

*La naturaleza en «Über die bildende  
Nachahmung des Schönen»,  
de Karl Philipp Moritz*

*Nature in Karl Philipp Moritz's  
«Über die bildende Nachahmung des Schönen»*

JAIME ASPIUNZA

*Universidad del País Vasco*

Recibido: 11-02-2009

Aprobado definitivamente: 06-05-2009

RESUMEN

Se analiza aquí detenidamente y se trata de entender el papel que la *naturaleza* tiene en el principal escrito estético de K. Ph. Moritz, escritor y teórico bastante olvidado durante largo tiempo, en España casi desconocido, cuyas ideas, sin embargo, vistas en la distancia, recobran una posible actualidad que conviene investigar. En este primer texto a ello dedicado me limito a leer dicho texto y a situar dicho concepto.

PALABRAS CLAVE

NATURALEZA, CREACIÓN, AUTONOMÍA DE LO BELLO, SER.

ABSTRACT

The aim of this paper is to carefully analyse and understand the role of Nature in the most important of the aesthetic writings by K. Ph. Moritz, a long-time neglected writer and thinker practically unknown in Spain, whose ideas may now regain modernity after a deserved closer study. In this first paper we just read the text and place the concept in context.

KEYWORDS

NATURE, CREATIVITY, AUTONOMY OF THE BEAUTIFUL, BEING.

## I. PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y DEL TEXTO

KARL PHILIPP MORITZ nace en 1756 en Hamelín, hijo de un oboísta del ejército. A pesar de lo humilde de su origen, logra estudiar gracias a sus condiciones intelectuales y las ayudas que estas le atraen. A los 22 años es maestro de escuela en Berlín, a los 27, profesor de instituto. Entre 1786 y 1788 viaja a Italia, donde hace buena amistad con Goethe, quien había encontrado admirable su libro de prosodia alemana. En 1789, gracias a la mediación del Duque de Weimar, le nombran en Berlín profesor de teoría de las artes. Muere en 1793.

Moritz es un polígrafo absoluto. Escribe de todo: desde una filosofía de la vida en 1780 hasta sendos libros sobre mitología griega y romana ya en 1790, pasando por unas conversaciones con «mis» discípulos, lingüística para damas, un viaje por Inglaterra, inglés para alemanes, lógica para niños, el citado ensayo de prosodia, dos novelas y media y toda una serie de artículos de estética, de los cuales el que voy a presentar aquí es el más extenso, si dejamos aparte sus lecciones de estilo, y casi seguro el más importante. Editó, además, siete revistas, una de las cuales, *Gnothi eauton*, fue la primera de psicología empírica. Es sobre todo conocido por su *Anton Reiser*, asimismo la primera novela psicológica, suerte de psicoanálisis en los años ochenta del siglo XVIII, que se puede leer en castellano.<sup>1</sup>

El texto que nos ocupa se titula *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, «De la imitación formadora de lo bello». Fue publicado en 1788 y en esa primera edición ocupa 52 páginas; en la edición de Schrimpf, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*,<sup>2</sup> de 1962, de la que he traducido, casi 30 páginas. La traducción, incluidas la notas, no pasa de 27 páginas (tamaño DIN A4).

En la segunda parte de sus *Viajes por Italia [Italienische Reise]* Goethe introdujo un largo fragmento de dicho texto, todo lo relativo al genio, por lo que durante muchísimo tiempo se consideró que Moritz no era más que repetidor de sus ideas. Hoy la imagen de su relación ha cambiado, y se entiende que Moritz también proveyó de ideas a Goethe.<sup>3</sup>

¿Qué significa eso de «imitación formadora de lo bello»? Según se ponga el acento en un sitio u otro, dos cosas diferentes, que hay que entender unidas: a) *imitación* de lo bello, a lo que da forma sensible; b) *formación* o *producción* de lo bello. Se reivindica al tiempo que se supera el principio tradicional de la imitación, que aun cuando implicara casi siempre embellecimiento, idealización, no dejaba, sin embargo, de considerarse imitación. Se avanza aquí un paso que lleva a reconocer que la idealización es propiamente creación: no es la obra la que imita la naturaleza, sino el artista; al mismo tiempo, no obstante, se evita la

1 K. Ph. Moritz 1998.

2 K. Ph. Moritz 1962. (Citaré siempre de aquí, indicando página y líneas.)

3 A. Meier 1995, p. 9.

subjetivización que dicha creación parece comportar. Se apunta la *autonomía de lo bello* sosteniendo al tiempo su *objetividad*. Estos son los rasgos particulares que le dan a Moritz un lugar propio en la historia de las ideas estéticas y que le llevaron a Todorov a hablar de «innovación radical».<sup>4</sup>

Aun cuando formalmente sea un texto continuo, sin apartados o secciones, en él se distinguen sin dificultad tres partes, tres grandes asuntos: la primera trata de derivar la imitación estética de la imitación moral, para llegar a una caracterización rigurosa de lo bello; la segunda viene a explicar cómo se produce lo bello, proponiendo Moritz para ello una nueva configuración de las facultades que permita explicar el carácter productivo o creador del ser humano y en particular del genio; la tercera, por fin, trata de situar el fenómeno de la belleza dentro de una concepción trágica de la existencia y del mundo. En resumen, se puede decir que el texto va ensanchando el enfoque desde 1) la definición de lo bello hasta 3) el lugar de lo bello en la naturaleza y la historia, pasando por 2) la producción de lo bello. Si insisto en la expresión «lo bello» es porque en el texto rara vez se emplea el sustantivo «la belleza»: aparece sólo 26 veces, en concreto al principio y al final, y nunca en sentido abstracto, mientras que el sintagma «lo bello» se repite unas 140 veces.

## II. LA IMITACIÓN Y LO BELLO

El comienzo del texto es perfecto: hace patente la necesidad de distinguir mediante el lenguaje lo que de hecho es bien diferente, en concreto la imitación estética de la moral.

Quando el actor griego imita a Sócrates en el escenario (en la comedia de Aristófanes) y cuando el sabio lo imita en la vida, la imitación es en ambos casos tan diferente que no podemos seguir concibiéndola bajo uno y el mismo término: decimos entonces que el actor *parodia* a Sócrates y que el sabio *lo imita*. [63, 20-25]

La imitación moral de la sabiduría es imitación de lo universal que hay en el filósofo y, así, prescinde del individuo Sócrates. La imitación estética, por su parte, tiene algo de parodia: el actor remeda lo que de individual hay en Sócrates, su aspecto, su gestualidad, pero es consciente de hacerlo, y lo hace para que el público ría. La mera copia simiesca es la del loco que se cree Sócrates y le imita en serio.

