

KARL PHILIPP
MORITZ

LO CULMINADO
EN SÍ MISMO

ESCRITOS FUNDAMENTALES DE
TEORÍA DEL ARTE Y ESTÉTICA



— 2 —

Esta edición reúne por primera vez en español los escritos fundamentales de Karl Philipp Moritz, en los que se formula una de las intuiciones más decisivas de la estética moderna: la autonomía del arte. En estos textos, Moritz rompe con el paradigma instrumental del arte y desplaza la reflexión hacia la obra, su forma, su génesis y su experiencia. No pregunta para qué sirve el arte, sino qué significa que una obra sea bella en virtud de su propia constitución.

Los escritos aquí reunidos siguen un recorrido conceptual que va desde la experiencia de la naturaleza y la miseria humana hasta la formulación de los conceptos fundamentales de su teoría del arte y de la estética, culminando en la exposición sistemática de su ensayo principal, *Sobre la imitación formativa de lo bello*, donde la obra se comprende como una totalidad formal culminada en sí misma.

Además de haber escrito uno de los primeros dramas alemanes de destino (*Blunt, oder der Gast*), la primera novela psicológica alemana (*Anton Reiser*) y de haber fundado la primera revista alemana especializada en psicología (*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*), Moritz (1756–1793) fue también uno de los primeros en pensar el arte desde su autonomía. Su obra anticipa de manera decisiva la concepción moderna del arte y ocupa un lugar central en la génesis de los problemas que marcaron la filosofía estética posterior, desde Kant hasta el Romanticismo y más allá.

NEGATIVE DIALEKTIK
INSTITUTO DE FILOSOFÍA ALEMANA

ROSE

2

1.^a edición original 2026
Negative Dialektik Rose 2

© Negative Dialektik S.A.S., Tunja 2026

Todos los derechos reservados.

Queda prohibida la reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, por cualquier medio, sin autorización previa y por escrito de la editorial, salvo en los casos permitidos por la ley.

Queda expresamente prohibido el uso total o parcial de esta obra para el entrenamiento de sistemas de inteligencia artificial o modelos de lenguaje.

Edición y diseño: Negative Dialektik S.A.S.
Diagramación: Carolina Solórzano, Búhos Editores Ltda.
Impresión: Carvajal Soluciones de Comunicación S.A.S.

Impreso en Colombia

ISBN:

www.negative-dialektik.com

Karl Philipp Moritz
Lo culminado
en sí mismo

Escritos fundamentales de
teoría del arte y estética

Selección, traducción e introducción
de
Josef Hackspacher



Contenido

Introducción Josef Hackspacher.....	9
---------------------------------------	---

I

Naturaleza y miseria humana

¿Qué hay más noble y bello en toda la naturaleza?	17
Milton. Sobre sabiduría y belleza	24
El poeta en el templo de la naturaleza. Un fragmento	26
La miseria humana.....	34

II

Conceptos y líneas fundamentales

Líneas fundamentales para una futura teoría de las bellas artes.....	41
Líneas fundamentales para mis conferencias sobre el estilo	44
Sencillez y claridad.....	47
La línea metafísica de la belleza.....	50
Sobre la alegoría	58
Intento de una unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo culminado en sí mismo	62
¿En qué medida pueden describirse las obras de arte?.....	69

III

La imitación formativa de lo bello

Sobre la imitación formativa de lo bello	83
--	----

Josef Hackspacher

Introducción

Karl Philipp Moritz (1756–1793) ocupa un lugar decisivo en la historia de la estética moderna. Sin embargo, sus textos fundamentales de teoría del arte y estética no han sido traducidos al español, pese al carácter fundacional que tienen para cuestiones como la autonomía del arte, la crítica de la psicologización de la experiencia artística y la dificultad que se presenta al intentar describir una obra, así como para la crítica del gusto y de la alegoría. Esta edición busca suplir esta brecha editorial e impulsar la recepción de un autor central de la estética alemana. Reúne sus escritos canónicos sobre teoría del arte, estética y estilística, en un volumen que facilita su lectura y permite situarlos en el contexto conceptual del que emergen.

