

# Juan Sebastián Bach y la Filosofía del Barroco

Por VICTOR FRANKL

Uno de los más grandes dramaturgos alemanes del siglo pasado, Federico Hebbel, escribió en el prólogo de su drama "María Magdalena" que el arte era "la filosofía realizada". Esta afirmación parece hallarse en plena contradicción con el hecho, sobradamente conocido, de la extrañeza completa de la mayoría de los artistas ante los problemas y métodos de la filosofía. Y en lo referente a los creadores de la música, sabemos que su arte nace en las esferas no racionales del alma humana, orientándose, además, por las soluciones, históricamente condicionadas, de los problemas técnicos de la instrumentación musical; es decir, nace y se desarrolla fuera de la esfera de las ideas racionales de que se compone la filosofía. Un buen ejemplo de esta extrañeza del genio musical ante la filosofía lo constituye, precisamente, la formación de Juan Sebastián Bach, del más grande creador musical alemán de la primera mitad del siglo XVIII (1685-1750): Bach fué contemporáneo de la época final del grandioso movimiento filosófico-espiritualista y matemático-racionalista del Barroco, tenía 30 años cuando murió Malebranche, 31 cuando murió Leibniz, 42 cuando murió Newton, y fué contemporáneo en sentido estricto de Berkeley (1684-1753), el último de los grandes pensadores idealistas del Barroco. Pero Bach no tuvo contacto alguno con ellos, ni con sus obras. Hubo contemporáneos del gran músico que le reprocharon la falta de interés y de conocimientos con respecto a las ciencias de la naturaleza y de la razón, y, en especial, a la teoría matemática de la música, conocimientos que se esperaba encontrar en un músico culto en aquella época de la naciente Ilustración intelectualista (1) (y no olvidemos que Bach tenía sólo 9 años más que Voltaire, el portaestandarte de la Ilustración). Lo que interesó a Bach, fuera de la actividad artística propiamente dicha, fué sólo la teología en el sentido de la tradición luterana; tuvo una gran biblioteca de tales obras, entre ellas una edición completa de los tratados de Lutero y una edición de los sermones de Juan Tauler, el gran místico de la orden dominicana del siglo XIV, en el cual sigue viviendo

---

1) Cf. Alber Schweitzer, J. S. Bach, (translated by E. Newman, New York, Macmillan Co. 1949), tom. I pp. 179 sgs., 187 sgs.

el Neoplatonismo cristianizado, transmitido a Tauler por su maestro excelso, el "Maestro" Eckhart. Es verdad que Tauler cita, de vez en cuando, a uno u otro de los grandes escolásticos, Alberto Magno, Tomás de Aquino, Dietrich von Freiberg, etc., como autoridades de ciertas teorías filosóficas (2), así que Bach pudo tener algún contacto con temas de la filosofía medieval; pero podemos considerar como seguro que la atracción que ejerció Tauler sobre el gran músico se basó precisamente en sus doctrinas no racionales, no filosóficas, sino místico-religiosas y práctico-edificantes, en su doctrina de que Dios debiera nacer en cada alma, como nació carnalmente en la Virgen, y que el alma debiera resignarse tan completamente a la voluntad divina como lo hizo la Madre de Dios; y, además en su descripción tan patética y conmovedora de la sed del alma por la fuente del amor divino, sed que hace gemir al alma como a ciervo sediento (3). La obra musical de Bach está llena de testimonios impresionantes de un profundo sentimiento místico, de un vivir y morir en continua presencia de Dios, de un anhelo íntimo de acercarse muriendo a la gloria inefable del Reino Divino (4); pero también de una profunda comprensión de problemas teológicos difícilísimos, como son los de la Cristología, formulados dogmáticamente en el Credo católico, y cuyos secretos abismáticos ilumina magistralmente la grandiosa música de Bach que acompaña el Credo en la sublime Misa en Si Menor (5). Pero eso es Religión, no Filosofía en el sentido de la especulación racional del Barroco, y no se basa en la razón individual ni en teoría alguna, sino en la convivencia con la Iglesia eterna, celebrada y comprendida en su esencia como sólo raras veces durante su trayectoria terrenal por este músico protestante quien en su Misa en Si Menor las palabras impedederas del Credo "et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" acompaña con una música radiante de paz y felicidad ce-

---

2) Cf. Gunther Muller, *Scholastikerzitate bei Tauler* (citas de escolásticos en Tauler). (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft*, tom. I, 1923).