Advierto ya que la distinción entre ambos tipos de imitación no va a pasar por contraponerlas, sino sacando a la luz la índole originaria de la estética.

Moritz comienza por examinar el uso que se hace de las nociones de útil, bueno, noble y bello cuando se aplican, primero, a la condición de un hombre;

4 T. Todorov 1977, p. 185.

segundo, a una acción. Parte de constatar que se asocian, por un lado, útil y bueno, por otro, noble y bello, pero detecta también una cierta confusión. Él logra explicar la anterior ordenación ascendente de los cuatro conceptos –útil, bueno, noble y bello– en función de lo que podríamos llamar independencia, valor propio: el hombre útil atrae nuestra atención por relación a un conjunto de cosas exterior a él; el bueno, porque confiamos en que no va a perturbar nuestra paz; y sólo el noble nos atrae y admira *por sí mismo*, «sin tener en cuenta nada que sea ajeno a él ni beneficio alguno que de su existencia pudiera derivarse para nuestra persona» [66, 1-3].

Los conceptos prácticos le resultan fáciles de encuadrar –es lo bello lo que se resiste: por un lado, parece que se diferencia de lo noble como lo exterior de lo interior, es decir, siendo lo noble una suerte de belleza del alma; por otro, en esta misma equiparación queda claro que no hay que separarlos, que la belleza exterior «es a la vez estampa<sup>5</sup> de la belleza interior del alma, comprende en sí también lo noble y realmente, según su naturaleza, debiera comprenderlo en todo momento» [66, 8-11].

No pretende Moritz, por lo que parece, tanto contraponer lo estético a lo moral como derivarlo de ello, hacernos ver que en algún modo lo moral es un caso particular de lo estético, que –y doy aquí un gran salto– al final se identificará con el ser.

Al analizar el uso de las nociones con respecto a una acción, tomando como ejemplo la proeza de Mucio Escévola,<sup>6</sup> nos damos cuenta de que lo fundamental para Moritz es distinguir lo noble de lo meramente útil, incluso de lo bueno, porque lo que lo noble y lo bello van a tener en común es que poseen un valor propio, que son independientes de una finalidad exterior:

Lo noble y lo grande de la acción –dice– radica precisamente en que el joven héroe, resuelto a triunfar, se atrevió a lo más difícil y, habiendo fracasado, sin pensarlo extendió la mano sobre la llama ardiente sin saber aún lo que su enemigo, en cuyas manos estaba, decretaría para él. De ese modo sólo es capaz de actuar quien emprende una proeza cuyo éxito es hartamente incierto *por mor de la propia proeza*, la sola conciencia de lo cual le resarce ya de

5 *Abdruck*: habitualmente traducido por «reproducción», lo que transmite es la idea de ‘fiel retrato, viva imagen’, efecto de una impresión mecánica o de la reproducción de padres a hijos; véase Adelung 2004.

6 Cayo Mucio Escévola: figura legendaria de la historia de Roma. Algunos de los antiguos autores lo sitúan en el siglo VI a. de C., en la época en que el rey etrusco Porsena tenía puesto cerco a la ciudad (hacia el año 507). Un joven patricio de aquel nombre, habiendo penetrado en el campo enemigo con objeto de matar a dicho rey, por error, en vez de asestar con su arma al caudillo, acuchilló a uno de sus oficiales; llevado entonces a presencia de Porsena, puso su diestra en un brasero y dejó que el fuego la consumiera, por haber errado el golpe. Impresionado por la proeza, Porsena habría levantado el cerco.

cualquier fracaso en el intento. [68, 11-19]

Lo bello, que por lo que hace a la acción va a ser lo que llamamos noble visto por fuera, vuelve a quedar como aprisionado en el ámbito de lo moral [67, 29]. Con ello, nos dice, «al menos le quedan prescritos a lo bello los límites que no debe traspasar» [67, 29-31]. Y es que la primera preocupación de Moritz es descartar la utilidad de lo bello, y en particular la pretensión de que el fin del arte sea procurar placer a su público. Aquí lo mienta sólo de pasada, pero en el *Versuch...* de 1785<sup>7</sup> viene a constituir su principal argumento. Allí se hace ver cómo la referencia al placer no permite distinguir una obra de arte de un objeto meramente útil. Y es que «lo bello lo contemplo en cuanto algo que está *en sí mismo acabado*, no que acabe en mí, esto es, en cuanto algo que constituye *un todo en sí* y que me procura placer *por sí mismo*» [3, 27-29]. En cambio, «lo meramente útil [...] lo contemplo sólo en cuanto medio para un fin que soy yo, puesto que gracias a él me veo realizado en perfección» [3, 21-23].

Justamente esto último es lo que señala la concepción cartesiana del placer que Wolff recogerá directamente: «Todo placer nuestro consiste únicamente en tener conciencia de una perfección propia».<sup>8</sup> Hay en esto una curiosa combinación que va a marcar a la mayor parte de los pensadores alemanes –si seguimos a Baeumler. Por un lado, la idea de perfección insinúa la tendencia a la objetividad; el ejemplo favorito de Wolff así nos lo da a entender: el disfrute de una pintura se explica por que el parecido entre la imagen pintada y la cosa constituye una perfección. Por otro, lo importante es la *conciencia* de la perfección, y esta se puede dar sea el parecido verdadero sea falso. Así pues, la doctrina del placer que se maneja está lastrada inevitablemente del lado de la subjetividad, por más que pretendiera remitir a un concepto racional o intelectual como es la perfección.

Eso había permitido que se aceptara moralmente el placer de origen estético, al reconocerse la utilidad del placer, pero a la vez impedía que se distinguiera lo bello de lo bueno o de lo útil, pues el placer aceptado lo era sólo en la medida en que se encuadraba en una estructura racional de fines. Es decir, lo que producía placer era por definición útil. El empirismo y el sensualismo entraron en Alemania por la vía de la perfección. En el *Versuch...* Moritz diferencia los dos tipos de placer: el de lo bello es placer desinteresado, cercano al amor;<sup>9</sup> el

7 Se trata del «Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendeten*» [Ensayo de reunificar todas las bellas artes y letras bajo el concepto de lo en sí mismo acabado], publicado en la *Berlinische Monatsschrift* de marzo de 1785 y dedicado a Moses Mendelssohn, amigo del autor. (Cito de Moritz 1962).