El desconocimiento de Moritz y de su obra no es únicamente un fenómeno hispano. También en el ámbito germanohablante permaneció su recepción durante largo tiempo limitada. Tras su publicación original, varios de sus escritos estéticos quedaron relegados y solo fueron recuperados – de manera significativa – a partir de su reedición a finales del siglo XIX y de la posterior edición crítica del siglo XX, que permitió situarlos de forma sistemática en el canon de la estética.¹ La investigación reciente – impulsada por las nuevas ediciones críticas y por la reevaluación del período de transición entre Ilustración, clasicismo y filosofía crítica – demuestra que Moritz es un

¹ Cf. Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe* (Escritos sobre estética y poética. Edición crítica), ed. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen: Max Niemeyer 1962; *id.*, *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe* (Obras completas. Edición crítica y comentada), eds. Disselkamp et al., vol. III, *Schriften zur Kunst- und Literaturtheorie* (Escritos sobre teoría del arte y teoría literaria), Berlin/Boston: De Gruyter 2023.

autor que reconoce y trata un conjunto de problemas que la tradición estética posterior seguiría elaborando.²

Hasta 1785 Moritz no había intervenido de manera decisiva en la teoría estética; su producción anterior se situaba principalmente en el ámbito literario, pedagógico y lingüístico. Su ingreso en el debate estético se produce de manera relativamente abrupta y programática con el *Intento de una unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo culminado en sí mismo*. La estancia de Moritz en Italia, entre 1786 y 1788, constituye un momento de intensificación intelectual: gracias al contacto con el arte clásico y su reflexión, Moritz desarrolla las preguntas estéticas por la totalidad y la autorreferencia formal. En este contexto redacta sus textos mayores, *Sobre la imitación formativa de lo bello* y las dos primeras partes de *¿En qué medida pueden describirse las obras de arte?* En enero de 1789 asume el cargo de profesor de *Teoría de las bellas artes* en la *Academia de las artes y de las ciencias mecánicas en Berlín*, lo que inscribe su labor editorial en un marco institucional y pedagógico, dirigido a la formación del gusto y del estilo como fin cultural.³

El aporte estético central de Moritz puede formularse como una defensa temprana de una concepción no instrumental del arte. Lo bello y la obra no se definen por aquello que producen fuera de sí – utilidad, instrucción moral o entretenimiento –,

² Cf. *ib.*, 706-710. El trabajo de Moritz se inscribe en una constelación intelectual central para la cultura alemana de finales del siglo XVIII, estrechamente vinculada a la llamada *Weimarer Klassik* (Clasicismo de Weimar). Su relación con Goethe, su actividad docente – que alcanzó a Wilhelm y Alexander von Humboldt – y su presencia en los debates literarios y estéticos de la época muestran que su pensamiento se desarrolló en el centro de un proceso de transformación profunda de la comprensión del arte. Sin embargo, su lugar no coincide, ni con la filosofía ilustrada, ni con las formulaciones estéticas sistemáticas que se consolidarían poco después; más bien, Moritz ocupa una posición intermedia, productiva y tensa, que permite comprender el surgimiento de nuevas categorías estéticas en la modernidad.

³ Cf. *ib.*, 706-710; 1101.

sino por su propia constitución. Moritz describe lo bello como aquello que está »culminado en sí mismo« y que posee su »finalidad última« en sí. Con ello, rompe con el paradigma instrumental del arte y afirma una intuición ontológico-estética de la obra como totalidad. Moritz no pregunta »¿para qué sirve el arte?«, sino »¿qué significa que una obra sea bella en virtud de su propia forma?«⁴

El ensayo central de este volumen, *Sobre la imitación formativa de lo bello*, publicado en 1788, condensa de manera ejemplar estos problemas y sus respuestas respectivas. Es el único tratado estético que Moritz publicó como obra independiente y el texto más extenso de su reflexión sobre el arte. Moritz lo consideraba la exposición concentrada de su pensamiento.⁵ La investigación contemporánea suele leerlo como una composición en tres secciones: primero, la reconfiguración del concepto de »*Nachahmung*« (imitación) y la diferenciación del arte frente a lo útil, lo bueno y lo noble;⁶ luego, la

⁴ Esta concepción de la obra como totalidad autorreferente constituye uno de los aportes principales de la estética de Moritz y anticipa problemas que serán centrales tanto para la filosofía kantiana como para el Romanticismo temprano.

