da la palma de la victoria a los fieles que disputan bajo él y realiza el Reino de Dios (lo pársico, puritanos).

Händel abarcaba todas las formas de la música de su tiempo y habría podido llegar a ocupar también un lugar importante en la música instrumental: pero si nos fijamos en las grandes obras artísticas creadas por él, vemos que se resumen en el drama-oratorio, es decir, en el drama desligado de la representación externa de la acción en la escena.

Sería difícil decir la parte que debe atribuirse a su talento personal y la que debe asignarse al carácter histórico de la época en que Händel vivió. Le caracteriza la tendencia hacia los grandes fenómenos históricos de masas y la concepción de estos fenómenos bajo la conciencia racional de una conexión divina, en la que se manifiesta victoriosamente el Señor. Expresión de ello son la antítesis que conduce a la catástrofe, en la que el triunfo, etc., se representa en agrupación, la hegemonía de las masas corales, los grandes periodos que se precipitan.

La reanimación de la intimidad de las grandes sombras heroicas del mundo antiguo a las que esta música infunde la sangre de los nuevos autócratas sólo podía realizarse a grandes rasgos, en bosquejos audaces, vacíos (fríos). He aquí lo que condiciona el estilo de la tragedia musical italiana de Händel y de Gluck. Esta tragedia musical sólo podía darse en almas heroicas como las que producía aquel siglo, y Händel era la más poderosa de todas. Y su estilo tenía que modificarse forzosamente al llegar su talento musical a un punto en que la grandeza heroica seguía viviendo, seguía actuando, en que no inspiraba pomposa y vacuamente la monarquía de los pueblos latinos, sino a los pueblos germánicos. Este espíritu era el que palpitaba en los documentos de la religión cristiana.

2. Los antiguos italianos, con su aria y su melodía, se hallan mucho más cerca de la intimidad de los sentimientos modernos. La expresión es, en ellos, más recatada; y como tienen casi siempre sus raíces en la música eclesiástica, brota de ellos una serena solemnidad. Esto es lo que explica su estilo solemne. Parece como si los brazos se hallasen todavía envueltos en ropajes, como en las estatuas griegas. Su música exhala el mismo encanto que la pintura del temprano Renacimiento. Son más naturales. La época de Scarlatti, de sus continuadores italianos y de Händel lleva a cabo la perfección de las grandes formas condicionadas por el despliegue de la belleza de todos los medios vocales, del aliento contenido, de la explosión de los grandes efectos. Parece como si hubiera que recorrer un largo camino partiendo del sentimiento hasta llegar a la forma, a través de la imaginación movida por emociones puramente musicales. Pero si pulsamos en el aspecto técnico la posición que esta escuela ocupa en la ópera, vemos que su nueva fuerza reside en el desarrollo de la forma puramente musical, basada en los medios vocales de expresión y que permite la descarga perfecta de los afectos humanos. Vemos cómo queda ahora en libertad la expresión de ese estado de alma que juega y retoza, de la dulce melancolía y la desenfrenada pasión amorosa. Y si, adelantándonos, comparamos esta música con la de Mozart, vemos cómo en éste el acento se desplaza de la música instrumental a la ópera. Ésta permite expresar la base más recóndita de los estados del alma y, por encima del afecto, se hace asequible a la expresión el estado de espíritu en que el afecto se apoya. La continuidad de la situación de ánimo de la que brotan el aria y el recitativo se hace susceptible de expresión, y este momento es luego susceptible de desarrollarse hasta el máximo; hasta llegar a un Wagner e incluso a un Strauss. Surge así, finalmente, el punto fundamental: la posibilidad de representar al individuo en una peculiaridad en que jamás habría podido representarse sin la pintura

instrumental, de fondo. Desde el punto de vista técnico, esto se halla relacionado con el desarrollo del recitativo hasta cobrar la expresión adecuada del lenguaje. Lo cual permite caracterizar así mediante el lenguaje a los personajes correspondientes.

Si captamos el contenido espiritual, el factor que hay en esta ópera condicionado por la situación cultural, se nos abrirá por primera vez la perspectiva de la trabazón aquí existente entre el contenido y la forma. La verdadera aportación de esta música de ópera consiste en la representación de las formas típicas de los estados del alma, sobre todo en sus exaltaciones afectivas. Esta representación es aún extraordinariamente imperfecta, en lo que a su matiz individual se refiere. En Scarlatti y sus continuadores, la intención no tiende todavía marcadamente a este resultado. Trátase simplemente de descubrir y desarrollar las formas anchamente explosivas de estos estados de ánimo. Lo descubierto se desarrolla después y podemos decir que, en estas comedias, los afectos se inflaman tanto al chocar con la representación imaginaria del objeto como al contacto con la forma existente. Tal ocurre también con Händel, y es esto lo que da a muchas de sus arias una frialdad peculiar a ellas. En este arte nace el gran gesto musical. Con toda la falta de profundidad que lo caracteriza. Va implícito en él el pleno desarrollo hasta alcanzar aquella belleza innata en el medio. Lo mismo que Rafael lleva la línea de belleza a su máximo desarrollo, Scarlatti y Händel llevan a su desarrollo máximo toda la belleza de la melodía que se encierra en la voz humana. Pero el siglo XVII y el incipiente XVIII añaden a esto un factor específico, que tiene su raíz en la época. Del mismo modo que la literatura se halla llena de relatos sentimentales, y que la literatura italiana especialmente produce una verdadera plétora de obras *del amore* y *degli affetti* y los italianos de una época posterior, después de Miguel Ángel (los “manieristas”), y Rubens llevan a su grado más alto la expresión de los afectos en fusión y activos y que Rubens procede directamente a la representación escénica de la gran acción épica y Racine expresa la explosión de los afectos en la fluencia acabada del verso, en esta ópera nos encontramos con que la imaginación se orienta hacia los tipos del estado de ánimo en su exaltación afectiva. Los temas de esta ópera son los mismos que los de Corneille, Racine y Rubens, el mundo griego, el romano, el judío ocupan el lugar central y los afectos heroicos y en fusión predominan. Se busca al hombre allí donde se halla dominado por los estados de ánimo musicalmente representables de la gran voluntad, de la pasión religiosa, de la pasión amorosa, del sentimiento en fusión de la naturaleza. Y sobre todo esto se extiende la galantería cortesana, el decoro, la delicadeza del trato y sobre todo la poesía, el expresarse a sí mismo en el sentimiento de su propia grandeza, de su poder de vida, de su significación. Los grandes gestos del rey, del mariscal de campo, de los grandes dramas.

En Händel encuentra su coronación todo esto; en su temperamento formidable, que irradia energía, se trueca en verdad el sentimiento de poder, la gran conciencia de sí mismo, lo heroico; en él encuentra la forma su desarrollo último y más amplio: por eso llega a convertirse en el punto de culminación de todo este arte. Capta y abarca todas las emociones en un nuevo sentido profundo. El aria, que da expresión a la melancolía. Y a tono con ello la representación típica de la melancolía y la alegría en su gran obra.

Un temperamento de este tipo tenía necesariamente que remontarse sobre la ópera y sus *limitaciones de la época*. Händel creó el oratorio. Y a su vez, esto le obligó a desplazar a la música todo lo que en la ópera puede lograrse mediante la acción exterior y la escena. Y así, al remontarse su propio arte sobre lo que se había logrado en la ópera, surgió el oratorio. Para ello fue necesario que los motivos adquiriesen una energía mayor, y las formas una mayor precisión, y la individualización de las personas, que en la ópera corría a cargo de la representación personal, hubo de realizarse a partir de ahora por medio de la música.

3. Händel venía de la ópera italiana. Pero como ésta había nacido parcialmente de la epopeya romántica y estaba inspirada en todas partes por el espíritu de la música italiana de la época, ahora en decadencia, no le daba satisfacción. Este espíritu germano quería realizar en el drama la acción, el esfuerzo, la seriedad, la unidad. Por otra parte, comprendía que era una misión de la más alta importancia y eficacia el poner de manifiesto el mundo histórico bíblico recatado en el interior del mundo religioso. Y fue precisamente su estancia en Inglaterra, donde vivía la historia del Antiguo Testamento, lo que más le orientó en este sentido. La materia bíblica, la unidad y la seriedad de la tragedia antigua, la importancia que el coro tenía en ella, la posibilidad de asignar al coro, partiendo del espíritu común del protestantismo inglés, una base natural y el papel de un espectador ideal dentro del conjunto dramático: todo esto contribuye al nacimiento de la nueva forma y encierra los medios propios para su realización.

El ejemplo descollante de esto es el *Sansón*. Vemos plasmado aquí, en el aspecto religioso, el drama musical que Gluck había de desarrollar en el aspecto secular y cortesano. Ambos autores preparan el camino a Ricardo Wagner y ponen de manifiesto cuán honda sigue manifestándose la intención que late en el fondo de la tragedia griega.

El *Sansón* es, por todo esto, un drama musical realizado como oratorio. Lo bíblico seguía siendo, sobre todo en Inglaterra, la base de la firmeza y el heroísmo. Se enlazaba al impulso de la libertad y a la tendencia de la nacionalidad y del poder. En Händel, lo mismo que en las luchas religiosas ya en descenso, este ideal del heroísmo constituía visiblemente una realidad.

En el *Sansón*, el heroísmo religiosamente basado es el tema. El héroe resiste, purificado por el sufrimiento, por la seducción de los sentidos, por el miedo e incluso por la entrega al sentimiento que se desintegra y que podría hacerse valer en las relaciones de su padre con él. Estos factores aparecen representados en Manoáh, en Dalila, la israelita, en Harafá. Después de la disputa con Harafá, llama la atención el coro de los israelitas: emoción, miedo al desastre que se avecina, pero al mismo tiempo una cierta reserva. Toda la conmoción de la cólera de Sansón es ya el despertar interior de la antigua energía, a la que no hace más que sumarse externamente, más tarde, el milagro físico (como el filtro de amor en el *Tristán*). Esto se comunica al coro y de aquí arranca la exaltación dramática. Händel se mantiene siempre sobre la base de la energía. Este efecto surte también el recuerdo de lo guerrero en la queja de Manoáh. El momento religioso aparece en Micha y en los coros israelitas. El contraste entre los filisteos y los israelitas

domina la acción trágica. Los coros representan las comunidades históricas que se enfrentan entre sí. Salvajismo grotesco, devoción fanática, abigarrada expresión musical de una parte y de la otra una interioridad condensada en Jahve. Händel crea un mundo musical que representa en grandes tipos *al fresco* lo esencial del proceso que reside en el sentimiento de vida de las personas y comunidades y puede, por tanto, expresarse musicalmente. Todas las emociones fundamentales que residen en el proceso adquieren aquí presencia dramática. El rudo gigante Harafá aparece tratado humorísticamente. La risa inmensa que parece perderse dentro de este enorme cuerpo y la jactancia no menos inmensa: todo le recuerda a uno los grotescos gigantes del Boyardo. Pero esto no va seguido de nada. Dalila, como tipo de la seductora que sabe llorar y sabe emocionarse y suplicar emocionada y tierna cuando quiere, aparece expresada de un modo tan musicalmente perfecto, que hay ya en ella acentos de la Zerlina de Mozart, sobre todo en el solo con coro y dueto. Asombrosos efectos escénicos: así, al comienzo, el trágico canto de Sansón, mientras a lo lejos resuena el coro de los filisteos. Otra perspectiva que en el drama real: la lejanía parece viva en el oratorio. Maravillosa, al final del primer acto, la división de las tres fases en Manoáh, la impresión del recuerdo del pasado guerrero de Sansón y luego la queja final.

El punto culminante es el tercer acto. La proclama, el aria de Sansón, los israelitas que, apiñándose unos contra otros como en un ovillo, escuchan el coro de los filisteos, la música que expresa el derrumbamiento del templo y el grito final de los filisteos. A lo lejos, el contraste desazonador y misterioso con la tranquila espera de Micha y de Manoáh. Un efecto específicamente de *oratorio*, pues es como si todo el espacio se pasase por alto en la imaginación. Carácter patriarcal bíblico-judaico: los címbalos de la música solemne, y luego idílico-familiar. Más tarde, la lamentación, la marcha fúnebre, que nos hace ver espiritualmente de un modo completo el desfile gradual, cómo va acercándose el cadáver; al comienzo de todo el número (el 5), el acompañamiento al canto de Micha: “¡Eleva, oh Israel, tu canto de queja!”, es como una marcha fúnebre: primera nota. La potencia extraordinaria que vibra en el sencillo tema rítmico. Semejanza melódica entre el tema de las trompetas y el “¡Mirad, allí viene coronado con el premio!” del Judas Macabeo. Expresión de lo solemne, aunque por lo demás la emoción sea la antagónica. La alegría y el dolor se tocan en lo sublime. Luego, la transición de la ojeada retrospectiva a una vida que parece consagrada al descanso y que encuentra su remate en el coro final. Semejanza con el *Crepúsculo de los dioses*.

4. Händel crea en el *Mesías* su propia forma lírico-dramática. Agrupa los pasajes de la Biblia en torno a los tres factores de la conciencia cristiana que van manifestándose sucesivamente en la vida de Jesús. El primero es la anunciación del Redentor en el Antiguo Testamento, la proclamación de su nacimiento entre los pastores y la conciencia religiosa de la importancia del nacimiento. El segundo factor reside en los dolores, la muerte y la resurrección de Cristo. El triunfo de Cristo sobre el mundo es también lo que sirve aquí de remate. El tercer factor reside en el hecho de que el Redentor comunica a

sus fieles la vida eterna, siendo también la conciencia de los fieles en cuanto a su espléndido porvenir, garantizado por Cristo, lo que pone fin a esta parte.

A esta conexión corresponde la supeditación de todas las emociones que aparecen en los procesos históricos y en el decurso de la religiosidad del cristiano a la conciencia triunfal de los creyentes y a su tema del reino de Dios, en cuyas manos se halla todo: la redención, el destino del alma, el alto porvenir de los creyentes y de la Iglesia. Un rasgo fundamental específico reside en el hecho de que este triunfo reviste en diversos pasajes un carácter secular, por ejemplo en los dos coros, uno de los cuales se refiere a la entrada del rey de los honores y otro de los cuales, el ¡Aleluya!, proclama la potencia de Dios. Éste se acerca casi al carácter de una marcha de coronación.

La forma es, aquí, completamente distinta de la del *Sansón*. El oratorio va recorriendo los estados de la conciencia de la comunidad de los creyentes, los cuales se refieren a los momentos principales de la historia de Jesús, en la medida en que éstos constituyen la fe religiosa. La conciencia religiosa de la comunidad va como tanteando en el sentimiento estos momentos principales. Es ella la que da expresión a su *valor religioso*. Esto se opera moldeándose *a posteriori*, comprendiendo y proyectándose por reflexión sobre la vivencia religiosa fundamental. Los momentos religiosos no aparecen visibles aquí. Tampoco aparecen relatados. Un encanto especial del drama consiste precisamente en que esta historia del nacimiento, la crucifixión y la resurrección no está presente exteriormente, sino sólo en su relación con la conciencia de la comunidad de los creyentes. Podría pensarse que esta música sirve de acompañamiento a una acción exterior, que las voces de la comunidad de los fieles rodean en figuras ideales el lugar del nacimiento, la cruz, etc. De este modo, cobraría clara conciencia lo que Händel se propone. Y esto condiciona la forma en diversos aspectos. La estructura es tal, que el recitativo, el aria y el coro forman, por regla general, una unidad. Forman casi siempre un grupo, que debe hallarse separado por pausas de lo que viene después. Pero como la relación con el tema es comprensión y, por tanto, plasmación *a posteriori*, en ella vive como en una visión el proceso a que se refiere la conducta, y a ello se debe el que se empalme a la expresión lírica esta contemplación visionaria, este extraer del proceso el contenido de los sentimientos. Esto permite la posibilidad de expresar la interioridad religiosa hasta un punto que en ninguna otra obra de Händel se alcanza. Pero, al mismo tiempo, esta obra carece de unidad artística, tal vez porque le falta esa presencia sensorial a que se refieren las voces de los fieles y, por tanto, la agrupación a base de los momentos principales de la vida.

HAYDN

HAYDN ERA uno de esos genios a quienes es dado acompañar al nacimiento de un nuevo mundo de arte hasta su momento de apogeo. Estos genios se asimilan todos y cada uno de los nuevos hechos creadores, conservan su propia naturaleza peculiar y se convierten de pronto, sin embargo, gracias a esta capacidad asimilativa, en la cabeza del movimiento. Haydn comienza su carrera como un simple músico, lo mismo que en otro tiempo Walter von der Vogelweide. El *lied* y el aria son las formas fundamentales de su música creadora. Anima con ellos la música instrumental, pero eleva ésta a su esencia más propia por medio del tratamiento temático. Recoge, como en la *Sinfonía de la Caza*, sucesos externos y los convierte en hilo para el desarrollo de las emociones. Viene luego Mozart, su discípulo, quien en la plenitud y la belleza ingenua de la melodía le deja muy atrás, el tipo más alto de la profundidad candorosa, que llega hasta regiones que parecen inaccesibles a este candor. Arrastra consigo al maestro y, mientras esta llama de vida, de goce y de creación alumbraba poderosamente para extinguirse en seguida, vemos cómo Haydn, bajo su influencia, lleva la música instrumental, superándole aún, hasta una fase superior. Haydn es ahora el maestro indiscutible de este tipo de música, y de pronto acontece algo extraordinario: recogiendo y sintetizando todo lo que se había logrado desde Bach, el arte de la fuga, la potencia del coro de Händel, la armonía mozartiana de diversas voces, todas las dulzuras de sus melodías dramáticas, Haydn crea un oratorio que da expresión creadora por vez primera a la nueva religiosidad basada en el goce del mundo, del mismo modo que antes había encontrado expresión en la música la religiosidad cristiana. El rezagamiento del lenguaje de las palabras no podía ser aquí ningún obstáculo. La música tiene su lenguaje propio, que es un lenguaje internacional. Lo que se tomó de fuera no sufrió aquí menoscabo alguno. Lejos de ello, fue precisamente en Alemania donde el lenguaje musical alcanzó su punto culminante como medio de expresión, adecuado a un espíritu que, como el alemán, se orientaba hacia la expresión de la realidad.

1. Procuremos representarnos el espíritu musical de Haydn. Procedía del artesanado, de una aldea mortecina de la baja Austria. De niño, había oído a sus padres cantar *lieder* acompañados por el arpa. Se desarrolló en medio de condiciones de sumisión, desamparado en tierra extraña, luego de cantor en la escuela de canto de San Esteban, como músico en las fiestas privadas de la corte, siempre sometido, pero persiguiendo con una firmeza moderada y humilde, con serena tenacidad, entre todas las miserias, la consecución de aquello que sentía dentro, que resonaba en él. Dondequiera que encontraba una forma musical, se apoderaba de ella. Aspira a asimilarse como posibilidades cuanto encierran dentro de sí de tono y sonido el piano, el canto, el violín. De muchacho, no abrigaba una vida interior independiente, en su lucha con el mundo. Absorbió completamente; como de golpe, la música italiana. Lo vocal domina en ella y su ejercicio continuo de canto va reforzando en él el poder incondicional de la melodía. Fue formándose así para llegar a ser aquello cuya semilla tal vez había depositado en él una

primitiva predisposición familiar de su tierra natal. Dentro de los límites de una interioridad que sólo se manifiesta en lo usual, circunscrito por los estrechos contornos de un espíritu pobre, domeñado en su voluntad de vida, flexible, deferentemente alegre, sentía las formas musicales de todas clases, desde el punto de vista vocal, con una ilimitada capacidad de comprensión. Un músico salido de las capas del pueblo y que, con arreglo a esto, produce melodías en abigarrada multitud, cuyo lenguaje son estas melodías y que se deja llevar por el encanto musical que vibra en ellas: ésta era su capacidad musical primigenia. Esta capacidad se ensanchó, se asimiló la belleza de las formas italianas y el contrapunto alemán, pero su modo de ser permaneció siempre aferrado a esta fuerza y encerrado dentro de estos límites. Y como en aquel mundo austriaco que sabía modelar a sus servidores en cien relaciones de vasallaje no podía encontrar otro puesto para su propia necesidad vital de crear música dentro de condiciones de vida serenas y ordenadas, como una válvula de seguridad para los señores nobles, esta capacidad genial se ensanchó en él y al mismo tiempo se acható por la necesidad de hacer música de todas clases y en todas ocasiones. Tenía que estar siempre dispuesto, con emoción o sin ella, a entregar la música que le pidiesen. No se le brindaba la ocasión para una evolución espiritual más alta, pues esto era algo muy extraño para los caballeros a quienes servía. En cambio, estas condiciones exigían de él y le permitían contrastar diariamente lo creado; en un experimento constantemente renovado, iba abriéndose paso lo que dentro de los límites de sus emociones de vida podía encontrar nueva y más fuerte expresión musical con los medios de la orquesta, tal como ésta entonces existía. Esta gozosa flexibilidad se combinaba, sin embargo, con el anhelo de remontarse por encima de estos límites. Sus cartas de esta época están llenas de descontento. Se siente atraído mágicamente por Viena y por su vida musical y, con su temperamento, no tiene a pesar de ello la menor posibilidad de llegar a realizar lo que es su propósito.

Es ahora cuando aparece el Haydn verdaderamente grande, en el momento en que bajo sus formas pacíficas se desprende de las cadenas que le atan y en que palpita en él el aliento de un mundo grande. Hay pocos ejemplos de una exaltación tal de un artista como la que ahora vemos operarse en Haydn. Pero, cosa característica, tampoco esta transformación tiene nada de súbita. Es como si se abriese un capullo, como si la primavera hiciese brotar por fin el verde y las flores, preparadas desde hacía ya largo tiempo para aflorar. Sólo esperaban a que calentase bastante el sol. La fama, el desahogo, una existencia independiente dejan, a partir de ahora, que se manifieste en él todo lo que llevaba dentro.

La interioridad propia de su música sigue siendo la misma. Sus composiciones de *lieder* nos demuestran que el movimiento poético del espíritu alemán era ajeno a este músico. La primera primavera poética alemana, con su sentido de la naturaleza, su nostalgia, sus serenas profundidades, su gozo dentro de la limitación, seguía siendo su mundo. Al parecer, no llegó a comprender jamás el lenguaje de nuestros grandes poetas y filósofos. Pero en esto residía precisamente su única fuerza, en que sabía vivir constantemente, una y otra vez, las emociones fundamentales que surgen en el curso

regular de la vida, en que sabía situarse ante la naturaleza en el frescor de la mañana, en la plenitud saciada del mediodía, en la melancólica paz del atardecer que llena el alma de recuerdos, ante el curso de las estaciones, con la alegría sana del campesino, con la galantería del caballero, sintiendo las emociones limitadas, serenas y naturales del amor y una nostalgia amorosa que trasciende vagamente de ellas. Se habituó por entero al goce de estas emociones, aprendiendo incesantemente a expresarlas con mayor fuerza y de un modo más agradable. Encontró para ellas en su aria, en su minueto, en su andante, formas que antes jamás habían albergado tal contenido. El espíritu alemán encontró en él su lenguaje más genuino dentro del mundo musical. Y todo esto se exaltó para él a base del mundo de Mozart, que era un mundo libre, más desembarazado frente a la vida, más cálido, más conforme a la belleza. Si hubo en su vida algún gran acontecimiento, en los años anteriores o coetáneos a su estancia en Londres, fue el de que Mozart le diese, con su lenguaje musical, la clave para expresar con un carácter melodioso el sentimiento del amor: a partir de ahora, Haydn se remonta sobre el estilo convencional en la expresión de estas emociones.

2. La *Sinfonía en re mayor* (Sinfonía de Londres) marca uno de los puntos culminantes del arte de Haydn. Viene después de las sinfonías de Mozart. Fue estrenada en Londres en 1795. Es el mismo año en que Beethoven aparece ante el público con sus tríos de piano. Las sinfonías londinenses son precisamente las que más se acercan a las de Beethoven. En la sinfonía en re mayor, las dos últimas frases forman, sin duda, una unidad. A la libre alegría del minueto, en que se juega humorísticamente con los sonidos, sigue en el final una jubilosa melodía popular, que parece tocada por los músicos de una aldea y, al combinarse alternativamente, una vez y otra, con el segundo motivo noble y conmovedor, se produce una emoción compleja que abre de por sí la perspectiva infinita de una existencia serena y alegre. Añádase a esto el alegre, con su línea ascensional hacia el goce de vivir. Este encadenamiento presenta, sin embargo, un carácter completamente distinto del de las sinfonías de Beethoven. En éstas se percibe un movimiento activo y enérgico en desarrollo, que es casi acción. Son como los actos de un drama. Haydn, en cambio, despliega determinadas emociones típicas fundamentales; en cada una de ellas vive de distinto modo el alma sensible. Animan suavemente la forma musical. Sin esfuerzo, como jugando, la fantasía expresa en cada parte la emoción como en una planta orgánica y una melodía genuina de la vida llena cada una de estas partes.

La primera parte toma seis acordes del tema principal. Estos acordes tienen, en su sencillo encadenamiento, algo de impulsivo, algo que empuja hacia adelante. El andante aparece montado sobre una amplia melodía de tipo de *lied*. El tratamiento temático de este andante conduce, en cada empleo de la melodía, a una nueva modulación del sentimiento. La fantasía ahonda en la melodía saciada de emoción, como si la fantasía hubiese de agotar el contenido íntegro del estado de ánimo. Una y otra vez, esta melodía se exalta en el más profundo afán interior. El minueto juega en la broma más loca con la melodía. De pronto, rompe con ella del modo más inesperado, como una carcajada que

siguiere a un gorjeo. Y adquiere un tono barroco, al saltar el tono de lo profundo a lo alto y de lo alto a lo profundo.

Tampoco en el final se nota la tendencia a conseguir una altura de emoción o de expresión que trascienda de la exaltación natural en el remate de la obra. Pero se consigue un efecto grandioso con el cambio repetido, logrado siempre con nuevos medios, del fácil motivo localmente popular y de la segunda melodía, solemne, profundamente emotiva, casi religiosa. Ello se debe a que ambos temas dan la impresión de formar una unidad interior. La repetición produce, en medio del cambio, esta impresión profunda en quien oye la música. Así, combinados, ambos temas causan una emoción maravillosamente mezclada de altanería, sencilla alegría de vivir y profundidad. Y esta emoción resuena en quien oye la sinfonía como si fuese la dicha suprema e interminable.

Habría que abandonar de una vez el patrón del paralelo con la evolución de Beethoven. Son dos estructuras espirituales completamente distintas, cada una de las cuales desarrolla sus propios medios de expresión en esta música instrumental. Los medios de expresión de por sí aparecen abundantemente empleados en Mozart y en el Haydn de tiempos posteriores. Ambos comparten el *lied*, el aria, la belleza saciada en sí del sonido en la música solemne, el volumen reducido en que se mueven las diferencias de tono, ciertas suaves transiciones armónicas. Ambos se hallan igualmente alejados de los grandes movimientos espirituales que, trascendiendo de la medida de la belleza, impulsan a la música desde Beethoven en adelante. Se bastan a sí mismos de un modo tan modesto con arreglo al carácter de esta época, que su fantasía encuentra un pretexto suficiente de creación en las tenues influencias regulares del mundo exterior. Ingenuidad, naturalidad, gracia, alegría musical, satisfacción con lo que su genio les brinda, sin una voluntad ilimitada de conseguir efectos supremos y, por tanto, expresión inintencionada, espontánea, de la vida, tal como de por sí existía entonces.

3. La *Creación* de Haydn nació después de la segunda estancia del compositor en Londres, en los años de 1795 a 1798. Haydn tenía sesenta y seis años cuando dio cima a esta obra. Vivía en su casa de Viena, una casa recién instalada para él, libre de cuidados, en una situación independiente, rodeado de amigos. Después de morir Gluck y Mozart, era indiscutiblemente el primer músico de Alemania, el hombre que se hallaba a la cabeza del movimiento musical de la época. Le rodeaba la admiración que desde Londres se había extendido por el mundo entero. Su arte había llegado ya, con su última sinfonía, a su grado supremo de madurez. Tales fueron las circunstancias en las que el viejo compositor, después de una labor verdaderamente esforzada, encontró creadoramente una forma nueva para el oratorio.

En su juventud, la literatura alemana se hallaba completamente dominada por las formas de la poesía didáctica, de la poesía descriptiva, del idilio y, más tarde, de la poesía religiosa de Klopstock. Todas estas corrientes tenían su base en la concepción del mundo de la ilustración alemana, que veía en el universo un encadenamiento teleológico en el

que se manifestaba la naturaleza de un ser supremo; el nuevo sentimiento de la naturaleza disfrutaba al mismo tiempo en la belleza, en la armonía, en el carácter racional del universo, tal como lo habían puesto de manifiesto las ciencias naturales del siglo XVII, el ser infinito que se revelaba en esta realidad. De aquí irradiaba un nuevo goce en los objetos; el conocimiento de la naturaleza, el disfrute de la variedad de las cosas, como habían enseñado a verlas la astronomía, la botánica y la biología, y la adoración del espíritu infinito eran en esto una y la misma cosa. Tal vez no se haya contemplado nunca la naturaleza con un sentido tan sereno, con tal goce religioso como la contemplaron entonces, en la primavera de nuestra poesía, Brockers, Haller y Kleist. Y en esta época no había ningún espíritu más apacible, más dulce, tan ingenuamente entregado a la belleza natural de las cosas como el de Haydn. Fue a él a quien le correspondió expresar en el lenguaje de la música lo que el arte de las palabras sólo alcanzaba a expresar de un modo imperfecto, instructivo, descriptivo, religioso: esta nueva concepción religiosa del mundo. En el retraimiento del castillo de Esterhazy, donde vivió sus años más vigorosos, se abandonó a las impresiones de la naturaleza que le circundaba... De este modo, cuando comenzó a escribir, se habían ido gestando ya en él una multitud de formas musicales para expresar las emociones frente a la naturaleza.

Fue una de esas contingencias felices que se dan en la historia del arte el que cayese en sus manos, estando en Londres, el texto de la *Creación*. Este texto lo había tenido ya Händel, pero a pesar de la fuerza de descripción musical que le era peculiar, es lo cierto que este potente genio dramático se hallaba muy lejos de una obra de este tipo. El texto estaba basado en un poema de Milton, pero en él se expresa al mismo tiempo el espíritu de Shaftesbury y de los poetas del culto inglés de la naturaleza. El toque artístico consiste en que se utiliza la historia de la creación relatada con arreglo a la Biblia, para pintar luego la belleza de las cosas creadas y hacerla seguir de la adoración al Creador en forma de himnos. El poema va recorriendo uno por uno los seis días de la creación, para terminar cantando la devoción y el amor conyugal del primer hombre y la primera mujer. Y así se pasa, en la última parte, del relato y la descripción a la exposición dramática. Indudablemente, la pintura de los objetos naturales, que descende hasta lo minucioso, tenía en el poema esa monótona regularidad en la que a la exposición épica de una obra de creación sigue ordinariamente la glorificación del creador y la monotonía de estos himnos planteaba de por sí dificultades que no eran fáciles de superar. Es conocida la crítica que Zelter hizo del texto. Sin embargo, éste había conservado de Milton grandes bellezas poéticas y, sobre todo, Haydn encontró en él precisamente aquella consideración religiosa de la naturaleza que tan bien cuadraba a su espíritu. No tiene, pues, nada de extraño que, a su vuelta de Londres, instalado en su tranquila casita de los arrabales de Viena y animado, estimulado y ayudado solamente por Van Swieten, empezase a trabajar sobre aquel texto. Había dejado interrumpido otro tema de oratorio y se proponía abordar después de la *Creación*, con las *Estaciones*, un tema semejante. Pero la mejor prueba de que era su propio temperamento el que le llevaba hacia temas de esta clase la tenemos en la actitud de Haydn ante las emociones naturales tal como se trasluce de sus sinfonías.