8 «Alle unsere Lust besteht nur im Bewußtsein einer eigenen (subjektiven) Vollkommenheit», cita Baeumler (1923, p. 108) de la *Psychologia empirica* de 1732.

9 «El placer de lo bello, para ser auténtico, por lo tanto, debe ir acercándose al amor des-

de lo útil, interés propio, puesto que soy yo el fin del instrumento. La obra de arte es allí lo que posee finalidad interna.

Desligar lo bello de lo útil implica, pues, para Moritz liberarlo sobre todo de su sometimiento al gusto del público.<sup>10</sup> Al vincular el placer estético a la constitución de la obra de arte corta con los problemas provocados por la deriva subjetivista. Y escapa a la vez de la aporía racionalista que le llevaba, por ejemplo, a su maestro y amigo Mendelssohn a ver en lo estético simplemente una muestra lamentable de la finitud humana que habría que situar bajo la tutela de la razón.<sup>11</sup> Su preocupación, obviamente, era moral.

Se entenderá con todo esto que el siguiente paso del texto sea deslindar lo bello (y lo noble) de lo útil hasta el punto de, muy gráficamente, equipararlo a lo inútil.<sup>12</sup> La cosa, por supuesto, no queda ahí: lo *bello* es lo que tiene en sí mismo todo el «valor y la finalidad última de su existencia» [69, 26-27]. Lo inútil y lo bello sólo coinciden, por lo tanto, en no tener finalidad exterior.

Así, el primer rasgo, bien que meramente negativo, de lo bello es que –para ser bello– *no tiene por qué ser útil* [70, 21-22; 71, 3-4]. Hasta aquí Moritz sólo ha liberado a lo bello de su funcionalidad, sea hedonista o moralista: lo bello no es tal por valer para otra cosa. Puede valer para otra cosa, pero no por eso es bello.

Con ese no tener por qué ser útil que parece caracterizar lo bello sólo tenemos delimitado un espacio vacío que habrá que rellenar de manera más positiva [70, 25-27]. Y esa positividad la va a encontrar Moritz en la fórmula con que expresará el valor propio, la finalidad de lo bello en sí mismo: ser «un todo que exista por y para sí», *ein für sich bestehendes Ganze* [71, 25-27]<sup>13</sup> Si la utilidad implica la existencia de fines exteriores a la cosa útil, la no utilidad supondrá la

interesado» [5, 27-29]. Leibniz llama *amor desinteresado* al «sentimiento que se experimenta por aquel que nos proporciona placer por medio del suyo o su felicidad», rechazando justamente que se trate de amor lo que se siente al captar las perfecciones de un cuadro (1992, pp. 186-187).

10 Sulzer distingue en principio lo bueno, lo bello y lo perfecto; lo bueno agrada sin más; lo perfecto es lo que responde a sus fines, lo que sólo se descubre por medio de la razón; lo bello se sitúa entremedio, y parece adquirir cierta especificidad, pero al seguir considerando subjetivamente el placer y ser para él la función del arte actuar sobre el ánimo y mejorar al hombre, las distinciones objetivas quedan en agua de borrajas. Véanse los arts. «Natur» y «Schön», en Sulzer 2004.

11 Véase «Sobre los entimientos», Mendelssohn 1999. Hasta el sensualista Euforador dice: «que os dejen elegir racionalmente el objeto de vuestro goce [...] dejad que prescriba [la razón] medida y fin a vuestro goce», p. 134. Teocles va más allá: «el goce de la belleza sensible [...] ha de ser atribuido sólo a nuestra incapacidad», p. 145. Lo propiamente racional es la perfección.

12 «Y es que el concepto de lo inútil, al no tener ningún fin, ningún objeto fuera de sí por el cual existir, al que más y de mejor grado se acerca es al concepto de lo bello» [69, 22-24].

13 Sulzer 2004 emplea la expresión *ein für sich bestehendes Ganzes* en el art. «Natur (Schöne Künste)».

ausencia de fines tales; ahora bien, en el caso de lo bello no se trata simplemente de ausencia de fines externos, sino de finalidad en sí mismo: lo bello tiene en sí mismo su finalidad –existe por y para sí, a la manera de un absoluto.

Esa independencia respecto de fines exteriores que le confiere a lo bello el hecho de ser un todo que existe por y para sí viene a ser equivalente a la formulación kantiana de «finalidad sin fin» o del desinterés de lo bello. Ambas apuntan a la autonomía del hecho estético; la diferencia va a estar en que así como Kant insistirá en el carácter subjetivo de la experiencia, Moritz pondrá el acento –se suele decir– en el carácter objetivo de lo bello. Con todo, y aunque a primera vista los términos parezcan repelerse, me parece que en el fondo no es tanta la diferencia.

Ahora bien, ser un todo autónomo no basta para ser algo bello; es condición necesaria mas no suficiente. No cualquier todo es bello; así, por ejemplo, nos dirá, el Estado, «que ciertamente es un todo que existe por y para sí, no lo podemos vincular, sin embargo, al concepto de belleza, puesto que ni afecta a nuestro sentido externo ni es capaz la imaginación de abarcarlo *en toda su extensión*, sino que sólo con el entendimiento podemos pensarlo» [71, 30-34]. Segunda condición, pues, de lo bello es que los sentidos externos puedan captarlo o la imaginación abarcarlo:

Al concepto de lo bello, que veíamos se fundaba en el hecho de que no tiene por qué ser útil, le es, pues, también inherente no sólo o no tanto el ser realmente un todo que existe por y para sí, sino más bien el que puedan *apreciarlo los sentidos* o la *imaginación abarcarlo* en cuanto todo que existe por y para sí. [72, 3-8]

### III. LA NATURALEZA

¡Y es aquí donde va a hacer su entrada la naturaleza!

Pues «la conjunción de la naturaleza toda» es de hecho «el todo más grande que podemos pensar» [73, 9-10], «el único y verdadero todo» [73, 15]. Pero como «ni afecta a nuestros sentidos ni es capaz la imaginación de abarcarla *en toda su extensión*» [71, 37-72, 1], por eso no se puede vincular el todo de la naturaleza con el concepto de belleza. Y, sin embargo, a partir de aquí comenzará a mencionar lo bello supremo, *das höchste Schöne*, que, sin duda alguna, designa el todo de la naturaleza.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Introducido de manera condicional, se verá luego que la *Thatkraft* accede a él: «Si no, la conjunción de la naturaleza toda [...] sin duda alguna sería para nosotros, con tal que nuestra imaginación fuera capaz de abarcarla por un solo instante, también lo bello supremo» [73, 9-13].