⁵ Según Goethe, Moritz habría tomado como base para este escrito las conversaciones sostenidas con él durante su estancia en Roma. Además, Goethe señala que la parte final de este ensayo (»*es ist!*«/»*¡es!*«) estaría influenciada por la lectura de *Abhandlung über Gott* (Tratado sobre Dios) de Herder, de orientación spinozista – texto que ambos leyeron conjuntamente en Italia. En declaraciones posteriores, Goethe sostuvo con insistencia que este ensayo constituía el resultado más significativo de su trato intelectual con Moritz. No obstante, en su reseña publicada en el *Teutscher Merkur*, observó que la exposición de Moritz podía parecer »oscura« y dejar insatisfechos a algunos lectores. (cf. *ib.*, 709.)

⁶ En este contexto resulta decisivo el concepto moritziano de »*Nachahmung*« (imitación), al que Moritz imprime un contenido específico y desarrolla con fines programáticos. La imitación artística no es copia (*Abbilden*) de un modelo exterior. Es, más bien, un proceso formativo – de ahí que Moritz hable de »*bildende Nachahmung*«, es decir, imitación formativa: interiorización (*Verinnerlichung*, *Einbildung*) y configuración exterior (*Herausbildung*, *Veräußerlichung*). La obra no reproduce un objeto dado, sino que en ella y a través de ella se forma forma. En Moritz, la autorreferencia de la obra de arte se articula con su idea de la obra como totalidad (*Ganzes*): una unidad en la

exploración de la relación entre la obra y el *Naturganzes* (todo natural), con la introducción de la figura del *Genie*⁷ y de una aprehensión prerreflexiva u «oscura» (*dunkel-abnend*), que relativiza el alcance de la razón frente al arte; y, por último, una apertura hacia una dimensión trágica y sublime del arte, donde la negatividad y el sufrimiento se integran como elementos estructurales del arte y de su experiencia.⁸

que las partes adquieren sentido solo en relación con el todo. En los textos de Moritz se nombra en reiteradas ocasiones la exigencia de tratar la «composición interna» de la obra como asunto principal de la reflexión estética.

⁷ Moritz, en continuidad con el culto alemán al *Genie* (genio), le atribuye una facultad cognoscitiva singular: la capacidad de aprehender el *Naturganzes*, es decir, la totalidad de la naturaleza, y de configurarla y darle expresión en la obra de arte. La tarea del genio consiste, en última instancia, en abrir perspectivas de orden en un mundo experimentado como enigmático o incomprensible, y hacerlo bajo una forma que permanece libre de la implicación directa con la realidad empírica. Así, la obra de arte se presenta como una totalidad ficticia de la naturaleza. El artista transforma la realidad en *Schein* (vislumbre), alcanzando la máxima objetividad precisamente en esa forma de manifestación estética. La objetividad del arte no reside en la reproducción de lo real, sino en su configuración formal como totalidad autónoma. (Cf. *ib.*, 714-718.)