A su obra reformadora Haydn aportaba formas musicales en cierto modo plasmadas solamente a medias y que no había más que llevar a su madurez. Había estudiado en palacio a Händel y Bach y en Londres sobre todo se había acercado al oratorio del primero de estos dos maestros. Su influencia se manifiesta claramente en el coro final fugado de la segunda parte. Era de la más alta importancia que en el nacimiento de la nueva forma estuviese presente la potente tradición de nuestra gran música eclesiástica. Y el mismo Haydn había puesto a la música instrumental en condiciones de poder expresar las imágenes y emociones de la naturaleza. Lo que hay de más perfecto musicalmente en la *Creación* son las dos introducciones instrumentales a la primera y a la tercera parte.

El tema y el texto del oratorio llevan implícito por su propia naturaleza el paso del recitativo a la adoración por medio de la descripción. Pero el gran hecho hay que buscarlo en la gran música vocal de Mozart. Ésta es también, al igual que Händel, la que sirve de base a la parte vocal de la *Creación*.

Ahora bien, ¿cuáles son las formas de expresión que Haydn encontró para su tema? La materia épica de la historia de la creación se trata, con arreglo a la tradición, en estilo recitativo; pero en este recitativo habría que tener en cuenta el profundo nexo con la melodía y las aproximaciones a ésta. En el importante pasaje de la creación de la luz se transfiere al coro el texto de la Biblia. Viene luego la poesía de creación libre, en que se contiene el relato emotivo de la variedad de la naturaleza que se está creando. Las formas utilizadas para esto son el aria y el coro.

Y al llegar a este punto, se plantea un problema de carácter general. La poesía pictórica ha sido condenada con razón desde Lessing. ¿Cuál debe ser nuestro juicio ante la música pictórica? Tanto en Bach como en Händel encontramos no pocos pasajes musicales de este tipo. Pero en Haydn la música pictórica ocupa el lugar central de su oratorio. Este compositor emplea este tipo de música con excesiva abundancia, acomodándose indudablemente al gusto de la poesía descriptiva. Dicen que Beethoven gustaba de comentar irónicamente estos pasajes de Haydn. Podemos, sin embargo, condenarlos y dejar en pie a pesar de ello la música pictórica. Pondremos un ejemplo. La introducción instrumental a la primera parte se propone expresar, con arreglo al texto, el caos informe, el vacío, las tinieblas en que Dios empieza su obra creadora. Cada una de estas expresiones de algo existente dentro del espacio por medio de la sucesión de los sonidos tiene su lugar en el lado del tema en que se contiene el movimiento, el retorno, una creciente energía. La llamada pintura musical es, pues, la imitación de este aspecto de los objetos y como expresa lo que hay de dinámico en ellos, tenemos que a lo pictórico va enlazada la acción sobre el sentimiento, van unidas las emociones que el objeto despierta; de aquí que lo que resulta condenable en poesía deba admitirse, dentro de ciertos límites, en música. Y la *Creación* debe a esto precisamente algunos de sus efectos más elevados. La introducción instrumental expresa el vacío, el caos informe y las tinieblas y tal vez la obra de creación de Dios en aquellas condiciones mediante la repetición monótona de la

misma sucesión de sonidos que se mueve como perezosamente y que, tras cada uno de los golpes, retrocede como impotente e informe y como si opusiese una resistencia a la obra creadora. Medios parecidos a éstos son los que emplea Händel en el *Mesías* para describir la oscuridad. También aquí se expresa la uniformidad por medio de la repetición.

Después de las palabras recitativas correspondientes a esta introducción, se transfiere al coro la exposición del gran acontecimiento de la creación de la luz. Es ésta la pintura musical vocal-instrumental más impresionante de todo el oratorio. Cuando Haydn, siendo ya un hombre viejo y fatigado, asistió a una ejecución de su obra y oyó un aplauso cerrado, dijo, señalando hacia arriba: “Viene de allí”. Después de unas cuantas palabras musitadas en tono misterioso, estalla de pronto, al llegar a la palabra “luz”, la plenitud de sonidos más clara y más ensordecedora de los instrumentos de viento, imagen, como en el famoso pasaje del *Fausto*, de la plenitud cegadora y aterradora del brillo de la luz, en el momento de crearse. En cambio, al ascender el sol en el firmamento, la música marca, por oposición a aquel acto de creación, un lento crescendo hasta alcanzar la fuerza luminosa plena. Luego, en impresionante contraste, la música pinta la luz suave y siempre igual de la luna y su dulce resplandor en la noche serena. Aquí, Haydn sigue moviéndose también en la esfera de las fuerzas elementales de la naturaleza, representadas de un modo verdaderamente impresionante mediante la mayor o menor intensidad del sonido, el tono alto o bajo, el ascenso o el descenso del tono, haciéndonos vivir así las tormentas y las nubes, el rayo y el trueno, la lluvia y la nieve y llevándonos a evocar como por encanto, en el suave discurrir del arroyo que, después de serpentear, se pierde a lo lejos, toda la imagen del paisaje de un tranquilo valle. El texto describe a continuación el mundo de las plantas que surge en el nuevo acto de la creación, pero al llegar aquí Haydn se limita a pintar, en el estilo de Mozart, la impresión de una plétora de belleza. La pintura musical se enfrenta luego con nuevas exigencias al describir el mundo de las aves mediante el batir de alas del águila; el arrullo de las palomas y el canto del ruiseñor: aquí, Haydn sumerge completamente la pintura en las emociones que produce en nosotros la evocación de la vida anímica de las más tiernas criaturas.

Vienen a continuación aquellas descripciones de la variedad de las especies animales que pueblan las aguas y la tierra, para las cuales el músico se atiene esencialmente a dos medios: la representación de los movimientos y la caracterización psíquica. Haydn agota aquí en vano su genio para hacer gustosa a los espíritus profundamente sensibles musicalmente este Arca de Noé. Y aparece el hombre. La música destaca en la descripción del texto, del modo más feliz, la gracia y la dignidad de su vida espiritual. La imagen de Eva aparece transfigurada en el estilo de la belleza mozartiana.

Si dirigimos la mirada hacia atrás, vemos que Haydn valora siempre, para conseguir sus efectos musicales, el contraste entre la fuerza y la suavidad, entre la tempestad y el trueno y la lluvia y la nieve, entre el movimiento del mar y el susurro del arroyuelo, entre el sol y la luna, el águila y la paloma, la bestia de presa y el pacífico rebaño. Pero los efectos más hermosos residen en su modo de combinar con la descripción las emociones

típicas que despierta en nosotros el proceso de la naturaleza; la gozosa energía con que saludamos el despertar del día, en la introducción instrumental a la tercera parte; la paz del tranquilo valle y la soñadora melancolía de la noche de luna, el sentimiento de plétora de la naturaleza estival.

Entre la emoción de la naturaleza, la descripción de ésta y la adoración de Dios aparece una mística de la naturaleza cuya expresión musical infunde a este oratorio un sentido profundo que lo acerca de un modo peculiar a él a las grandes obras de la música eclesiástica. Haydn no se sume en el misterio trascendental de la reconciliación, sino en el misterio de la naturaleza creada y creadora. El tema de las cosmogonías científicas desarrollado desde Descartes, el feliz orden del mundo que brota de la naturaleza, adquieren en Haydn su expresión musical perfecta. Para lograrla, Haydn emplea los contrastes entre el tono mayor y menor, entre la suavidad y la fuerza, entre la urdida desarmonía y la sencilla claridad de la armonía; en grandes formas en que se combinan el coro y el solo, parece como si la expresión musical se ensanchase hasta adquirir los contornos del universo, y una melodía sencilla y clara deja en nuestra conciencia la sensación del orden. La naturaleza creadora activa en los seres orgánicos —otro de los pensamientos predilectos de esta época de Shaftesbury— se expresa musicalmente, remontándose muy por encima del precepto de “Creced y multiplicaos”. Los sublimes bajos, angustiosos y sombríos, son acompañados por los profundos acordes de la orquesta, en los que la misma naturaleza parece hablarnos. Es una de esas increíbles inspiraciones de este candoroso genio musical. Entre los dos coros fugados que figuran al final de la tercera parte aparece el terceto, que, en el ciclo que va de la vida a la muerte y retorna de ésta a la vida, expresa el misterio del mundo orgánico: acordes solemnes de acompañamiento del instrumento de viento que recuerdan la música en el templo de la *Flauta encantada*, contrastando con la fortísima expresión del aliento sereno y confiado de la vida, basado en la necesidad y en la satisfacción; luego, angustiosa, suave, interrumpiéndose, en tono menor, la muerte con sus terrores; finalmente, el surgir de la nueva vida.

Partiendo del relato, de la descripción, de la emoción de la naturaleza, va desarrollándose de un modo constantemente nuevo la adoración de Dios. Ésta reclama nuevos medios musicales de expresión, pues la profundización en los adustos misterios suprasensibles cede aquí el puesto a la nueva vivencia de la bondad divina, revelada en la belleza del universo. Es el sentimiento fundamental que inspira a la ilustración religiosa, en el que se asocian unánimemente todas las clases de la sociedad europea. Este sentimiento requiere un lenguaje musical sencillo, lenguaje que supo encontrar el más llano, el más candoroso, el más popular de nuestros grandes compositores. La múltiple belleza del mundo habla aquí con una armonía pura a nuestros corazones. En su lenguaje musical, Haydn sabe expresar su religiosidad de un modo perfecto. La intuición coincide en él con su tema, sin que el músico tenga que luchar con la infinitud de éste. En este espíritu apacible no se advierte ni la menor huella de aquella pugna fáustica de Beethoven con lo

superabundante, con lo inexpresable. Reinan en todas partes la simetría, el contraste, la síntesis, la exaltación y las formas musicales se expanden ante nosotros con la regularidad geométrica de cristales llenos de destellos. La descripción de la naturaleza y la adoración del Creador se enlazan musicalmente, en muchos pasajes. O del requerimiento de acordar las voces, para ensalzar a Dios parte un proceso musical natural y espiritual al mismo tiempo y extraordinariamente vivo, que se remonta hasta una poderosa fuga. O después que los tres ángeles, uno tras otro, han pintado la vida en la tierra, en el aire y en las aguas —de un modo extraordinariamente impresionante, puesto que sólo se destaca lo que es susceptible de representación musical: el paisaje sonriente, el vuelo de las aves, los juegos ágiles de los peces en la superficie y en las profundidades del mar, los movimientos del Leviatán—, se sintetizan estas impresiones, las voces de los ángeles se juntan para expresar su asombro en acordes interrumpidos, luego se suma a sus voces el coro y todo termina en la contemplación de la eternidad.

Pero la expresión musical de la adoración del Creador alcanza su desarrollo más perfecto allí donde en los coros simétricos fugados se interpolan unas cuantas frases de voces solas entretajadas: un elemento subjetivo de emoción y de intuición refuerza el efecto de la grande y densa objetividad de los coros y el retorno del coro es precisamente lo que viene a levantar una oleada poderosa de expresión de sentimientos y de efectos. El más famoso prototipo de esta estructura musical es el coro “Los cielos cantan la gloria del Señor”. Retornando por tres veces, la frase coral se derrama aquí sobre los dos tercetos llenos de profundos sentimientos subjetivos como una ola poderosamente levantada y es esta reiteración precisamente la que acentúa de un modo indescriptible la impresión. Estructura análoga a ésta presenta el coro final de la segunda parte. Al júbilo del primer coro siguen las voces individuales que, entrelazándose, nos hablan místicamente de la vida, la muerte y la resurrección. Luego, el coro retorna y añade un segundo tema inspirado por Händel y lleno de sublime solemnidad, se desarrolla una doble fuga mayestática y así, con ayuda de la estructura sistemática, esta parte va creciendo hasta lograr el efecto supremo.

Shaftesbury y Goethe, en su concepción de la naturaleza, ensalzan como la cúspide de ésta, el amor. Y esto es precisamente lo que Haydn expresa en la música de la última parte de su *Creación*. Relato y descripción terminan con el tema de la creación del hombre. La tercera parte se inicia con una maravillosa imagen instrumental: el despertar del día en la tierra mágica del Paraíso. Las flautas resuenan en el paisaje como en los típicos cuadros de la naturaleza de Jean Paul. El canto de Ariel abre la escena en dos grandes periodos musicales, procedimiento muy característico de Haydn. En seguida aparecen Adán y Eva. La forma del oratorio ha cambiado. El ser racional ensalza la obra de la *Creación*, de la que él mismo forma parte: el relato se convierte en drama. El diálogo entre los dos seres impone el dueto como forma fundamental de toda la última parte. Pero aquí ya no interviene, como en los solos anteriores, simplemente como momento emocional subjetivo entre los grandes coros, sino como la clave de bóveda de toda la estructura, en la que rivalizan la impresión de una exaltación de amplia

envergadura y la impresión de redondeamiento: Haydn pisa con ello el terreno en que era maestro Mozart. Primero, un ingenioso tejido largamente urdido, en el que las frases corales cambian y se entrelazan y en el que, con toda la técnica cambiante de un final de Mozart, no se pierden, sin embargo, la claridad y la simetría características de Haydn. Con rasgos especialmente bellos se destaca al comienzo de él el canto común de alabanza de los dos seres humanos sobre el suave coro, lleno de recogimiento, con que los acompañan los ángeles.

A la adoración de la naturaleza y de Dios como su creador sigue el premio del amor como coronación de ella. El coro enmudece ahora ante el diálogo. Haydn se entrega aquí a las modulaciones mozartianas desde la amplia efusión lírica de los sentimientos hasta el suave entrelazamiento del diálogo, agrupándolas, sin embargo, con la tersura y el redondeamiento de las formas peculiares de él. Finalmente, el espíritu de Mozart se trasluce también en el giro peculiarísimo que el oratorio toma inmediatamente antes del coro final. De pronto, se oye resonar nuevamente la voz de Ariel: “¡Oh, pareja feliz!” Y estas palabras del ángel marcan el punto culminante del estilo de diálogo dramático en que se desarrolla la última parte del oratorio, en una línea de exaltación natural.

MOZART

GLUCK HABÍA desarrollado el momento dramático hasta darle su fuerza suprema. En una ocasión, dijo: “Antes de ponerme a trabajar, procuro ante todo olvidar que soy músico”. Con ello quería decir que, rompiendo con la tradición, aspiraba a “ser más pintor y poeta que músico”. Y al partir de la obra de arte dramática como un todo, sometió las formas musicales con las que se encontró a la unidad de la acción. Con ello se abría el camino que conduciría a Ricardo Wagner, se abandonaba la línea de la ópera italiana y aparecía en el horizonte el drama musical. Esta orientación hacía que imperase el principio de la fuerza mímica y de la expresión declamatoria. De aquí aprendió Mozart. Pero aún asimiló más de la ópera italiana. El sostenimiento permanente de una ópera italiana pasó a ser norma en las cortes de Viena, Munich y Dresde desde la Guerra de los Treinta Años. En este tipo de ópera imperaban las formas musicales fijas, la melodía, el canto. Lo que la ópera italiana tenía de más grande se hallaba informado por el talento mímico de aquella nación. La música es aquí la expresión natural de la vida del alma. Los personajes dramáticos piensan en forma de sonidos. Los sonidos musicales son su lenguaje. Con ello traspasa la música las fronteras del drama, el cual sólo es, después de todo, la imitación potenciada de una acción real. La ópera se halla completamente desligada de la realidad de la vida. Se forma así en ella un estilo que se mueve por medio de formas basadas en las condiciones del mundo de los sonidos. El aria, el dueto, el terceto, y el nítido deslinde entre las diversas formas musicales por oposición al flujo homogéneo de la vida dramática tienen su razón de ser en el hecho de que este mundo desligado de la realidad recibe de las leyes de la música la sujeción a leyes de su propio dominio. En esto residía la fuerza de la ópera italiana y en ello iba implícita también su afinidad con el espíritu cortesano, que erigía más allá de la realidad vulgar un reino de goces, en el que se reflejaba su existencia olímpica. Así se explica que los dramas no pudiesen hacer competencia en las cortes a estas óperas.

Entre Mozart, la atmósfera de Viena y la pasión por la música italiana que en su tiempo dominaba en esta corte existía una íntima conexión. Nuestro músico escaló la fama de golpe el día en que, en 1782, compuso por encargo del emperador José el *Rapto del Serrallo*: en esta obra se trasladaba a la ópera alemana toda la técnica inventada por la ópera italiana.

Mozart hizo que la ópera se convirtiese en la forma más fuerte del arte dramático en general. Logró este resultado al poner en práctica el principio italiano de su construcción musical con profundidad alemana, con toda la superioridad contrapuntística de la música alemana y con los recursos del arte orquestal desarrollados en el cuarteto y en la sinfonía. Esta profundización del principio italiano se alcanzó en última instancia mediante las conquistas realizadas por nuestra literatura en relación con la riqueza de la vida de los sentimientos. 1786, *Fígaro*; 1787, *Don Juan*; 1791, preparación de *La Flauta encantada*. Esta época coincide, pues, con la del ascenso de la poesía alemana a su cúspide: existían ya las obras juveniles de Schiller y de Goethe, del *Sturm und Drang*, el *Oberon* de Wieland, los dramas de Lessing. En estas obras se manifestaban de un modo

convinciente la fuerza del sentimiento, una expresión pura y llena de estilo, la continuidad en los matices de la vida de los sentimientos y su inagotable variedad, la armonía visible que da a la obra de arte su tónica fundamental.

I. EL PRINCIPIO DE LA ESTRUCTURA MUSICAL

A tono con el arte italiano, Mozart construye de un modo puramente musical las situaciones, los caracteres y la acción. El *carácter* se manifiesta en su situación emocional interior, en el recitativo entra en relación con otros caracteres y en esta relación va desarrollándose la exaltación de su vida espiritual para la acción bajo las formas fijas del cambio entre el discurso musical y el entrelazamiento en el dueto, el terceto, etc. El estado de espíritu levantado que nace de la acción se expresa en el aria. Los caracteres fundamentales van deslizándose, por tanto, a través de estas formas delimitadas y logran así una expresión perfecta en las relaciones cambiantes de la vida. Y, como en cada una de estas formas se realiza el encadenamiento de la vida interior con la expresión mímica y el despliegue de ésta bajo la forma musical, *surge la posibilidad de representar completamente por medio de la mímica de la expresión lo que el drama no puede expresar: la trabazón de la interioridad, es decir, del temperamento, del hábito permanente, de la tónica emocional de una persona*. Esta faceta de la persona aparece aquí más clara de lo que puede aparecer en el drama.

Y aquí es donde se nos revela la íntima afinidad de este drama musical con la peculiaridad de la poesía alemana de la época. Esta poesía no presenta a los hombres solamente en sus actos y en sus palabras como medio de acción, sino que con su ancho río de palabras intenta expresar cómo las palabras y los hechos brotan del interior del hombre. Vemos así, al mismo tiempo, cómo el drama musical, con su estilo desligado de la realidad, puede resolver este problema con mayor pureza de lo que se logra, por ejemplo, en la *Ifigenia* o en el *Wallenstein*. En la obra poética se percibe el conflicto entre la misión de realidad y el estilo. El drama musical, en cambio, se sobrepone a este conflicto en la atmósfera pura del mundo de los sonidos.

Del mismo modo aparece construida sobre bases puramente musicales la relación entre los personajes *en la escena y en la acción*. Aquí se acentúan los efectos del principio musical. La tónica emocional de cada escena encuentra un poderoso medio auxiliar en la orquesta, la cual va preparando el espíritu desde la obertura y puede retener la emoción conseguida en medio de los cambios del proceso escénico. El recurso más maravilloso que diferencia al drama musical del drama poético es la *posibilidad de hacer que hablen varios personajes al mismo tiempo*. En este respecto, Mozart hace que cada uno de ellos se exprese con arreglo a su modo de ser peculiar y al entrelazar todo esto en la unidad de la forma musical *se produce uno de los más grandes efectos estéticos emocionales por excelencia, a saber: el del entronque de la variedad de los caracteres con la unidad de la vida*. Se consigue de este modo un medio indirecto de expresión para *dar emoción en un momento a la riqueza de la vida*. Mozart se vale de este medio

y consigue con él efectos sorprendentes, gracias a su dominio del contrapunto. Ya en la primera escena del *Don Juan*, las voces acordes del gobernador, de don Juan y de Leporello expresan de un modo verdaderamente demoníaco la tragedia de la muerte y los bajos instintos de la vida y, al mismo tiempo, la elevación hasta el sentimiento mixto fundamental de la existencia, en general. Y este mismo efecto se repite en un estilo grandioso cuando las voces de Elvira, de don Juan y de Leporello se conciertan en el último acto y a través de ellas vuelve a asociarse la presencia de una ley imperiosa supraterrrenal, la voluntad entregada a una heroica lucha y la temblorosa alma trivial y voluble, para expresar una conciencia del carácter mixto de la vida y del entrelazamiento musical de los grandes sentimientos fundamentales frente a la misma en el espíritu contemplativo. Por este medio, este supremo efecto musical se acerca a la conciencia metafísica más de lo que jamás podría lograrse a través del drama poético. Éste sólo es capaz de producir efectos semejantes sucesiva, pero no simultáneamente, como ocurre en la escena de los tres bufones en el bosque, en el *Rey Lear*. Además, aquí la tónica emocional se produce súbitamente, provocada por la escena externa, y no puede retenerse como una unidad, cosa que se logra por los medios orquestales. Pero aún es más impresionante la combinación que surge cuando, en la gran escena de la fiesta en el palacio de don Juan, la tónica fundamental de la fiesta, expresada por la música de la escena, se asocia contradictoriamente a la representación de lo trágico en las tres máscaras y a la *grandezza* de la entrada de don Juan y cuando se expresan los distintos momentos de la actitud ante la vida desde Masetto, Leporello y Zerlina hasta don Juan y doña Ana, en entrelazamientos constantemente cambiantes, de tal modo que el mundo entero se siente aquí en una relación típica de los modos fundamentales de conducirse los hombres, como un todo musical en que se entretejesen los más diferentes elementos: la riqueza infinita del mismo, su unidad dentro de la variedad, su armonía en las disonancias llega a adquirir en estos momentos un carácter directamente metafísico.

En esto desempeñan su papel ciertos factores históricos. Mozart encuentra en la esfera del drama secular los mismos efectos inherentes de un modo exclusivo a la música vocal que en la órbita religiosa de la cantata y el oratorio habían formado el punto culminante de la música vocal de Sebastián Bach. Son los mismos efectos que un poeta tan musical como Jean Paul se esfuerza en alcanzar haciendo que resuenen conjuntamente diversos elementos para conseguir un efecto de unidad: un paisaje, expresión de los sentimientos en palabras, sonidos que se escuchan a lo lejos. De este modo, sugiere una emoción semejante a aquella que ensancha el momento de la vida individual, dándole plenitud, riqueza, un horizonte universal.

Otro efecto que descuella sobre el drama poético es el que logra el principio artístico de Mozart en el *todo*, en la continuidad de su desarrollo. Consiste en que los valores de vida activos en los personajes principales se manifiesten en variantes constantemente nuevas en las diversas combinaciones de la vida y sigan siendo, sin embargo, los mismos. Esta conexión, que es como la modulación de una voluntad de vida, de las posibilidades de expresión que brotan de ella no llegó a representarse musicalmente más que una vez: en

el mismo don Juan y, dentro de una esfera más limitada de manifestaciones de vida, en doña Ana, es decir, en las verdaderas figuras del protagonista de este gran drama y de su antagonista. Esto sólo pudo conseguirse, naturalmente, porque se trataba de un tema que seguía conteniendo restos de una gran obra del arte dramático; estos restos encerraban para Mozart la posibilidad de construir de un modo puramente musical ambos caracteres.

De este principio musical de la construcción se deriva la independencia relativa que Mozart adopta en cuanto al texto. En esto se distingue fundamentalmente de Gluck o de Wagner y se asemeja mucho a Bach. Cosas que en el texto aparecen expresadas de un modo extraordinariamente trivial cobran en sus melodías una rica expresión completamente distinta de la del texto.

II. EL SENTIMIENTO DE VIDA DE MOZART Y SU EXPRESIÓN POR LOS MEDIOS DERIVADOS DE SU PRINCIPIO MUSICAL

Mozart es el más grande genio dramático del siglo XVIII. Lo debe a su temperamento, que sabe entregarse objetivamente y por entero a toda cosa, a toda situación, a todo hombre. Precisamente el hecho de que no pretendiese ser un maestro de la nación, de que no estuviese destinado a mantener un supremo tono ideal gracias a la energía de su carácter, como Händel o como Beethoven, eso precisamente constituye la condición de su genialidad dramática. A esto se une una vivacidad mímica en grado extremo. Sus cartas, el dinamismo de su modo de manifestarse. Debía de tener un gran talento de imitación. Y para él, todas las situaciones, todos los hombres tienen desde luego su voz musical. Todo se lo representa musicalmente. Su actitud es puramente estética. Sabe captar el meollo musical de cuanto vive. La música es su lenguaje. Cuando tiene que expresarse en palabras, es como un niño. No habría mayor error que pretender inferir la capacidad de captación de este espíritu de sus palabras. Se sitúa ante todo en una actitud expectante y de goce. La música es lo único que toma en serio.

Surge así en él aquel sentimiento fundamental de la plenitud de la existencia que hace al artista dramático de su clase. En esto, Mozart se asemeja a Shakespeare. No ha nacido para organizar el mundo, sino simplemente para expresar musicalmente lo que el mundo es.

La fase a que en su tiempo había llegado la música le brindaba cabalmente todos los recursos necesarios para ello. Así como la música vocal se halla condicionada siempre por la música instrumental, el cuarteto y la sinfonía encerraban los medios de expresión para ciertas emociones fundamentales del alma. Él mismo había contribuido de un modo esencial a desarrollar musicalmente los medios para expresar esas emociones. El andante presenta una analogía muy cercana con las melodías en fusión de Octavio, del paje y los medios del *scherzo* se acercan mucho al *Figaro*, a Leporello, a ciertos aspectos del *Don Juan*.

Por este camino, llega a lo más alto allí donde el texto encierra esta multiplicidad de la vida. La ópera heroica no era su fuerte; por eso fracasó en el *Idomeneo*. Era el choque de lo cómico con lo trágico, en una palabra, de todas las emociones en todas las cosas, lo

que él sentía necesidad de expresar. Esto era lo que determinaba la elección de sus textos, en la medida en que tenemos razones históricas para suponer que su voluntad influyó en esta selección. Y esto explica también el modo como escuchaba en los textos estas distintas voces y les daba expresión. Un temperamento como éste tenía forzosamente que crear la expresión en el drama de todos los matices de la vida. Ésta es la característica más peculiar de la ópera creada por él, si nos fijamos en el objeto y el tema de sus obras. Nada humano es ajeno a este genio. Los temas elegidos por él tenían que ir desde el mundo trascendental hasta las más bajas reacciones de los sentidos; este compositor tenía necesariamente que combinar al señor y al criado, la actitud noble ante la vida, el goce de los sentidos y las reacciones inferiores del alma. Sólo así podía ser él mismo.

A esto hay que añadir, además, la naturalidad y la sencillez de la expresión, que iban implícitas en la fase a que por aquel entonces había llegado el desarrollo musical. *El drama musical de Mozart no habría podido surgir en ningún otro periodo de la historia de la música.* Habría sido incompatible con la exaltación de la subjetividad, con las últimas acentuaciones de la expresión que registra la época subsiguiente.

Comparemos, finalmente, a Mozart con Ricardo Wagner. Éste se construye, remontándose al mundo alemán del pasado, personajes cada uno de los cuales se acomoda a un determinado tono emocional, un encadenamiento de la acción en que sólo gobiernan las pasiones y que tiene por base relaciones de tipo metafísico. Ya en la selección del tema hecha por él va implícita la abstracción musical. Desconoce esa realidad inferior en la que toda vida tiene sus raíces.

III. EL DRAMA MUSICAL

1. *El “Fígaro”*

Es el propio Mozart quien elige el *Fígaro* de Beaumarchais como tema de una de sus óperas. Esta obra, representada públicamente en París por vez primera en abril de 1784, y, por tanto, puesto que Mozart empezó a trabajar en su *Fígaro* en octubre de 1785, año y medio antes de que el compositor abordase el tema, suscitó el interés más general. No sabemos qué fue lo que en él atrajo especialmente la atención de Mozart. La materia entrañaba una fuerza revolucionaria: era expresión genuina del siglo XVIII. Pero Mozart pasó de largo ante este aspecto. Para este genio musical absoluto, no existía semejante problema. Encontró en esta obra una combinación especial de una materia rebosante con el arte, diversas intrigas cada una de las cuales conduce a nuevas dificultades y requiere nuevas salidas; encontró que sobre todo esto podía él urdir su arte y, además, de tal modo que se desarrollase a la par que el carácter de los personajes lo que había de ser en sus propósitos, logrando que, por oposición a la frivolidad de la técnica empleada por la *opera buffa* predominante en Italia, un tema insolente como éste fuese tratado de un modo insolente y, al mismo tiempo, se desarrollase técnicamente con seriedad y

autenticidad. Era lo que correspondía a su más genuino modo de ser musical, sumergido por entero en la tónica de entregarse a la vida y disfrutarla tal y como era, en sus goces y en su melancolía, en lo que tenía de alegre y de trágico, como un hombre que se entrega a lo que brinda el momento en violenta ebullición y en loca alegría y que en su arte, alentado precisamente por esta capacidad, lo presentaba todo con energía vital y al mismo tiempo con una firme trabazón arquitectónica y seria.

La dificultad que este tema ofrecía y que un compositor tan capaz como Da Ponte no pudo superar más que a medias consistía en que un sistema tan complicado de intrigas que requiere constantemente fijar la atención en el encadenamiento y en la comprensión llena la mayor parte de la ópera y deja poco margen para poder exponer los puntos culminantes de la tónica de vida de los distintos personajes bajo la forma de la gran aria. En cambio, Mozart supo sacar todo el partido de la fuerza que de esto puede extraer la música. En primer lugar, la línea ascendente del movimiento del alma que va desde el recitativo medio hablado, no acompañado por la orquesta, sino solamente por el clavicémbalo, pasando por el diálogo ligero, con acompañamiento de orquesta, hasta las partes musicales que permiten una explosión del sentimiento y de la forma musical. Luego, el modo como las grandes arias brotan de la acción y expresan con una adecuación absoluta ese momento. Y, finalmente, la asociación de varios personajes en un partido, dentro de la intriga y la agrupación musical consiguiente, la aglutinación del desarrollo interior en varios grupos que discurren al mismo tiempo, brindaba la posibilidad de conseguir grandes formas complejas dentro de las cuales cada figura conservase su propia personalidad y de expresar así la riqueza de la vida. De este modo, podía desarrollarse aquí con toda libertad lo que había de más valioso en la ópera mozartiana. El problema estaba en armonizar las exigencias dramáticas con el desarrollo de una forma musical simétrica, arquitectónica. Ejemplo clásico: II, 5; el dueto entre Susana y Querubín. Las formas más logradas: los dos finales y el sexteto, III, 3. Este sexteto, que empieza con las palabras “Deja, querida criatura...” era (según Kelly, en Jahn, p. 248) el trozo mejor de toda la ópera para Mozart. La alegría de los padres y la nota cómica que en ella se encierra, lo increíble, etc., y, finalmente, la unión de todos en un ambiente conmovedor que tiene, sin embargo, un fondo cómico, es de una belleza indescriptible.