¡Y es aquí, precisando el segundo rasgo de lo bello, donde va a comenzar la segunda parte!, bien que sólo al intento segundo, habiéndose perdido el primer ataque –a la manera de un sinfonía mahleriana– en matizaciones acerca de la relación entre lo bello y lo útil, y lo bello y lo noble, etc. Esa segunda parte del texto es la que trata de la producción de lo bello, de la creación artística –y aquí la naturaleza va a ser, curiosamente, la dueña.

Tenemos que realmente el único todo verdadero es el conjunto de la naturaleza; los demás todos, los todos particulares son totalidades sólo «imaginarias», «ficticias», *eingebildet* [73, 16], por la sencilla razón de que todas las cosas se hallan encadenadas entre sí de manera indisoluble [73, 16]. Ahora bien, aun cuando sean imaginados, «tiene[n] que formarse en nuestra representación [*Vorstellung*] a semejanza de ese gran todo y siguiendo las mismas reglas fijas y eternas» [73, 18-19], tienen que ser «una reproducción [*Abdruck*] en pequeño de lo bello supremo del gran todo de la naturaleza» [73, 23-24].

Pues bien, ese formarse, ese darles forma, *bilden*, es lo que hace la mano del artista. Y habla Moritz *des bildenden Künstler* [73, 22; 74, 3], lo que en un primer momento se puede tomar como «artista plástico»; pronto vemos, sin embargo, que no se trata del artista plástico en sentido estricto, esto es, sólo del pintor y el escultor, sino, por la omnipresencia del término, de cualquier artista, o creador –y, en definitiva, del ser humano–, cuya función va a ser precisamente *bilden*: dar forma, producir, crear. De hecho, poco después, poniendo ejemplos, aparece la música [73, 36], luego se refiere a todo lo que sea visible, audible o imaginable [76, 35-36] y, en fin, saliendo de nuestro texto, a la segunda carta del *Werther* (la escrita el 10 de mayo), de la que hará un detallado análisis poniendo a prueba sus nociones estéticas, la llamará, probablemente siguiendo la propuesta de Lessing, pintura: el título es *Über ein Gemälde von Goethe*.<sup>15</sup>

Hay que advertir que el artista –y el genio–, aunque se esté hablando de la creación artística, van a aparecer aquí muy poco, cinco veces cada uno, y siempre como soporte de la acción de «producir», «crear», «dar forma». Menos presencia tiene aún el poeta, el escritor: *Dichter* aparece una sola vez, y vergonzantemente, como para completar o aclarar, junto a «artista». Y es que el artista es el instrumento de que se sirve la naturaleza para dar forma a esas reproducciones en pequeño de su, diría, inalcanzable belleza: «la naturaleza, por medio de la mano formadora del artista, crea luego<sup>16</sup> *indirectamente* lo que no formaba parte inmediata de su gran plan» [73, 24-26]. Y el modo como

15 Publicado en 1792, se sitúa su composición, no obstante, en los primeros meses de 1789, durante una estancia de Moritz en Weimar. Probablemente siga aquí Moritz la sugerencia de Lessing, quien, considerando la fuerza plástica o sensorial, *sinnlich*, de la palabra, habla de *poetisches Gemälde*, ‘pintura poética’. Véase Lessing 1990, p. 103.

16 *Nacherschaffen*: no aparece en ningún diccionario pero se puede inferir que significa ese ‘crear luego’.



la naturaleza se vale del artista es lo que Moritz llamará la *Thatkraft*, ‘fuerza productiva’, ‘potencia de actuar’, incluso, mejor, ‘fuerza o potencia en acción’. Pero vayamos poco a poco.

El artista o, si se prefiere, el genio (aunque el término sólo más adelante aparecerá) es «aquel a quien la naturaleza ha infundido en todo su ser el sentido para su potencia creadora [¡la de la naturaleza!, claro está: *Schöpfungskraft*] y en los ojos y en el alma la *medida* de lo bello» [73, 27-29]. Ese, el que en principio posee tal disposición para notar lo bello o, como también se decía en aquella época, para dejarse herir por la belleza; ese, añadirá, «no se conforma con mirarla; debe imitarla, seguir su ejemplo» [73, 29-30]. (Recuerdo que «imitar, seguir su ejemplo», *nachahmen*, *nachstreben*, es lo que caracteriza la imitación moral. En ese sentido, se puede conjeturar, la imitación estética va a ser imitación moral de la naturaleza.) El artista, el genio, por tanto, no sólo tienen un sentido especial para la productividad de la naturaleza, sino que, además, comparten con ella también la propia productividad de la naturaleza: *debe* imitarla, seguir su ejemplo, y es un «debe» de necesidad, de fuerza mayor. La presencia aquí del «debe» no es ocasional, casual; tres páginas más adelante, cuando se repita el tema, esta vez en la voz del genio, ¡cinco veces! se reitera el *muß* y en dos casos se refuerza con un *notwendig*, «tiene por fuerza que...»; y lo que tiene por fuerza que... es producir, dar expresión palpable a lo sentido. La naturaleza, por tanto, se impone al artista, le comunica su fuerza creadora, produce a su través.

Leámos: «no se conforma con mirarla; debe imitarla, seguir su ejemplo» –y continúa: «espíar su taller secreto y, ardiente el pecho de entusiasmos, dar forma y crear [*bilden und schaffen*] al igual que la naturaleza» [73, 30-32]. El artista es el que es capaz de escudriñar en lo íntimo del ser y dar forma sensible a lo que «por demás queda oculto a nuestros ojos bajo los velos de la existencia» [74, 7-8]. Por eso dirá Moritz: «En manos del artista que da forma la realidad debe llegar a ser fenómeno», *Erscheinung* [74, 3-4]. Recuerdo, para que no confunda aquí la aparición del término *Erscheinung*, que para Baumgarten la belleza es la *perfectio phaenomenon*, esto es, la aparición –*Erscheinung*– sensible de la perfección. Así pues, que el artista transforme la realidad en fenómeno significa simplemente que hace que se manifieste lo que está oculto en la realidad, que en lucha con la materia logra que se revele la esencia íntima de la naturaleza.