3) Cf. James M. Clark, *The great German Mystics* (*Modern Language Studies*, Oxford, 1949), pp. 36 sgs.

4) Cf. Schweitzer, tom. I. pp. 166, 169 sgs.

5) Schweitzer, tom. II. p. 318, dice al respecto: "Para el conocedor del dogma, que fué Bach, los paisajes paralelos correspondientes a la fórmula del Credo: *Et in unum Dominum*—"deum de deo", "lumen de lumine", "genitum non factum", "consubstantialem"—no constituyeron sonidos vacíos para ser convertidos en música; él comprendió el significado de las fórmulas y las tradujo en símbolos musicales. Hace cantar a las dos voces las mismas notas, pero de tal modo que no significan la misma cosa; las voces se siguen en imitación estrictamente canónica; la una procede de la otra justamente como Cristo procede de Dios. Hasta los instrumentos toman parte en el canon. Ellos caracterizan de un modo especial la comunidad de la substancia y la diferencia de las personas (en Dios)".

lestiales, símbolo impresionante de la conciencia religiosa verdaderamente católica del luterano Bach y de su arraigo vivo en la Iglesia universal. Muchos de los rasgos fundamentales de la música bachiana de su contenido y de su forma, se derivan, de un modo inteligible, del contacto continuo e íntimo del compositor con la vida de la Iglesia, de su contacto práctico con el culto protestante al cual sirvió en su calidad de chantre de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig y de su contacto espiritual con la iglesia universal (6). Pero la estructura total de esta música, así como muchos de sus elementos conceptuales, se derivan evidentemente de otra fuente: de la gran filosofía barroca cuyo espíritu y forma parece reflejarse con la mayor fidelidad en la música bachiana; y eso parece doblemente sorprendente, de un lado porque faltó a Bach todo contacto directo con esta filosofía, mostrándose hasta una postura negativa del músico ante la especulación filosófica (7), y del otro porque la orientación filosófica predominante en el ambiente de su vida madura, en Leipzig, no correspondió a la gran filosofía barroca, sino se dirigió con creciente radicalismo hacia la superficialidad de la Ilustración, hacia un Naturalismo empirista, hacia un Matematicismo sin fundamento metafísico, hacia un Intelectualismo sin profundidad mística.

¿En qué forma se muestra la afirmada correspondencia entre la estructura de la música de Bach y la estructura de la filosofía del Barroco? Encontramos, en primer lugar, en las dos la misma lógica de la construcción, de carácter estrictamente analítico-deductivo, según la cual el desarrollo de toda una obra no constituye sino el despliegue sistemático de los contenidos del "tema" fundamental. Así como la obra principal de Spinoza, la "Ética", presenta el desenvolvimiento, en estilo matemático-analítico ("more geométrico", según la fórmula spinozista), de los momentos contenidos en la definición inicial del concepto básico de la "substancia", de la misma manera constitu-