Con estos recursos, Mozart acertó a reunir en el *Fígaro* todos los medios artísticos creados por la ópera italiana y a utilizarlos para lograr una expresión de la tónica de vida que se acusaba en el mundo cortesano dentro de la esfera de aquel goce soberano que flotaba sobre las cabezas de los campesinos y de los burgueses. Esta tónica se halla integrada por factores históricos muy distintos y llega a Mozart por cientos de canales. Por una parte a través de la misma ópera italiana, nacida en el ambiente de este mundo y que había sabido expresarlo de un modo insuperado hasta entonces. Por otra parte, de los muros de los palacios de los emperadores y los nobles pendían en torno a él las pinturas francesas en las que la vida aparecía como una fiesta transfigurada por la fantasía y por el arte. Por otra parte, la obra del propio Beaumarchais, en la que se pinta un mundo ocioso para el que la vida no es más que un juego, en el que los goces de los

sentidos constituyen la atmósfera en que respiran los hombres, pero donde los que viven en ese mundo saben ya ponerlo a su contribución por medio de su inteligencia.

A esta vida se le daba una expresión artística a través de dos formas separadas. La fuerza guerrera de los Estados en lucha los unos contra los otros representábase en las grandes gestas, en los nobles caballeros de la tragedia francesa, en el *pathos* de la *opera seria*. Era, también esto, un juego de disfraces, una tónica cubierta con las máscaras griegas y romanas. Frente a esto la comedia de intriga creada por los españoles y cuya continuación era la *opera buffa*. La vida aparecía aquí como una pintoresca mascarada, la soberanía del individuo en el siglo XVIII. Esta vida se representa aquí directamente, sin necesidad de disfraz, se halla siempre en el trance de producir máscaras, fiestas, juegos de escondite, fraudes, engaños. Una apariencia que no pretende ser más que eso, espuma, gobernantes ociosos en los palacios, que sólo conocen criados y, por debajo de ellos, este mundo de los servidores a quienes la experiencia de la vida ha hecho más ingeniosos, más astutos que a sus señores; la intriga como forma de la acción. La forma suprema para representar esta clase de vida tenía que ser la música, en la que reina siempre la tónica del momento y que sólo destaca de la vida la emoción, el afecto, el sentimiento, construyendo un mundo de fantasía cuyas formas sólo guardan este contenido.

Ahora comprendemos por qué Mozart, llevado del instinto de su genio, eligió como materia la comedia, el género dramático que con mayor perfección refleja la vida cortesana de su época. Cualquiera que fuesen sus motivos, obraba indudablemente movido en última instancia por la conciencia del hombre que aspiraba a representar la suprema alegría, un mundo que no conoce la moral, la dureza de la vida ni el trabajo, que se deja dominar en todas sus fases por la ligereza del sentimiento.

Era éste un tema como cortado a la medida de Mozart. Riqueza, plétora, variedad, encanto, alegría de la vida. Aun desfigurado el tema por quien lo tratara, seguía brillando en él todo esto, y Mozart lo comprendió. Es la obra maravillosa de su talento mímico. Cada uno de estos personajes revela en las melodías en las que se expresa un temperamento propio, un especial estado de espíritu. Y, además, como algo inactivo, que es inherente a este personaje, pero sin llegar a desarrollarse. Se expresan lo mismo en los gestos que en las melodías. Mozart se transforma completamente en sus personajes, como Shakespeare. La música puede expresar mímicamente lo que es inasequible al lenguaje, y lo que deben poner de su parte y jamás aciertan a poner por entero el tono y el acento del actor en el drama escrito. Cada una de estas figuras aparece tratada con la misma alegría de vivir. El autor está a la altura de todos sus personajes. Pone en cada uno de ellos una plenitud de observaciones sobre el modo de expresarse los distintos temperamentos o caracteres, que eleva al plano de lo musical. Crea la mímica musical de cada uno de sus personajes con ese goce objetivo por la vida, cualquiera que ella sea, con que crea la misma naturaleza.

El mundo que surge mientras se escucha esta ópera, al trabarse entre sí los recuerdos, consiste en una armonía de los distintos caracteres, de su expresión musical, de las supremas síntesis en ciertos momentos. Y como todas éstas son afines entre sí,

respiran la misma eufonía, pues también en el dolor de la condesa se trasluce un dulce disfrute, y en su carácter una transfigurada emoción de los sentidos, se funde todo en un mundo, exactamente igual que en los dramas de Shakespeare.

2. El “*Don Juan*”

Mozart había sabido imprimir al género cómico, con el *Fígaro*, la forma peculiar de él. Para llegar a alcanzar las más altas cimas, era decisivo que acertase a remontarse de esta forma a lo trágico. La tragedia musical que así surgió tuvo por centro de sus efectos, desde el primer momento, la tendencia a proyectarse sobre la multiplicidad de facetas de la vida, sobre la mezcla espantosa que ésta entraña y sobre el carácter completamente inaprehensible de su naturaleza y a buscar aquí su tónica fundamental. Un genio candorosamente objetivo como era Mozart, que sentía de por sí un amor secreto por todo tipo de realidad, hasta por la más relajada e infame, tenía que crear por fuerza una forma artística de esta clase. Sólo en ella podía dar su pleno rendimiento musical. El efecto supremo que la ópera permite conseguir, la armonía melódica de todas las cosas, solamente podía lograrse por este camino y por obra de un genio así.

Entre las condiciones que han de concurrir para que nazca una gran obra de arte figura la de una asociación peculiar del genio con el destino circundante. La Viena de aquellos tiempos no sólo hacía posible el considerar la vida así, sino que además dentro de aquella ciudad se compendaban y trababan estados de vida muy diferentes; así se explica que en este empeño coincidiera con Mozart el compositor italiano Da Ponte, que comprendía también la necesidad de una ópera de este tipo y veía en el *Don Juan* el tema indicado para ella. Percibía, sin embargo, qué clase de tema era el que necesitaba el genio de Mozart. Se daba cuenta, indudablemente, de que su genio incommensurable pedía una materia también multiforme. El libretista primero y luego el compositor trabajaron en el *Don Juan* —sin que conozcamos, con precisión, el método seguido por ellos— desde la primavera de 1787, y los trabajos duraron hasta el 28 de octubre del mismo año, víspera de la fecha en que la obra se estrenó.

Es frecuente establecer un parangón entre el *Don Juan* y el *Fausto*. Goethe (según Eckermann): Mozart habría sido el hombre indicado para poner música a su *Fausto*. Analogía en la capacidad para recorrer todas las esferas de la vida. La afinidad entre estos dos personajes se halla arraigada en la leyenda misma: dos caracteres que no reconocen las fronteras de la humanidad y que perecen al tropezar con el orden metafísico. El *Fausto* tiene como tema fundamental la violación de las fronteras puestas al saber humano; esto hacía que fuese un tema predestinado a ser plasmado por la fantasía. El goce, cuya forma más sutil y más sublimada es el amor, estaba predestinado a convertirse en centro de una obra de arte musical. En efecto, es en la música y solamente en ella donde puede afirmar su supremo derecho, como en la lírica (epigramas venecianos, elegías romanas), el contenido emocional del instante. Aquí es susceptible, siempre y cuando que coincide con la conciencia de la soberanía, de encontrar siempre una bella expresión.

Al exponerse en la dirección que señalamos este carácter demoníaco, el superhombre que hay en don Juan, la ópera versa sobre cómo esta pasión dominante choca con el orden de las cosas, hasta llegar a provocar la resistencia contra ella en Elvira, en doña Ana, en Octavio, en Masetto; sobre cómo esta resistencia va condensándose en la trama de una obra de intriga hasta que por ello mismo esta obra de intriga se trueca de pronto en algo metafísicamente trágico. La estructura de esta obra radica, en efecto, en el hecho de que este carácter soberano, cruel, mendaz, que no quiere a nadie más que a sí mismo, parece estar por encima de toda resistencia terrenal, por lo cual la justicia de este mundo tiene que brotar de las profundas simas del derecho.

Mozart supo dar a esta trama externa una expresión musical que trasciende hasta a los misterios de las cosas y en la que se basa el efecto puramente trágico de su música, del que no tenía la menor idea un Da Ponte, pero que habría escapado también a la capacidad de representación de un poeta más profundo. Hay en la primera escena momentos musicales que la enlazan con la escena del cementerio y la escena final. De ella parte también un rasgo que va a través de la característica formal de la música del *Don Juan* hasta el acto I, II y que permitirá luego la identificación del asesino. Un encadenamiento va desde el recitativo, dueto núm. 2, del requerimiento que se le hace a doña Ana para que jure, a través de la característica formal de la música, hasta el aria de doña Ana en el núm. 10. Pero la conexión más profunda es la que va desde el terceto en el que el tropel vengador parece querer escalar el cielo como en una oración, con su emoción de moral y de belleza, hasta la intervención del poder divino, que sólo recibe, sin embargo, un último golpe en el “¡Respetad, insensatos, la paz de los muertos!”, con la violación de la santidad de un cementerio. Toda esta conexión sigue cobrando musicalmente una expresión emocional por el hecho de que el tono mesurado del grupo que representa el orden moral (aparte de que Elvira no siempre sabe mantenerse dentro de esta esfera) se enfrenta con la celeridad de la vida, con el entronque entre aquella manifestación de vida y el temperamento dominante en el grupo contrario.

Hay otro recurso artístico de conexión musical que ya Da Ponte había recogido de la gran tradición, pero que Mozart convierte en medio de expresión de una región unitaria de vida. El amor, que aparece como el centro de la obra a través del personaje principal, entra en juego también en los demás personajes. Él es el que sirve de nexo de unión de los grupos, el que llena como una atmósfera la obra toda y son sus formas fundamentales las que, paralelamente al goce demoníaco de vida de don Juan, asignan a éste en cierto modo un puesto dentro del vigor musical de las formas de este afecto. Esto permite a Mozart esbozar la imagen mímica de estas formas, que es como una tipología de ellas. En último resultado, todas ellas son afines entre sí y se hallan, sin embargo, separadas las unas de las otras: el amor atolondrado pero bien intencionado, el pequeño arte de la adulación, el afecto que recorre en Elvira toda la escala, el amor noblemente nostálgico de Octavio, convertido en religión, etc. Con esto precisamente se logra algo definitivo, que brota del mismo teatro español y constituye el supremo encanto de sus comedias de capa y espada: aparece ante nosotros un mundo que reconoce el amor como el centro de

los momentos supremos de la vida, como su supremo y definitivo valor. Es esto lo que justifica y legitima la actitud de don Juan ante la vida. Quien escucha se halla tan fascinado y envuelto por este encanto del amor, cuyos rayos irradian sobre él devueltos por los distintos espejos de estas almas, que desaparece ante esto la natural desproporción reconocida generalmente por él entre los fines humanos, con lo cual desaparecen todos los escrúpulos que pudiera abrigar en cuanto a la grandeza demoniaca del protagonista.

Si enfocamos desde este punto de vista la caracterización musical del héroe de esta obra, vemos que Mozart resuelve el problema de exaltarlo hasta lo demoniaco tomando como tónica musical fundamental de su caracterización un temperamento del mayor dinamismo, de una celeridad sin igual en las pulsaciones de la vida (aria del champán). Expresión de esto en la rítmica, en los violines, frecuentemente combinados con las flautas como acompañamiento regular y, desde el punto melódico, por el hecho de que los acentos de las melodías aparecen siempre destacados en primer lugar. Y esta actividad —“Toda la vida he andado corriendo, agarrando por los pelos cualquier motivo de placer”— se halla, además, impulsada por una voluntad que no se estrella ante nada ni ante nadie. Es, en esta obra, como un resto magnífico del siglo de la gran tragedia, acentuado de un modo especial por el sentimiento de soberanía característico del siglo XVIII. Este don Juan tendría que perecer con el ¡No!, a no ser por su último grito de “¿Quién me salva?”, residuo lastimero del catolicismo de la leyenda. Tenía que estar dispuesto a seguir el camino sombrío, lo mismo que había seguido el camino del amor en sus días luminosos. El catolicismo español no se atrevió a afrontar esta última consecuencia. Ahora bien, ¿cómo resolvió Mozart musicalmente este problema, después de crear musicalmente esta forma caracterológica?

La obertura define inmediatamente, como ha de hacerlo en seguida la primera escena, el carácter trágico de la ópera. Vienen luego, una tras otra, las dos primeras escenas, con la cotidianidad de las cuitas de Leporello. Aquí empezamos a pisar el terreno firme de la vida: la banal realidad. La acción va remontándose luego desde aquí a regiones superiores. La primera escena representa uno de los tres puntos trágicos culminantes, que Mozart, con aquella grandeza en cuanto a los modos de expresión que le era peculiar, entrelaza musicalmente entre sí de una manera visible. Como en el *Hamlet*, doña Ana jura vengarse dos veces de la muerte de su padre. El efecto dramático que de esto emana se combina con la simetría musical. Aparece inmediatamente Leporello como figura ilustrativa y de contraste con la de don Juan. Es también, todo él, vitalidad encaminada hacia el goce, pero la ausencia de orgullo, del honor español del caballero, infunde a esta figura un carácter completamente distinto en todos los momentos del drama. El “murmullo angustioso” que se escucha durante la primera gran escena, la tres voces de bajo... Los instrumentos de cuerda de la orquesta, con los pocos acordes contenidos de los cuernos y fagoes, proyectan también sobre la escena sus colores sombríos.

Al acordarse las voces en los finales, etc., el que ha escuchado la obra y ha visto desfilar por delante de él el drama queda con la sensación del carácter metafísico del mundo, tal como lo concibió el genio candorosamente objetivo de Mozart... Tiene que aparecer el más allá para obligar a don Juan a rendirse.

Analogía con Shakespeare. Ambos son objetivos, ambos dominan todas y cada una de las tonalidades de la existencia. Llegan a su altura, históricamente, por distintos caminos.

Sólo el desarrollo de la música instrumental pudo hacer posible el que se realizase el milagro de esta exposición de la vida, permitiendo desplazar a la orquesta los rasgos ocultos de la vida del alma, que no cobran expresión.

3. La “*Flauta encantada*”

Es la última de las tres óperas principales de Mozart. La culminación de su obra sólo abarca los breves años que van de 1780 hasta su muerte, en 1791. La *Flauta encantada* nació en los últimos años de su vida. El texto de esta ópera se basa, arreglado de la peor manera posible, en un conocido cuento y brindaba, por sus vínculos con la religión masónica de la humanidad que profesaba también Mozart, a pesar de su vulgaridad, más insoportable aquí que en cualquier otra parte, la posibilidad de darle un contenido profundo. El ejemplo de esta obra demuestra del modo más elocuente que el texto no es nunca para Mozart más que un pretexto para plasmar mímicamente y con absoluta soberanía, en la región de los sonidos, una serie de caracteres contruidos interiormente por medios exclusivamente musicales. La acción abarca aquí tres grupos: la región de la fe sacerdotal masónica de la humanidad, que consigue nuevos secuaces entre las gentes nobles; el imperio de la reina de la noche, que aspira a destruir a aquellos sacerdotes — un mundo de superstición, de brujería, de odio, de seducción— y, finalmente, el mundo de los hombres que se dejan gobernar por los sentidos, a los cuales no es posible atraer hacia el sentimiento de la humanidad y que se rigen por su propia dicha y su propio bien. La acción es, aquí, puramente aparente. Las pruebas de los que han de ser iniciados y consagrados guardan demasiada semejanza con los ritos de los masones para que el espectador pueda creer en ellas por un solo momento. En el papel de Tamino, héroe de la obra, figuran algunos trozos heroicos de canto bastante verosímiles y que nos recuerdan a Gluck, pero el ambiente que los rodea nos impide dejarnos llevar de esta emoción.

No era posible, pues, que el autor desarrollase en esta ópera el gran estilo dramático del *Don Juan*. En estas condiciones, Mozart compuso un conjunto musical de un carácter completamente distinto y extraordinariamente peculiar. Capta el momento musical que caracteriza a cada una de las tres concepciones de vida que hemos señalado. Da a cada una de ellas una expresión puramente musical en estado de quietud. Desarrolla por medios musicales el mundo tónico contenido en cada una de estas tres estructuras de vida. La música aparece como el lenguaje natural de todos estos hombres. Los extraños instrumentos que la reina de la noche entrega a los dos oficiantes parecen tener no sé qué

fuerza misteriosa y resuenan junto a las voces a través de toda la ópera. Voces invisibles se escuchan en la sala de los sacerdotes. La voz de la reina de la noche resuena desde un sitio invisible, solemne como la noche misma e íntimamente entrelazada con las fuerzas, allí donde aparece por vez primera. El paisaje mágico de las escenas de Papageno y Papagena en el último acto, paisaje que jamás puede ser lo bastante fantástico, parece resonar también. A esta fuerza natural del sonido, que brota de todo, debe corresponder la sencillez de la música. El canto de Sarastro y de sus sacerdotes nos recuerda los sencillos y grandes lineamientos de la arquitectura egipcia y tiene su base en la tendencia a hacer que la orden masónica se remonte a los más antiguos misterios. A esta sencillez corresponde el tema que constituye la verdadera médula de la ópera: el despertar del primer amor en dos almas jóvenes. Es el tema predilecto de Mozart, y la primer aria de amor de Tamino es, no sólo en el tono, sino también en distintos pasajes, como un eco de las arias de Querubín. Toda esta parte es como un paisaje musical de primavera.

Para la caracterización musical de las tres regiones de la vida, Mozart recurre a medios sencillos, pero extraordinariamente eficaces. La música sacerdotal es lenta y de voces profundas, sin ninguna complicación armónica, parca en disonancias. Por los canales de derivación y en algunos pasajes de la tónica profunda del acompañamiento instrumental, se produce cabalmente aquella impresión de un estado sublime de espíritu, situado por encima de las luchas de la vida terrena. La reina de la noche es, musicalmente, un misterioso doble ser. Serio e imperioso como la noche misma y, como ésta, una voluntad mágica llena de espantos y de terrores. En la escena en que aparece ante Pamina, su canto desgarrado, roto, contrasta del modo más abierto con la serena región de los sacerdotes y expresa lo excéntrico de una pasión sin freno con una exaltación que va hasta lo sobrehumano. Finalmente, los dos hombres-pájaros aparecen tan maravillosamente dibujados en la movilidad de sus almas diminutas como el alma insegura y temblorosa del hombre natural a que Bach da expresión en la esfera religiosa. Se asustan como los pájaros del menor ruido y se rebozan como ellos en el más leve rayo de sol.

Pero la vulgaridad del desarrollo externo de la obra, la inquietud en los cambios de la acción, que arrastra consigo a la música, son demasiado grandes para que la representación de esta ópera pueda producir en quien la escucha un goce enteramente puro. Para comprender el verdadero sentido de estas formas musicales, tenemos que concebirlas separadas unas de otras. Tenemos que imaginarnos, independientemente de toda representación teatral, cómo puede haberse proyectado en el alma de Mozart la expresión musical de este mundo tripartito. Entonces, vemos que no guarda la menor relación con el texto de la ópera. Pero ningún arte teatral podría lograr semejante resultado.

EL “FIDELIO” Y LA “NOVENA SINFONÍA” DE BEETHOVEN

EL FIDELIO de Beethoven puede parangonarse con las óperas de Mozart por ser algo insuperable, aunque en un género muy diferente. El músico instrumental, que representaba en cada una de sus obras una historia interior del alma, la unidad de un alma grande en la evolución de sus estados, escogió como correspondía a su naturaleza un tema que da su suprema expresión, en la lucha, a la alteza del alma. Pero el texto ofrecía algunos momentos que, remontándose por encima de esto, podían ser convertidos por Beethoven en receptáculo de sus supremas experiencias íntimas. Este texto, tan pronto recuerda al *Don Carlos* por el contraste entre la tiranía y la aspiración a realizar los nuevos ideales políticos, como nos hace pensar en el *Nathan* por la trabazón de los sentimientos de las almas nobles dentro del sentimiento de solidaridad humana con todos los oprimidos, como nos trae a las mientes la escena de la tumba del segundo *Fausto*, en el momento en que Leonor ayuda a cavar la fosa de su adorado esposo. Estos momentos supremos de la obra son precisamente los que Beethoven llena con las experiencias de su vida íntima. La imagen característica de la tiranía que se ofrece a su espíritu, el supremo ideal de toda su época: la humanidad noble, la cooperación de los mejores hombres para su realización, la armonía de las almas nobles en el sentimiento de la solidaridad, en el goce transfigurado por el triunfo de la justicia, en las más nobles de las emociones: Beethoven encontró en el texto el símbolo de todo esto y ello le ayudó a elevarlo muy por encima de sí mismo.

A través de todo el *Fidelio* resuenan los grandes efectos dramático-musicales descubiertos por Mozart. Don Pedro, el propio don Juan, la Condesa del *Fígaro*: las invenciones musicales enlazadas a estas figuras influyeron poderosamente en la música beethoveniana. Un retroceso manifiesto con respecto al *Don Juan* reside en el hecho de que en el primer acto se desplacen de la música precisamente los momentos decisivos de la acción. Las dos únicas escenas que forman una trabazón dramático-musical son la gran escena de la cárcel, en el segundo acto, y, en relación con ella, la escena final. La acción puramente interior se trueca aquí casi íntegramente en música.

La piedra de toque de todo gran drama musical es el entrelazamiento de distintos personajes y matices de tónica en la simultaneidad. Mozart expresa de este modo la riqueza de la vida, pero Beethoven logra aquí por este medio otro efecto supremo al que no encontramos paralelo. Es el de la armonía de las almas afines, aunque cada una de ellas exista y obre por sí y no se halle dominada por sus vínculos de interdependencia, en un acorde de coincidencia interior basada en sentimientos ideales. Este efecto se manifiesta de un modo muy especial en el terceto del primer acto, en el del segundo y en la escena final.

El *Fidelio* es la obra musical más afín al drama de Schiller. Se halla animado por la misma combinación de emociones humanas, de sentimientos y de afectos que llega hasta el estado de espíritu animado por una escala de sentimientos que van desde las

emociones personales más altas hasta las ideas supremas y las relaciones absolutamente universales. Es, pues, de este modo, expresión de la misma asociación, característica de esta época, del sentimiento personal y del *pathos* de la humanidad, de la libertad, de la formación general del hombre para un ideal humano, tal y como la encontramos desarrollada en las últimas obras de Schiller. La lucha de las ideas supremas con el mundo y la certeza del triunfo final de aquéllas forma la atmósfera en la que viven la acción y los personajes de este drama.

Hay en la literatura dramática pocos contrastes que impresionen tan poderosamente como el hecho de que, después de las escenas de la cárcel, se opere sobre la tierra, envuelto en la luz más resplandeciente del sol, el triunfo de los que han sufrido sin haber pecado. La entrada del “¡Bendito sea el día!” expresa con una fuerza indescriptible el júbilo que parece apoderarse de todo un mundo redimido. Hay en esta escena mucho que parece haber servido de modelo para el final de los *Maestros cantores*. No en vano el sentimiento de Beethoven en que se proclama el *pathos* de las ideas supremas de la humanidad es el sentimiento supremo de la época; la conciencia de la victoria del bien, de la justicia y de la libertad en el mundo. La fuerza expresiva de esta música —y aquí es donde vemos la grandeza de Beethoven— vuelve a romper implacablemente el estilo, la eufonía tónica, la armonía, para expresarse en nosotros como un grito de lo más alto. El medio característico del unísono. Afinidad con el final de la *Novena Sinfonía*. En ésta se expresa lo mismo que en la escena final del *Guillermo Tell*. La misma seguridad en la conciencia del siglo filosófico en cuanto a la fuerza de la idea, como un eco del júbilo inicial de la Revolución francesa. Pero ¡cuán por encima se halla en esto el músico del poeta!

En la *Oda a la Alegría* había expresado Schiller, al medir este punto de apogeo del siglo XVIII, el sentimiento más alto de la época: una nueva solidaridad humana basada en una aspiración ideal común. En Beethoven palpitaba, sin embargo, el contraste inmenso entre sus sombrías experiencias de vida y su soledad y este idealismo, que tan bien cuadraba a su alma anhelante de simpatía, de consonancia y de armonía. Era como la última proyección de lo que sirve de premisa metafísica a la música en sus relaciones tónicas. Beethoven tendría que haber dejado de ser un genio de la música para abandonar este sentimiento fundamental y como también él había perdido la seguridad de la fe de un Bach y el mundo no había ofrecido a su alma tan sensible más que desengaños dondequiera que perseguía estos sentimientos, surgió ante él el problema musical de expresar al sujeto luchando por remontarse hasta esta emoción.

La existencia de Schiller y de Goethe hizo posible para él la solución de este problema. Y exactamente lo mismo que la poesía de Schiller encierra algo de extático, de entusiasta, nacido precisamente de la voluntad de idealidad, brinda en rigor la forma musical fundamental para el gran coro. Doble expresión, una voluntad desgarrada, rítmicamente violenta, y una trascendencia que tiende a esfumarse, de tal modo que los tonos en que se contiene su profesión de fe parecen venir de la lejanía de un más allá.

La *Novena Sinfonía* guarda con la música secular anterior a ella la misma relación que los himnos de Schiller con la lírica. Su tema aparece desligado de todo punto de partida particular. Su objeto específico no es un aspecto de la vida, sino la vida misma. En esto, representa algo único en toda la literatura musical. La música alemana era la única que estaba en condiciones de abrazar el camino hacia un tema como éste.

Este tema es la trayectoria de un alma grande que lucha con la vida y se abre paso a través de las ilusiones y va sobreponiéndose a ellas hasta crearse un estado de espíritu por encima de la estrechez de la existencia personal, basado en las relaciones universales del individuo con el género humano y con Dios, en la conciencia de la fraternidad y en la de hallarse sostenido por Dios; en una palabra, en un entrelazamiento del amor y el gozo en que se abrazan el individuo, Dios y los hombres.

Es ésta la vivencia última, postrera, la más dolorosa y la suprema vivencia del propio Beethoven. La *Novena Sinfonía* es la confesión en que desnuda ante nosotros su alma este gran hombre. El naufragio de las ilusiones de la vida es una experiencia vivida por él. Sólo su dolor le hizo capaz de crear esta obra, la transfiguración del anhelo de dicha, la elevación hasta el teísmo universal, aquella asociación del entrelazamiento del amor con el gozo que vibra también en los himnos de Schiller y se remonta hasta Leibniz: tal era su religiosidad. Una conexión musical enlaza entre sí todas las partes de la obra. Sólo quien capte esta conexión será capaz de dar a la *Novena Sinfonía* su interpretación certera. Por su parte, el músico se cuidó de hacer que estos nexos se destacasen con la mayor fuerza posible. Quería que esta conexión fuese bien comprendida, de un modo seguro y sin equívocos.

EN TORNO A KANT

KANT EMPIEZA la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* con las siguientes proposiciones:

“Hay conocimientos que nacen ciertamente en la experiencia pero no de la experiencia. Conocimientos, por tanto, que tienen su origen en las condiciones de la conciencia, pero no en la experiencia en cuanto tal. Su característica es la necesidad y universalidad. Conocimientos necesarios y con validez universal no pueden nacer, sin embargo, por vía inductiva, sino que son condicionados por un momento que no está contenido en la inducción como tal. Pues la inducción sólo nos enseña que algo tiene lugar en un determinado número de casos, siempre limitados, nunca nos enseña la pura validez universal; nos suministra tan sólo hechos generales pero no la necesidad. Llamamos *a priori* a aquellos principios que se fundan en las condiciones de la conciencia y que poseen, por consiguiente, el carácter de validez universal y de necesidad. Este carácter está vinculado, por tanto, al origen de las verdades en las condiciones de la conciencia. Está condicionado por el carácter apriorístico de estas verdades.”

Estas proposiciones determinan para Kant la meta de toda su empresa, que consiste en resolver la cuestión de cómo es posible ensanchar el conocimiento humano por medio de verdades *a priori*. ¿Cómo nacen conocimientos necesarios y universales que representan una ampliación efectiva de nuestro saber? Esta cuestión Kant la formula de este modo: ¿cómo son posibles juicios sintéticos *a priori*? Es decir, ¿cómo puede tener lugar la ampliación del conocimiento por medio de juicios que están fundados en las condiciones de la conciencia y que tienen, por ello, el carácter de validez universal y de necesidad?

¿Por qué limita Kant el problema del conocimiento a esta cuestión? No puede comprenderse a Kant sin ver con claridad esta limitación del problema que constituye el objeto de la *Crítica*. La mayor parte de los conocimientos humanos nacen por inducción y expresan una regularidad del acontecer, de los fenómenos. Cuando distingo clases de animales y establezco tipos, éstos surgen de una abstracción que reúne un número de casos en un concepto. La distinción de géneros y especies constituye una parte importante del conocimiento humano; no seríamos capaces de orientarnos en el mundo si no pudiéramos reunir aprehensiblemente tales especies y géneros de la realidad. Y cuando establezco que la causa de un estado patológico, que supone una anormalidad de la vida psíquica —por ejemplo, la de esa clase de afasia en la que no se dispone de los nombres de las cosas— reside en el cerebro, me hallo ante una inducción que establece una ley a partir de la investigación de una larga serie de casos. Esta ley fija la relación entre una enfermedad del cerebro y una perturbación psíquica. Es evidente que inducciones de este género constituyen la parte mayor de los conocimientos humanos. Por consiguiente, investigar la facultad cognoscitiva humana quiere decir, ante todo, investigar el alcance de la inducción, su rendimiento, la abstracción, etc. Los

investigadores del conocimiento humano hicieron esto antes que Kant, y Fries y Mill y sus escuelas fundaron en parte la teoría del conocimiento humano en esta capacidad. En Kant no se encuentra una palabra sobre este tipo de conocimiento. Lo deja totalmente de lado. Se limita a afirmar que por este camino no se puede alcanzar el conocimiento con carácter necesario y universal. Ni siquiera se preocupa de aducir las pruebas *in extenso* de tal afirmación. Dice solamente: por inducción nace sólo una limitada generalidad, no una validez universal pura. Y no va más allá de esta proposición.

De todo ello se desprende que deben existir especiales necesidades científicas y personales de las que surge el planteamiento del problema por Kant. Tendremos que considerar este planteamiento como incompleto, como resultante de una intención limitada de Kant. Más todavía: nadie puede decir que sea Kant el teórico de la facultad cognoscitiva humana. Como vimos, el conocer se entiende más, contiene muchas más especies. La finalidad de Kant ha debido de ser determinada y limitada personal e históricamente. ¿Cómo? La respuesta es ésta: Kant es llevado al problema del conocimiento humano por la sacudida que había sufrido en sus días la metafísica. Él es metafísico por naturaleza. Para él se trata de la validez de la metafísica. Y como en el tiempo en que él trabaja la conciencia crítica se extendía a todos los problemas y todo lo ponía en duda, su espíritu se sintió impelido a investigar la solidez del fundamento de la ciencia metafísica y a responder a esta cuestión: ¿En qué sentido es posible todavía la metafísica? Y el resultado de su investigación es, por un lado, rechazar la metafísica vieja y, por otro, fundar una nueva.