Pero estoy nombrando demasiado al «artista»... Todo ello, y lo que viene, es cosa de la *naturaleza*. La naturaleza es el único sujeto de la creación artística: es la naturaleza la que ha infundido en el artista... [73, 27-29]; es la naturaleza la que de modo indirecto, a través de los seres humanos, crea un reflejo de lo bello real [74, 10-12]; es la naturaleza la que produce «un artificio que es para un ojo mortal aún más atractiva que ella misma» [74, 16-17]; es la naturaleza la que le ha dado al hombre «la potencia de formar, hizo que la emulara y, para

que ninguna capacidad suya quedara sin desarrollar, que al menos en apariencia la superara» [74, 23-25]; en fin, es la naturaleza la que se planta en el hombre en cuanto fuerza en acción, como *Thatkraft*. Así la presenta:

Mas el sentido para lo bello supremo de la armoniosa fábrica del todo, que la facultad de representación [*die vorstellende Kraft*] del hombre no abarca, radica de manera inmediata en la propia fuerza o potencia en acción [*Thatkraft*], incapaz de reposar hasta tanto no haya acercado lo que en ella dormita al menos a alguna de las facultades de representación. [74, 26-30]

El término que Moritz emplea, *Thatkraft*, no es un término usual. De hecho, en el *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, de Adelung, el diccionario más completo de la época, en su edición de 1793-1801, *Thatkraft* no aparece. En los diccionarios de hoy en día aparece con el significado de 'energía'. En el de los hermanos Grimm, iniciado a mediados del siglo XIX (y acabado en 1971), el diccionario más completo de los que hoy en día existen de la lengua alemana, se dice al respecto 'fuerza que produce un acto, energía', y se añade que durante bastante tiempo fue un término de moda para decir 'energía'.

«Energía», a primera vista, no parece cuadrar demasiado bien, y, por otro lado, al menos hoy en día tiene ciertas connotaciones pseudomísticas. Proviene del griego *enérgeia*, lo que según Corominas significa 'fuerza en acción'.<sup>17</sup> Efectivamente, *Thatkraft* es un calco de tal expresión.

Lo que nos encontramos en Moritz, sin embargo, es que dicha *Thatkraft*: a) sobrepujando el alcance de las facultades de representación, b) posee el sentido para «lo bello supremo de la armoniosa fábrica del todo», y c) además es «incapaz de reposar» mientras haya en ella algo con que alimentar las demás facultades de representación: los sentidos, la imaginación y el intelecto.

Las líneas siguientes inciden en esa doble función: la *Thatkraft* «echa mano a la conjunción de las cosas y, al igual que la propia naturaleza, trata de convertir lo que agarra en un todo que exista de manera *autónoma*<sup>18</sup> por y para sí» [74, 30-33]. La *Thatkraft* es, por lo tanto, órgano del sentido que capta el todo en su conjunción y a la vez la fuerza, el impulso que no cesa en hacer que lo por ella percibido se transforme en fenómeno:

Mas la naturaleza sólo en la potencia de acción pudo plantar el sentido para lo bello supremo, para que por medio de ella y sólo de manera indirecta logre

17 J. Corominas 1996.

18 *Zu einem eigenmächtig für sich bestehenden Ganzen*: se trata de la fórmula habitual que define lo bello reforzada con el adverbio *eigenmächtig*, que significa 'que actúa por propia autoridad', esto es, literalmente, *autócrata*, sólo que en este caso ¡sin matiz peyorativo alguno! De ahí que prefiera «autónomo».

la imaginación captar, el ojo ver y el oído oír la impresión de eso supremamente bello, ya que el horizonte de la potencia de acción abarca más de lo que el sentido externo, la imaginación y el intelecto [*Denkkraft*] son capaces de captar. [75, 1-6]

La *Thatkraft* supera, por lo tanto, a todas las facultades conocidas: por medio de un presentimiento oscuro capta *de una vez* la totalidad de la experiencia [75, 12-13], conteniendo así los inicios y motivos de todos los conceptos posibles [75, 7-11], que ella se esfuerza entonces en elaborar para que pasen al intelecto, la imaginación y los sentidos.

La *Thatkraft* es la facultad de la inmediatez perceptiva de la totalidad, cuyos frutos el intelecto luego diferenciará y ordenará, la imaginación presentará y yuxtapondrá y los sentidos captarán. Los productos que cada una de ellas logren serán tanto más completos cuanto más claros y distintos resulten; sin embargo, «el estímulo perpetuo, irresistible que les confiere plena realidad» [75, 37-38] se encuentra allá donde todavía son más incompletos, en sus inicios, cuando sólo se hallan los primeros motivos y –préstese atención– donde *mejor* pueden coexistir los unos con los otros sin empujarse, sin desplazarse entre sí. Es la incompleción la que provoca inquietud, estímulo, empuje; es la existencia de espacio sin rellenar lo que constituye el motor perpetuo de la *Thatkraft*.

Así pues, la *Thatkraft* no es una facultad específica del sujeto, es la *naturaleza* en el ser humano. Es ella la que ha puesto dicha fuerza o potencia activa en el ser humano, es ella la que a través de dicha fuerza se perpetúa, haciéndose y deshaciéndose.

#### IV. ANTECEDENTES DE LA *THATKRAFT*

Un par de apuntes que corroboran –y aclaran– esto.

A. En un texto de 1786, subtítulo «caracterización de la *Thatkraft*», aparece la fuerza de la naturaleza en cuanto algo que no se puede dirigir ni controlar ni tampoco calcular, en cuanto impulso insuperable que tiende siempre a algo grande.<sup>19</sup>

Y no sólo se refiere Moritz a la naturaleza exterior, sino también, y no sólo por analogía, a la interior.<sup>20</sup> Es la misma naturaleza la que actúa dentro y fuera

19 «Ein überwindliches Streben nach etwas Großem», Moritz 1997, t. I, p. 727. [Citado en adelante como MWI.] Es uno de los *Fragments extraídos del diario de un visionario* [*Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers*], titulado «Vida y actividad» [*Leben und Wirksamkeit*].

20 «Así como el agua, en la superficie, y el aire tiende a lograr el equilibrio, así actúan las fuerzas morales entre sí, y se pone todo en movimiento y actividad.» [«*Wie das Wasser strebt, in seine Fläche, und die Luft, in ihr Gleichgewicht zu kommen, so wirken die moralisch Kräfte auf einander, und alles gerät in Bewegung und Tätigkeit*», MWI, p. 726] «Tormenta perpetua

del ser humano. Una fuerza de empuje que todo lo rompe y destroza, que a veces se calma y encuentra cierto equilibrio temporal para volver luego a entrar en erupción: un dinamismo que carece de finalidad.

Mas cuando hablamos de la naturaleza ínsita en el ser humano parece que la cosa no puede pasar de una metáfora hoy en día ingenua e insostenible. No obstante, se puede considerar de otro modo que nos resultará más cercano.