---

6) Ernest Bertram, el conocido historiador alemán del espíritu, caracteriza, en una conferencia magistral sobre Bach (publicada en "Deutsche Gestalten", Leipzig 1934) la posición religiosa de éste con las palabras: Bach, en su Misa en Si Menor, es el "Predicador de la Montaña de un Cristianismo antes de toda división o más allá de todas las divisiones"; Bertram compara esta Misa con una gigantesca bóveda extendida sobre los dos mundos, protestante y católico. —De manera muy similar la caracteriza Schweitzer como "at once Catholic and Protestant" (tom. II, p. 314)—. La causa de este carácter bifronte de la música eclesiástica de Bach se encuentra en el hecho de que él —a pesar de ser un luterano convencido y un servidor del culto protestante— no vivió en su propio presente ni en vista de lo humano e histórico de la Iglesia, sino en íntimo contacto con la raíz divina de la Iglesia, es decir, con sus comienzos histórico-transhistóricos y con su substancia eterna. Esta actitud fundamental le dió la libertad de usar tan ampliamente la gran música católica, la gótica como la renacentista, Josquin Des Prés como Palestrina y Orlando di Lasso. (Cf. Wilhelm Dilthey, Juan Sebastián Bach, en: Dilthey, De Leibniz a Goethe, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, pp. 274 sgs.)

7) Cf. Schweitzer, tom I. pp. 182.

ye la mayoría de las piezas musicales de Bach desarrollos analíticos, dirigidos por una severa lógica, del contenido del "tema" fundamental de la obra respectiva. Albert Schweitzer, en su biografía de Bach, dice en relación con esto: "Muchas veces ocurre en Bach que toda una pieza, con todos sus desarrollos, se encuentra ya, implícitamente, en el tema y se despliega de éste con cierta necesidad estético-matemática... Bach trabajaba, de tal manera, como un matemático que abarca la totalidad de un problema con una mirada, teniendo que reallizarlo, solamente, en sus detalles... Beethoven desarrolló sus obras por medio de 'episodios' que son independientes del tema básico de la misma. Tal cosa no pasa en Bach: en una obra suya, todo lo que se presenta en ella constituye, simplemente, una emanación del tema" (8). Como ejemplo especialmente impresionante cita Schweitzer los famosos Conciertos Brandemburgueses, diciendo al respecto: "El concierto es realmente la evolución y las peripecias del tema. Tenemos la impresión de ver ante nosotros lo que la filosofía de todos los tiempos concibe como el misterio fundamental de las cosas, el despliegue espontáneo de la Idea por medio del cual ella crea su propio contrario con la finalidad de vencerlo, crea otro y lo vence igualmente, prosiguiendo de esta manera hasta que vuelva, al fin, a sí misma, habiendo pasado, entretanto, por todo lo existente. Tenemos la misma impresión de una incomprensible necesidad y de un misterioso sosiego si seguimos el despliegue del tema de uno de estos conciertos" (9).

Afin a este rasgo característico de la obra bachiana consistente en la estricta lógica de la evolución temática, está el grandioso constructivismo arquitectónico propio de todas las creaciones musicales de Bach, y que caracteriza de igual manera las obras de la gran filosofía barroca; tal vez constituyen las fugas, en especial la gran fuga de órgano en Sol Menor, los ejemplos más acabados de la perfección arquitectónica del arte de Bach, que podemos calificar de gótica en razón de la sublimidad lógico-matemática que se abre, empero, en cada momento a la luz inefable del mundo divino, de la misma manera que las catedrales góticas reciben en el interior de sus severas construcciones arquitectónicas, por sus gigantescos vitrales, una luz misteriosa, portadora de vislumbres de un mundo sobrenatural. Esta afirmación nos conduce a un segundo punto: el estilo estructural de las fugas, como el de todas las obras bachianas, y que consiste en un tejido contrapuntístico primoroso de diferentes voces, constituye una herencia preciosísima de la genial ingeniería musical propia de la última época gótica que se realizó en Bélgica, Holanda y el norte de Francia en el mismo siglo del florecimiento máximo del Renacimiento en Italia (1450-1550). "Una más profunda inspección de la música holandesa en su apogeo, con Josquin Deprés como figura dominante, revela ciertos rasgos que nos justifican en el acto de sindicarla como estrechamente afin en espíritu a la arquitectura gótica. El arte del contrapunto había alcanzado un virtuosismo de tratamiento, un domi-

8) Schweitzer, tom. I. pp. 211 sgs.