El otro “momento” que determinó este planteamiento especial fue el predominio de la ciencia natural matemática con la figura de Newton. El siglo XVII fundó la ciencia natural matemática, el XVIII la construyó y en la época de Kant aparecieron los trabajos de Euler, Bernoulli y Lambert en Alemania y los de d’Alembert y Lagrange en Francia. La física fue asentada en ese tiempo sobre firme base matemática. Kant vivía en esta gran época y desde joven se ocupó de estas investigaciones. Ahora bien, la ciencia natural matemática contiene un conjunto de proposiciones que llevan en sí el carácter de necesidad y universalidad. Desde las operaciones del contar hasta los axiomas de la geometría y los principios de la mecánica, se extiende una conexión de verdades necesarias y universales, y en la época de Kant podía decirse que estas verdades constituían el tesoro más preciado del conocimiento humano, que se extendía de la matemática a la mecánica y de ésta a las partes teóricas generales de la astronomía y de la física. Estas ciencias existían. Kant tenía que partir, por tanto, de lo siguiente: existen verdades necesarias y universales que significan el mayor desenvolvimiento del conocimiento humano al que se ha podido llegar. Y también por este lado la primera cuestión para Kant era ésta: ¿cómo son posibles juicios *a priori*?

No con menos fuerza influyó en su espíritu un tercer “momento”. Kant era una personalidad de gran energía. Para él la vida hubiese carecido de valor si no hubiese poseído la seguridad sobre las verdades morales y su fundamento. La determinación del fin de la vida en una verdad unívoca era para él una interna necesidad. Y el momento en que el empirismo parecía disolverlo todo en relatividades, Kant exigía un punto

apodíctico absoluto en el que pudiera orientarse la conducta humana. Por lo tanto, exigía también en este punto el carácter necesario y universalmente válido de la verdad. Si la verdad de naturaleza moral es de otra clase que la de las ciencias naturales, tiene, sin embargo, de común con ésta el carácter de universalidad y de necesidad. Así nació en el espíritu de Kant la formulación de su problema.

Es notable cómo puntos de vista que llegan hasta lo hondo de la cosa, y son desarrollados con una lógica vigorosa, tienen como resultado, aunque sean unilaterales, un rendimiento extraordinario en todas las ciencias. La investigación de las condiciones de la conciencia, del *a priori* que acarrea una ampliación del conocimiento, tuvo por consecuencia una revolución de la posición de la conciencia humana. Ciertamente que antes de Kant hubo hombres que se dedicaron a la teoría de conocimiento: Locke y Hume, en Inglaterra, un gran número de teóricos en Alemania y en Francia d'Alembert. Hombres geniales habían investigado el problema del conocimiento. La posición tomada por la dirección empirista en este punto está señalada por esta pregunta: ¿cómo es posible la experiencia cuando partimos de las aportaciones de los sentidos y de la percepción interna? ¿Qué debe aportar el espíritu por su parte, quiero decir, qué mínimo de "condiciones de conciencia", para que sean posibles la experiencia y el conocimiento empírico? Locke había respondido: las operaciones lógicas: unir, separar, encontrar igualdades y diferencias. Hume había contestado: hacen posible el conocimiento empírico las leyes de la mecánica psíquica, que no son otras que las de asociación, pues producen habituaciones de las que se originan después el concepto de sustancia y el de causa. Pero estas asociaciones sólo tienen un carácter subjetivo, y, así, no había para él otra objetividad que la regularidad de la coexistencia y sucesión en las percepciones internas y externas. Su establecimiento le pareció el fin del conocimiento.

Kant partió de un punto de vista opuesto. Comienza con esta pregunta: ¿cuáles son las condiciones que hacen posible la ciencia empírica? Y al plantearse tal cuestión tiene que penetrar hasta el fondo y ver cómo se forma la experiencia a base de percepciones, cómo es posible el conocimiento montado sobre la experiencia, dónde están situados, para la norma de la vida, los fundamentos en las condiciones de la conciencia. En una palabra: no existe ninguna hondura que no se hubiese visto impulsado a escudriñar. Se le ofrece una cooperación de las funciones más diversas en el rendimiento de la conciencia humana, con un resultado inaudito. Aparece el espíritu humano como una fuerza creadora y se forma la gran concepción que constituye la fuerza de toda la filosofía kantiana: son las condiciones de la conciencia las que, a base de una caótica multiplicidad de impresiones, establecen el mundo de las percepciones y fenómenos, el sistema de este mundo de las ciencias. El intelecto no se gobierna por las cosas sino que les prescribe su "legalidad". ¡Qué cambio tan inmenso en el pensar humano! Conceptos como realidad, unidad, pluralidad, que hasta entonces se solían derivar de la experiencia, Kant los retrotrae a condiciones de la conciencia. Su establecimiento de unidad, su afirmación de realidad llega hasta los límites últimos de nuestro conocimiento. Es más: lo que el empirismo atribuía con descuido a la experiencia es concebido como una creación de la conciencia humana. De este modo la antorcha de la crítica alumbra hasta los últimos

rincones del conocimiento humano. Gracias precisamente a este punto de partida unilateral, la teoría del conocimiento de Kant es de una universalidad jamás conocida.

II

TRABAZÓN DE LA CRÍTICA KANTIANA

Hemos visto cómo Kant sintetiza las conquistas científicas de los siglos XVII y XVIII y concibe el problema del conocimiento humano en una forma que, por su misma unilateralidad, permite captar del modo más general las condiciones de la conciencia, la conexión entre ellas y sus aportaciones. Su análisis de la conciencia por lo que se refiere a las condiciones de verdad que contiene es mucho más amplio que el de cualquier otro antes que él. La solución del problema tiene lugar, primeramente, en la *Crítica de la razón pura*, que investiga las capacidades y límites del conocimiento humano en lo que respecta a la aprehensión de verdades necesarias y universales. Lo que caracteriza a esta gran obra es su método. No concibió, como sus antecesores idealistas, que la condición del conocimiento en el espíritu humano consistiera en una variedad de disposiciones, en una yuxtaposición de ideas, sino en una *cooperación de funciones del espíritu*, y así surge de su método un nuevo concepto de conexión, sujeta a ley, de nuestras funciones espirituales. El intelecto es una fuerza que actúa unitariamente, equipada en cada sujeto con el carácter de universalidad y necesidad, creadora en las formas de las funciones sensoriales, en las del entendimiento, y con la tendencia a pasar de lo condicionado, captado por el entendimiento, a lo absoluto. Si la razón humana contiene un sistema tal de funciones cooperantes, los objetos se amoldan a las condiciones del espíritu, y no es el espíritu quien recibe su forma de la acción de los objetos. De la crítica de la razón del conocimiento saca Kant el concepto más elevado de la naturaleza humana como el sistema “legal” de la inteligencia, que no está determinado por las cosas sino que las determina. En la segunda edición compara esta inversión realizada por él con la obra de Copérnico, y dice expresamente que en ella se funda la idea fundamental de su nueva metafísica. Así funda en sus tres *Críticas* una nueva concepción del mundo que desarrolla luego en sus obras sistemáticas. Se trata de la transformación del idealismo de la libertad que sirve de base a Platón, a los filósofos romanos, a Descartes y su escuela y a la religión cristiana. Nace una trabazón comparable a un drama: la razón humana aprehende la naturaleza como fenómeno, como un sistema en el que acontecen cambios finitos según leyes. Se encuentra llevada más allá de este conocimiento, en dirección hacia lo absoluto. En este punto se enmaraña en contradicciones insolubles, y se consume en un afán insaciable, que nunca podrá satisfacerse, de resolver los enigmas últimos: surgen Dios, la libertad, la inmortalidad en el horizonte de la razón teórica, pero sin poder alcanzarlos. Y verifica una transposición de lugar cuando coloca en la conciencia moral lo que ha quedado insoluble para la inteligencia. La *Crítica de la razón práctica* analiza la conciencia moral. Como ésta nos habla en sus normas con carácter universal y obligatorio, también tendrá que cimentarla con el *a priori*. La ley moral no habla en nosotros bajo la influencia de la realidad circundante; lleva en sí misma la ley, la

fórmula, que está contenida en la conciencia, como condición que radica en el sujeto. De aquí deriva Kant la exigencia de la voluntad libre. Sobre ésta funda los postulados en los que reaparecen las ideas del alma, de la inmortalidad, de Dios, del bien supremo. Y en la forma de las exigencias de la voluntad aparece la respuesta a las últimas cuestiones. No es la voluntad subjetiva la que exige. Es lo universal lo que habla en el sujeto mismo, lo que trasciende lo individual, lo que habla en cada ser racional. La razón impone un orden de las cosas en el que la buena voluntad encuentra sus títulos. Y, finalmente, en la *Crítica del juicio* se eleva al punto más alto. Hace compatibles naturaleza y libertad gracias al concepto de una teleología inmanente de nuevo cuño, pensada críticamente, en la que se anudan todos los hilos del conocimiento y del imperativo del deber, de la realidad y del valor. Éste es el gran drama en que se nos figura la conexión de las *Críticas*.

Si volvemos la vista al punto de partida se nos hará más claro el modo en que en el pensamiento de Kant se entretejen la voluntad de metafísica, la reducción del conocimiento necesario y universal de las ciencias naturales matemáticas a un nexo de condiciones que las hace posibles, su limitación a los fenómenos y la exigencia de un punto absoluto para la acción moral por cuya virtud ésta es elevada por encima de las relaciones. Así el problema de las verdades necesarias y universales tiene para Kant un sentido muy peculiar. Va acompañado, por decirlo así, de una misteriosa superabundancia de la conciencia metafísica. Kant leyó con gusto la vieja poesía didáctica de Haller, a Klopstock, y, sobre todo, a Leibniz. Vivía con la conciencia de un orden jerárquico de seres racionales, sometidos todos a la misma ley de la razón, ley que aparece en el sujeto empírico pero que lo trasciende. Esta razón universal habla en el *a priori* del imperativo categórico. Kant dice expresamente que debe existir una conexión interna entre la razón teórica y la práctica, gracias a la cual nos habla en este doble modo. Así se abre la visión de un reino de la razón, de la conexión de la razón, que es quien impone el problema de las condiciones necesarias y universales del conocimiento. Es un metafísico el que nos habla, pero con la intención de investigar la capacidad para la metafísica, de restaurar sobre nuevas bases la vacilante conexión metafísica. Esto nos explica también por qué Kant no fue llevado a ocuparse del conocimiento empírico sino que una nueva metafísica se junta al concepto de la razón universal que habla de este modo a cada ser espiritual y hace posible la aprehensión de la “legalidad” de la naturaleza. Es una visión del reino metafísico. Kant lo vislumbra en los límites del conocimiento humano, como exigencia de un posible entendimiento intuitivo, de una cosa en sí —conceptos límites del conocimiento seguro, al que se dirige su concienzudo espíritu, y, sin embargo, la tendencia a ir más allá—. Mucho quedó por hacer, pero lo esencial es que encontró el método que permitía resolver el problema de las verdades necesarias y universales y que se pudo penetrar en las profundidades de la conciencia.

III EL MÉTODO DE LA CRÍTICA DEL CONOCIMIENTO

He aquí la tarea. Dice Kant que nuestra época es la auténtica época de la crítica, a la que tiene que someterse todo. Y de todas las faenas la más difícil es la del conocimiento de sí, y éste debe comenzar con un examen del conocimiento mismo. Por eso el comienzo, la “crítica de la razón pura”, constituye la primera parte de la fundación de la filosofía, que se desenvuelve en tres secciones.

Volvamos a partir de nuevo del modo limitado como Kant plantea la cuestión. La razón de esta limitación radica, como vimos, en la contextura metafísica de su espíritu. Como es sabido Descartes parte de la conciencia. Su método consiste en establecer los hechos que están contenidos en la conciencia y encontrar, por medio de ellos, el tránsito que conduce a lo que existe más allá de la conciencia. Nada puede aparecer más sencillo y más claro y, sin embargo, se trataba de un método que jamás puede llevar a la meta. En su *Doctrina de la ciencia*, Fichte recayó de nuevo en este método, a pesar del título prometedor. El método de Kant es distinto del de Descartes en su punto de partida.

Dentro de la conciencia, Kant toma su punto de partida en la idealidad de la naturaleza y de la ciencia natural, los más importantes hechos entre los que abarca nuestra inteligencia. Esta inteligencia ha producido la matemática y la ciencia natural puras. Para Kant no tiene ningún sentido la cuestión de si es posible para la ciencia natural el conocimiento de la naturaleza; sólo podemos preguntarnos cómo es posible este conocimiento y dentro de qué límites. La matemática y la ciencia natural llevan consigo su validez. Lo único que podemos hacer nosotros es buscar las condiciones que las hacen posibles y qué consecuencias resultan de estas condiciones. Lo único que preguntamos: ¿cómo son posibles? Y cuando se conoce esta posibilidad, puede explicarse también su validez, que sólo se refiere a los fenómenos. Las condiciones que actúan en las ciencias matemáticas y naturales y a que se debe el conocimiento se encuentran empíricamente en la historia de la ciencia natural matemática. Pero Kant no interroga a la historia. También en esto encontramos otra limitación de su modo de pensar. Pero saca un esquema general de las condiciones en juego del estudio de las obras de los grandes hombres que cultivaron la ciencia natural matemática. Parte de la mecánica y desarrolla cómo el sistema de los movimientos, como un conjunto de verdades necesarias, presupone principios fundamentales *a priori* del entendimiento; más allá todavía, funciones del entendimiento, que se manifiestan en estos principios fundamentales; todavía más hacia atrás, las formas de la intuición como condiciones de la conciencia, y todavía, como condición de la receptividad, una variedad de impresiones recibidas, que se enlazan gracias a esas formas. Las leyes necesarias y universales de la naturaleza tienen que ser derivadas de las leyes del pensar. Lo que distingue a Kant de los demás es su método. No es metafísico ni psicológico sino científico-teórico. Arranca de las ciencias naturales matemáticas. El punto fundamental de la actitud kantiana es la cooperación de las funciones del espíritu humano en la producción de conocimientos necesarios y universales en las ciencias de la naturaleza. Desde este punto se le manifiesta como decisivo para la fundamentación del conocimiento lo siguiente: existe un conocimiento necesario y universalmente válido de los hechos naturales dados en las percepciones, pero este conocimiento se refiere sólo a fenómenos y nunca a la realidad en sí misma. El

mismo método emplea Kant después para resolver el problema de la metafísica. También en este caso es el conocimiento humano el órgano que tiene que decidir si es o no posible un saber de verdades metafísicas. La facultad cognoscitiva es de tal suerte que las funciones del entendimiento sólo tienen aplicabilidad cuando son referidas a intuiciones. Pero la intuición presupone la receptividad de la sensibilidad. No existe ningún otro conocimiento sino el que hace posible tal aplicabilidad, es decir, el que tiene por base la sensibilidad y lo dado en ella. Donde no existe la materia inherente a la intuición las funciones del entendimiento nada pueden producir. Sin intuición el entendimiento es vacío.

Pasemos de estos supuestos generales del método kantiano al método mismo. Su punto de partida radica, como en toda la filosofía moderna a partir de Descartes, en el principio de que en la conciencia se nos da toda suerte de percepción y conocimiento. La conciencia es el lugar en que aparecen percepciones y conocimientos, contiene la materia de la que se entretejen las percepciones y el conocer. Los objetos son fenómenos para la conciencia; las leyes que abstraemos de los objetos son generalizaciones a base de los fenómenos de la conciencia según las leyes de esta misma conciencia. En una palabra: no podríamos predicar algo que estuviera fuera de la conciencia. Éste es el supuesto general del que parte Kant, del mismo modo que partieron Descartes, Malebranche, Locke y Hume. La diferencia está en que, como vimos, Kant destaca de los hechos de conciencia, como los más importantes, el que nuestras percepciones hacen posible en la conexión de la conciencia un conocimiento universal y necesario de la naturaleza. No tiene ningún sentido preguntarse si existe un conocimiento de la naturaleza —la ciencia natural matemática está ahí—, sólo debemos preguntar cómo es posible. Lleva su prueba en sí mismo. Preguntamos solamente por las condiciones en cuya virtud es posible y real. Esto es lo que en primer lugar distingue a Kant de sus predecesores. El método de Kant tiene, por consiguiente, como fin investigar las condiciones a las que va vinculado el conocimiento necesario y universal. Cada conocimiento implica un incremento del saber; de aquí la pregunta: ¿cómo son posibles juicios sintéticos *a priori*?

Esta interrogación puede circunscribirse más: ¿cuáles son las condiciones a que está vinculada toda ampliación del conocimiento por medio de proposiciones necesarias y universales? Si se resuelve la cuestión, se pone de manifiesto, en primer término, el fundamento de la existencia de verdades necesarias y universales en el conocimiento matemático y de las ciencias naturales; pero al mismo tiempo, de estas mismas condiciones resultará a qué límites está ligado el conocer. No es una cuestión histórica la que Kant plantea; no es su método el histórico-psicológico, no busca lo común a los métodos de los grandes investigadores de la naturaleza a los que se debe su conocimiento. Por el contrario, representa una falla de Kant el carecer de esa amplitud histórica en su consideración del asunto. Su procedimiento consiste en buscar como un esquema general, al que se hallaría vinculada la producción de todas las ciencias. Siempre tiene ante sí a los grandes investigadores de la naturaleza, pero no los interroga uno tras otro, sino que su propósito consiste en exponer de tal suerte las condiciones del conocimiento y su cooperación que surja como si dijéramos el esquema del conocimiento

de la naturaleza. Donde quiera que se dé, es algo complicado; representa, como quien dice, la legalidad interna del conocer sobre la que está fundada la ciencia natural matemática. Su método, por lo tanto, es distinto del de Locke y Hume. Éstos tratan de resolver el problema del conocimiento por caminos psicológicos; preguntan por las formaciones originarias, por los últimos elementos y su legalidad, que se hallan en la base del intelecto; determinan la especie de unión que tiene lugar entre estos elementos, persiguen el nacimiento de las formaciones compuestas. En una palabra: la psicología explicativa constituye el supuesto de la teoría del conocimiento de estos hombres. Contestan a la cuestión acerca del valor del conocimiento mostrando el origen del conocimiento. Sin duda, un procedimiento tentador, pero Kant lo rechaza.

En el primer prólogo a la *Crítica de la razón pura* fijó Kant su relación con este método psicológico: hay “una cierta fisiología del entendimiento humano”, como la que Locke puso por base, y que emprende la siguiente demostración: de la “plebe de la experiencia común” ha surgido todo lo que la “pretendida reina” de todas las ciencias, la metafísica, tiene que decir. En otro pasaje abandona este concepto de una “fisiología del entendimiento” y pasa al más amplio de una física del sentido interno. El juego de nuestros pensamientos está dado en la percepción interna, la física del sentido interno trata de derivar de este juego leyes naturales del pensar. Señala que acaso así sea posible llegar a explicar los fenómenos del sentido interno, pero en otro lugar niega esta posibilidad. La naturaleza puede ser conocida porque su conocimiento dispone en la matemática de un medio auxiliar *a priori*, pero los hechos del sentido interno son inaccesibles a una ciencia rigurosa, pues la matemática no es aplicable al dominio de los estados internos. Puede existir, por lo tanto, una descripción natural de lo anímico, pero no una ciencia natural. Todo lo más llega a una descripción y articulación sistemática de los hechos de la percepción interna. No es posible alcanzar la explicación con una seguridad rigurosamente demostrable. Si éste es el caso, de ello se sigue que no puede fundarse la teoría del conocimiento sobre la psicología explicativa.

Hoy entendemos por psicología una ciencia que trata de explicar los fenómenos de la vida anímica, pero la psicología actual no ha pasado de la etapa de las hipótesis. Si esta es la situación —y no se puede prever cuándo cambiará—, Kant tiene razón al rechazar la psicología explicativa para fundamentar la teoría del conocimiento. Aquí tenemos la justificación de Kant. No tendría razón si tal ciencia explicativa fuera posible. Como no es éste el caso, hay que buscar un método que no tenga necesidad de una explicación psicológica de la exigencia del conocer.

Pero este método no puede arrancar sin contar con conceptos sobre los hechos anímicos. Es claro que no puede describir las actividades del intelecto humano sin algún género de generalización psicológica. Si no dispongo de conceptos como pensamiento, sentimiento, voluntad, entendimiento, razón, juicio, no podré llevar a cabo la investigación sobre el intelecto humano. Y, claro está, no puedo tomar tales conceptos del uso corriente del lenguaje. Tengo que poder definirlos y delimitarlos recíprocamente. Por consiguiente, el rechazo de una fundamentación psicológica no quiere decir que la teoría del conocimiento pueda prescindir de conceptos psicológicos perfilados unívocamente.

Por lo tanto, debe de haber determinaciones psicológicas que no corran el riesgo de la psicología explicativa y que sean suficientes para llevar a cabo la investigación. ¿Cómo es esto posible?

La respuesta de Kant radica en su psicología descriptiva, de la que he ofrecido hace poco una determinación más concreta sirviéndome de las palabras de Kant. Es posible reducir a conceptos las actividades de la vida anímica, tal como se presentan en el sentido interno, es posible describirlas según sus propiedades y establecer una ordenación de las mismas. Es todavía un concepto muy incompleto de psicología descriptiva el que Kant ofrece como base. Sin embargo, vio el punto en el que es posible una solución del problema, que nos sustrae a los errores de la psicología explicativa y ofrece la posibilidad de una fundamentación de la teoría del conocimiento. En primer lugar, Kant presenta tres facultades fundamentales como la división más general de los hechos psíquicos. Se presentan, sin demostración alguna, como fundamento. Las tres *Críticas* están basadas en ellas. La facultad cognoscitiva constituye el objeto de la crítica de la razón pura, teórica, la apetencia y la voluntad el de la crítica de la razón práctica, el juicio y el placer y su contrario el de la crítica del juicio. Dice Kant expresamente: todas las facultades del alma pueden reducirse a tres que, a su vez, no pueden derivarse de un fondo común: conocer, sentimiento de agrado y desagrado, apetecer. Todo intento de reducción fracasa. Kant va aquí demasiado lejos. No es menester tanto, basta decir: la psicología descriptiva se circunscribe a delimitar estas tres clases de fenómenos; se ofrecen al sentido interno, se diferencian claramente por su índole. La cuestión de si es posible una reducción mutua por medio de una explicación cae fuera de la psicología descriptiva. La determinación más detallada de lo que tiene lugar en el conocimiento, en el sentimiento y en el deseo corresponde al sentido interno, y la crítica del conocimiento se limita a la formulación de los conceptos que sean necesarios para resolver el problema de la necesidad y la universalidad. Bajo este punto de vista se encuentra todo el análisis del conocimiento humano llevado a cabo por Kant —punto de la mayor significación para la comprensión y justificación de Kant—. No encontramos en las *Críticas* ninguna psicología explicativa. Las otras divisiones no están fundadas psicológicamente. Las distinciones que introduce Kant en otros casos están bosquejadas únicamente desde el punto de vista de los problemas de la teoría del conocimiento y de su solución.

Kant avanza un paso por lo que se refiere a esta diferenciación y unión de las facultades anímicas. Tras de sus distinciones aparecen posibilidades de unidad, etc. Estas posibilidades son válidas para él, pero las excluye de su trabajo. Es muy importante ver bien claro en este punto, pues hace patente que no es el interés de Kant ofrecer aquella derivación. El objeto de Kant no es el espacio en cuanto a su origen, la forma predicativa, la razón reducida a los procesos elementales que actúan en las funciones superiores de la vida espiritual. Más bien trata de describir expresamente lo que conocen la sensibilidad interna y la externa. Quiere establecer aquellas funciones que se presentan a la observación en un alma desarrollada. *Describe lo que es; no retrocede a aquello de lo cual podría haberse originado genéticamente*. Así, rechaza el mostrar la conexión interna de las sensaciones y de las funciones del entendimiento. Pone lado a lado la

sensibilidad, como facultad de la intuición del espacio y el tiempo, y el entendimiento, como facultad de los juicios. Afirma expresamente la posibilidad de una conexión, pero se trata de una cuestión genética que queda fuera de la trabazón de sus métodos y fines. De aquí nace esa equivocación total de pretender comprender genéticamente el *a priori*. Cuando Kant explica el espacio por el *a priori* del espíritu humano, no quiere decir que vengamos al mundo con una intuición *a priori* del espacio. Cuando señala las protofundaciones en la forma de los juicios, esto quiere decir que en la conciencia desarrollada se manifiestan las distintas funciones en el juicio; la conciencia desarrollada vive en estas funciones. Pero con esto no quiere decirse que detrás del aparato desarrollado no haya algo simple como genético.

Kant dice expresamente: el espacio es una intuición adquirida. Excluye de su investigación el determinar la presunta disposición para la intuición del espacio que serviría de base a nuestro espacio. Por tanto, aparta las posibilidades genéticas de aquel fenómeno en la vida del alma. No tienen nada que ver con su trabajo metódico. Esto se ve todavía más claro cuando se pone a diferenciar el entendimiento, el juicio y la razón. Se podría creer que, puesto que se habla de facultades del alma, existe en el alma un entendimiento, que delimitado y *a priori*, está en ella; además, el juicio y, por último, la razón. Nada puede ser más erróneo. ¿Qué son, pues, el entendimiento, el juicio y la razón? El entendimiento es la capacidad de mostrar lo universal para lo particular y al que éste está subordinado; juicio, la capacidad de buscar luego lo particular de esto universal; razón, la capacidad de marchar de los miembros condicionados del entendimiento finito a lo absoluto. Se mueven, todos, en la relación de lo universal a lo particular, operaciones que, por decirlo así, pertenecen al mismo plano de la vida espiritual. Y si Kant coloca uno junto a otro al entendimiento, el juicio y la razón, con esto no quiere decir más sino que *existen actividades que pueden separarse unas de otras* y de cuyas relaciones nace nuestro conocimiento. Sería, por consiguiente, una mala interpretación concebirlos como un conjunto de disposiciones que estuvieran en la base como otras tantas facultades irreductibles.

Y, con todo, una cuestión difícil. Si es cierto que en el fondo no hay ninguna teoría genética, ¿qué significan entonces todos esos pasajes en los que se habla de las condiciones que deben servir de fundamento a la experiencia para que ésta pueda tener lugar?

En la investigación de lo que Kant llama *a priori* procede predominantemente, y con fecundos resultados, de este modo: busca las condiciones para la posibilidad de la experiencia. Es condición de posibilidad de la experiencia aquello que en sí mismo no es derivable de ella, aquello que hace captable la sensación, las impresiones y los estados internos, mediante la unión. Aquello que no es derivable de la experiencia sino que la hace posible es, para Kant, *a priori*. Quiere decir esto que *toda experiencia contiene en sí un aspecto por el cual se hace posible la unión de las impresiones y, en general, la unión de los elementos en la conciencia*. Por consiguiente, es *a priori* no lo que antecede a la experiencia sino lo que constituye un aspecto de la misma, no lo que constituye la materia del conocimiento sino lo que trae la forma del mismo. *A priori* es

todo lo que ordena, une, relaciona una multiplicidad, toda forma de unión que es posible en el espíritu humano. Cuando las impresiones son referidas unas a otras en el espacio, cuando se confrontan impresiones de fuera del cuerpo humano, toda forma en que el entendimiento humano capta la multiplicidad de lo sensible y comprende cómo está ordenado en el tiempo y en el espacio: en todas partes la función unitaria del espíritu humano. El concepto de sustancia como un género de esta función unitaria, la causalidad como otro —esto constituye, según Kant, el *a priori*. No buscado *tras* la experiencia sino *en* la experiencia, no precediendo a la experiencia sino como un aspecto que se desenvuelve en el proceso de la experiencia y está presente en la misma. Ninguna teoría del conocimiento posee la posibilidad de marchar tras de la experiencia como a algo que existiera antes de la experiencia. Ni lo que está en nosotros antes de la experiencia, como condición, ni lo que, como condición también, está fuera, puede penetrar jamás en nuestra conciencia. El conocimiento sólo puede constatar el aspecto de la experiencia que contiene la función de unión, trabazón, relación en la intuición, el pensar y el discurrir. Destacar este aspecto, es decir, llevar a cabo la gran abstracción sobre la que descansa toda teoría del conocimiento. Los conceptos de que se sirve la teoría del conocimiento son abstracciones de la experiencia y del saber empírico. No hay que comprenderlos genéticamente sino que son abstraídos de la consistencia que ofrece el nexo de la experiencia. No designan una “disposición” del espíritu que estuviera ahí antes de la experiencia sino un aspecto de la misma, que constituye la condición para que se enlacen las impresiones que se presentan en el sentido externo. Como es sabido, Kant distingue primero impresiones, percepciones del sentido externo que ofrecen la materia al conocimiento; rojo, amargo, etc., o, mejor, elementos que, como materia, sirven de base al conocimiento humano. Separa luego la forma que, como sensibilidad, como facultad de la receptividad, une estas impresiones. La forma de esta sensibilidad es la intuición. La naturaleza de la intuición consiste en unir en la relación de la parte al todo. La intuición espacial no subordina lo particular a lo general sino que ordena partes dentro de un todo. La relación de la parte al todo constituye la naturaleza de esta unión en la intuición. Ésta es un modo de unión que surge como forma en el espíritu humano. El entendimiento y el juicio ordenan según la relación de lo particular a lo universal. Subordinan lo particular a lo universal. Asegura para lo universal los casos que le pueden ser adscritos. La relación según la cual son puestos en relación lo particular y lo universal es totalmente distinta de aquélla que, en la intuición, la parte es referida al todo. Aquí está la razón por la cual Kant distingue materia y forma de la intuición y forma del entendimiento. La razón refiere las relaciones que aparecen en el entendimiento, relaciones de lo condicionante a lo condicionado, a algo no condicionado, absoluto.

Estas descripciones de ciertas actividades del intelecto humano no constituyen enunciados sobre “disposiciones”, no son proposiciones sobre una conexión genética sino afirmaciones sobre actividades: receptividad, considerada según su material, sensibilidad, en la medida en que se revela a la percepción; forma, que traba este material en la intuición, que es otra actividad o aportación del entendimiento humano; además, la relación de lo universal con lo particular —otras tantas aportaciones del espíritu humano.

Y ya pongamos a la razón en relación con esto o la consideremos por separado, es esa actividad peculiar que se agrega a lo aportado por las actividades del entendimiento, la relación con lo absoluto, lo que abarca en totalidad.