B. En un artículo de 1783, titulado «El lenguaje considerado desde un punto de vista psicológico»,<sup>21</sup> analiza Moritz el sentido de las oraciones impersonales y en particular del pronombre impersonal *es*, 'ello'. (En alemán expresiones que en castellano son tan diferentes como «Llueve» o «Truena» y «Se me ha ocurrido» se valen de dicho pronombre: *es*.) Y lo que viene a descubrir es que con dicho *es* se designan los «fenómenos que se dan dentro de nosotros y en torno a nosotros de los que no sabemos que haya persona alguna que actúe y los produzca».<sup>22</sup> En el ser humano con el pronombre impersonal se apunta a aquello que no tiene nombre y que, siendo parte de lo psíquico y corporal, queda fuera de la esfera de lo conceptual: impulsos, procesos, movimientos, sensaciones, sentimientos que escapan a la conciencia, y que por ello no los atribuimos al yo.

Todos esos aconteceres, al resultar independientes de su voluntad, son tan ajenos y extraños para el sujeto consciente que no puede identificarse con ellos y decir «yo...». Con el *es*, por lo tanto, se distancia el yo de ciertos impulsos que reconoce en «su» cuerpo como ajenos a su conciencia y su voluntad; y al distanciarse les reconoce un poder propio, independiente. El *es*, por lo tanto, viene a designar una fuerza poderosa, superior y contraria a la voluntad del sujeto consciente, contra la que éste no tiene nada que hacer: «ese algo desconocido –dirá Moritz– que se oculta de nosotros en la oscuridad».<sup>23</sup>

Cien años antes, ahí tenemos el «Ello», el inconsciente freudiano; o la respuesta nietzscheana a Descartes: no «pienso», sino hay algo que en mí piensa. Al final del artículo se reconoce un pensamiento que brota involuntariamente dentro de mí –es un fenómeno de la naturaleza, equivalente en ese sentido al *es donnert* con que comienza el análisis Moritz: no es nadie ni nada lo que

hay en el alma de aquel a quien el entusiasmo sofocado le arde en el pecho.» [*Immerwährender Sturm ist in der Seele dessen, dem die erstickte Flamme im Busen lodert*], MWI, p. 727].

21 «Sprache in psychologischer Rücksicht», publicado en el primer número del *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* [Revista de psicología empírica]. En él se recogen ideas ya formuladas en la *Deutsche Sprachlehre für die Damen* [Teoría de la lengua alemana para señoras], del año anterior, 1782.

22 «[...] Erscheinungen in uns und um uns her [deren wir uns] keiner handelnden Person bewußt sind, welche dieselben hervorbringt», MWI, p. 827.

23 «Das unbekannte etwas [...] welches vor uns in Dunkelheit gehüllt ist», MWI, p. 827.

truenas, simplemente truenas, y lo hace «gracias a su propia naturaleza».<sup>24</sup> Pero no olvidemos: no sólo ahí fuera «truenas», sino también dentro de nosotros.

A partir de estos dos documentos se entenderá mejor el carácter de naturaleza siempre pujante en el ser humano que la *Thatkraft* representa; falta, sin embargo, por aclarar, y esto es probablemente lo fundamental, su primera función de órgano de percepción y conocimiento. Postular una facultad que aprehenda la totalidad suena a misticismo puro, y de hecho sigue habiendo quien así se lo toma. Me parece, así y todo, que se debe a un malentendido fundamental. Moritz no está proponiendo intuición divina alguna: es más que consciente de lo limitado de las facultades humanas; y justamente esa va a ser la razón que le lleve a darle la vuelta a la jerarquía de las facultades hasta el momento encabezada por la razón y el entendimiento. El camino lo había iniciado Baumgarten al pensar en una facultad estética análoga a la razón.

El término *Thatkraft* es un calco no sólo de «energía», sino también de la *vis activa* de Leibniz; de hecho, si *Thatkraft* aparece unas trece veces, *tätige Kraft*, literalmente *vis activa*, figura otras ocho veces, y con el mismo significado. La influencia de Leibniz en la Alemania del siglo XVIII es suficientemente conocida; además, en 1765 se habían publicado los *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, que tuvieron una gran repercusión... En cualquier caso, acudiendo a Leibniz es como se puede entender mejor el empleo que hace Moritz de la *Thatkraft*.

Recordemos la concepción metafísica expuesta en la *Monadología*, que al fin y al cabo es su manera de entender la naturaleza. La mónada es la sustancia individual, sometida a un cambio continuo. El principio de dicho cambio, ya que las mónadas no se dejan afectar por nada exterior, ha de ser interno. La acción de dicho principio interno es lo que Leibniz llamará *apetición*; el detalle de lo que cambia, «una pluralidad de afecciones y relaciones» que conforma una unidad, lo llamará *percepción*. Dicha percepción no hay que confundirla con la apercepción o conciencia. Y no hay que hacerlo porque Leibniz está pensando en lo que deberíamos llamar percepción *inconsciente*.

Efectivamente, en el prefacio de los *Nuevos ensayos*... dice:

Hay signos a millares que hacen pensar que en todo momento existen en nosotros infinidad de percepciones, pero sin apercepción y sin reflexión, es decir, cambios en el alma misma de los cuales no nos damos cuenta, porque las impresiones son o demasiado pequeñas al par que excesivas en número, o están demasiado juntas, de manera que no tienen nada que permita distinguirlas por separado, pero aunque estén unidas a las otras no por ello dejan de producir efecto, de hacerse notar en el conjunto, aunque sea confusamente.<sup>25</sup>

24 «Vermöge seiner eigenen Natur», MWI, p. 826.

25 G. W. Leibniz 1992, p. 42.

Son las «pequeñas percepciones», que «tienen por sus efectos mayor eficacia de lo que se piensa. Ellas producen ese no sé qué, esos gustos, esas imágenes de las cualidades que tienen los sentidos, claras en conjunto, pero confusas en sus partes, esas infinitas impresiones que provocan en nosotros los cuerpos que nos rodean, esa conexión que cada ser tiene con el resto del universo.»<sup>26</sup> La actividad perceptiva del alma le da al hombre una «imagen», aunque sea confusa, del universo entero; una imagen, sin embargo, que es inconsciente pero eficaz. Eso es lo que viene a ser la *vis activa*, que Leibniz también llamará *vis repraesentativa* y que para él es la *vis primitiva* de la mónada.