9) Schweitzer, tom. I. pp. 406 sgs.

nio de las complicaciones, de desarrollo lógico y orgánico apenas igualados en los estilos posteriores, excepto en ciertos aspectos del arte de Bach que hasta cierto punto revive el arte gótico. La superposición de varias voces en los motetes y misas holandesas, las complejas sutilezas del tratamiento canónico, las líneas melódicas fantásticamente curvadas, paralelas, oblicuas, cruzadas, entremezcladas con pausas y extrañas audaces cadencias, todo esto es como un reflejo de los arcos puntiagudos, de las elegantes espirales, de los altivos pilares, del complejo juego de líneas de las catedrales góticas. Una piedad estática y un fantástico juego imaginativo se combinan de modo singularísimo en el plan estricto, severo y sumamente complicado de la construcción, unión aparentemente irreconciliable de elementos que caracteriza asimismo al estilo de arquitectura gótica". "Bach recurre a la polifonía holandesa y revive una vez más ese magnífico arte... conectando los rasgos góticos de la polifonía con las concepciones de su propia época". En esta forma caracteriza Hugo Leichtentritt, en su valiosa obra "Música, historia e ideas", la relación existente entre Bach y la música gótica (10). Para nuestro tema de investigación viste un interés especial esta reanudación por Bach de la tradición gótica de la música, porque corresponde estrictamente al tradicionalismo de la filosofía barroca que de igual manera revivifica la grande herencia de la especulación gótico-escolástica, pues, en efecto, todos los pensadores principales del Barroco, Descartes, Spinoza, Leibniz, usaron elementos conceptuales del Tomismo, del Scotismo o del Occamismo, a base de un conocimiento seguro de la filosofía medieval (11). Y este "Medievalismo" de Bach es doblemente interesante por realizarse en una época en que Voltaire restituye e intensifica la concepción de los humanistas protestantes del "oscuro" Medio Evo (12), y por ser Bach mismo protestante luterano. No hay duda de que Bach tanto en su posición religiosa como en la artística, compartió el sublime tradicionalismo de los grandes pensadores del Barroco, tradicionalismo que será expresado más tarde, en el año 1829, por otro gran pensador, igualmente heredero y simpatizante del Barroco, por el poeta-pensador máximo Goethe en las palabras impercederas de su "Tes-

10) Hugo Leichtentritt, *Música, historia e ideas*. (Buenos Aires 1945), pp. 90, 162.

11) Cf. E. Gilson, *Etudes sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien* (1930); — Virgilio Lazzeroni, *La formazione del pensiero cartesiano e la Scolastica* (1940); — J. Freudenthal, *Spinoza und die Scholastik* (Philosophische Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet, Leipzig 1887); — Fr. Rintelen, *Leibniz's Beziehungen zur Scholastik* (Archiv für Geschichte der Philosophie, tom. 16, 1903); — R. von Nostitz Rieneck, *Leibniz und die Scholastik* (Philosophische Jahrbücher der Gorgesgesellschaft, tom. 7, 1894); — A. Koyre, *Descartes und die Scholastik* (Bonn 1923).

12) Cf. José Ferrater Mora, *Cuatro visiones de la Historia Universal* (Buenos Aires 1945 pp. 120 sgs). Friedrich Meinecke, *El Historiosmo y su génesis* (Fondo de Cultura Económica, México, 1943), pp. 96 ags.

tamento": "¡La verdad conquistóse ha mucho! Siempre atrajo a sí todos los nobles espíritus. ¡Memora esa antigua verdad!" (13).