Segundo punto, frente a las grandes exposiciones de Kant: se habla mucho de sus distinciones, divisiones interminables, separaciones, del infinito arte discriminador de este espíritu genial. Es verdad y, además, es necesario, puesto que ninguna teoría puede prescindir de las abstracciones. Pero este arte no pasa de ser un medio para establecer relaciones. El blanco del sistema de Kant no es otro que el de comprender la cooperación de estas actividades en el organismo del intelecto humano de modo que haga posible un conocimiento científico-natural-matemático riguroso. Estas distinciones no son otra cosa que el medio para resolver la tarea consistente en hacer comprensible la interacción de las diversas actividades contenidas en el intelecto humano a los fines del conocimiento universal y necesario. Si el conocimiento es el fin del intelecto, entonces este intelecto tiene, por decirlo así, un carácter teleológico, es una organización que realiza el objetivo de un conocimiento universal y necesario. Todo lo que persigue la *Crítica* es esto: ¿cuál es el papel que representa cada una de estas actividades en la conexión del conocimiento? ¿Cómo es posible ésta? Y el resultado: cuando falta, cuando se elimina una de estas funciones, el conocimiento es imposible. Si elimino del conocimiento la materia a la que se refieren las funciones del entendimiento y de la intuición, entonces esta gran máquina trabaja, como si dijéramos, en el vacío; si elimino el entendimiento, entonces no consigo ninguna unión de lo dado en la intuición. Como la actividad específica de nuestra organización intelectual consiste en la interacción de estas funciones, resulta que cuando el entendimiento pretende operar en el vacío, no refiriéndose a lo dado en el espacio y en el tiempo y queriendo aprehender relaciones abstractas, trabaja estérilmente. Por consiguiente: no hay otro conocimiento que la experiencia, trabazón de lo dado en la percepción en el espacio y en el tiempo, y relaciones lógicas debidas al pensar espontáneo que ordena lo dado en el espacio y en el tiempo. Por lo tanto, existe una ciencia natural matemática pero no una metafísica.

La proposición fundamental sobre la que descansa la crítica de la razón no está expresamente formulada al comienzo pero constituye, según expresiones bien claras de Kant, el supuesto en que se apoya toda su marcha. La proposición reza así: la ciencia natural matemática es realidad. Se refiere a Hume y Locke: la derivación empírica en la que ambos incurren no puede conciliarse con el conocimiento rigurosamente científico que poseemos y es refutada, por consiguiente, por un *factum*. La existencia de la ciencia natural matemática como un saber válido que proporciona conocimiento objetivo es un *factum*: nosotros tenemos este conocimiento. Los *Prolegómenos* tomaron expresamente esta proposición como punto de partida de su discusión. Plantean dos cuestiones: 1) Existe la ciencia natural matemática, ¿cómo es posible? 2) ¿Es posible la metafísica? La *Crítica de la razón* se plantea la siguiente cuestión, condicionada por un segundo supuesto de Kant, que reza así: ningún conocimiento universal y necesario puede ser derivado de la experiencia. La inducción sólo nos suministra lo que tiene lugar de hecho y en innumerables casos. Lo verdaderamente necesario no puede alcanzarse por medio de

la experiencia. No debemos comprender esta segunda proposición en el sentido de que todas las verdades necesarias y universales se originen sin intervención de la experiencia. Son encontradas por medio del pensar experiencial pero gracias a una parte del mismo que trasciende a la experiencia. Es algo que construye, que traba las experiencias; he aquí la condición del conocimiento humano. Aquello que en esta proposición es indudablemente válido lo ha formulado Kant del modo siguiente —y el pasaje correspondiente tiene una particular significación (2ª edición de la *Crítica*, Deducción, al principio):

“La multiplicidad puede ser dada en la intuición, la unión de algo múltiple no puede producirse en nosotros a través de los sentidos, y tampoco puede, por consiguiente, estar contenida en la pura forma de la intuición sensible. En la forma de espacio y tiempo y en el material empírico al que se refieren no se contiene la unión de lo múltiple. Pues la unión de lo múltiple es un acto de la espontaneidad del entendimiento.”

Estas proposiciones no pueden estar sujetas a duda alguna. Los sentidos nos suministran sólo el material de las impresiones. Puede que esta multiplicidad esté fundada en orden propio en una legalidad fuera de nosotros, pero no se nos presenta así en la secuencia de nuestras impresiones. Ésta aparece como un caos. En las impresiones en cuanto tales no hay ninguna unión; la unión es una aportación de la conciencia humana. La unión es, dice Kant, una síntesis cualquiera en la cual se constituye una relación entre nuestras impresiones.

[*] Este ensayo corresponde al curso de “Sistema de la filosofía” que Dilthey comenzó a dar desde 1898, y dio por última vez en 1903. Está reproducido como apéndice en el estudio de D. Bischoff, *W. Diltheys Philosophie der Geschichte* (Berlín, 1935) y a él se lo proporcionó Hermann Nohl, que poseía una copia taquigráfica. [E.]

EL MOVIMIENTO POÉTICO Y
FILOSÓFICO
EN ALEMANIA DE 1770 A 1800

ESPERAN USTEDES de una lección inaugural[*] que aquél a quien se le ha acordado el honor de pertenecer a esta Universidad exponga sus relaciones con las direcciones que dominan en su ciencia. Si presento mi posición sencillamente, me veré en el peligro de aparecer como muy reaccionario, pues sigo creyendo que el problema fundamental de la filosofía ha sido fijado por Kant para todos los tiempos. La investigación suprema y más general de todas las investigaciones humanas reza: ¿Qué forma tiene este mundo que se nos da únicamente en nuestras intuiciones y representaciones? ¿Gracias a qué procesos se configura en nosotros, a partir de las excitaciones dispersas que afectan a los sentidos, la imagen del mundo exterior en el que vivimos? ¿Y cómo se configura, mediante intuiciones internas, el mundo espiritual? Contestadas estas preguntas, surge la cuestión de cómo, dentro de ciertos límites bien fijos, nuestro conocimiento se aproxima por medio de la confluencia de sus métodos a la conexión de estos fenómenos que se dan en la experiencia interna y externa.

Igualmente intocable en sus grandes rasgos, aunque necesite de algunas reformas de detalle, me parece el resultado obtenido por Kant. No existe, nos dice, ningún conocimiento riguroso más que de aquello que se nos da en la experiencia. Y el objeto de este conocimiento riguroso lo constituye la conexión “legal” de todos los fenómenos. Por consiguiente, el mundo suprasensible no es accesible a ninguna investigación científica: se halla fundado en el sentir de los hombres.

Esta fundamentación crítica constituye la tarea universal de la filosofía en cuya virtud se convierte en ciencia de las ciencias, en teoría de la ciencia, en el vínculo de unidad entre las investigaciones positivas particulares; es el tema de Leibniz y Kant, de los espíritus universales. Pero de la concepción de Kant se sigue una segunda tarea más modesta, aunque no menos incisiva. También la filosofía penetra en el círculo de las ciencias empíricas que se orientan a la conexión legal de los fenómenos. Se alía con las demás ciencias del espíritu en el gran problema de fundar una ciencia empírica de los fenómenos espirituales, y aquí encuentro yo, en primer lugar, la misión de nuestra generación.

También digo: la filosofía debe volver a Kant, pasando sobre Hegel, Schelling y Fichte. Pero no debe pasar silenciosamente por alto estos pensadores quienes, cualquiera que haya sido su éxito, se atrevieron a expresar el enigma del mundo, las ideas reales que se hallan en la base de todas las “formaciones” de este mundo. Casi durante medio siglo, han dominado la educación y el espíritu científico de la nación alemana. Esta nación no debiera estimarse en mucho si considerara que el mundo de ideas de esos filósofos estaba desprovisto por completo de contenido.

Pero también es verdad que la dirección a la que pertenezco, luchando con el desvío de esa época ante la investigación rigurosa, luchando contra viento y marea, ha tratado con desgana los sistemas de esos pensadores, como si fueran una cadena de equivocaciones, una especie de sueño disparatado que una vez despierto se procura olvidar cuanto antes. Pero a medida que ahondo en el estudio de la época a que pertenecen esos sistemas, va surgiendo ante mí, cada vez con mayor claridad, una visión distinta. El estudio histórico me parece proporcionar un punto de vista desde el cual se

puede apreciar con justeza la significación universal de los sistemas, por más que haya que rechazar de un modo franco y absoluto su fundamentación lógico-metafísica. Comprendemos ahora lo que en ellos hacía moverse tan poderosamente, y con razón, a la nación.

Comienzo por el resultado general. De toda una serie de condiciones históricas constantes surgió en Alemania, en el último tercio del siglo XVIII, un movimiento espiritual que transcurrió como un todo, en una marcha cerrada y continua, desde Lessing hasta la muerte de Schleiermacher y Hegel. Y, sin duda, el poder siempre actuante de este movimiento radicaba en el afán, históricamente fundado, de edificar una visión del mundo y de la vida en la que encontrara satisfacción el espíritu alemán. Las fases de esta visión de la vida y del mundo las constituyen las creaciones máximas de los poetas alemanes: estas creaciones operaron concretamente como una nueva filosofía. Los poetas mismos se orientaron, desde estas representaciones intuitivas, a fundamentarlas mediante la investigación científica. Y los sistemas de Schelling, Hegel y Schleiermacher no representan más que los desenvolvimientos, lógica y metafísicamente fundados, de esa visión de la vida y del mundo elaborada por Lessing, Schiller y Goethe. Esta visión del mundo fue la que tan poderosamente conmovió a la época en sus pensadores especulativos y no aquel fundamento lógico-metafísico. Se sintió que, desde el tiempo de los griegos, jamás el hombre había sometido a toda la plenitud de los hechos a una visión tan grandiosa de su conexión y sentido.

El carácter de todo este movimiento aparece determinado por las condiciones históricas constantes que le encuadraban, y sólo con ellas puede ser comprendido en verdad. Trataré, pues, en primer lugar, de describir estas condiciones.

No voy a insistir en los elementos uniformes que se dan en todas las grandes épocas poéticas y por cuya virtud las disposiciones fisiológicas y psíquicas existentes en una generación giran en el sentido de la imaginación poética. Están implicadas, más que nada, por una determinada etapa del desarrollo de la sociedad. En aquélla la rigurosa disciplina social se resuelve en el movimiento libre de individualidades divergentes; se origina una alegría inédita por la propia individualidad, por la de otros, por la sociabilidad en que se gozan sus relaciones. En los países más diferentes esta condición histórica, y otras que se le enlazan, ha producido épocas de gran vigor poético. Pero su contenido concreto, singular, lo cobraron cada vez tales épocas en virtud de otro segundo factor de la situación histórica. Tratemos de fijarlo.

Voy a ilustrar este factor especial de las condiciones históricas valiéndome de una comparación de sus efectos en la literatura inglesa y española, por una parte, y en la alemana, por otra. Una sociedad extremadamente dinámica, inspirada por un gran sentimiento nacional de potencia, fuerza, moviéndose en un mundo de luchas, de aventurados destinos, con grandes metas que incitan a la ambición, dio origen en la Inglaterra de Enrique VIII, de Eduardo e Isabel, y en la España de Carlos V y de Felipe II a grandes creaciones poéticas. Todo lo que en esta sociedad se agitaba como pasión por la fama y el mando, por el amor y por el honor, por la potencia suprema, el fracaso sangriento de grandes ambiciones, el destino interior y exterior de pasiones enérgicas,

todo esto se reflejaba en la espléndida imaginación inagotable de Shakespeare y de Calderón, y era captada por ellos desde el punto de vista de un espíritu nacional con hechura: este espíritu hablaba a través de sus obras con toda su grandeza, y también con todos sus prejuicios.

Condiciones bien diferentes prestaron a la poesía alemana su carácter peculiar: un país disgregado, grandeza guerrera únicamente en Prusia con Federico, quien despertó una exaltación poderosa del sentimiento nacional pero, al mismo tiempo, reprimió sin contemplaciones la orientación de ese sentimiento hacia la sociedad y el Estado. Una amplitud y una cultura de las clases medias que les acarreaba un señorío espiritual, mientras se veían descartadas de la dirección del Estado. Dentro de estas clases medias, pronto llegaban los hombres a una situación estable. No hay para ellos grandes metas pero tampoco una lucha dura por la existencia. Por esta razón, todo el ímpetu de su vida, toda la energía de los mejores años se orienta hacia adentro: sus ideales son la formación personal, la distinción espiritual. Y todo esto en una atmósfera de deseos exteriores moderados, de un bienestar modesto, de un destino asegurado, y con una voluntad seria y a fondo. Este mundo interior, el mundo de los hombres sensitivos, contemplativos, era también el de los poetas alemanes y no era concebido desde el punto de vista de una compacta visión del mundo y de la vida que entusiasmará a la nación: fue la literatura la que, frente a un círculo de ideas tradicional e insatisfactorio, fabricó esta visión del mundo y de la vida; en ella buscaba su salida el ímpetu vital de una nación espiritualmente poderosa que, debido a su situación, se dirigía apasionadamente hacia adentro. La nación estaba pendiente de los labios de los poetas, pero no con esa curiosidad ávida de escuchar el relato de aventuras alegres o sangrientas que se despierta en el reposo de las empresas y hazañas que ocupa por completo el ímpetu vital. No; lo que esperaba de ellos era el contenido supremo de su vida.

Durante cincuenta años trabajó en esta voluntad de plasmación poética el mismo volumen de fuerzas que, en otros países, se orientaba hacia fuera, fundaba Estados y transformaba las circunstancias sociales de todo un continente. Estoy tentado de expresar en una fórmula la suma de esas fuerzas y la energía de su actividad. Se pinte como se quiera, lo cierto es que todas las generaciones se afanan por el bienestar, la dicha, el despliegue de valores internos y de una fuerza libre. En este sentido transforman las condiciones exteriores de su existencia, ya sean físicas, sociales o políticas. Pero de estas condiciones exteriores emanan la dicha y lo valioso, sólo cuando han sido referidas al mundo interior de nuestras almas, a nosotros mismos. Por lo tanto, la transformación de este mundo interior representa el segundo factor, no menos importante, para llegar a cuajar una existencia satisfecha. Y cuando las condiciones exteriores, como ocurría por entonces en Alemania, son fuertemente contrarias e inmodificables, en ese caso toda la fuerza espiritual de una generación se vuelca a la transformación del yo. En el problema del desarrollo de la fuerza alemana la situación exterior viene a ser como una magnitud constante, mientras que la profundidad del yo es lo único que cambia, la única fuente de dicha y de dolor, de valor y de insignificancia, de libertad y de servidumbre. Si denominamos ideal de vida una concepción en la cual este nuestro yo se imagina una

totalidad valiosa y que le satisface, podemos decir que por entonces despuntó, y no sólo en algunas personalidades destacadas sino en las clases cultas de la nación, el afán por plasmar un nuevo ideal de vida, de interrogar por el destino del hombre, por el contenido de una vida verdaderamente valiosa, de buscar una educación auténtica.

Y con este afán cobró la poesía alemana su verdadero contenido. Lessing fue el primero en mostrarlo y por eso es también el primero entre los que conservan actualidad para los alemanes. De las tres generaciones que quiero hacer desfilar, es el representante genuino de la primera. Antes de ella no tenemos más que los elementos caóticos de que habría menester este desarrollo, formación del lenguaje, de su rítmica, fuerzas de la imaginación que aparecían como captación de la naturaleza, como juego de las impresiones sensibles y de los sentimientos. Y junto a eso ninguna creación todavía que se pudiera mantener viva ante los alemanes de hoy. ¿Y a qué se debía esto?

Cierto que Wieland ha influido extraordinariamente durante los muchos años de su actuación, siempre con el mismo talento poético rico, incansable, y esparciendo a manos llenas los hallazgos e ideas de la literatura universal. Pero en toda esta riqueza ninguna respuesta original a la cuestión que le dirigía su época. Le era bastante con mantenerse al nivel del ideal de vida elaborado en Francia e Inglaterra.

¡Con qué energía genial ha expresado por entonces Klopstock el ímpetu sensitivo que se había desarrollado en la clase media! En contra de los de Zurich y los de Leipzig, había reclamado abiertamente y, sin embargo, con mesura, libertad de sensibilidad y de vida para el poeta. Pero encontró sus límites en el mundo sentimental religioso de su juventud. También él, como Wieland, quedó estacionado, sólo que en otra forma, eternamente joven y entusiasta, sin hablar nunca en un lenguaje sencillo y sin que su cabeza hubiera sido liberada por el pensamiento científico: sobreviviendo en la soledad de un estrecho círculo de admiradores.

Llegó Lessing. Y, en su gran alma varonil, aquello que se agitaba en torno suyo en infinitos afanes individuales se plasmó en un carácter, en un ideal consciente de vida dentro de una visión libre del mundo.

Este trasfondo de su gran alma presta ya a su actividad crítica el poder que la anima. De su índole, de su carácter, surgió aquella condenación de toda poesía pintoresca o filosofizante, de los caracteres dramáticos compuestos con virtudes decorosas, de la moral de la mediocridad. La esencia de la poesía es acción. El objeto de esta acción es la perfección interna. Esta perfección, o el carácter acabado, aparece en el movimiento libre de grandes pasiones y es captado por la compasión, por la alegría compartida, por la conmoción de todo nuestro ánimo con los fuertes movimientos naturales de las pasiones. Es Lessing quien habla por boca de Philotas: “Soy un hombre y me gusta llorar y reír”.

Pero el crítico era al mismo tiempo poeta. En la visión intuitiva del poeta se encarna el ideal de vida en forma plena y natural. También la poesía expresa un universal, lo mismo que la ciencia, pero no en una abstracción que abarca muchos casos sino en la visión de una vida. Habla a los ánimos intuitivamente y, por ello, con una fuerza sorprendente. El que había visto la *Minna von Barnhelm* tenía que sentir con plena satisfacción el hálito de una nueva época; ¿dónde tenían sus iguales estos caracteres,

soberbiamente montados sobre sí mismos, íntimamente vivos, moviéndose con plena naturalidad, dominando con palabras escuetas su apasionada sensibilidad? Se tenía que sentir esto, pero no se era capaz todavía de expresarlo. Y el mismo Lessing tuvo que recorrer un largo camino de autognosis científica para poder encontrar la expresión poética completa de su ideal de vida. Esta expresión la hallamos en *Natán*. El que lo leyera no sentiría únicamente, como en *Minna von Barnhelm*, el hálito invisible de una nueva época, sino que aprendería a comprenderla, a ser un conciudadano de la misma. El pensamiento de la Ilustración se ha transfigurado en los héroes de este drama en una perfecta belleza moral; y en torno a ellos, se ha constituido un mundo poético en el cual, con una alegría fraternal, junta las manos todo aquello que Lessing había visto en torno suyo en enconada pugna. Éste es el sentido simbólico del giro paradójico del final hacia un reconocimiento. Este “reconocimiento” es como el encarnado sueño porvenirista de la Ilustración.

Decía que este ideal cobra en la visión intuitiva del poeta su poder más penetrante. Pero la plena claridad sobre sí mismo lo cobra mediante el análisis por la reflexión moral, y la luz plena sobre sus supuestos mediante su fundamento por una visión del mundo. Y así se nos explica la actitud que el fundador del nuevo espíritu tenía que adoptar frente a la ciencia. Cito las palabras de Mirabeau en su obra sobre la monarquía prusiana: la poesía alemana lleva consigo el carácter de una época en la cual el entendimiento ha logrado la victoria sobre la imaginación. Por eso habría de producir más bien frutos que espléndidas flores. Con esta expresión señala con exactitud, por lo menos, las condiciones exteriores del proceso: en una época en la que las teorías filosóficas y teológicas habían penetrado por todos los poros de la nación, también el poeta tenía que elevar el ideal de vida suyo a la comprensión científica de su contenido y de sus supuestos.

Así se produjo el debate de Lessing con los conceptos teológicos dominantes. De él surgió en seguida su análisis del hombre emancipado y completo. Este análisis es, sin embargo, deficiente. Lessing parece tartamudear cuando habla el lenguaje de los conceptos. Y sólo por esto el ideal de vida de Kant, mucho más unilateral, pudo sobreponerse al suyo; le faltaba el verbo de los conceptos morales. Voy a resumir su análisis. La esencia del hombre es acción, voluntad; el valor de la acción está determinado por su motivo. El desarrollo de las motivaciones morales en la humanidad viene acarreado por la ilustración de sus nociones. Por lo tanto, la ilustración o esclarecimiento de las nociones es la única palanca de que dispone el género humano para llevar adelante esta formación de la voluntad. Y el motivo de la acción perfecta o de la voluntad perfecta consiste en hacer el bien por el bien, sin consideración a las consecuencias ni a retribución alguna. Tampoco el motivo de la investigación es esa meta que se desplaza hacia el infinito, la verdad, sino el temple de un alma humana entregada por entero y abiertamente a la verdad.

Y en este punto se hace visible el núcleo del nuevo sentimiento vital: imprégnete del valor propio de cada día, que ya no retorna, y cesa, por fin, de convertir cada momento presente en medio para otro que le ha de seguir, deja de ir posponiendo la satisfacción de

la sensibilidad para un porvenir incierto. ¿Por qué no podremos esperar la vida futura con la misma tranquilidad que un día futuro? Éste es el temple de ánimo que encontró su expresión suprema en la frase de Schleiermacher: “Ser eterno en cada momento, en esto consiste la inmortalidad de la religión”.

Este nuevo ideal de la vida se fundaba, además, en una concepción del mundo inspirada, sobre todo, por Spinoza y Leibniz. Esta concepción del mundo es el desenvolvimiento consecuente de la idea de desarrollo frente al dualismo de Dios y mundo, del bien y del mal, del cielo y del infierno. En la conciencia divina, que lo abarca todo, a partir de la forma más ínfima de lo orgánico, todo es evolución constante, hasta llegar a la marcha por etapas de la educación religiosa del hombre. En Lessing, a base de Leibniz, se libera la conciencia histórica. Sobre los fundamentos teleológicos o ideales de Leibniz los fenómenos históricos aparecen como etapas necesarias de un desarrollo cuya meta es la ilustración y la perfección. “Educación del género humano.” Aquí se coloca junto a Hume. Los dos señalan, de modo diferente, el paso a una conciencia histórica. Y en la divina conciencia que todo lo abarca recorren los individuos humanos, como si fueran ideas de Dios, sobre la base de las condiciones que se les dan en la materia para su fuerza representativa, su camino infinito a ese bien por el bien, a ese ideal de vida encarnado en que se cierra el anillo del universo. Tal era la posición de Lessing en este movimiento.

Una nueva onda trajo los dos hombres destinados a desarrollar este ideal de la vida y esta visión del mundo de Lessing: Goethe y Schiller. En ellos encontró expresión el sentimiento vital de una segunda generación. Esta generación se había formado en las condiciones creadas por Klopstock y Lessing: había recibido, luego, en los años decisivos de la juventud, la enorme impresión de Juan Jacobo Rousseau, habían sentido la fuerza del estudio creciente de la naturaleza. La cooperación de estas condiciones históricas le prestó el acicate que la llevó por encima de Lessing, quien había surgido en una época predominantemente moral y teológica.

A tenor del espíritu de su época, había visto Lessing en la ilustración de nuestras ideas la condición primera del desarrollo. Ahora se pasó de la formación de los conceptos a las operaciones más elementales del alma humana: apareció, como verdadero sujeto del desarrollo, el hombre intuitivo, poderoso de cuerpo y de energías sensibles y que se movía desembarazadamente en su sensibilidad. Con estas ideas se había trazado una reforma de la educación que se convirtió en la causa común de toda la nación. De esta dirección nació la *fisiognómica* de Lavater y Goethe que trató de llegar al alma plasmadora a través de su figura.

Pero lo que tuvo las mayores consecuencias fue que se consideró la forma y el vigor de estas operaciones elementales como el fundamento verdadero de las máximas realizaciones espirituales. Les parecía que este fundamento, prescindiendo por completo de cualquier otra fuerza, formaba los conceptos y determinaba con ellos la voluntad. Este fundamento se designaba como “genio”. La esencia del genio, según las descripciones de Lavater y Goethe, residía en un modo particular de sentir y de intuir; “lo inspirado”, “la aparición”, “lo que se da”. Es captado este genio en su revelación original, cuando no ha

sido incluido todavía por la formación conceptual abstracta, en Ossian, en Shakespeare. Y, en medio de una cultura intelectual, puede lograr un desarrollo completo cuando conserva su libertad frente a las reglas estéticas y morales. Aquí se nos muestra un importante problema moral: la relación del genio moral con los conceptos morales. Fue el problema de Jacobi en la primera mitad de su vida, y el de Allwill y Woldemar.

Este genio no constituye, únicamente, el fundamento particular de la facultad poética, como había señalado Kant con precaución, sino la razón general de toda capacidad creadora. La fuerza genial del sentir y del intuir tiene que reformar también la ciencia gracias a sus revelaciones. Winkelmann fue el primero que entró en la ciencia con una gran aportación de esta genial intuición. La actividad ilimitadamente fecunda de Herder se basa en este método. Toda una serie de trabajos penetrantes se juntó a estas obras, hasta que este método fue elevado a principio de explicación del mundo por la filosofía del romanticismo y su representante Schelling, gracias a una generalización fatal.

El ideal de la vida desarrollado por esta nueva generación fue el del genio poético, científico y moralmente creador. Y no conozco, en la realidad de la vida, una expresión más exacta de este ideal de vida que el conocido diario de viaje de Herder, en el que va prolongando hasta el infinito las líneas de su existencia futura, abarcando el mundo entero y una transformación de todas las ciencias. En la poesía poseemos una sola representación intuitiva adecuada: los fragmentos más viejos del Fausto. Porque Werther, Götz y hasta *Los bandidos* nos muestran a la naturaleza genial en una esfera que le es heterogénea, en medio de las condiciones de la vida activa. Se ve envuelta en una lucha particular y altamente desigual, pues no encuentra los agudos medios de defensa que capacitan a un individuo a emprender la lucha con la sociedad. Por eso es inevitable el fracaso trágico. Sólo Fausto, lleno de sabiduría, resulta victorioso, porque a él le ha prestado Goethe su propia voluntad genial en pleno o, por lo menos, con el menor grado de abstracción.

Y aquí se nos muestra de nuevo un fenómeno que parece muy adecuado para confirmar la idea que yo tengo de este movimiento. A medida que Goethe avanzaba en su camino, fue prevaleciendo sobre el interés en sus creaciones poéticas el interés por su persona y su contenido vital. No se trataba de una curiosidad ociosa. La época veía en él como el compendio de todo aquello que la vida puede aportar al hombre, había encarnado el ideal de vida de su generación, él era, a la vez, Fausto, Tasso, Wilhelm Meister. Esto señala el desarrollo del ideal de vida tal como fue transmitido a la tercera generación, la filosófica.

Pero Goethe y Schiller no aparecieron al principio como poetas tan sólo sino como investigadores. Pugnaban para que el hombre se comprendiera a sí mismo sobre la base de una visión del universo. En torno a ellos intentos fracasados, aquí y allá una renuncia desesperada a la armonía y el sentido del universo. El curso y los resultados de su propia evolución divergiendo mucho. Schiller describió, aunque con la independencia de una gran naturaleza, la trayectoria histórica de Leibniz a Kant. Los poemas de la *Antología* glorifican con un arrebatador poder patético la visión del mundo de Leibniz, la armonía del universo animado.

*El maestro de los mundos carecía de amigos,
algo le faltaba: por eso creó espíritus,
espejos beatos de su beatitud,
y, si el Ser Supremo no encontró su igual,
del vaso de todo el reino de los espíritus
se desbordaba espumante la infinitud.*

¿Y cuál fue la marcha que le llevó de esta reproducción en la fantasía poética del sistema de Leibniz hasta Kant? Él mismo la ha descrito en las epístolas filosóficas de Julio a Rafael. Pero se nos aparece en forma más inmediata en sus poemas. Constituye el carácter de estos poemas que el destino de su apasionado ímpetu vital se refleja en concepciones metafísicas. Así nacieron “La resignación”, “Los dioses de Grecia”, el “Himno a la alegría”, que encontraron un eco poderoso en la nación. Vino la renuncia, en la resignación, frente a toda creencia en un mundo suprasensible; infinitas veces se repitieron sus amargas palabras:

*Quien puede creer, se sustrae.
La historia universal es el juicio universal...
Tu fe era la dicha que se te había asignado...
Pero lo que se ha desgranado del minuto
ninguna eternidad lo devuelve.*

Llegó por otra parte la protesta de una gran naturaleza poética frente a la pura concepción mecánica del mundo en sus “Dioses de Grecia”:

*Inconsciente de las alegrías que regala,
nunca arrebatada por su magnificencia,
sin sentir, jamás, el espíritu que la dirige,
más beatamente a través de mi beatitud;
insensible ante el honor de sus artistas,
igual que el golpe muerto del péndulo,
sirve esclava a la ley de la gravedad
la Naturaleza desdivinizada. [**]*

No creo que en ninguna otra alma se hayan sentido con tanta pasión este antagonismo de las concepciones del mundo. Por fortuna, el punto de vista crítico de Kant le levantó sobre esto. Y así comprendemos las nobles palabras de Schiller: se siente dichoso de vivir en esta época, en la que le fue dado vivir la filosofía de Kant. Había encontrado la concepción del mundo que reconciliaba su espíritu apasionado y se hallaba con esto al término de su evolución filosófica. Lo representan las cartas estéticas.

El camino de la investigación seguido por Goethe fue muy diferente. Empezó con la naturaleza. Se inicia con los estudios geológicos, se ocupa luego de las formas orgánicas y desemboca, a lo largo de una larga vida, en los fenómenos sociales y religiosos. Esta gran dirección de sus trabajos la resumía así Schiller: “Considera usted la naturaleza en su conjunto para ganar luz acerca de cada cosa: en la totalidad de sus modos de aparición busca usted la razón explicativa del individuo. Desde la organización más sencilla va usted, paso a paso, a las más complicadas, para construir así, genéticamente, con los materiales de todo el edificio de la naturaleza, la más complicada de todas, el hombre.

Por lo mismo que recrea usted como la naturaleza, pretende penetrar en su técnica secreta. Una idea grande y verdaderamente heroica”. A tenor de este plan amplísimo, estudiando la naturaleza, sintiendo el afán de vivir con el sol y el aire, con las plantas y las aguas como con potencias amigas, marchando desde las bases firmes del mundo orgánico, a través de las plantas y de los animales hasta llegar al hombre, buscando siempre lo divino *in herbis et lapidibus*: ésta fue la disposición de ánimo en que se fue formando en él la concepción creadora del nuevo panteísmo.

He aquí la forma primera en que se expresó: “¡Naturaleza!... Vivimos en medio de ella y le somos extraños. Habla sin cesar con nosotros y no nos revela su secreto... Parece haber puesto todo su empeño en la individualidad y no se preocupa para nada de los individuos... Vive en las criaturas y ¿dónde está la madre?... Ha pensado y piensa constantemente pero no como un hombre sino como naturaleza... Se ama a sí misma y se interesa eternamente, con ojos y corazones sin cuento, por sí misma. Se ha desplegado para gozarse a sí misma. Insaciable por comunicarse, hace nacer constantemente nuevos gozadores... La vida es su invención más hermosa y la muerte su ardid para tener mucha vida”.

He aquí la médula de esta descripción: la naturaleza se ha desplegado en todo lo vivo para gozarse a sí misma. Inconsciente de sí misma, cobra conciencia de sí en los organismos sensibles, intuitivos, inteligentes. Esta forma de panteísmo se distingue de todas las anteriores porque la conexión del universo entero es considerada como un proceso, como una historia en la cual la naturaleza se hace consciente de sí misma. El panteísmo de la Antigüedad y del Renacimiento se había figurado el mundo según la analogía de un organismo animado: era la famosa teoría del alma del mundo. El panteísmo de Spinoza se había imaginado el mundo como una plenitud de modificaciones de la unánime sustancia infinita: cada modificación aparece como representación desde el punto de vista del pensamiento, desde el punto de vista de la extensión como cuerpo. En la concepción de Goethe tenemos el germen para una imagen completamente nueva del universo: la serie gradual de un desarrollo en el que aquello que gobierna la oscura urdimbre inconsciente de la naturaleza llega a sentirse, a tener conciencia de sí misma. Y ésta es la idea fundamental que en los sistemas de Schelling y Hegel impresionará a los espíritus como “razón del mundo” revelada de una vez.