#### V. VUELTA AL TEXTO

Si tomamos estas ideas como el origen de la *Thatkraft* moritziana, resulta más fácil entenderle. Al considerar que por medio de ella tiene el hombre experiencia inmediata de la naturaleza no se le está atribuyendo intuición divina alguna, sino que se está apuntando al hecho de que en principio todo lo nos rodea nos afecta y deja su impronta en nosotros; que luego llegue o no a la conciencia es otra cosa. Y es que somos un cuerpo que no deja de estar en comunicación con su entorno ni siquiera cuando duerme, y por eso todo lo que llega a los sentidos, a la imaginación y al intelecto proviene de él. La *Thatkraft* pretende recoger rasgos fundamentales de dicho cuerpo: su sensibilidad y su espontaneidad, podríamos decir también.

Moritz no habla literalmente de «cuerpo», pero sí nos dice, ilustrando la *Thatkraft* en la figura del genio, que en éste el horizonte de la potencia activa «debe ser tan amplio como la propia naturaleza: es decir, la organización ha de estar tan finamente tejida y ofrecer tan innumerables *puntos de contacto* de la naturaleza que fluye por todas partes que como si dijéramos se presenten aquí en pequeño los *extremos últimos* de todas las correspondencias que se dan en la naturaleza en grande, y tengan espacio suficiente para estar juntos sin desplazarse los unos a los otros» [76, 1-7]. Y «organización» en aquella época lo mismo en alemán que en castellano significaba: «La composición y correspondencia de las partes del cuerpo del animal entre sí».<sup>27</sup>

La imagen es bastante esclarecedora: ciertamente no se trata de que el ser humano perciba o, mejor, se aperciba de todo o del todo, sino de que de algún modo se reproduzca la estructura de la naturaleza en el cuerpo del ser humano. Si la naturaleza está compuesta de relaciones múltiples que configuran su orden, la *Thatkraft* viene a ser un sensor múltiple al que le llegan indicios, por decirlo así, simplificados de tales relaciones. No le llegan todas las relaciones

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>27</sup> DRAE 1843: «La composición y correspondencia de las partes del cuerpo del animal entre sí, que componen la perfección del todo.» (Ya en el de Autoridades, de 1737).

sino sólo los extremos últimos que fluyen por su entorno. Y le llegan a la manera de un «presentimiento oscuro» [76, 9; 76, 16]; ese presentimiento oscuro es la percepción inconsciente de Leibniz.<sup>28</sup>

Pues bien, ese presentimiento no puede quedarse en eso, en presentimiento; no puede «conformarse con contemplar lo particular en la conjunción toda de la naturaleza» [76, 18-20]. La *Thatkraft* es a la vez *inquietud*, desequilibrio de fuerzas que llevará a que esas correspondencias oscuramente presentidas lleguen a hacerse «visibles, audibles o que al menos las pueda captar la imaginación» [76, 23-24]. «Y, para que lleguen a serlo, la potencia de acción en que dormitan debe *darles forma a partir de ellas mismas*»<sup>29</sup> [76, 25]. Para ello se vale la *Thatkraft* de un objeto en que, por decirlo así, «objetiviza» de manera concreta el presentimiento oscuro, transfiriéndole «el vislumbre<sup>30</sup> de lo bello supremo a escala *reducida*» [76, 36-37]. Y digo «vislumbre», porque Moritz reconoce que se trata de una imagen de lo bello supremo que, aunque sea fiel, es, no obstante, frágil [76, 29-30], es, en definitiva, fenómeno, *Erscheinung*: «la esencia interior ha de transformarse siempre en fenómeno antes de que por medio del arte se le pueda dar la forma de un todo que existe por y para sí, y pueda reflejar *libremente, sin trabas*»<sup>31</sup> las correspondencias del gran todo de la naturaleza en su plena extensión» [77, 5-9].

Y con esto se llega a lo que probablemente sea el punto central del texto; veámoslo por extenso:

Ahora bien, como esas correspondencias en cuya *plena extensión* se encuentra justamente lo bello no caen ya dentro del dominio del intelecto, sólo puede darse el concepto *vivo* de la imitación formadora de lo bello [*bildenden Nachahmung des Schönen*] en el sentimiento de la potencia activa que lo produce, en el instante primero en que se origina, cuando la obra, pasando a través de todos los grados de su ir haciéndose progresivo en el presentimiento oscuro, aparece de golpe en el alma como algo ya acabado y como quien dice existiendo ya, antes de existir *realmente*, en ese momento de su producción primera; gracias a lo cual surge también entonces esa excitación inenarrable que empuja al genio creador a la creación [*Bildung*] constante. [77, 10-20]

Rasgo fundamental de lo bello es que no es aprehensible por el intelecto, sino sólo por la *Thatkraft* o, si quiere, por una de sus variantes que será el gusto. Y no es aprehensible por el intelecto porque se halla fuera de sus límites, por-

28 «Presentimiento» traduce *Ahnung*, que en origen significa 'algo indeterminado me toca desde fuera'. Véase Kluge 1989.

29 *Nach sich selber, aus sich selber*: 'según ella misma, (des)de sí misma'; ambos aspectos pueden encontrarse en «a partir de sí misma».

30 *Abglanz*: 'reflejo de luces brillantes'; 'trasunto'.

31 *Ungehindert*: 'libre, sin trabas'.



que «al intelecto le falta un punto de comparación desde el cual poder juzgar y contemplar lo bello» [78, 4-6] –recordemos que eran las pequeñas percepciones las que producían ese no sé qué, esos gustos... La *Thatkraft* más completa, que es la del genio, se extiende desde la percepción de lo bello supremo entendido en cuanto correspondencias del gran todo de la naturaleza hasta la recreación en la obra de dicha percepción, recreación que en verdad es creación primera, manifestación primera de lo bello.

La auténtica experiencia de la belleza está, pues, en el dar forma a la obra: en esa serie de momentos en que la obra surge en el alma del artista, en su originarse, en su hacerse mismo. El goce supremo de lo bello se da en «su *ir haciéndose a partir de nuestra propia potencia*» [77, 26]. En definitiva, «lo bello no puede conocerse, sino sólo producirse o sentirse» [78, 16-18].