La grandeza incomparable de Bach, empero, se funda, en gran parte, en el hecho de que unió con el grandioso constructivismo abstracto del arte gótico la herencia musical del Renacimiento, es decir la capacidad de expresar impresionantemente pasiones y sentimientos humanos (14), transformando de tal manera, las abstractas líneas entrelazadas del contrapuntismo gótico en voces humanas auténticas que expresan las ansias y las esperanzas, el amor y el dolor de los hombres, y que constituyen, en su conjunto, una imagen total del mundo humano, del mundo psíquico. Este nuevo interés para la vida emocional del hombre y la nueva capacidad de expresarla musicalmente, que se intensifica a lo largo de la evolución del arte musical desde mediados del siglo XVI, especialmente en Italia, y que se une en Bach con la corriente del contrapuntismo nórdico-gótico, constituye en el gran músico la puerta de entrada de otro de los grandes temas de la filosofía del Barroco: de la llamada "Doctrina de los afectos", es decir, de la clasificación científica de las pasiones humanas, que se forma, usando los elementos de una Antropología filosófica elaborados por Aristóteles y Santo Tomás, en las obras de Telesio, Vives y Escaligero durante la época del Renacimiento y llega a su cumbre en los sistemas filosóficos totales de la época barroca, en Descartes, Hobbes, Spinoza. Ya Dilthey —quien investigó la evolución de esta Doctrina de los afectos en un ensayo magistral titulado "La función de la Antropología en la cultura de los siglos XVI y XVII"— reconoció la irradiación de aquella doctrina filosófica en los dominios de la creación artística, por lo menos en lo que respecta al arte pictórico y al arte dramático (15). Según Dilthey, la teoría de los temperamentos, de las expresiones, de las diferencias individuales, elaborada originalmente por los filósofos antiguos y refinada por los pensadores del Renacimiento y del Barroco, ha actuado en los dos mayores genios de la caracterización y de la expresión, en Leonardo y en Dürero, como también en Rubens quien se hallaba bajo el influjo de aquella atmósfera espiritual que examinaba, ponderaba y analizaba en una nueva forma los fuertes movimientos del alma, las pasiones y las grandes acciones producidas por ellas. Influencias, procedentes de Montaigne y de Bruno, de la Antropología y Psicología nuevas, cree Dilthey poder encontrar en el drama shakespeariano, influencias análogas proceden-

---

13) Cf. mis Conferencias sobre "Goethe e Hispanoamérica" (Revista de las Indias, Nº 110, Bogotá, 1949, p. 188.

14) Cf. Adolfo Salazar, La Música en la sociedad europea (El Colegio de México, 1942) tom. I. pp. 287 sgs.

15) Wilhelm Dilthey, La función de la Antropología en la cultura de los siglos XVI y XVII (en: Dilthey, Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII, Fondo de Cultura Económica, México, 1944), pp. 405 sgs; el párrafo sobre la influencia, reconocible en las artes, de la Doctrina de los afectos se encuentra a las pp. 428 sgs.

tes de Port-Royal en el drama de Racine. Fue Leichtentritt quien en su libro ya citado sobre "Música, historia e ideas" extiende la investigación diltheyana al dominio de la música, afirmando la influencia ejercida sobre Bach por la Doctrina de los afectos, entendida como "doctrina de expresión emocional, que se remonta a ciertas correlaciones primitivas del ritmo y la línea melódica con las distintas emociones". Fundándose en las investigaciones contenidas en los libros de André Pirro y Albert Schweitzer sobre Bach —donde se encuentran largas listas de los motivos usados por éste para expresar alegría, dolor, melancolía, agitación, paz, éxtasis, consuelo, temor— Leichtentritt asevera: "En sus partituras existe un número considerable de motivos rítmicos típicos, clases completas, que reaparecen una y otra vez, con pequeñas variaciones. Estos motivos tienen un significado simbólico para Bach; representan fórmulas en las cuales pasa su expresión emocional". Y llega a la conclusión: "El nuevo espíritu —científico, sistemático, psicológico, filosófico— es innegablemente un poderoso factor en la música de los alrededores del año 1720" (16).