Tenemos también, aquí dentro, la concepción en cuya virtud se puede comprender la naturaleza. Se tratará ahora de sorprender a la naturaleza su técnica; pues en ella tiene que esconderse ese ser que “piensa pero no como un hombre”. Pero la facultad que desentraña semejante técnica se la explicó valiéndose de la *Crítica del juicio* de Kant. No era otra cosa que aquella visión intuitiva congenial que actúa en el poeta y que su generación había empezado a introducir también en la investigación. “Podemos figurarnos, había dicho Kant, un entendimiento que avance de lo sintético universal, de la idea de un todo a lo particular, es decir, del todo a las partes.” Este entendimiento es intuición intelectual. “Pero, continúa diciendo Kant, un entendimiento semejante es propio tan sólo de la divinidad.” A esto contesta Goethe, animadamente: así como en lo moral tenemos que aproximarnos al Ser Supremo, así también en lo intelectual. La visión

de una naturaleza en creación constante nos tiene que hacer dignos de participar en su creación. Y de este modo se adjuntó a la concepción fundamental de Goethe la segunda idea decisiva para el desarrollo filosófico: la esencia de esta naturaleza, o sea su técnica, la captamos mediante una intuición intelectual que marcha del todo a las partes.

Tomó en serio este conocimiento de la técnica de la naturaleza. Investigadores de la naturaleza como Helmholtz han expuesto, al detalle, los grandes resultados permanentes a que llegó con este método. ¿Se cerró así la realización de su amplio plan orientado a una ciencia genética de la naturaleza? Sólo podía terminar en una ciencia comparada del hombre: a ella se orientaba Goethe. Y en este punto puedo señalar una circunstancia sorprendente, basándome en indicaciones del mismo Goethe. Consideraba la “filosofía de la historia” de Herder como una aplicación de sus métodos y de sus ideas fundamentales al estudio del hombre. El hombre debe ser comprendido partiendo de la fuerza genética de la naturaleza. Y, con vistas a la solución de esa tarea, se traza un amplio plan de ciencias que se entrelazan: derivar de la posición de la tierra en la fábrica universal las condiciones para todos los seres orgánicos; explicar, luego, por la distribución de aguas y tierra, montañas y llanuras, la distribución de la vida orgánica sobre la tierra, hasta llegar, expresándonos en términos de Ritter, a la visión plena del individuo Tierra con todas las condiciones que ofrece para la historia humana. Y sobre esta base se inicia un estudio nuevo de los hombres en sus manifestaciones históricas. Una parte de este plan parece haber sido realizado en las obras inmortales de Ritter y de Alejandro de Humboldt: en cuanto a las demás partes nos hallamos nosotros mismos en medio de los primeros preparativos. Tenemos, pues, que la mirada escrutadora de Goethe penetra también en lo que hacemos en la actualidad.

Con esto he expuesto en qué forma, en dos generaciones de un solo movimiento científico-poético, se colocaron los cimientos para la obra del pensamiento especulativo que comenzó luego. Así llegamos a la tercera generación.

Distingo dos grupos. Uno de los desarrollos tuvo por escenario Berlín. En marcha hacia el tipo de gran ciudad, mostró desde un principio iniciativa práctica. En ella las convicciones de la Ilustración se habían transformado en el sistema gubernamental de Federico el Grande y en la propaganda. Hacia los años noventas, la sociedad berlinesa parecía atacada de podredumbre antes de llegar a madurez. La doctrina del derecho ilimitado de la pasión se enfrentaba a un moderantismo práctico no menos desmoralizador. Sobre el suelo de esta sociedad de gran ciudad crecieron los estilos de vida y las doctrinas de Gentz, Tieck y Bernhardi. En este ambiente se yergue la gran figura serena de Schleiermacher. Estaba llamada a dar una expresión imperecedera a lo que en estas tendencias de libertad había de contenido permanente: su doctrina de la individualidad libre.

Tenía delante, como un hecho, lo que había sido realizado por Kant, Lessing, Goethe y Schiller. De esta posición se siguieron las tareas históricas en que transcurrió su vida. Fichte fue el primero en hablar como un poseso de la filosofía de Kant: importaba ahora, una vez que había sido establecida, reformar el mundo con ella. Gracias a los poetas había crecido en proporciones enormes la fermentación moral. Goethe se había creado

en Weimar circunstancias sociales que correspondían a sus ideas sobre la vida. Su concepto de la vida actuaba sobre el suelo de la sociedad de la gran ciudad de Berlín. Se destacó el derecho ilimitado de la pasión. Todo esto lo abarcó y concentró Schleiermacher. En esta gran época le cupo plasmar la concepción moral del mundo y de la vida. A los poetas sigue el moralista. El ideal de la vida, que en sus obras aparece como una bella apariencia, había sido investigado por Schleiermacher en su esencia, con largos años dedicados al estudio de la vida y de los conceptos morales. Su realización no es para el moralista, como para el poeta, un don feliz de naturalezas privilegiadas, sino que en cada hombre radica la idea divina que le es peculiar y la pretensión de plasmarla en vida. Así se explica la afinidad electiva que sintió Schleiermacher con una segunda época de la vida de Federico Schlegel. Cuando decía que admiraba a Goethe y a Schelling pero que amaba en Federico Schlegel una elevada naturaleza moral nos decía una paradoja. Pero el sentido de esta paradoja es que si en medio de esta sociedad, que se encaminaba a la ruina y que sólo más tarde pudo recuperarse gracias a grandes crisis históricas, Federico Schlegel se creía investido de la misión de transformar las circunstancias morales y sociales, la ilusión de Schlegel coincidía raramente con la verdad de Schleiermacher.

No me detengo, bien a pesar mío, a estudiar la fundamentación científica que el ideal de vida desarrollado por Lessing y Goethe cobró con la doctrina de Schleiermacher acerca de la individualidad, de la moralidad formadora, de las grandes formas del mundo moral.

Llego al segundo grupo. De la visión del mundo de Goethe, de su doctrina sobre una intuición en la que las partes son comprendidas partiendo del todo, se desarrolló el sistema de Schelling.

Esta conexión se nos presenta de la manera más clara en una poesía de Schelling de 1799 enderezada contra los *Discursos sobre la religión* y que he encontrado en los escritos póstumos de Schleiermacher, sólo en parte impresa. Es de una época en que Schelling trabajaba en un gran poema, *La naturaleza*; se nos revela la idea fundamental de este poema si bien en forma barroca; habla de la Naturaleza:

*Tiene que plegarse a leyes,
postrarse sumisa a mis pies.
En ella se esconde un espíritu gigante,
pero se halla petrificado con todos sus sentidos.
No puede salir de la estrecha armadura,
ni hacer estallar la férrea caja.
Aunque agita las alas a menudo,
las extiende y sacude poderosamente,
y pugna poderosamente por una conciencia
en las cosas muertas y vivas.
Encerrado en una jaula,
diríamos con palabras humanas,
se encuentra el espíritu gigante.
Despierta de un plomizo y largo sueño,
y apenas si se reconoce a sí mismo.
Con todas sus potencias,
querría disolverse de nuevo en la gran Naturaleza.*

Los sistemas de Schelling y de Hegel tratan de resolver el problema planteado por Kant mediante la visión del mundo que había sido creada por Goethe. Lo que se me da en la experiencia es tan sólo el mundo de los fenómenos. Surgen los fenómenos al dárseme el mundo exterior a través de las formas de mi intuición y las funciones de mi entendimiento captador. Lo que pudiera ser en sí ese mundo exterior si no fuera visto en el espacio y en el tiempo; si no fuera pensado a través de las funciones de mi entendimiento, se sustrae a todo conocimiento. Esta teoría, dicen Schelling y Hegel, descansa en un supuesto: el de la heterogeneidad de mi facultad cognoscitiva y su objeto. Pero si el espíritu no es más que la naturaleza que ha cobrado conciencia de sí misma, si es idéntico, por lo tanto, con la naturaleza, en las categorías de mi facultad pensante tendré, al mismo tiempo, las categorías reales del desarrollo cósmico. Y aquí se levanta el grandioso sistema lógico del mundo de Hegel. Aquí está nuestro límite.

Esta fue la obra de la tercera generación.

He recorrido, en sus rasgos generales, desde Lessing hasta Schleiermacher y Hegel, una conexión unánime de grandes ideas. Nadie sabe cuándo un gran espíritu seguirá elaborando con medios más abundantes en este mundo de pensamientos. La necesidad de captar el sentido del mundo es eterna. Pero sé, por mi parte, que todos, consciente o inconscientemente, participamos en él, que nos sentimos como albergados en nuestro ánimo y que, sin embargo, no satisface a las exigencias del sentir de una generación diferente. Pero de poco nos sirve hoy ordenar de un modo nuevo un detalle u otro. La filosofía se encuentra en una conexión legal con las ciencias, con el arte, con la sociedad. De esta conexión surgen sus tareas. Las nuestras nos están señaladas claramente: proseguir el camino crítico de Kant y fundamentar una ciencia empírica del espíritu humano en colaboración con los investigadores de otros dominios; se trata de conocer las leyes que dominan los fenómenos sociales, intelectuales y morales. Este conocimiento de las leyes es la fuente de todo el poder de los hombres, también frente a los fenómenos espirituales. Si el fin del hombre es la acción, la filosofía podrá crear condiciones previas verdaderamente fecundas para la vida práctica en sus diversas y grandes direcciones, en la sociedad, en la interacción moral, en la educación y en el derecho, en la medida en que nos revele la intimidad del hombre, en la medida en que nos enseñe —mientras renunciamos a intervenir bruscamente en el desarrollo del hombre, que debiera ser santo para nosotros, con un tanteo irresponsable— a actuar en el mundo moral después de obtener un claro conocimiento de su gran conexión legal.

[*] Lección inaugural en la Universidad de Basilea, en 1867. [T.]

[**] No nos es posible en estas citas, que traducimos literalmente, evitar el prosaísmo que no está en el original, donde hay versos tan perfectos como: *Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr*. [T.]

GOETHE Y SPINOZA

EN LOS archivos goethianos se encontraron recientemente tres cuadernos escritos por la señora von Stein. Contienen un pequeño trabajo dictado, que guarda evidente relación con Spinoza. Suphan ha publicado este trabajo en los *Anales goethianos* (1891) bajo el mismo título,[*] acompañándolo de una explicación histórica. También ha sido recogido en la edición de Goethe hecha en Weimar.

Acerca del autor y de la época de este ensayo no podía haber ninguna duda para los goethianos. Sabemos que Goethe leyó por primera vez a Spinoza en los años 1784-85.[1] Lo leyó en compañía de la señora von Stein. Trató por la misma época, en conversaciones con Herder, de enfrentarse filosóficamente con Spinoza. A esto le había animado la comunicación amistosa de los *Lessingschen Gespraech* por Fr. H. Jacobi y luego su visita en septiembre de 1784. Este estímulo trajo como consecuencia un interés metafísico permanente por Spinoza, gracias sobre todo al intercambio de ideas que por entonces tenía lugar con Herder. En un terreno así preparado cayó la impresión de la lectura de Spinoza. Tal lectura se halla en plena marcha a mediados de noviembre. El once de noviembre de 1784 escribe Goethe a Knebel que está leyendo la *Ética* de Spinoza con la señora von Stein, y añade: “Me siento muy cerca de él, si bien su espíritu es mucho más profundo y puro que el mío”. Leyeron primero la traducción alemana, luego Goethe trajo de Jena un ejemplar prestado de la edición latina, y en noviembre de 1784 Herder le regaló de su biblioteca un Spinoza en latín. “Goethe, escribe Herder el 20 de diciembre de 1784 a Jacobi, ha leído a Spinoza después que tú te marchaste y es para mí una buena piedra de toque que él lo entiende como yo lo entiendo.” Y el mismo Goethe escribe el 12 de enero de 1785: “Lo leo y lo vuelvo a leer”. Sin duda, ha sido en esta época cuando Goethe ha dictado a la señora von Stein el ensayo. Además de los indicios ofrecidos, nos aconseja que hay que atribuirlo a Goethe lo que Suphan ha reunido cuidadosamente en su explicación histórica; pero también se confirma por rasgos estilísticos, por el tono lo mismo que por la relación que guardan las ideas expresadas con los poemas de la época; veremos esta relación en lo que sigue.

Tenemos, pues, planteada la tarea de utilizar el sorprendente documento para una mejor inteligencia de Goethe. Como nadie lo ha intentado hasta ahora, quisiera estimular a ello con las siguientes notas, que no tienen otro propósito. Para facilitar la comprensión reproduzco el ensayo y únicamente añado cifras a cada párrafo.

EL ENSAYO DE GOETHE

(1) *El concepto de existencia y el de perfección son idénticos; cuando seguimos este concepto tan lejos como nos es posible decimos que pensamos lo infinito.*

(2) *Pero lo infinito o existencia plena no puede ser pensado por nosotros.*

(3) *Podemos pensar, tan sólo, cosas que son limitadas o que nuestra alma las limita.* (4) *Por eso tenemos un concepto de lo infinito en la medida en que podemos pensar que se dan existencias plenas que se hallan fuera de la fuerza de comprensión de nuestro limitado espíritu.*

(5) *No se puede decir que lo infinito tenga partes.*

(6) *Todas las existencias limitadas son en lo infinito pero (7) no son partes de lo infinito sino que, más bien, participan en lo infinito.*

(8) *No podemos pensar que algo limitado exista por sí mismo (9) y, sin embargo, todo existe realmente por sí mismo, si bien (10) los estados se hallan eslabonados de suerte que uno tiene que desenvolverse de otro, y así (11) parece que una cosa tiene que desarrollarse de otra, lo que no ocurre en realidad; sino que (12) un ser vivo presta a otro ocasión para que sea y le fuerza a existir en un determinado estado.*

(13) *Toda cosa existente tiene, por lo tanto, su existencia en sí y también la concordancia según la cual existe.*

(14) *La medición de una cosa es una acción burda, que sólo como extremadamente imperfecta se puede aplicar a los cuerpos vivos.*

(15) *Una cosa que existe viviendo no puede ser medida por nada que esté fuera de ella y, si hay que medirla, ella misma nos debería ofrecer el patrón, pero éste es extremadamente espiritual (16) y no puede ser encontrado por los sentidos; ya en el círculo la medida del diámetro no se puede aplicar a la periferia. Se ha pretendido medir mecánicamente al hombre, los pintores han adoptado la cabeza, como la parte más noble, como unidad de medida, pero no puede ser aplicada a los demás miembros sin algunas pequeñas violencias.*

En todo ser vivo lo que nosotros llamamos parte se halla tan inseparablemente unido al todo que sólo puede ser comprendido en él y con él; (17) ni las partes pueden servir de patrón para medir el todo ni el todo para medir las partes, pues como hemos dicho antes, (18) un ser vivo limitado toma parte en lo infinito o, mejor, tiene algo infinito en sí, o, todavía mejor, (19) no podemos abarcar por completo el concepto de la existencia y de la perfección del ser vivo más limitado y debemos reconocerlo, lo mismo que al todo enorme en que todas las existencias están comprendidas, como infinito.

(20) *Las cosas que percibimos constituyen una masa enorme y las relaciones de las mismas que nuestra alma puede captar son extremadamente diversas. Almas que tienen una fuerza interior de expansión, empiezan a ordenarlas para facilitarse el conocimiento, empiezan a acomodarlas y enlazarlas para lograr el gozo.*

(21) *Por lo tanto, debemos limitar de tal modo en nuestra alma toda existencia y perfección que se acomoden a nuestra naturaleza y modo de pensar y de sentir; entonces decimos que comprendemos o que gozamos de una cosa.*

(22) *Cuando el alma se percata cómo en su germen de una proporción cuya armonía, si estuviera totalmente desarrollada, no podría contemplarla o sentirla, entonces denominamos esta impresión sublime, y es lo más alto en que puede participar un alma humana.*

(23) *Cuando contemplamos una proporción cuyo total despliegue es capaz de ser abarcado por la medida de nuestra alma, entonces designamos esa impresión de grande.*

(24) *Dijimos antes que todas las cosas que existen vivas tienen su proporción en sí mismas y, por lo tanto, la impresión que hacen en nosotros, tanto aisladas como unidas*

a otras, cuando brota de su existencia completa, la denominamos verdadera, y (25) cuando esta existencia se limita parcialmente de tal modo que la podemos abarcar con facilidad y guarda tal proporción con nuestra naturaleza que también podemos aprehenderla con facilidad, denominamos al objeto bello.

Lo mismo sucede cuando los hombres, a tenor de su capacidad, forman un todo, ya sea tan rico o pobre como se quiera, con la conexión de las cosas, y cierran luego el círculo. Aquéllo en lo que piensan más cómodamente, en lo que pueden encontrar un placer, lo considerarán también como lo más cierto y seguro, y hasta se observará muy a menudo que miran con cierto compasivo desdén a los que no se aplacan tan fácilmente y andan a la busca y conocimiento de más proporciones de cosas divinas y humanas, y a cada ocasión nos hacen ver con pertinaz suficiencia que, en realidad, han topado con una seguridad que excede a toda demostración y comprensión. (26) No se cansan de celebrar su envidiable tranquilidad y alegría y de señalar esta dicha como la meta final de todos. Pero como no están en situación de descubrir por qué caminos llegaron a esta convicción ni cuál sea, propiamente, el fundamento de la misma, sino que hablan de la mera certeza, poco consuelo les cabe a los que, teniendo deseos de aprender, no reciben como respuesta sino que el ánimo debe hacerse cada vez más sencillo, orientarse siempre en un solo punto, prescindir de todas las múltiples relaciones confusas, y que sólo así llega a un estado de felicidad que es un regalo gratuito y un don especial de Dios.

Aunque, según nuestro modo de pensar, no podemos llamar don a esta limitación, porque no es posible considerar como tal a una deficiencia, sí que podríamos considerar como una gracia de la naturaleza que, puesto que el hombre no puede llegar casi nunca más que a conceptos incompletos, ella le haya dotado de una tal satisfacción en su propia estrechez.

EL PANTEÍSMO DE GOETHE ANTES DE LA ÉPOCA DE WEIMAR

Goethe ha dudado siempre de que el conocimiento humano puede llegar a un sistema metafísico de validez universal. Siempre separó lo insondable, que escapa a la pesquisa humana, de aquello que podemos alcanzar con el pensamiento. “El hombre no ha nacido para resolver los problemas del mundo pero sí para buscar dónde se encuentra el problema y mantenerse en los límites de lo comprensible.”[2] La energía con que, en la esfera de lo concebible, nos acercamos a lo insondable, está condicionada por ese rasgo nuestro de entrar en relación con ella por medio de la acción y de la imagen. La vida misma es la que mejor instruye al particular. Cuando llegó a la edad madura se le ensanchó también la esfera de lo concebible, abarcable, de aquello que podemos alcanzar. En la senectud el sentimiento de la insondabilidad de lo real gana preponderancia. Cosa que es natural a esta edad.

Pero esta reflexión viva acerca de la naturaleza y de los hombres estaba animada de un tono fundamental que brota de su naturaleza poética. Tenía siempre el sentimiento más vivo del propio estado interior. Su existencia y su sentimiento vital correspondiente

son inseparables en él. Cuando la alegre conciencia de sí mismo se hallaba embarazada, en medio del dolor mismo había la seguridad de que esa discordancia se disiparía. Todo lo que expresaba en sus obras era imagen de estados de ánimo, vida que a través de la culpa y de la lucha conduce a la depuración y a un estado de felicidad esclarecido, templado, lleno de resignación. Por esto el mundo se le presentaba también traspasado de la luz radiante de su propia alegría vital. Percibe sin cesar la belleza sensible de todo lo real. La realidad era, pues, para él, sede de perfección. No busca un mundo perfecto fuera de aquél del que es una parte. A su espíritu poético se le presenta como vivo, bello, insondable. Este temple de ánimo y su proyección en una imagen del mundo, en esas sus diversas etapas, es lo que denomino su panteísmo.

El testimonio más antiguo acerca de su idea del mundo lo encontramos en su *Diario* de 1770. Nos indica lecturas abundantes de obras que habían de servir para el conocimiento de los hombres, un interés especial por lo inagotable de la vida, por místicos como Agrippa y Paracelso. Copia de Cicerón: “Y como todo está impregnado y lleno de sentido eterno y de espíritu divino, los espíritus de los hombres deben ser movidos también por su parentesco con los espíritus divinos”.^[3] Le atrae todo lo místico. Bayle le conduce a Giordano Bruno, y defiende un pasaje del panteísta del Renacimiento, citado por Bayle, contra los filósofos del despedazamiento. “Lo uno, lo infinito, el ente, y todo lo que es en el todo y por el todo, es por todas partes lo mismo. Por eso la expansión infinita, que no es ninguna magnitud, coincide con el individuo. Como también la multiplicidad infinita, que no es ningún número, coincide con la unidad.”^[4] Él mismo se manifiesta en términos emanantistas o panteístas. “Es arduo y peligroso tratar separadamente acerca de Dios y acerca de la naturaleza de las cosas, lo mismo que pensar separadamente sobre el cuerpo y el alma. El alma la conocemos sólo por medio del cuerpo y a Dios sólo contemplando la naturaleza. Por eso me parece una insensatez el vituperio de locura aplicado a los que, muy filosóficamente, han unido a Dios con el mundo. Pues todo lo que es debe pertenecer al ser de Dios, ya que Dios es lo único real y lo abarca todo.” Toda la Antigüedad testimoniaría, según Goethe, en favor de esta manera de pensar, que él designa como emanantismo, que lleva ciertamente al panteísmo, y se lamenta de que “a esta doctrina tan pura le haya salido un hermano tan feo como el spinozismo”, cuyo concepto, sin duda, lo ha sacado también de Bayle. Resuenan en esta idea de Goethe la teoría del alma del mundo, del estoicismo, el naturalismo de Lucrecio, y, más que nada, el panteísmo de Bruno.

El segundo documento es el *Werther*. Ya en 1772 escribió Goethe: “Lo que la naturaleza nos muestra es fuerza, la fuerza devora; nada presente, todo pasajero, miles de gérmenes deshaciéndose, miles naciendo en cada momento, variedad hasta lo infinito, lo bello y lo odioso, lo bueno y lo malo, todo junto con el mismo derecho. El arte nace de los esfuerzos del individuo para conservarse frente a la fuerza destructora del universo”. Todo el *Werther* (1774) se halla montado sobre el principio de la naturaleza en oposición con la convención. Pero en ese principio se halla comprendida la conexión de los hombres entre sí y con la naturaleza inmensurable. El acorde fundamental con que comienza la obra es el albergue que supone la limitación de la existencia, el sentimiento

resignado de la estrechez de la vida, pero sintiéndonos rodeados del todo inmenso como de un horizonte, y atraídos por él. Se puede decir que la relación de la inteligencia limitada con el universo no es en Goethe sino el reflejo de este sentimiento vital en la esfera del conocimiento. “Las fuerzas activas e indagadoras del hombre se hallan bloqueadas.” “Todo apaciguamiento acerca de ciertos puntos de la indagación no es más que una resignación soñadora pues los muros entre los que nos hallamos encerrados se animan con figuras abigarradas y perspectivas favorables” (*Werther*; libro 1, 22 mayo). Así, en medio del sentimiento hogareño de la conexión cercana con la cercana naturaleza, surge el empeño de apropiarse lo infinito. “Cuántas veces, siguiendo el vuelo de una grulla sobre mi cabeza, anhelé la orilla del mar inmenso, anhelé beber en la espumosa copa del infinito aquella delicia impetuosa de la vida, para sentir durante un momento en la fuerza limitada de mi pecho una gota de beatitud del ser que todo lo produce en sí y por sí.”[5] El 18 de agosto escribe que lo infinito no es un más allá sino la “vida íntima, ardorosa, santa, de la naturaleza” misma, el “mundo infinito”. Y, según la ley de la propia fantasía, es concebido como fuente, como germen, como cambio eterno, generación y destrucción. Y bajo el peso del dolor, se le presenta naturalistamente como “monstruo que mastica eternamente”, ese mismo universo que, antes, en la serena alegría de la contemplación, se le ofrecía, panteístamente, como vida divina. Del mismo sentimiento fundamental procede la protesta contra lo trascendente en el *Prometeo*, cuya lectura provocó en Lessing el reconocimiento del “Uno y Todo” en conversación con Jacobi. Ese sentimiento ha dado origen, al mismo tiempo, al *Werther* y al primer *Fausto*. Ahí el gran esbozo de ese Único, contemplado emanantistamente (“como todo se entreteje en el todo”, etc., v. el diálogo sobre la religión) pero, al mismo tiempo, la explicación de la incapacidad del conocimiento humano para comprender, siquiera, la fuerza que gobierna al cosmos (Espíritu universal; Espíritu de la tierra y Fausto).

EL ENSAYO: LA NATURALEZA[**]

Otro documento lo constituye el ensayo sobre la naturaleza aparecido en 1782 en el *Tiefurter Journal*.

Luego que este ensayo ha sido objeto durante mucho tiempo de gran admiración y una fuente principal en el estudio del desarrollo de la visión de la naturaleza en Goethe, los agudos estudios de Rodolfo Steiner, a quien debemos también las dos ediciones ejemplares de las obras científico-naturales de Goethe, nos hacen ver que ese ensayo ha sido redactado, con toda seguridad, por Tobler, en el verano de 1781, al hilo de conversaciones con Goethe. Tobler residía en Weimar por el verano de 1781. Gozaba de un gran prestigio como filósofo. Goethe había conversado con él a menudo sobre estas materias. Él mismo atribuía a este intercambio con Tobler el contenido de este ensayo, y le parecía que él mismo no le hubiese podido prestar la misma ligereza y suavidad. Por lo demás, el mismo Tobler ha debido de seguir en el estilo a Goethe, cuya influencia era extraordinaria en su contorno. Pero hay que tener en cuenta otro factor, descuidado por Steiner. Tobler, autor del ensayo, parece que ha sido inspirado sobre todo por la

Rapsodia de Shaftesbury. Y resulta lo más probable que Tobler, inspirándose en la *Rapsodia*, concibió un himno a la naturaleza y llevó a él las ideas afines de Goethe, que le eran familiares. Suphan ha destacado agudamente numerosos puntos de contacto entre el ensayo sobre la naturaleza, por una parte, y Shaftesbury y Herder por otra.[6] Pero Shaftesbury ha ejercido una influencia sobre toda esta época estética, sobre Wieland, Herder, Goethe y Schiller, que se puede parangonar con la que ejerció Spinoza. Ambos pensadores nos conducen a Giordano Bruno. Herder había prestado atención, anteriormente, sobre el punto aquí capital de la *Rapsodia* de Shaftesbury. Encontramos manuscrita su elaboración poética de esta parte, el cántico a la naturaleza, en el “libro de la condesa” de 1773, así que la acogida del panteísmo de Shaftesbury por Herder es anterior al influjo de Spinoza sobre él.

El punto unitario de influencias tan diversas se halla en la concepción de la naturaleza por Shaftesbury[***] desde el punto de vista de la facultad artística. El alma originariamente expandida por todas partes, que todo lo vivifica, el ser inmensurable que ha esparcido por espacios enormes una cantidad infinita de cuerpos, actúa en ellos como una fuerza artísticamente formadora. Esto explica la personificación que de la naturaleza hace Shaftesbury. Habla con ella. De aquí surge el himno a la naturaleza.

Shaftesbury arranca de un sentimiento fundamental de la vida. Está condicionado este sentimiento por la situación singularmente feliz de su existencia. Pertenece a la alta aristocracia de su país, vive en una época en que se da una armonía feliz de las fuerzas políticas de la monarquía, de la aristocracia y de las clases burguesas, y un progreso desembarazado expande el sentimiento de dicha; puede, por lo tanto, recoger del pasado todo lo que con esto concuerda, pero lo mejor lo saca de su propia alma, que por doquier resuena en armonía con su ambiente, y de su inclinación a modularla en una armonía que no le permita escuchar en los demás escritores más que lo afín. En esto se funda su parentesco con el pensamiento estoico-romano, pues abandona las disputas para captar lo experimentado en la inmersión en sí mismo.

Este sentimiento de la vida constituye su punto de partida: la fuerza interna para configurarse en una personalidad armónica y luego escuchar esta armonía en sí mismo. Y si la proporción de las fuerzas, la armonía constantemente lograda de la personalidad es para él la “dicha suprema de los hijos de la tierra”, es natural que un espíritu de este tipo perciba también en todo el universo lo que habla de medida y proporción. Escucha el gran cántico que resuena por todo el universo. Cada círculo de la vida tiene su regla y su propia dicha, y cada parte del todo se halla abarcada en una armonía superior. Percibe en sí mismo la afinidad de la fuerza formadora con la del universo. En la frontera de la gran época de una consideración cósmica y del análisis inglés del hombre, en el punto en que se halla también Leibniz, surge en él, de la confluencia del ensimismamiento y de la contemplación del universo, un progreso sobre el idealismo objetivo de entonces cuando concibe el parentesco del proceso formador, en el que surge el carácter perfecto, con la fuerza plástica de la naturaleza.

Todo lo que en el estoicismo, en Platón, en los pensadores renacentistas, en su concepción de la naturaleza, y hasta, probablemente, en el mismo Giordano Bruno, era

afín a sus ideas centrales fue acogido por él. Era de esos hombres que, sin decir palabra, descuidan lo que les es extraño y lo que es concorde con su propia vida interior lo transforman en algo íntimo en un proceso constante de asimilación. Se enfrentó polémicamente sólo con el falso entusiasmo de la negación del mundo, pues éste era el enemigo de todo lo que él sentía como belleza y perfección de la vida, y con la filosofía de su tiempo, que no tenía sentido para él porque nada podía aportarle para la obra de su vida, la estructuración de su alma.

El análisis mediante el cual trató de elevar a conciencia intelectual y de justificar esta vida interior se limita, expresamente, a constatar las partes constitutivas de esta vida interior y el nacimiento de las relaciones de armonía entre ellas. El espíritu estoico-romano y el pensamiento de este aristócrata inglés concordaban al creer que en nuestra vida interior existen razones que permiten a cada uno seguir una dirección justa en la vida. Shaftesbury prepara todo el análisis inglés que vendrá después, pues considera como la relación normal la congruencia entre el propio esfuerzo por la perfección feliz de la existencia y la buena voluntad por los demás. Es ley fundamental del mundo moral que a estos impulsos naturales y a su proporción adecuada son inherentes la armonía, el contento, la dicha y la perfección. Pero tenemos un factor que el análisis inglés posterior descuidará porque llevaba consigo una concepción del mundo pero que será recogido en épocas de mayor comprensión del mundo: esta relación es medida, proporción, una armonía que resuena en toda el alma, descansa en una fuerza interna unitaria para ordenar y plasmar y, como tal, concuerda con una técnica interna del universo que, a través de una “legalidad” mecánica, produce la belleza y la armonía en el todo y en todas sus partes.