#### VI. ÚLTIMA PARTE DEL TEXTO: EL SÍMBOLO Y LA ONTODICEA

Dejo aquí la segunda parte. En la tercera vuelve la naturaleza a ser protagonista, y si hasta ahora había aparecido su lado productivo, ahí se le hace lugar también a la *destrucción*: en sólo diez páginas aparece unas treinta veces el término. Moritz entiende la historia como despliegue de esa doble fuerza de la naturaleza: destrucción y formación. La cultura, en consecuencia, no se contrapone a la naturaleza: la producción humana va integrándose en ella. Por otro lado, con una suerte de darwinismo antes de Darwin, considera esa naturaleza organizada según una jerarquía de complejidad y de fuerza, en la que lo bello supremo ocupa la cúspide. Dicho orden va a ser el que le permita explicar la inevitabilidad de la destrucción. Acabar con la destrucción, con el sufrimiento spondría acabar también con dicho orden, esto es, con la belleza.

Esta tercera parte ha sido, por su oscuridad, por su estilo ditirámico, la menos reconocida. También bastante mal interpretada: hay quienes ven la justificación cínica del mal en el mundo por mor de la belleza, y hasta cierto regodeo del autor en el sufrimiento de los demás. Sinceramente me parece sacar las cosas un poco de quicio: no creo que Moritz diga que para que se escriba la *Ilíada* haya de perecer Troya, sino que en la belleza artística se sublima y trasciende de algún modo el sufrimiento humano. Que el dolor se transforma en compasión, se disuelve en su expresión artística. Y así en lo bello se reúnen producción y destrucción.

A quienes más ecuánimemente la han leído, esta parte les ha llevado a conceptualizar el programa de Moritz de «teodicea estética»<sup>32</sup> –el caso de Saine–, de «antropodicea estética»<sup>33</sup> –el de Schrimpf; yo de momento diría más bien

32 Es el propio título del estudio de Th. P. Saine 1971.

33 Schrimpf 1980, p. 115.



que se trata de una *fiiodicea*, aunque al final se verá que, puestos a poner, el rotulillo más apropiado es el de *ontodicea –estética*, eso sí.

Veámos cómo para Moritz la obra de arte es un todo que existe por y para sí, una totalidad independiente y autónoma, hecha, eso sí, a imagen y semejanza de la naturaleza, en buena correspondencia con su organización. Dicho de otra manera, y aunque Moritz no emplee el término, la obra de arte es *símbolo* del mundo, porque en cuanto totalidad sensible que alude a la totalidad inalcanzable del mundo, la connota. Nos transmite así un conocimiento que no se deja decir de ningún otro modo, sino por esa concreta plasmación sensible. Ese conocimiento producido se *expresa* mediante el arte, *no* se puede *expresar* mediante el lenguaje ordinario –«lo bello es un lenguaje superior», anotará Moritz tras ver el Apolo de Belvedere.<sup>34</sup> El significado de la obra es el que corresponde a su encarnación, son uno y lo mismo. Como dice en *Die Signatur des Schönen*, «La signatura de lo bello» (1788): «justo en eso consiste la esencia de lo bello, en que el todo por sí mismo y cada elemento siempre por medio de los demás llegan a hablar y a significar –en que se explica a sí mismo– en que se describe por sí mismo –y por lo tanto no requiere de más explicación ni descripción que la del índice apuntando a su contenido».<sup>35</sup> En ese sentido la obra es algo cerrado, acabado, completo: no remite a nada, sólo expresa su propia coherencia interna, y, así, la armonía y el orden del todo, los cuales recrea.

Todorov habla al respecto de un nuevo tipo de signo, cuya significación es *intransitiva*,<sup>36</sup> esto es, no necesita de justificación externa, puesto que instaura un significado propio: tal es la de lo bello. Por eso la obra de arte, cuando es bella, es autónoma, le basta con ser –lo mismo que al ser humano. Y así acaba *Über die bildende Nachahmung des Schönen*:

Que nosotros mismos somos es nuestro pensamiento más noble y elevado.  
Y no hay expresión más sublime que unos labios mortales puedan decir de lo bello que: ¡es! [93, 8-10]

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELUNG, J. C., 2004: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Elektronische Volltext und Faksimile Edition nach der Ausgabe letzter Hand Leipzig 17931801, Berlin: Directmedia.

34 «*Das Schöne ist eine höhere Sprache*»: anotación hecha en su viaje a Italia el 20 de marzo de 1788 tras haber visto el Apolo de Belvedere [Moritz 1997, t. II, p. 771].

35 «*Darinn besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird –daß es sich selber erklärt– daß durch sich selbst beschreibt –und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf*» [95, 15-20].

36 T. Todorov 1977, p. 194.

- BAEUMLER, A., 1923: *Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und Systematik*, Halle: Niemeyer.
- COROMINAS, J., 1999: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- DRAE 1843: *Diccionario de la lengua castellana*, 9ª ed., Madrid.
- KLUGE, 1989: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22ª ed., Berlin: de Gruyter.
- LEIBNIZ, G. W., 1992: *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, trad. de J. Echeverría, Madrid: Alianza.
- LESSING, G. E., 1990: *Laocoonte*, trad. de E. Barjau, Madrid: Tecnos.
- MEIER, A., 1995: «Quantité négligeable? Überlegungen zur MoritzForschung», en: Fontius / Klingenberg 1995: *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert: Bestandsaufnahmen - Korrekturen - Neuansätze; Internationale Fachtagung vom 23. - 25. September 1993 in Berlin*, Tübingen: Niemeyer, pp. 3-12.
- MENDELSSOHN, M., 1999: «Sobre los sentimientos» (1757), en VV. AA., *Belleza y verdad*, Barcelona: Alba.
- MORITZ, K. Ph., 1998: *Anton Reiser*, trad. de C. Gauger, Valencia: Pretextos.
- 1962: *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, hrsg. von H. J. Schrimpf, Tübingen: Niemeyer.
- 1997: *Moritz Werke in zwei Bänden*, hg. von H. Hollmer und A. Meier, Frankfurt a. M.: Deutsche Klassiker Verlag.
- SAINÉ, Th. P., 1971: *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, München: W. Fink.
- SCHRIMPF, H. J., 1980: *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart: Metzler.
- SULZER, J. G., 2004: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik, 1771 y 1774*, Berlin: Directmedia.
- TODOROV, T., 1977: *Théories du symbole*, Paris: Seuil.

JAIME ASPIUNZA es profesor de Estética en la Universidad del País Vasco. Ha hecho traducciones de Heidegger, Nietzsche y Moritz, y escrito algunos artículos sobre el lenguaje, la escritura, y en particular sobre Kertész, de quien editó el año pasado un monográfico en la revista *Archipiélago*.

*Dirección postal:*

Duque de Baena, 50, 1º izda., 20009 San Sebastián.

*Correo electrónico:* jaspunza@yahoo.com