Pero no solamente las actitudes emocionales básicas aparecen en la obra bachiana reducidas a fórmulas simbólicas, sino todos los seres, situaciones y acontecimientos, mencionados en los textos de las composiciones, son reducidos a su esencia, a su significación típica, y expresados por medio de fórmulas musicales características que se repitan siempre que vuelva un objeto análogo en el texto; resultando, de tal manera, un verdadero "lenguaje" musical, compuesto, según Schweitzer, de 20 o 25 caracteres básicos, es decir, temas raíces (17). Este intento de interpretar la realidad como combinación de algunos pocos elementos fundamentales —elementos espirituales, vivencias básicas—, evoca el recuerdo de que Leibniz había renovado la Lógica simbólica de Raimundo Lulio, el raro pensador mallorquino del siglo XIII, según la cual la pluralidad infinita del mundo es reducible a un número limitado de principios conceptuales y puede ser comprendida y descrita por medio de la combinación de los símbolos que expresan estos principios conceptuales. Reconocemos cuán completamente corresponde la estructura de la música de Bach a los intentos más sublimes de la filosofía del Barroco.

La revelación más impresionante, de ésta correspondencia, empero, se encuentra en la orientación anti-material, anti-espacial, en

---

16) Leichtentritt, pp. 154, 158, 159. — André Pirro, *J. S. Bach* (París 1906).

17) Schweitzer dice al respecto (tom. II. p. 51): "Casi todas las expresiones características que nos impresionan por su repetición periódica en las Cantatas y Pasiones, se reducen a 20 o 25 temas raíces aproximadamente, en su mayor parte de origen pictórico. Estos grupos bien definidos abarcan, por ejemplo, los motivos-pasos para la expresión de firmeza, indecisión o tambaleo; los temas sincopados de lasitud; el tema que describe tumulto; las graciosas líneas ondulantes que describen quietud pacífica; las líneas sinuosas que se contuercen al ser mencionada la palabra Satanás; los encantadores motivos fluyentes que aparecen en el momento de la mención de ángeles; los motivos de alegría apasionada o ingenua; los motivos de aflicción mísera o elevada".

la transformación de todo lo material-concreto en vivencias psíquicas, de toda la realidad física en espíritu, de toda la espacialidad en tiempo anímico, orientación y transformación que son comunes a la música de Bach, tal como ésta se presenta en las grandes Pasiones, y a la filosofía del Barroco: Las dos Pasiones de Bach, la según San Juan y la según San Mateo, describen e interpretan acciones de definido carácter histórico dramático (el comportamiento de todos los actores de la tragedia, a la vez terrenal y sobrenatural, a la vez temporal y eterna, de la Pasión del Señor) por medios puramente musicales, es decir instrumentales y vocales, sin recurrir en absoluto a los medios de representación visual, brindados tan abundantemente por la obra teatral de la Opera, que había sido elevada precisamente en la época del Barroco a la altura de una obra de arte total, combinación creadora de todas las artes existentes. La realización de la acción histórico-dramática, empero, por medio de símbolos musicales, bajo exclusión completa de los medios de la representación visual-teatral, significa la eliminación completa del lado material-espacial de los acontecimientos descritos y la concentración exclusiva de la atención en imágenes o símbolos espirituales de los acontecimientos, realizados en la esfera de lo puramente temporal; significa la transformación de la realidad exterior visible y tangible, en un mundo de vivencias meramente interiores, accesibles solamente a la representación mental. Pero esta espiritualización de lo material, esta transformación de lo exterior-físico y espacial en algo interior-psíquico y temporal, ¿no encuentra un paralelo sumamente característico en la filosofía del Barroco, especialmente en la última época del mismo, en la época, precisamente, cuyo contemporáneo fué Bach? Recordemos al filósofo francés Malebranche que murió en 1715, cuando Bach tenía 30 años: según él, el alma no tiene contacto directo, relación causal, con el cuerpo, tampoco reconoce inmediatamente al mundo material-corporal; sino más bien Dios realiza en cada caso el influjo necesario sobre el cuerpo para que éste obedezca al alma, y es en Dios donde el alma reconoce las ideas relativas al mundo corporal, sin tocar jamás directamente a este mismo; el alma vive en contacto continuo con Dios, reconoce todo en Dios, todo objeto del conocimiento humano es idea en Dios, es visión espiritual sin rasgo de materialidad, todo acto de conocimiento humano constituye un acto de participación en el conocimiento con que Dios conoce espiritualmente el mundo. ¿No es esta suprema espiritualización de la realidad la atmósfera en la cual nacieron las Pasiones musicales de Bach? O recordemos a Leibniz (quien murió un año después de Malebranche): para Leibniz, todo el mundo visible y material constituye la manifestación puramente fenoménica de energías espirituales, no espaciales, no corporales, sino psíquicas, de las llamadas "mónadas"; la verdadera realidad no es material, sino espiritual. O pensemos en Berkeley, el gran filósofo irlandés que nació y murió casi en los mismos años que Bach: para este pensador no existe ninguna realidad material-espacial, sino sólo las almas inmateriales con sus sensaciones y representaciones que constituyen, en su conjunto, el mundo "objetivo", y, además, Dios, quien impone, imprime, a las almas las sensaciones en forma ordenada, naciendo, por eso, del