Recojo tan sólo unas cuantas ilustraciones para señalar las concordancias entre Shaftesbury y el ensayo sobre la naturaleza. También Herder ha tenido a mano y utilizado el ensayo sobre la naturaleza; fue la primera influencia de Goethe sobre él y, a partir de agosto de 1783, la amistad con Goethe le ayuda en el conocimiento de los diversos modos con que actúa la “técnica de la naturaleza”. En otro lugar trataré de la relación entre Shiller y Shaftesbury.

a) *Insondabilidad de la naturaleza*

“Moralistas” de Shaftesbury[****]

“Tu ser es ilimitado, insondable, impenetrable. En tu inmensidad se pierden todos los pensamientos. A menudo ensayo, a menudo trato con rápido salto de sumergirme en el profundo océano de los mundos; pero tan pronto vuelvo a mí, el sentimiento de la propia limitación de mi ser y de la plenitud de tu ser infinito me derrota en tal forma que ya no me atrevo a mirar al terrible abismo o a encontrar el fondo de la profundidad divina.” (P. 429.)

Un espíritu que no contempla lo infinito es incapaz de ver algo completo en una infinidad de cosas en recíprocas relaciones entre sí. (Pp. 451 ss., 457.)

Demostración más directa: 1. Nuestro conocimiento de los movimientos no llega al interior de los cuerpos. 2. El tiempo, como punto imperceptible, es demasiado pequeño para nuestra fuerza de comprensión y como eternidad la excede. 3. El espacio como sede del ser divino que todo lo llena (Newton) es un abismo para el conocimiento. 4. No es posible indagar cómo los pensamientos proceden de la materia y del movimiento o viceversa.

Ensayo sobre la naturaleza

“¡Oh, Naturaleza! Estamos rodeados y abrazados por ella, incapaces de alejarnos de ella e incapaces también de adentrarnos más.

Vivimos en medio de ella y le somos, sin embargo, extraños. Habla sin cesar con nosotros y no nos revela su secreto. Actuamos constantemente sobre ella y no tenemos, sin embargo, poder alguno sobre ella. Vive en sus hijos, pero ¿dónde está la madre? No tiene palabras ni discurso.

“A cada uno se le presenta en una forma peculiar. Se oculta tras nombres y formas miles y es, sin embargo, siempre la misma.”

“Envuelve a los hombres en pañales de tinieblas y los agujonea para que salgan a la luz. Los apegas a la tierra, los hace inertes y apesadumbrados y, sin embargo, los sacude de continuo.”

Descripción de la Naturaleza en todo el ensayo mediante contradicciones. Toda nueva y siempre la misma, amable y espantosa, versátil y sometida a leyes, completa e incompleta siempre, dentro y en torno a nosotros y, sin embargo, extraña. A cada uno se le presenta en una forma peculiar.

Ver el ensayo de Goethe acerca del granito, *Naturw. Schr.* 9, 173.

b) *La naturaleza se halla animada por doquier por un principio unitario y es divina, madre de todas las cosas*[*****]

Shaftesbury

“¿Cómo podemos rechazar el gran espíritu universal del mundo? ¿Cómo podemos ser tan desnaturalizados que desconozcamos a la divina naturaleza, nuestra madre común, y nos neguemos a buscar y conocer el genio supremo que todo lo anima y todo lo gobierna?” (P. 437.)

“Vive en sus hijos, pero ¿dónde está la Madre?”

“Ha pensado y reflexiona constantemente, pero no como un hombre sino como una Naturaleza.” Ver sobre el granito, pp. 173, 175.

Herder

Primer boceto de la obra Ideas 13, 447: “Gran Madre, tu fuerza está por todas partes entera e infinita”.

c) *Unidad en todos los individuos de la naturaleza*

Shaftesbury

Demostración de la existencia de un principio espiritual unificador en la Naturaleza. P. 443.

Ensayos sobre la naturaleza

“Cada una de sus obras tiene su ser propio, cada una de sus manifestaciones el concepto más aislado y, sin embargo, todo compone una sola cosa.”

Herder

“Cada una de tus obras la haces completa, una parecida sólo a sí misma; las creas desde dentro. ¡Gran Madre!... (como arriba); por todas partes has compensado.”

d) *Homogeneidad de todo el universo*

Shaftesbury

Lo demuestra por las leyes de las grandes masas del universo, en rotación, especialmente por la ley de la gravitación universal.

Ensayo sobre la naturaleza

Se muestra por todas partes la técnica unitaria de la Naturaleza artista en los organismos. “También lo más antinatural es Naturaleza.” Ver sobre el granito, p. 173.

Goethe

Tónica fundamental del Werther. (Edición Hempel, 14, 19.) También en las palabras del Espíritu de la tierra. Monólogo “Bosque y caverna”: “Me presentas la serie de los vivos y me haces reconocer a mis hermanos en el arbusto, en el aire y en las aguas”.

Herder

Esbozo de los tres primeros libros de las Ideas, vol. 13, p. 445: “Privilegios del hombre respecto a sus hermanos, los animales terrestres”.

P. 446: “*Qué infinitud me rodea cuando, convencido y tocado por mil pruebas de ese tipo, penetro ¡oh, Naturaleza! en tu templo. No has olvidado a ninguna criatura: a todas te has comunicado en tu inmensidad y cada punto de la tierra es centro de tu círculo*”. P. 447: “*El hombre es un animal de la tierra*”.

e) *La Naturaleza se ha explayado para gozarse y sentirse a sí misma.
Nueva forma de panteísmo.*

Shaftesbury

Los recién venidos contemplan la luz para ser nuevos espectadores de la magnífica escena y mayores muchedumbres disfrutan de los dones de la Naturaleza. P. 456.

Afin con el comienzo “Se ama a sí misma”, Spinoza, Ver 35, 36, pero formulado un poco seca y teológicamente, en comparación con esta vivacidad estética.

“Estas escenas supremas, este noble espectáculo.” P. 498.

Ensayo sobre la naturaleza

“Se ama a sí misma y está pendiente eternamente, con ojos y corazones sin cuento, de sí misma. Se ha explayado para gozarse. Hace que nazcan siempre nuevos gozadores, insaciable en su deseo de comunicación.”

“Representa un espectáculo y no sabemos si ella misma lo ve y, sin embargo, lo presenta para nosotros, que estamos en un rincón.”

“No hablé yo por ella. No, lo que es verdad y lo que es mentira, todo lo ha dicho ya. Todo es culpa de ella, todo es mérito suyo. Su espectáculo es siempre nuevo porque crea siempre nuevos espectadores.”

Herder

“La creación ha sido creada para que en todo punto pueda ser gozada, sentida, degustada; tiene que haber, por lo tanto, muchas organizaciones para sentirla y probarla... cuando es gozada y sentida por millones de criaturas en todas sus partes.”

f) *La Naturaleza como artista*

Shaftesbury

“¿Es que de todo lo que vemos podemos concluir otra cosa sino que todo se trenza en una armónica obra de arte? P. 431. ¡Oh, magnífica Naturaleza!, bella y hermosa sobre todas las cosas. ¡Omniamante, onmiamable, omnidivina! Cuyas miradas son tan

fascinadoras; cuya indagación nos proporciona tanta sabiduría, cuya contemplación tanta dicha; cuya obra más pequeña es una rica escena, un noble espectáculo, más rico y más noble que todo lo inventado por el arte.”

“Hontanar y fondo primigenio de toda belleza y de toda perfección.” P. 428.

“Con no menor favor podemos hablar de ese arte perfecto que se manifiesta en todas las obras de la Naturaleza. Nuestros ojos, fortalecidos por arte mecánica, descubren en estas obras una escena oculta de prodigios; mundos dentro de los mundos, infinitamente pequeños y, sin embargo, iguales en arte a los mayores y preñados de prodigios que el sentido más agudo, aliado al arte máximo o a la razón más lúcida, no puede desentrañar hasta el fondo.” P. 457.

Ensayo sobre la naturaleza

“Es la única artista: de la materia más simple hasta los contrastes mayores; sin esfuerzo aparente, hasta los mayores acabamientos, hasta la concreción más exacta, siempre recubierta de alguna blandura.”

Se la señala como genio.

“Todo lo que da lo convierte en bien.” “Es bondadosa.”

g) Técnica unitaria de la naturaleza

Shaftesbury

P. 471, en términos estoicos: *“La sustancia etérea invisible se expande por el universo.” “Empolla la masa fría inerte, rígida y la caliente hasta su punto. Forma minerales, da vida y crecimiento a las plantas, enciende en el pecho de las criaturas vivas una llama dulce, invisible, animadora, construye, anima y conserva las infinitas formas.”* Conserva la armonía *“con arreglo a sus leyes propias”*. Luego las disuelve de nuevo en el estado en que todo es Dios. En 1708 señala la técnica unitaria de la Naturaleza en la astronomía. La teoría de la gravitación de Newton (1787) se halla en la base de su exposición de la unidad y uniformidad de la técnica de la Naturaleza, pp. 460 ss. El estudio comparado de los organismos surgió más tarde. Lo anticipa, p. 351 ss.: *“un sistema universal, un gran plan conexo de las cosas”*. Lo mismo que el universo cada organismo es un sistema en el que las partes se hallan ordenadas en un todo por la unidad del fin. Este sistema se encuentra condicionado por el medio en que se halla. El estudio de estas relaciones es objeto de la zoología y de la botánica. Con respecto a los puntos 1, 2 y 3, ver la cita inmediata. Con respecto al 5, ver p. 283: las pasiones, *“las más grandes engañadoras del mundo”*.

Ensayo sobre la naturaleza

La demostración de la técnica unitaria tiene como base el estudio comparado de la vida animal-humana, pero es una adivinación incierta. Esto corresponde al año 1782.

- 1. Produce según leyes inmutables constante variación.*
- 2. Todo lo dirige a la individualidad, “desde la materia más simple hasta los contrastes mayores... hasta la concreción más exacta, siempre recubierta de alguna blandura”.*
- 3. Para comunicarse, hace que nazcan constantemente nuevos gozadores. La muerte es un ardid para que haya mucha vida.*
- 4. Tiene muy pocos resortes.*
- 5. Se complace en la ilusión.*
- 6. Las criaturas no tienen más que andar. El trayecto lo conoce ella.*
- 7. Da necesidades porque ama el movimiento; y lo alcanza con pocas.*

Herder

Herder hace tres exposiciones de la técnica de la Naturaleza, en las Ideas, en Dios y en Kalligone. Influidas las tres por Shaftesbury, sin duda tiene siempre a mano el ensayo sobre la naturaleza y ha utilizado sus conversaciones con Goethe. Kalligone, 1800, 22, p.126. “Con razón llamamos a la naturaleza artista en todo aquello en que se emplean muchos y diversos medios para producir obras que saltan a la vista como excelentes composiciones y en lo que, a través de un sistema de reglas, se manifiesta un fin.”

Esbozo de las Ideas 13, 447: “por todas partes has compensado”.

22, 127. “Crea mientras destruye y destruye mientras crea. Hace que desaparezcan individuos y conserva generaciones.”

h) Multiplicidad, cambio y muerte como medios que tiene la naturaleza para comunicarse

Shaftesbury

“El hontanar de la vida está repartido por todas partes y ofrece una diversidad infinita; riega los más finos canales del mundo y en ninguna parte se seca. Todo vive, vuelve por el cambio constante a la vida. Los seres pasajeros abandonan sus prestadas formas y ceden los elementos de su sustancia a nuevos hacederos. En cuanto les llega el turno y son llamados a la vida, contemplan la luz y se disipan en la contemplación, para que haya otros espectadores de la espléndida escena. Generosa y magnífica se comunica a tantos como es posible y multiplica los objetos de su bondad al infinito. Nada detiene su mano acuciosa. Ningún tiempo se pierde, ninguna sustancia. Nuevas formas vienen a la existencia y vuelven a ser destruidas como las antiguas, pero no queda sin servicio la materia de que se compusieron, ni siquiera en la corrupción. Este estado corrupto no es más que camino o tránsito para otro mejor.”

Ensayo sobre la naturaleza

“Estamos abrazados por ella.”

“Hay en ella una vida, un devenir y un movimiento eternos. No tiene idea de lo que es perdonar.”

“Vive en sus hijos.” “Hace que nazcan siempre nuevos gozadores.” “Sus hijos son innumerables.” “La muerte es un ardid para que haya mucha vida.”

i) *La fuerza plasmadora del mundo orgánico es el instinto*

Shaftesbury

Pp. 510 ss. *Demostración: 1. Por el origen de los organismos en los gérmenes. 2. Por el instinto, p. 511. Lo que caracteriza al instinto es que la naturaleza nos instruye con él sin educación ninguna. 3. Por el presentimiento y el gozo de lo bello o de lo bueno en el hombre.*

Ensayo sobre la naturaleza

“Esparce sus criaturas de la nada y no les dice de dónde vienen ni a dónde van. Deben andar, el trayecto lo conoce ella.”

Herder

Kalligone (Obras, 22, p. 126). *La Naturaleza, “una operaria viva”. “Las obras de las abejas, por ejemplo, la construcción de la colmena, etc., cada cual la designa como obra artística, aunque a sus trabajos les falte la razón y la libertad humana. Llamad como queráis las fuerzas con que estas obras se producen, pero son artísticas.”*

j) *Amor y entusiasmo como manifestación suprema de los individuos en el universo*

Shaftesbury

La Rapsodia culmina en el entusiasmo que supera al egoísmo. Pp. 496, 532: Sabio es quien, como arquitecto de su propia vida y felicidad, realiza su belleza. P. 539: Liberación de la esclavitud del egoísmo y de la pasión, reconciliación con el orden magnífico del mundo, armonía con la Naturaleza, vida en amistad con Dios y con los hombres. Ver la carta acerca del entusiasmo (Obras 1, pp. 4 ss., p. 70): El entusiasmo significa presencia divina, todo lo sublime en las pasiones humanas. Alegría del mundo como señal del verdadero entusiasmo.

Ensayo sobre la naturaleza

“Su corona es el amor. Sólo a través de él nos acercamos a ella. Pone simas entre todos los seres y todo quiere fundirse. Todo lo ha aislado para juntarlo. Con unos cuantos sorbos de la copa del amor repara una vida llena de penoso esfuerzo.”

“Ella me ha traído y ella me llevará. Yo me confío en ella. Puede disponer de mí.”

SURGE EL ENSAYO CON MOTIVO DE LA LECTURA DE SPINOZA

El 28 de agosto de 1783 entabla Goethe amistad con Herder. Sólo sirviéndose de los manuscritos puede resolverse el problema que, a partir de este momento, nace con respecto al origen de las *Ideas* de Herder y la visión de la naturaleza de Goethe. Pero algunas proposiciones podrían deducirse de lo que conocemos. El primer libro de las *Ideas* está fuera de cuestión, pues el problema empieza con el segundo; en diciembre de 1783 leyó Herder los primeros capítulos del primer libro; así que, cuando inicia su amistad con Goethe, probablemente el segundo libro está fabricándose. Este hecho concuerda con lo que nos dice Goethe: “En el primer volumen hay muchas ideas que son mías”. El estudio serio de la naturaleza por parte de Goethe se hallaba por entonces en su punto culminante. Estaba en posesión de sus ideas claves. En 1780 mandó arreglar su colección mineralógica, comenzó su estudio sobre el granito, empezó en 1781 un estudio anatómico metódico con Loder, buscó métodos comparados para penetrar en la técnica de la naturaleza y descubrió de esta manera, en el verano de 1784, la existencia del intermaxilar en el hombre, lo que comunicó en seguida a Herder. Ya tenía la idea de tipo que abría el camino de la concepción estética de la técnica de la naturaleza a una morfología científica: una idea que, lógicamente, es del todo diferente a la del concepto general y que debería revestir una gran significación para la investigación de la naturaleza, para la historia, para la ciencia de la sociedad y para la poesía. En esta situación se produce el ensayo de Goethe.

Ha surgido con ocasión de la lectura de Spinoza, que tuvo lugar en el invierno de 1784-85. Era la primera vez que leía a Spinoza. No fue una lectura sistemática ni completa. Confesaba a Jacobi.(19 junio 1785) que nunca había leído de seguido las obras de Spinoza; nunca tuvo delante de los ojos la arquitectura completa de su pensamiento “pero cuando la leo me parece comprenderle”. Seguramente que se refiere a esta lectura la observación del *Viaje a Italia* de que la lectura volandera de un libro puede producir un efecto decisivo al que nada nuevo añade apenas la nueva lectura reposada. Lo más natural es que viera a Spinoza con los ojos de Herder. Éste hacía años que a su modo se había asimilado a Spinoza; lo volvió a leer y confirmó su primera impresión.[7] Comunicó a Goethe su discusión epistolar con Jacobi, y parece que Goethe escribió la carta de febrero de propia mano. “Nos hallamos próximos, escribía Goethe a Herder en mayo de 1787, en nuestras ideas como ello es posible sin ser la misma persona, y donde más cerca nos encontramos es en los puntos capitales.”[8]

Pero había una diferencia entre los dos que se refiere al modo de todo su proceder científico y por eso su efecto se hace sentir en todas partes. “Yo me sentía más inclinado a la consideración sensible de la naturaleza que Herder, que siempre quería llegar

rápidamente a su meta y tenía ya la idea lista cuando yo apenas si me las había arreglado con la contemplación, si bien nos estimulábamos mutuamente por esta recíproca animación.” Herder era el metafísico. Goethe suponía la unidad y uniformidad del universo, y de esta hipótesis partía comparando, contemplando e induciendo en busca de la técnica unitaria de la naturaleza. “Si quieres andar en lo infinito marcha por lo finito en todas direcciones.” Y a esto se da cuenta que lo infinito, lo mismo que el horizonte, se va desplazando con el que camina. Estas ideas le separan de Herder pero sobre todo de Spinoza. Tiene el mayor interés que esta diferencia entre Goethe, por un lado, y Spinoza y Herder, por otro, se patentiza de la manera más clara en el ensayo. Goethe nunca fue un espinocista. Ni siquiera un espinocista de observancia leibniziana. Leibniz, lo mismo que Spinoza, y, por lo mismo que tuvo una participación creadora en la fundación de una ciencia natural matemática constructiva, de modo más hondo y medular, se halla determinado por la tarea constructiva del pensamiento. Todo lo sometió al poder de la *ratio*, del principio de razón suficiente. Por el contrario, Goethe reconocía en el universo y hasta en cada individuo algo insondable. Pero no como kantiano sino como poeta, como nos muestra toda su evolución. Su reconocimiento de los límites del intelecto no es más que el reflejo de toda su actitud vital. Meditaba sobre el mundo como un poeta. Y los más cercanos a él eran Shaftesbury y Herder, porque su actitud era muy parecida a la suya.

INTERPRETACIÓN DEL ENSAYO

El ensayo se encamina, lo mismo que la *Ética* de Spinoza, hacia su meta. Su objeto lo constituye la vida unitaria del universo, del individuo y de la facultad de comprensión, y luego sigue la insondabilidad del mundo. Con su lectura de Spinoza trata Goethe de ponerse en claro, siguiendo en lo posible la intención de este pensador, aquellos conceptos previos que se hallan en la base del conocimiento de la naturaleza según su técnica unitaria y la realización de tipos por ella y, de una manera más general, de la captación y representación artística de lo real. Las cuatro partes, fácilmente identificables, tratan: 1) De la existencia, de la perfección y de lo infinito. 2) De la relación de la cosa singular limitada con lo infinito. 3) De la cosa singular y, en particular, del ser orgánico. 4) De la captación estética y del conocimiento de lo real.

1

El punto de partida de Goethe lo constituye la frase con que empieza la primera sección del ensayo (1-4): “el concepto de existencia y el de perfección son idénticos”. Esta vieja proposición, fundada en lo hondo de la vida, indemostrable, mantiene en unidad todo el sistema de Spinoza y permite pasar de una determinación conceptual mecánica y naturalista a un panteísmo que permite, a su vez, la elaboración de la ética. Lib. I prop. II, segunda demostración: *existere potentia est*. Lib. I prop. 34, I: del concepto elemental de *causa sui* se sigue: *Dei potentia est ipsa ipsius essentia*. Pero poder es perfección;

prop. II schol.: *perfectio sive realistas*. De aquí se sigue: virtud es acción (acción en oposición a pasión), fuerza, *fortitudo*, *gaudium*. Toda esta conexión la tenemos ya implícita en la *stoa* (*Archiv* VII, I, pp. 78 ss, y pp. 296 ss de *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*).

El pensamiento común de Herder y Goethe se asimila este principio con una modificación condicionada por el temperamento estético. Herder se había apropiado del Kant del año 1765 que la filosofía, como análisis, se tropieza con conceptos no analizables: así, existencia, fuerza, espacio y tiempo.[9] Pero su natural estético y su vivencia de lo poético le llenan de la conciencia viva acerca de la existencia como sentimiento de sí mismo, alegría, goce y perfección. Así surge en él, por oposición a Kant, pero también a diferencia del encadenamiento spinoziano del *modus*, de la propia conservación y de la voluntad, el enlace íntimo entre el sentimiento de la vida y los conceptos de existencia y fuerza. Para su temperamento poético era inconcebible la existencia sin una fuerza fluyente, sin sentimiento de sí mismo y sin impulso que tiende a desarrollarse. Shaftesbury le sirve de instrumento para traducir en panteísmo estético este estado de ánimo. Así que, antes de conocer a Spinoza, estaba animado ya de un panteísmo, que le había sido llevado a conciencia cierta por Kant, Shaftesbury y Leibniz. Con su extraordinaria capacidad asimiladora se apropia ahora a Spinoza. La carta a Jacobi del 6 de febrero de 1784, bien conocida de Goethe, parte del concepto del ser como concepto fundamental. Fuera del mundo no puede haber ningún ser, porque el espacio es una abstracción a base de los fenómenos del mundo, y de aquí que un Dios fuera del mundo sea algo sin sentido. Tampoco un Dios limitado puede ser un Dios. Por lo tanto, o no es nada o Dios tiene que ser inmanente al mundo.[10] Y según la carta de Herder del 20 de diciembre de 1784 a Jacobi, que también conocía Goethe, la existencia divina supone el gozo de sí misma. “La sustancia única de Spinoza es el *ens realissimum* en el cual se reúne *intus* y *radicaliter* todo lo que es verdad, vida interior y existencia.” “Qué habría de ser para ti el Dios si no disfrutara en ti, como en un órgano, de sus miles de millones de órganos.” “Actúa en todas las nobles figuras humanas.”[11] Y Herder podía declarar: “Goethe entiende a Spinoza como yo lo entiendo”. [12] En esta conexión histórica escribió Goethe la primera frase del ensayo y se lo repitió a Jacobi el 9 de junio de 1785. “Tú conoces la suprema realidad que constituye el fundamento de todo el espinocismo y de la que fluye todo lo demás. La existencia es Dios.”

2, 3. En estas proposiciones Goethe se separa de Spinoza, Herder y todos los metafísicos, y, al mismo tiempo, coincide con la carta anterior. No habla a gusto en esta carta. “Perdóname si callo cuando se trata de un ser divino que yo conozco sólo en y por las *rebus singularibus*, y a cuyo conocimiento más hondo e íntimo nadie nos puede animar mejor que Spinoza mismo, a pesar de que ante su mirada parecen desaparecer todas las cosas singulares.” “Aquí estoy en la montaña, buscando lo divino *in herbis et lapidibus*.”

Reduzco el comentario a lo que hay de común en la carta y en los párrafos 2, 3, 4 y 17, 18. Si seguimos, en la medida de lo posible, el concepto de existencia y de perfección que se ha formado en la intuición surge entonces la idea de la existencia perfecta o de lo

infinito: un concepto límite para nuestro limitado espíritu, que excede a su poder de comprensión. “Si quieres andar en lo infinito marcha por lo finito en todas direcciones.” Nuestro saber intuitivo va de conexión en conexión pero nunca alcanza el todo. Estas proposiciones de Goethe no hacen más que recoger el concepto de Spinoza pero se contraponen al rasgo racionalista de su pensamiento. Goethe recoge de Spinoza la *cognitio intuitiva* que se explaya sobre las *res singulares*. *Quo magis res singulares intelligimus, eo magis Deum intelligimus*, Ver 24. Pero este conocimiento intuitivo de lo singular es sostenido en Spinoza (y de otro modo en Herder) por un aparato conceptual con el cual se define y determina la sustancia infinita y, a partir de ella, la cosa singular. Esto no se lo apropia Goethe. Lo infinito se halla fuera de la capacidad comprensiva de un espíritu limitado (4, 2). El individuo y el todo pleno tienen algo insondable en sí (18, 19). Así, las proposiciones de Goethe contradicen la doctrina racionalista constructiva de la *cognitio adaequata* de Spinoza[13] y están de acuerdo con todo el Goethe juvenil.

2

La segunda sección del ensayo va de 5 a 13, y trata de la relación de la cosa singular con este todo pleno. Voy a fijar primero la relación con Spinoza. La proposición 5: “No se puede decir que lo infinito tenga partes”, está en Spinoza 1, 12 y schol. 15; rechaza que *substantiam posse dividi* y muestra las contradicciones que surgen del concepto de partes de la sustancia. Proposición 6: “Todas las existencias limitadas son en lo infinito”; está tomada del concepto de *modus* de Spinoza, *Ética*, 1, def. 5: *per modum intelligo id quod in alio est*; pero este otro es lo infinito, 1, prop. 18. Pero ya la proposición siguiente (7): “Las existencias limitadas más bien participan en lo infinito”, se desvía de Spinoza; “participar” es algo bien distinto del *in Deo esse*; una relación racional es sustituida aquí por algo insondable. Lo mismo ocurre con 8, 9. La proposición “No podemos pensar que algo limitado exista por sí mismo”, se halla tomada de Spinoza; *Ética*, 1, prop. 15, demostración: *Modi sine substantia nec esse nec concipi possunt*. A este tenor dice Jacobi en su libro sobre Spinoza, p. 17: “No somos capaces de hacernos una idea de un ser que exista por sí” (a saber, la cosa individual). También la expresión “limitado” por *modus* corresponde al léxico de Spinoza; 1 prop. 25: mediante las *res particulares exprimuntur Dei attributa certo et determinato modo*. Pero la proposición siguiente (9) “y, sin embargo, todo existe realmente por sí mismo” se desvía, como los párrafos 6 y 14, de Spinoza y pertenece a otro modo de pensar. Lo mismo ocurre con 12: “Un ser vivo presta ocasión a otro para que sea”. El famoso axioma 1, 1 de Spinoza, *Omnia quae sunt vel in se vel in alio sunt*, es justo en el supuesto de la determinabilidad lógica de lo infinito; en realidad corta el nudo en que se asienta la vida, es decir, el sentimiento vital del individuo, ya que al mismo tiempo se siente independiente y condicionado. Por el contrario, las expresiones de Goethe para esta relación de lo singular con el todo infinito oponen a Spinoza la vida e insondabilidad de lo real. Captan en el ser singular viviente el carácter de finalidad immanente y de unidad (13), lo infinito e insondable en él (18, 19). La relación con el todo infinito se convierte del *in se* y del *in*

alio esse en la participación en lo infinito (7, 18). De aquí surgen en las proposiciones 10-13, que están tomadas de Spinoza, especialmente de 1, prop. 26-28, y 1, 6: *una substantia non potest produci ab alia substantia*, modificaciones que las hacen desviarse un poco de las proposiciones de Spinoza.

Estas desviaciones con respecto a Spinoza representan, por otra parte, afinidades con el modo de pensar de Herder. Según su obra *Dios* el defecto fundamental de Spinoza es que convierte la extensión en propiedad de Dios (446); si esto fuera así, la extensión y la vida no podrían ser íntimamente unidas, como cosas heterogéneas, y no se podría evitar la divisibilidad de Dios (448, 449). El sistema de Spinoza tiene, sin embargo, su unidad si al espacio se le atribuye el mismo mero valor simbólico para la unidad interior de las fuerzas sustanciales que tiene también el tiempo (451, 453).

3

La tercera sección, 14-19, trata de la cosa singular, en especial del ser orgánico. Afinidad con Shaftesbury, pp. 353 ss, y Herder, *Dios*, 456: “Lo eterno no es en sí capaz de ninguna medida; en cada punto de su acción lleva toda su infinitud consigo” (ver 457, 489 s.). Según esta sección la cosa singular lleva en sí misma la “concordancia según la cual existe”. Con este principio rechaza Goethe las medidas de las proporciones del cuerpo vivo, como se llevaban a cabo en la anatomía de su tiempo. Los anatómicos de entonces creían encontrar en el aparato óseo proporciones de números sencillos. Pero especialmente los artistas, preocupados desde los tiempos de Policleto por las proporciones del cuerpo humano, creían que la belleza ideal debía expresarse en proporciones sencillas; ponían sobre todo como módulo la relación de la cabeza con todo el cuerpo.^[14] Por entonces aparecieron extractos de las lecciones de Camper en la academia de pintura de Amsterdam (1784). Como Goethe había ensayado cosa parecida, pudieron interesarle. Se ocupaban también de medidas. Sometían a crítica algunos de los resultados admitidos y exponían las líneas generales de aquella doctrina del ángulo de visión que expuso después al detalle en la famosa obra de 1792. Ya sea que estos trabajos fueran la ocasión o que reaccionara directamente contra la doctrina tradicional, el caso es que Goethe se vuelve en este ensayo con sorpresa del lector contra las medidas en los cuerpos vivos. Éstas suponen un patrón espacial y exterior, mientras que el cuerpo vivo tiene en sí mismo su patrón y éste es espiritual en extremo. Así, tampoco la relación de la cabeza con el cuerpo entero se puede expresar en una relación numérica simple. La sección culmina en la afirmación positiva de que toda cosa limitada tiene en la relación de las partes con el todo algo infinito, algo vivo e insondable. Por eso la sección encuentra su médula en la concepción del individuo, de su íntima unidad espiritual, de su relación peculiarísima de las partes con el todo, finalmente de su insondabilidad. Así explica la visión genial del ensayo sobre la naturaleza.