⁸ Cf. *ib.*, 711-725. La poética trágica de Moritz ha dado lugar a interpretaciones divergentes, entre ellas la de una posible lectura teodiceica del mal. En esta sección, la enseñanza del (re)conocimiento artístico y de la producción estética se amplía hacia una concepción del arte que incorpora un núcleo trágico. El sufrimiento aparece como elemento estructural de la experiencia estética y la necesidad del arte se vincula a la experiencia de este. Las imágenes de destrucción que emergen en la parte final del ensayo parecen tensionar el clasicismo académico que Moritz asocia al *Naturganzes*. En este contexto introduce también el concepto de «*das Erhabene*» (lo sublime) y trata incluso de un «gusto estético en lo terrible». Moritz interpreta la destrucción y el sufrimiento como procesos naturales en los que el individuo queda subordinado a la especie y lo más débil a lo más fuerte. No obstante, más allá de cualquier justificación directa del mal, la dimensión trágica del arte de Moritz radica en que el sufrimiento puede ser imitado en el arte bello. El artista posee la capacidad de reflejar los procesos de destrucción y, mediante la obra, revelar al sujeto estético la verdad de la naturaleza. Así, el genio se convierte en el agente de la naturaleza y participa, tanto activa como pasivamente, en sus procesos de destrucción y renovación. En conexión con esta concepción, Moritz otorga primacía a lo «oscuro» frente a la claridad conceptual de la razón. No privilegia el «conocimiento claro» como modelo supremo, sino aquella fuerza formativa que actúa por debajo del umbral de la conciencia – la «fuerza

Una consecuencia de esta concepción se desarrolla en *¿En qué medida pueden describirse las obras de arte?*, redactado en estrecha proximidad temporal a su ensayo principal y vinculado a la *Revista mensual* de la *Academia de Berlín*, orientada a la formación del gusto y del saber artístico de sus lectores. Antes de describir obras de arte – como exigía el encargo que Moritz debía asumir para su próxima designación como profesor en la *Academia de Berlín* –, Moritz reflexiona al respecto y cuestiona la tradición hasta entonces vigente de la *Kunstbeschreibung* (descripción del arte).⁹ Según Moritz, la *Kunstbeschreibung* – entendida como la enumeración analítica de rasgos o la explicación del contenido de la obra – permanece ajena a la obra y no logra expresar la esencia del arte; más aún, corre el riesgo de perjudicar la obra y su experiencia.¹⁰ Según Moritz, la descripción de la obra debe, así como el arte, formarse desde sí misma como forma autónoma. Moritz postula una descripción del arte próxima a la expresión poética.

La organización de los textos no se presenta cronológicamente, sino conforme a un criterio de lectura: permitir el acceso del lector a los fundamentos de la teoría del arte y de la estética de Moritz, preparando así la lectura de su ensayo principal *Sobre la imitación formativa de lo bello*, que se presenta en el último segmento como el centro del corpus.

activa que presiente oscuramente» (*dunkel-ahnende Thatkraft*) –, vinculada al *Bildungstrieb* (impulso formativo) y a la facultad sensible. En este punto, su reflexión se inscribe en el horizonte de la psicología empírica y la antropología ilustrada, al tiempo que ejerce una crítica implícita del racionalismo que pretendía reducir la experiencia estética a la claridad conceptual, o que no la tenía en consideración. (Cf. *ib.*)

⁹ Cf. *ib.*, 809 y sigs. Según Kase, Moritz ofrece «la única contribución autónoma del siglo XVIII a la teoría de la descripción artística» (*ib.*, 810), ya que es el primero en cuestionar la tradición de la *Kunstbeschreibung*. (*ib.*)

¹⁰ El escepticismo lingüístico de Moritz se acentúa tras su estancia en Italia.

La selección abre con un primer segmento que trata la concepción de Moritz sobre la naturaleza y la miseria humana, sin la cual la comprensión del concepto de Moritz de «imitación formadora» y de «lo culminado en sí mismo» resulta insuficiente. En el segundo segmento se presentan algunos textos breves de Moritz, que esclarecen los conceptos que fundamentan su teoría del arte y estética. El texto del comienzo, *Líneas fundamentales para una futura teoría de las bellas artes*, es de carácter axiomático y pedagógico, perfila elementos ya elaborados en los ensayos mayores. *Intento de una unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo culminado en sí mismo* es el primer hito de Moritz en el que defiende la autonomía del arte y desplaza la reflexión desde una estética centrada en los efectos hacia la atención de la estructura de la obra. A este núcleo se añaden textos que se centran en la experiencia estética y en la autorreferencialidad del arte, exploran la génesis y el logro de la obra, y cierran con consideraciones sobre la alegoría, la simplicidad, la claridad y el estilo, donde se reconoce tanto el impulso clasicista de Moritz como los límites internos de una teoría que, al afirmar la autonomía del arte, debe aceptar la fragilidad de sus criterios conceptuales.