contacto directo entre Dios y las almas la visión de un "mundo" ordenado, desplegado en espacio y tiempo; en realidad, pues, no hay ni materia, ni mundo corporal, sino sólo almas con sus visiones espirituales y el Dios espiritual que produce estas visiones. Estas concepciones, sublimemente espiritualistas, de la filosofía barroca —que a nosotros, acostumbrados a vivir en una atmósfera intelectual completamente materialista y similares a la serpiente del Edén, condenada a arrastrarse a ras de tierra, tal vez parecen absurdas— estas concepciones espiritualistas expresan grandiosamente la orientación místico-transcendentalista, antinaturalista y antimaterialista que caracteriza la mentalidad del Barroco, cuya energía generadora parece constituir la gran Mística católica de España (18). Encontramos la misma tendencia hacia la espiritualización y desmaterialización de la realidad, hacia la "penetración de lo sucesivo en lo simultáneo", de lo temporal en lo espacial, de lo psíquico en lo físico, (18, a.) en el arte arquitectónico del Barroco el cual transforma la pesadez material de la piedra por el movimiento fantástico de sus formas plásticas y por el juego sublime de luz y sombra producido por aquel movimiento estructural. Encontramos la misma tendencia en la pintura donde la naturalidad de las formas humanas, la articulación realista del espacio, la pesadez física de toda la estructura, que habían caracterizado la pintura del Renacimiento, ceden el paso a la eliminación de la espacialidad y materialidad de los objetos por medio de la espiritualización de las formas y los colores y del juego místico del "Claro-oscuro", de los contrastes dramáticos entre luz y sombra, que hace de las figuras algo como visiones de almas, asomadas momentáneamente a la luz divina desde las tinieblas de la noche misteriosa, visiones de seres libres de la legalidad de la materia y del espacio; ceden el paso, de tal manera, en la pintura las formas realistas y empiristas del Renacimiento, a la penetración de lo psíquico-temporal en lo corporal-espacial, de la tensión y fluctuación de la vida interior en la rigidez de la forma exterior, disolviendo y rompiendo la envoltura física para libertar y expresar la vida tempestuosa del espíritu (18, b.). Victoria del espíritu sobre la materia, de lo temporal-anímico sobre lo espacial-físico, de lo místico y trascendente sobre lo natural; en esta radica

---

18) Cf. Carl Gebhardt, Rembrandt und Spinoza (Kant-Studien, tomo XXXII. 1927); Enrique Lafuente Ferrari, Ensayo preliminar de W. Weisbach, El Barroco (Madrid 1942).

18 a) Cf. Dagobert Frey, Gotik und Renaissance (Augsburl 1929), p. 634.