4

La sección última, 20-26, trata del conocimiento y de la captación estética. Corresponde, pues, al libro quinto de la *Ética* acerca del conocimiento adecuado y del amor intelectual por el universo. Mediante un principio propio de Spinoza y a través de conceptos spinozianos llega a la idea de la energía subjetiva informadora en el proceso estético e intelectual, que es peculiar de Goethe. El principio que procede de Spinoza dice: La intuición intelectual de lo real es una manifestación del poder propio del alma y se acompaña, por lo tanto, de un sentimiento de alegría. III, prop. 1: *Mens nostra quaedam agit, quaedam vero patitur, nempe quatenus adaequatas habet ideas, eatenus quaedam necessario agit*. IV, def. 8: *Mentis virtus est ipsa hominis essentia quatenus potestatem habet quaedam efficiendi*, etc. IV, prop. 28: *Est igitur mentis absoluta virtus intelligere*. V, prop. 25. *Summus mentis conatus summaque virtus est, res intelligere tertio cognitionis genere*; esta tercera etapa del conocimiento es el comprender las *res singulares* en su legalidad. Y como toda manifestación del poder de obrar (*fortitudo*) se alía con alegría (*gaudium*), así esta contemplación se halla llena de un sentimiento de dicha y alimentada por él. Este principio contiene, pues, la posibilidad de derivar los conceptos estéticos. A esto se ofrece ese pasaje en el apéndice del libro 1 de la *Ética* acerca del origen del concepto de la belleza: *Ea nobis prae ceteris grata sunt, quae facile imaginari possumus*, etc. En estos conceptos sencillos y hondos, y estéticamente ricos en consecuencias, de Spinoza vive Goethe. Pero esta fuerza captadora alegre y activa es incapaz de hacerse con el universo si no es limitándolo. Así surgen, de las diversas relaciones de un alma poderosa con lo real, los templos estéticos de lo sublime, de lo grandioso y de lo bello. En el dominio del conocimiento la concepción de un objeto es verdadera cuando la “impresión... brota de su existencia completa”. Sorprende cómo en este caso la infinitud, la vida y la insondabilidad del todo individual imprimen su carácter subjetivo al concepto de verdad. En este punto Goethe tiene que rechazar en absoluto el conocimiento adecuado del universo. Termina así con la exclusión completa de toda metafísica y de toda teología. Toda metafísica filosófica o religiosa declara como lo más cierto aquello en que puede pensar con mayor comodidad y donde encuentra un goce. La expresión de Goethe viene a ser una expresión apasionada contra las opiniones arrogantes acerca de la divinidad, que tanto le dieron que hacer en la persona de Lavater y Jacobi. Contra ellos se encamina el final del ensayo. Resuenan con los conocidos pasajes de Spinoza contra los defensores de la personalidad divina.

De este modo Goethe ha desarrollado mediante un serio trabajo intelectual la idea fundamental que brotaba de su fantasía en una intuición viva de un universo divino, homogéneo e insondable, que anima a todas sus poesías como un alma oculta. En el primer *Fausto* se expresa con ingenuidad la lucha del espíritu limitado por llegar al conocimiento y goce de este infinito. En el segundo *Fausto*, que ahora nace, se expresa con claridad consciente. El monólogo en el bosque y la caverna es expresión de esta nueva etapa.

[*] El título que lleva el presente ensayo en alemán es: *Aus der Zeit der Spinozostudien Goethe's*. [E.]

[1] Cf. también la carta que sigue de Herder a Jacobi, del 20 de diciembre de 1784.

[2] Eckermann, 15 de octubre de 1825.

[3] De CICERÓN, *de divinatione*.

[4] *De la causa, principio et uno*, praemiale epístola.

[5] Cf. SHAFTESBURY, *Obras* (en la traducción alemana de 1776, II, p. 429): “Cuántas veces intento, cuántas veces no trato de ponerme de un salto en el océano profundo de los mundos”; el símbolo más perfecto de este estado de ánimo: *Fausto*, “Paseo”.

[**] Acerca de la relación de este ensayo con Herder, Dilthey se ocupó cinco años antes en su artículo *Zu Goethes Philosophie der Natur* (*Archiv f. Gesch. d. Philos.*, vol. II, pp. 44-48), donde nos ofrece el primer esbozo de lo que va a continuación y que empezaba así:

“Cuando en mi estudio sobre la *Vida de Schleiermacher* seguía las trazas de la filosofía natural de Schelling y de Hegel en la de Goethe y en el testimonio más antiguo de la misma, su ensayo “Naturaleza”, no podía ofrecer ningún documento literario para ilustrar la relación de la concepción de Goethe con la de Herder en esta época (1782). Aunque el último intercambio entre Herder y Goethe por esta época hace imposible una solución completa de la cuestión referente a la parte que corresponde a cada uno en la elaboración del panteísmo alemán, de todos modos serán bienvenidos los testimonios que vayan perfilando la cuestión. La relación es la misma que la que se presenta en el problema de la formación de la concepción mecánica del mundo hacia mediados del XVII. No es posible tampoco en este caso delimitar la participación que toca a Galileo, Descartes y Hobbes, debido a la comunicación oral y epistolar que hubo entre estas personas y sus amigos.

“La excelente edición de las obras de Herder, que debemos a Suphan, nos ofrece en su volumen 13 (1887) viejos manuscritos y capítulos sueltos de un esbozo de los tres primeros libros de las *Ideas*. Ya el título, que sorprende, *Ventajas del hombre respecto a sus hermanos animales terrestres*, nos recuerda el monólogo “bosque y caverna”: “Haces desfilar la serie de los vivos delante de mí y me haces conocer a mis hermanos en los árboles, en el aire y en las aguas”. Luego este boceto se aproxima por su tono, por sus proposiciones principales, y hasta por algunos pasajes, al trabajo de Goethe sobre la naturaleza. (G. Misch.)

[6] SUPHAN: *Goethe und Spinoza*, pp. 13, 26; *Goethe und Herder*, en la *Deutschen Rundschau*, p. 69. El mismo en la nota a las *Obras* de Herder, vol. 22, p. 350; cf. vol. 12, p. 430.

[***] La caracterización de Shaftesbury la ha añadido el editor valiéndose de los manuscritos. (G. Misch.)

[****] Las citas de la obra *Moralistas* de Shaftesbury se refieren a la traducción alemana, Leipzig, 1776-79, vol. II.

[*****] Podemos recordar una exposición previa de Dilthey (*Archiv*, II, 47): la concepción de Goethe y también de Herder, aunque un poco menos determinada, constituye, en oposición a la separación que hace Spinoza de las propiedades de la naturaleza según sean espaciales o intelectuales, una concepción genética de la conexión natural según la cual la fuerza informativa, plástica, que en la naturaleza inorgánica actúa inconscientemente se “explosa” en los organismos conscientes, sensibles, para “gozarse a sí misma”. La naturaleza mira por los ojos de los animales y de los hombres y se goza a sí misma en el cambio de los sentimientos de los mismos. Este modo de consideración coincide con la proposición de Spinoza de que la naturaleza o Dios o la sustancia se conoce y ama en los espíritus humanos a sí misma, como partes suyas. Pero la proposición de Spinoza recibe en Goethe un carácter estético. La naturaleza se transforma en un ser unitario que se goza a sí mismo. La concepción estética considera a la naturaleza como algo que se basta a sí mismo, que reposa en sí mismo, que actúa y goza por sus propias fuerzas inconscientes. Esta concepción estética de la naturaleza se expone, por primera vez, en este ensayo “Naturaleza”. Después, con el material empírico que le proporcionan sus trabajos geológicos, Goethe deriva de estos supuestos la idea de una evolución de la naturaleza que avanza de lo material, oscuro, inconsciente, a las criaturas que gozan en la luz de la conciencia. (G. Misch.)

[7] Herder a Jacobi, 20 de diciembre de 1784.

[8] *Ital. Reise*, 17 de mayo de 1787. La síntesis de Herder del espacio, tiempo y fuerza, como conceptos últimos no analizables, es reivindicada por Kant como idea propia en *Mancherlei zur Geschichte der metakritischen Invasion*, 1800, pp. 63-64, y se ha podido comprobar grafológicamente como propiedad de Kant en las *Reflexionen* por Erdmann, II; 123, 124, 158. Con esto se corrobora también el juicio de Haym, *Herder*, I, 30 ss.

[9] Cf. la transformación de los pasajes correspondientes de la *Rapsodia* en su *Himno a la Naturaleza* y en la carta a Merk, 12 de septiembre de 1770.

[10] *Obras póstumas* de HERDER, II, 251.

[11] Del mismo modo en *Dios*, de HERDER, 1787, ed. Suphan, p. 502: “El concepto real en que se fundan todas las fuerzas es la existencia”. *Ibid.*, 536: “La existencia es en Dios y en toda cosa existente fundamento y suma de todo gozo”. 552: “Toda perfección de una cosa es su realidad; el sentimiento de realidad es la recompensa íntima de su existencia, su alegría íntima”.

[12] Obras póstumas de HERDER, II, 261 ss.

[13] Prop. 471: *Mens humana adaequatam habet cognitionem aeternae et infinitae essentiae Dei*.

[14] Acerca de las mediciones del esqueleto por los anatomistas de la época nos orienta el libro de HAYER, *Beshreibung de menschlichem Körpers*, 1783, I, pp. 145 ss. Acerca de las proporciones de la belleza, cf. la obra anónima *Ausmessung des menschlichen Körpers*, 1759, luego *Disputatio qua probatur mensuram et proportionem membrorum corporis humani summan perfectionem et rigorem mathematicam non admittere* y la obra de NICOLAE, *Der Schönheit des menschlichen Körpers*, 1746.

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

Achard, 132.
Agrippa, 367.
Alejandro, 10, 357.
Alembert, d', 95, 327, 238.
Algarotti, 130.
Althusio, 24.
Allwill, 353.
Ancillon, el viejo, 155, 175.
Andreae, Juan Valentín, 22.
Ángelo Silesio, 53, 84.
Argens, d', 111, 132.
Ariosto, 119.
Aristóteles, 24.
Arnold, Godofredo, 85.
Augusto el Fuerte, 51.

Bach, Juan Sebastián, 82, 86, 247-280.
Bacon, 19, 23.
Basedow, 189.
Baumgarten, 73.
Bayle, 25, 104, 367, 368.
Becher, Juan Joaquín, 26, 178.
Beethoven, 318-321.
Bekker, Baltasar, 24.
Bembo, 119.
Bernegger, Matías, 23.
Bernhardi, 358.
Bernoulli, 327.
Bertoldo de Hennberg, 36.
Besser, 57.
Beukelsz, 188.
Biester, 155.
Bismarck, 226.
Bodmer, 193.
Boeckh, 232.
Boerhave, 99.
Boileau, 57.
Boineburgo, Juan Cristián de, 31.
Borcke, Kaspar Wilhelm von, 132.
Bossuet, 119.
Brühl, conde de, 211.
Bruno, Giordano, 17, 28, 367, 368, 370, 371.
Brunswick, duque Antón Ulrico de, 47, 58.
Buchholtz, Valiska de, 58.
Buffon, 99, 102.

Cabanis, 108.
Calderón, 69, 347.
Campanella, 17.
Canitz, 57.
Cantor, 77.
Cardán, 76.
Carlomagno, 182.

Carlos II, [19](#).
 Carlos V, [357](#).
 Carner, [144](#).
 Castillón, [155](#), [175](#).
 Cat, Henri de, [114](#).
 Catalina de Rusia, [102](#).
 Cicerón, [49](#), [367](#).
 Claudius, [252](#).
 Clauberg, [24](#).
 Colbert, [19](#).
 Comenius, [177](#).
 Comte, [36](#).
 Condorcet, [101](#), [108](#), [151](#).
 Condillac, [99](#).
 Copérnico, [69](#).
 Corneille, [69](#).
 Cornelio Nepote, [229](#).
 Cromwell, [4](#).
 Cusano, Nicolás, [75](#).

 Chateaubriand, [97](#).
 Chauvin, [24](#).
 Chodowiecki, [198](#).

 Dach, Simón, [56](#).
 Dante, [258](#).
 Descartes, [11](#), [15](#), [16](#), [17](#), [24](#), [130](#), [332](#), [333](#), [369](#).
 Despreaux, [119](#).
 Destutt de Tracy, [108](#).
 Dickens, [60](#).
 Diderot, [98](#), [102](#).
 Diether de Isenburgo, [35](#).
 Dilthey, [325](#), [369](#), [374](#).
 Dietrich, [163](#).
 Dubois-Reymond, [128](#).
 Durero, [243](#).

 Everardo de Danckelmann, [39](#).
 Eberhard, [152](#).
 Eckermann, [312](#).
 Engel, [155](#).
 Enrique IV, [201](#).
 Enrique II, [201](#).
 Epicuro, [115](#).
 Epstein, Werner de, [35](#).
 Erdmann, [382](#).
 Erman, el mayor, [155](#), [175](#).
 Ernesti, [161](#).
 Ernesto de Gotha, [178](#).
 Espinase, L., [138](#).
 Esterhazy, [294](#).
 Estuardo, los, [19](#), [100](#).
 Eucken, [190](#).
 Euler, [124](#), [129](#), [132](#), [327](#).

 Fechner, [168](#).

Federico Augusto, 273.
 Federico I, 72.
 Federico Guillermo I, 25, 72, 91, 131.
 Federico Guillermo II, 154.
 Federico Guillermo III, 154, 157.
 Federico el Grande, 19, 40, 91-232, 348, 358.
 Felipe II, 347.
 Fénelon, 119.
 Feuerbach, 13.
 Fielding, 197.
 Fichte, 161, 11, 346, 358.
 Fischart, 58, 59.
 Finckenstein, 132.
 Flechier, 119.
 Fleming, 48, 53.
 Formey, 126, 132.
 Francisco I, 122, 201.
 Francheville, 132.
 Francke, 85.
 Freylinghausen, 85.
 Fries, 326.

 Gabrieli, Giovanni, 245.
 Galileo, 11, 16, 17, 23, 369.
 Garve, 196.
 Gassendi, 16.
 Gedike, 155, 190.
 Gellert, 118, 137.
 Gentz, 358.
 Gerhardt, Pablo, 55, 77, 82.
 Gibbon, 231.
 Giotto, 87, 258.
 Gluck, 282.
 Goethe, 27, 30, 96, 116, 346, 352, 359, 361, 33, 364, 366, 368-370, 272, 374-389.
 Gottsched, 118.
 Gormey, 173.
 Gotter, 132.
 Gravesande, 129.
 Gresset, 107.
 Grimm, 152, 162, 232.
 Grimmelshausen, 51, 58.
 Gryphius, 47, 48, 251.
 Gualterio de la Vogelweide, 53.
 Guicciardini, 200.
 Gustavo Adolfo, 4, 54.

 Händel, 67, 82, 86, 235, 272, 281-288.
 Haller, 331.
 Hans Sachs, 59, 262.
 Harnack, 136.
 Hayer, 387.
 Haydn, 289-301.
 Haym, 382.
 Heermann, Juan, 83.
 Hegel, 346, 356, 359, 360, 369.
 Helmholtz, 78, 136, 357.

Helvetius, [104](#), [140](#).
 Herder, [30](#), [173](#), [353](#), [363](#), [369](#), [370](#), [374-376](#), [378](#), [380-385](#), [387](#).
 Hertzberg, [151](#), [196](#), [208](#), [209](#), [216](#).
 Hobbes, [13](#), [15](#), [16](#), [28](#), [99](#), [369](#).
 Hohenzollern, [22](#), [209](#), [219](#).
 Holbach, [103](#).
 Hoofmannswaldau, [57](#).
 Homero, [172](#).
 Horacio, [97](#), [109](#), [115](#).
 Humbolt, Guillermo de, [154](#), [161](#), [357](#).
 Hume, [33](#), [100](#), [171](#), [328](#), [333](#), [334](#), [340](#), [352](#).
 Hutcheson, [171](#).
 Hutten, [262](#).

 Irwing, [163](#).
 Isabel de Inglaterra, [347](#).

 Jacobi, Fr. H., [161](#), [353](#), [363](#), [369](#), [381](#), [384](#), [386](#), [389](#).
 Jandun, Duhan de, [132](#).
 Jaucourt, [140](#).
 Jean Paul, [305](#).
 Jerusalem, [161](#).
 Jordan, [132](#).
 José II, [211](#).
 Juan Damasceno, [7](#).
 Judas Macabeo, [287](#).
 Jungius, Joaquín, [23](#).
 Justiniano, [7](#).

 Kaiser, Reinaldo, [67](#).
 Kant, [33](#), [191](#), [325-341](#), [345](#), [346](#), [351](#), [353-355](#), [357-360](#), [382](#), [384](#).
 Kästner, [136](#).
 Kaunitz, [114](#), [211](#).
 Kelli, [309](#).
 Keplero, [11](#), [17](#), [28](#), [69](#).
 Keyserling, [132](#).
 Kiesewetter, [176](#).
 Kloptstock, [111](#), [120](#), [294](#), [331](#), [349](#), [352](#).
 Knebel, [363](#).
 Knobelsdorff, [132](#).
 Kretschmar, [264](#).
 Kunzen, Matías, [24](#).

 Lagrange, [98](#), [327](#).
 Lambert, [74](#), [124](#), [137](#), [167](#), [237](#).
 Lamettrie, [95](#).
 Lamprecht, [163](#).
 Laplace, [107](#).
 Lasso, Orlando, [250](#).
 Lavater, [352](#), [353](#), [389](#).
 Lauremberg, [59](#).
 Leibniz, [2-88](#), [321](#), [331](#), [345](#), [352](#), [354](#), [371](#), [382](#), [384](#).
 Lessing, [30](#), [66](#), [346](#), [350-352](#), [358-360](#), [369](#).
 Locke, [25](#), [328](#), [333](#), [334](#), [340](#).
 Loder, [381](#).
 Lohenstein, [57](#), [66](#).

Lope de Vega, 65.
 Luis XIV, 19.
 Lulio, Raimundo, 76.
 Lutero, 9, 83.

Malebranche, 333.
 Maquiavelo, 9, 200.
 Marco Aurelio, 54, 93.
 Marggraf, 140, 145.
 Massow, 191.
 Maupertuis, 68, 95, 111, 124, 130.
 Mayer, Roberto, 78.
 Mazarino, 37.
 Meckel, 145.
 Médicis, Lorenzo de, 93.
 Melanchthon, 24, 183.
 Mendelssohn, 127, 152, 172, 196.
 Meierotto, 155, 190, 191.
 Merian, 15.
 Mersenne, 16.
 Michaelis, 140.
 Miguel Ángel, 87, 284.
 Mill, J. S., 326.
 Milton, 295.
 Mirabeau, 157, 351.
 Mitrídates, 114.
 Möser, Justus, 118, 224.
 Molyneux, 167.
 Montaigne, 119.
 Montesquieu, 98.
 Monteverdi, 245.
 Moritz, 156.
 Moscherosch, 59.
 Mosheim, 161.
 Mozart, 283, 302-321.
 Müller, Johannes, 117, 140, 230.
 Moulines, 231.
 Murillo, 69.

Neander, Joaquín, 85.
 Necker, 225.
 Neukirch, 57.
 Newton, 27, 327.
 Nicolai, 155.
 Nietzsche, 13.
 Niebuhr, 12.
 Nohl, Hermann, 325.

Opitz, 48, 51.
 Orange, 18, 148.

Paracelso, 367.
 Pascal, 76.
 Paulus, 161.
 Pedro el Grande, 38.
 Pestalozzi, 180, 191.

Pericles, 93.
 Pesne, 91.
 Picander, 263.
 Platón, 15, 27, 330, 371.
 Planck, 161.
 Plutarco, 229.
 Pollnitz, 132.
 Ponte, Da, 309.
 Pott, 145.
 Prades, abate, 145.
 Preuss, 232.
 Prevost, 107.
 Pufendorf, 24.

 Quintiliano, 109.

 Rabelais, 97, 119.
 Racine, 284.
 Ramler, 155.
 Ratichius, 177.
 Raumer, 232.
 Reimaro, 73, 161.
 Rembrandt, 69.
 Rheinsberg, 91, 131.
 Reichenbach, 156.
 Reinhold, 176.
 Richardson, 197.
 Rist, Joaquín, 57, 61.
 Robinet, 102.
 Robinson, 60.
 Rochefoucauld, 100.
 Rochow, 181.
 Rubens, 284.
 Rafael, 88, 241, 354.
 Ranke, 162, 212.
 Richelieu, 9, 19.
 Ritter, 357.
 Rousseau, Jean Jacques, 109, 171, 174, 352.

 Sack, 161.
 San Agustín, 83, 105.
 San Bernardo, 83, 241.
 San Esteban, 290.
 San Juan, 263.
 San Lucas, 263.
 San Mateo, 263.
 Santo Tomás, 24, 256.
 Sannazaro, 119.
 Scarlatti, 283.
 Sriver, 85.
 Schede, 52.
 Schelling, 346, 353, 356, 359, 360, 369.
 Schelmuffski, 60.
 Schiller, 62, 161, 321, 346, 354, 355, 358, 370, 372.
 Schlegel, Federico, 359.
 Schleiermacher, 147, 161, 346, 351, 358-360, 369.

Schlozer, [215](#).
 Schmettau, Samuel von, [132](#), [133](#).
 Schönborn, Juan Felipe de, [35](#).
 Schupp, Baltasar, [57](#).
 Schutz, Heinrich, [53](#), [343](#).
 Schwab, [175](#).
 Schweitzer, [272](#).
 Semler, [24](#).
 Shaftesbury, [72](#), [97](#), [163](#), [192](#), [370](#), [371-377](#), [379](#), [380](#), [383](#), [384](#), [387](#).
 Shakespeare, [50](#), [62](#), [347](#), [353](#).
 Skytte, Benedicto, [25](#).
 Smith, Adam, [163](#).
 Sofía Carlota, [39](#).
 Sófocles, [190](#).
 Spalding, [163](#), [196](#).
 Spee, Federico, [84](#).
 Spencer, [82](#).
 Spinoza, [13](#), [15](#), [17](#), [24](#), [352](#), [361](#), [363](#), [370](#), [374-389](#).
 Spittler, [161](#).
 Stark, Lorenzo, [197](#).
 Stein, señora von, [363](#).
 Steiner, Rodolfo, [370](#).
 Sterne, [100](#).
 Stosch, Juan Guillermo, [24](#).
 Sulzer, [155](#).
 Suphan, [363](#), [370](#).
 Suvern, [180](#).
 Svarez, [155](#).
 Swedenborg, [195](#).
 Swieten, van, [295](#).
 Swift, [100](#).

 Tartaglia, [76](#).
 Tasso, [354](#).
 Tauler, [83](#).
 Tchirnhaus, [74](#).
 Teller, [155](#).
 Terstegen, Gerardo, [85](#).
 Thomasio, [24](#).
 Tieck, [358](#).
 Tobler, [370](#).
 Tolstoi, [82](#).
 Trapp, [181](#).
 Trendelenburg, [190](#).
 Turgot, [101](#), [107](#), [216](#).
 Tycho-Brahe, [11](#).

 Uz, [118](#).

 Vaucanson, [129](#).
 Vaugelas, [119](#).
 Velázquez, [69](#).
 Verdy du Vernois, [229](#).
 Virgilio, [115](#).
 Vogelweide, Walter von der, [289](#).
 Voltaire, [19](#).

Vondel, Joost van der, [64](#).
Voss, [231](#).

Wagner, Ricardo, [268](#), [285](#).
Walpole, [100](#).
Watteau, [107](#).
Weckherlin, [52](#), [83](#).
Weigel, Erhard, [24](#), [35](#), [74](#).
Weise, Cristián, [57](#), [60](#), [66](#).
Wieland, [58](#), [59](#), [119](#), [174](#), [192](#), [349](#), [370](#).
Willis, [99](#).
Winckelmann, [155](#), [353](#).
Witt, De, [18](#).
Woldemar, [353](#).
Wolff, Cristián, [73](#), [130](#).
Wöllner, [155](#), [157](#), [230](#).

Zelter, [295](#).
Zedlitz, [144](#), [151](#), [190](#), [208](#).
Zesen, Felipe de, [57](#), [58](#).
Zinkgraf, [52](#).
Zinzendorf, [85](#), [255](#).
Zollner, [155](#).
Zwinglio, [9](#), [147](#).

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO de Eugenio Ímaz

LEIBNIZ Y SU TIEMPO

LA CIENCIA EUROPEA DEL SIGLO XVII Y SUS ÓRGANOS:

- I. Las concepciones del mundo de los pueblos antiguos.
- II. Las naciones germánicas y románicas. De la Edad Media a la Moderna. La ciencia matemática de la naturaleza. El derecho natural. Los sistemas filosóficos.
- III. Asociaciones científicas. Las modernas academias.
- IV. El humanismo alemán. Las sociedades de los filósofos alemanes de la naturaleza. Galileo y Descartes en Alemania. Skytte y Becher.

LEIBNIZ Y LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE BERLÍN:

- I. Leibniz: personalidad y mundo de ideas. La tragedia de su vida.
- II. Leibniz: el organizador. Maguncia, París, Hannover. La academia de Berlín. Final.

LA NUEVA CULTURA PROFANA:

- I. Condiciones políticas y sociales.
- II. El nuevo hombre.
- III. Literatura y poesía. Martín Opitz. La lírica: Fleming, Gryphius.
- IV. La novela artística. El *Simplicísimo*.
- V. El teatro: Gryphius. La ópera.
- VI. La nueva concepción del mundo: Leibniz. La *Teodicea*. Nueva y vieja teología.
- VII. La filosofía leibniziana. Fuentes, metodología, construcción del mundo.

LAS ÚLTIMAS GRANDES CREACIONES DE LA RELIGIOSIDAD PROTESTANTE:

- I. El pietismo.
- II. El cántico religioso.
- III. La gran música religiosa.

FEDERICO EL GRANDE Y LA ILUSTRACIÓN ALEMANA

EL JOVEN REY.

FEDERICO Y EL ESPÍRITU FRANCÉS:

1. El tema.
2. El espíritu francés, su lengua y su filosofía. Los problemas de la persona y de la moral. Voltaire y D'Alembert. Los panteístas. Los materialistas y la crítica de Federico.
3. El sentimiento vital francés. El escritor universal.
4. Federico como escritor. Las cartas de Federico. Su poesía. El filósofo de Sanssouci.
5. La obra sobre la literatura alemana.

LA NUEVA ACADEMIA:

1. El ideal.
2. Fines y medios.
3. Primeras invitaciones. La "société littéraire". La "Academia de ciencias" y la "Académie des sciences et belles lettres". Un decenio de Maupertuis.
4. Federico y D'Alembert.

LA ALIANZA DE FEDERICO CON LA ILUSTRACIÓN ALEMANA:

1. La Guerra de los Siete Años. El rey de la razón práctica.
2. El Siglo de las Luces en Francia, en Inglaterra y en Alemania.
3. Federico el Grande se alía con la Ilustración alemana. Concursos académicos, memorias y cursos. Merian. Hertzberg y Wöllner.

EL IDEARIO DE LA ILUSTRACIÓN ALEMANA:

1. Carácter religioso de la Ilustración alemana. La disolución de los dogmas. Límites y sombras.
2. Labor filosófica de la Academia. Lambert. Nuevos intereses filosóficos. Psicología y estética analíticas. Contra Kant.

EL ESTADO COMO EDUCADOR:

1. El movimiento pedagógico de los siglos XVII y XVIII. Rousseau y los pedagogos de la Ilustración alemana. El sistema de enseñanza del Estado prusiano.
2. Estudios de Federico sobre la pedagogía de la cultura y del Estado. Zedlitz y sus colaboradores.

EL ESCRITOR POPULAR:

Wieland, Federico el Grande, Lessing, Kant. Los escritores posteriores de la
Época de las Luces.

JUSTIFICACIÓN DE LA MONARQUÍA:

1. La concepción del Estado en el derecho natural. El punto de vista dinámico.
2. Los escritos políticos e históricos de Federico el Grande. Naturaleza y orígenes del Estado. La monarquía, la mejor forma de gobierno. El rey, el primer servidor del Estado. El poder y el derecho internacional. Política interior y exterior. El destino y el Estado.
3. Los discursos académicos de Hertzberg. La defensa del Estado fridericiano. El Estado de la seguridad en el exterior y en el interior. El Estado de la prosperidad y de la libertad. Hertzberg y Möser.
4. En memoria del gran rey. La biografía de Federico el Grande y los anales fridericianos. Profanación de los manuscritos del gran rey.

LA GRAN MÚSICA ALEMANA DEL SIGLO XVIII

LOS COMIENZOS DE LA GRAN MÚSICA ALEMANA.

HEINRICH SCHÜTZ.

JUAN SEBASTIÁN BACH.

HÄNDEL.

HAYDN.

MOZART.

- I. *El principio de la estructura musical.*
- II. *El sentimiento de vida de Mozart y su expresión por los medios derivados de su principio musical.*
- III. *El drama musical.*
 1. El “Fígaro”.
 2. El “Don Juan”.
 3. La “Flauta encantada”.

EL “FIDELIO” Y LA “NOVENA SINFONÍA” DE BEETHOVEN.

EN TORNO A KANT

- I. Fundamentación de la metodología de las ciencias por Kant.
- II. Trabazón de la crítica kantiana.
- III. El método de la crítica del conocimiento.

EL MOVIMIENTO POÉTICO Y FILOSÓFICO EN ALEMANIA DE 1770 A 1800

GOETHE Y SPINOZA

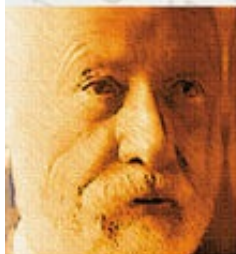
El ensayo de Goethe.

El panteísmo de Goethe antes de la época de Weimar.

Surge el ensayo con motivo de la lectura de Spinoza.

Interpretación del ensayo.

ÍNDICE DE NOMBRES



La historia crítica de las ideas es el ámbito de la reflexión con la que Wilhelm Dilthey examina el espesor del acontecer humano. Así ocurre con esta obra en la que se cruzan dos direcciones aparentemente divergentes de su pensamiento: por un lado, la que estaba encaminada a la preparación histórica de su crítica positiva de las ciencias del espíritu y, por el otro, la que se orienta a la elaboración de una *paideia* alemana y al estudio del ideal cultural que el espíritu alemán fue elaborando con el paso del tiempo.

Entre las ideas de Leibniz y Goethe se abre un denso hiato, que es el objeto de estudio de Dilthey. Al mismo tiempo, esta obra llena el hueco que se extiende entre *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII* y *Hegel y el idealismo*, títulos también publicados por el FCE, que se presentan como dos caras de un mismo propósito diltheyano.

WILHELM DILTHEY (1833-1911) fue un filósofo alemán que se formó en las universidades de Heidelberg y Berlín, e impartió cátedra en esta última. Es reconocido por la distinción que hizo entre las ciencias naturales y las ciencias sociales, y porque buscó expandir la *Crítica de la razón pura* de Kant hacia una crítica de la razón histórica. Sus reflexiones sobre hermenéutica e historia influyeron a importantes pensadores del siglo XX, como Ortega y Gasset, Heidegger y Ricoeur. De su autoría, el FCE ha publicado también *Historia de la filosofía* (1951).

Índice

Prólogo	7
Leibniz y su tiempo	15
La ciencia europea del siglo XVII y sus órganos	16
Leibniz y la fundación de la Academia de Berlín	36
La nueva cultura profana	49
Las últimas grandes creaciones de la religiosidad protestante	76
Federico el grande y la Ilustración alemana	82
El joven rey	83
Federico y el espíritu frances	86
La nueva Academia	107
La alianza de Federico con la Ilustración alemana	123
El ideario de la Ilustración alemana	136
El Estado como educador	150
El escritor popular	161
Justificación de la monarquía	166
La gran música alemana del siglo XVIII	193
Los comienzos de la gran música alemana	194
Heinrich Schütz	200
Juan Sebastián Bach	203
Händel	229
Haydn	235
Mozart	245
El “Fidelio” y la Novena sinfonía de Beethoven	257
En torno a Kant	260
Fundamentación de la metodología de las ciencia por Kant	261
Trabazón de la crítica kantiana	264
El método de la crítica del conocimiento	265
El movimiento poético y filosófico en Alemania de 1770 a 1800	276
Goethe y Spinoza	291
El ensayo de Goethe	292
El panteísmo de Goethe antes de la época de Weimar	294
Surge el ensayo con motivo de la lectura de Spinoza	305

Interpretación del ensayo	306
Índice de nombres	315
Índice general	323