Esta edición no pretende constituir un archivo exhaustivo de los escritos de teoría del arte y de estética de Moritz, sino ofrecer un acceso dirigido a un conjunto de sus escritos fundamentales para comprender la concepción estética de Moritz y un desplazamiento histórico-filosófico de la teoría del arte: la afirmación de la autonomía del arte, la concepción del arte como totalidad formal y la tensión entre la autorreferencialidad del arte y las posibilidades del discurso crítico. Leer a Moritz no solo significa reconstruir una etapa de la estética filosófica; significa confrontarse con problemas estéticos que siguen vigentes: ¿Qué es el arte? ¿Cómo se logra su experiencia y su crítica, y qué exige de nosotros en juicio, descripción y formación del gusto?

I

Naturaleza y miseria humana

¿Qué hay más noble y bello en toda la naturaleza?¹¹

¿Qué hay más noble y hermoso en toda la naturaleza que el espíritu del humano, hacia cuya perfección todo lo demás trabaja sin cesar y en el cual la naturaleza se esfuerza por superarse a sí misma?

Pues a la naturaleza, la cual ha formado el espíritu humano, finalmente ya no le basta – él suscita, en la creación que lo rodea, una nueva creación. Los árboles que le daban sombra deben ahora, privados de su ornamento y transformados en tablas y vigas, unirse para formar viviendas plásticas para él; deben curvarse para convertirse en un asiento o elevar ante él su superficie lisa, a fin de acercar los alimentos a su boca y el trabajo a sus manos y a sus ojos.

En medio del seno de la naturaleza se eleva, entre montañas, valles y ríos, una ciudad con palacios, estatuas, pinturas, templos, espectáculos, música y danza.

¿Por medio de quién surgió esta gran obra de magia?

La benévola naturaleza creó y formó el espíritu humano y produjo, de manera mediata por medio de él, aquello que ella misma no habría producido de manera inmediata.

Le agradó que el humano transformara sus bosques en ciudades y aldeas, sus canteras en palacios y torres. Pues, lo más grande que él pudo emprender no produjo aún ningún cambio en su gran plan. ¿Por qué no habría de concederle construir su nido en su inconmensurable palacio?

El espíritu creador del humano imita a la gran naturaleza en lo pequeño, se esfuerza por representar mediante el arte

¹¹ Primera edición: Karl Philipp Moritz, »Was giebt es Edleres und Schöneres in der ganzen Natur«, en: *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen* (Memorias, anotadas para el fomento de lo noble y lo bello), Berlin: Johann Friedrich Unger 1786, 1-4.

su belleza en una escala rejuvenecida y hasta cree superarla y embellecerla; pero la naturaleza observa sonriendo su juego y le permite durante un tiempo contemplar maravillado su pequeña creación; luego inunda lo que él creó en la corriente de los tiempos y hace surgir de nuevo obras de arte bajo cielos extraños, para volver a sepultarlas también algún día en el olvido. Ella, en cambio, permanece siempre igual y juvenil – su suave aliento reanima la tierra cada primavera, su rayo vivificante despierta cada mañana al mundo adormecido a una nueva actividad.

En su seno maternal educa un género humano tras otro y forma innumerables espíritus hacia una mayor perfección, cuya envoltura mortal vuelve luego a mezclarse con el polvo, del cual hace brotar incesantemente crecimiento y nueva vida.

¿Habría la naturaleza, por lo demás tan parca, formado el espíritu humano con tan grande derroche para producir, por medio del espíritu humano, estatuas, templos y pinturas, porque precisamente mediante este ejercicio de su fuerza creadora quería hacerlo más perfecto?

¿Habría de no tener todo ese enredo en el mundo civil otro fin que el de sí mismo? ¿Quién podría entonces desatar ese nudo?

¿No trabaja la naturaleza sin cesar hacia el ennoblecimiento y la refinación de la materia más burda? ¿No es el oro más noble que la plata y el espíritu más noble que el oro?

¿Puede la naturaleza producir algo más sublime que un humano que pueda decir:

Hermosa es, Madre Naturaleza, la magnificencia de tu invención,

pero más hermoso un rostro alegre,

que vuelve a pensar una vez más el gran pensamiento de tu creación!

¿No es la corona de su obra ser así pensada o interpelada por un ser que ella creó y formó?

¿Quién puede captarla, quién puede amarla sino el espíritu del humano?

¡Oh, aquí hay una mina de oro, más rica que todas las montañas del Perú! Aquí se forma el metal más noble, de auténtico contenido interior, frente al cual se desvanece el brillo del oro más fino.

Aunque el humano tan a menudo desconozca su propio valor y, entre trabajos y preocupaciones por la satisfacción de sus necesidades corporales, olvide por completo su esencia espiritual, la bondadosa naturaleza lo conduce, no obstante, a través de todo el enredo de los negocios y de las curvaturas de la vida, de manera inadvertida, cada vez más cerca al gran fin último para el cual lo creó.

Cada estado, cada ocupación en la vida da inadvertidamente alimento al espíritu, en la medida en que, por mil ocasiones fortuitas, se ejercita la facultad pensante del alma para hacer deducciones, diseños y planes, ordenar sus ideas, abarcar un todo y representarse las cosas en el mundo desde el punto de vista correcto.

Sin pensarlo, el humano ejercita hora tras hora y a cada instante su facultad de pensar; y desde el rey que gobierna a su pueblo hasta el pastor que apacienta su rebaño, nadie está excluido de este beneficio constante de la naturaleza.

Si el cuchillo solo corta bien, ¿qué importa entonces la piedra en la que fue afilado?

Pero como el espíritu del humano actúa tan intensamente fuera de sí mismo, que a menudo se diluye en las cosas que lo rodean y comienza a considerarlas superiores a sí mismo y como seres de su mismo tipo, es necesario que sea reconducido de todas las maneras hacia sí mismo y hacia su propio valor.

— 2 —

Esta edición reúne por primera vez en español los escritos fundamentales de Karl Philipp Moritz, en los que se formula, en el ámbito germano, una de las intuiciones más decisivas de la estética moderna: la autonomía del arte. En estos textos, Moritz rompe con el paradigma instrumental del arte y desplaza la reflexión hacia la obra, su forma, su génesis y su experiencia. No pregunta para qué sirve el arte, sino qué significa que una obra sea bella en virtud de su propia constitución.

Los escritos aquí reunidos siguen un recorrido conceptual que va desde la experiencia de la naturaleza y la miseria humana hasta la formulación de los conceptos fundamentales de su teoría del arte y de la estética, culminando en la exposición sistemática de su ensayo principal, *Sobre la imitación formativa de lo bello*, donde la obra aparece como una totalidad formal culminada en sí misma.

Además de haber escrito uno de los primeros dramas alemanes del destino (*Blunt, oder der Gast*), la primera novela psicológica alemana (*Anton Reiser*) y de haber fundado la primera revista alemana especializada en psicología (*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*), Moritz (1756–1793) fue también uno de los primeros en pensar el arte desde su autonomía. Su obra anticipa de manera decisiva la concepción moderna del arte y ocupa un lugar central en la génesis de los problemas que marcaron la filosofía estética posterior, desde Kant hasta el Romanticismo y más allá.

NEGATIVE DIALEKTIK
INSTITUTO DE FILOSOFÍA ALEMANA

www.negative-dialektik.com