18 b) Cf. Enrique Wolfflin, Conceptos fundamentales en la Historia del Arte (Madrid, 1945). — Werner Waisbach, El Barroco como arte de la Contrarreforma (Berlín 1921). — Sacheverell Sitwell, Southern Baroque Art (London 1924). — Hugo Kehrer, Spanischer Barock (Festschrift H. Wolfflin, Munich, 1924). — W. Hausenstein, Vom Geist des Barock (Munich 1924). — Dagobert Frey, Gotik und Renaissance (Augsburg 1929). — E. Male, L'art religieux après le Concile de Trente (Paris 1932). — Enrique Lafuente Ferrari, Ensayo preliminar de W. Weisbach "El Barroco", (Madrid 1942).

la grandeza incomparable del arte barroco. Y fué la filosofía quien dió expresión clara y sistemática a esta esencia del barroquismo; fué la filosofía que nos hizo posible la comprensión de esta esencia en los otros dominios de la cultura, especialmente en el dominio del arte, donde ella aparece sólo simbólicamente, expresada como por alusión, y muchas veces mezclada, contaminada, con los elementos naturalistas del Renacimiento anterior. En la música de Bach, especialmente en sus Pasiones, habla con grandiosa claridad el espiritualismo del Barroco, con una claridad tan absoluta, que no podemos menos que reconocer en sus obras una influencia directa ejercida por la filosofía, en la cual este espiritualismo alcanzó su autoconciencia y su luminosidad de expresión más acabadas. Nadie ha reconocido con más claridad que Goethe el "Mas allá de los sentidos", encarnado en la música de Bach, la elevación espiritualista sobre todo lo material, sensual, espacial, propia de su arte, es decir, lo barroco, realizado con esplendor incomparable por el modesto chantre de la Iglesia protestante de Santo Tomás en Leipzig. Goethe escribe, en el verano del año 1827, a su amigo Zelter, después de haber presenciado una velada dedicada a la música bachiana, refiriéndose a la impresión producida en él por esta música: "Me dije: es como si la Armonía eterna hablara consigo misma, de la manera como pudiera haber sucedido en la mente de Dios, inmediatamente antes de la creación del mundo: del mismo modo, en la profundidad de mi alma todo se movió, y me pareció como si no poseyese ni oído, menos aún vista, ni otros sentidos, ni tampoco los necesitase..." (19).

Habiendo llegado a la comprensión de la esencia de la música de Bach y de su correspondencia perfecta con la esencia de la filosofía barroca, nos encontramos ante la pregunta decisiva para nuestra investigación: ¿cuál es la causa de esta correspondencia, teniendo que quedar excluida la explicación más simple de un conocimiento directo de las obras filosóficas? La contestación a esta pregunta se encuentra en el hecho indudable de que la gran filosofía de una época —la filosofía que expresa y condensa el espíritu de ésta y lo eleva a la claridad de un símbolo eterno de una actitud fundamental del hombre— envía sus ideas por múltiples canales (muchas veces demasiado sutiles para ser captados por medio de la investigación científica) (20), por todo el cuerpo social, acuñando toda la vida cultural, todas las creaciones del espíritu, con el sello de su actitud básica; en eso consiste, precisamente, la "cultura" filosófica que caracteriza toda época verdaderamente grande de la humanidad y que constituye el funda-

---

19) Goethes und Zelters Briefwechsel, ed. Reclam, II. 481 sgs.

20) Dilthey dice (en: *Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII*, p. 429), refiriéndose a la influencia ejercida por la Doctrina filosófica de los afectos sobre el arte dramático: "No poseemos el trazado de los innumerables canales a través de los cuales se extendía todo el patrimonio del conocimiento antropológico de aquellos días para regar los campos de la poesía". Lo mismo vale decir, naturalmente, con respecto a la influencia de la filosofía en general en todos los dominios de la cultura.

mento de sus realizaciones en todas las direcciones del esfuerzo cultural, siendo la filosofía no sólo históricamente la madre de las ciencias, sino la fuente continua de emanación —no raras veces fuente oculta— de todas las actividades culturales. Y sólo épocas y culturas en las cuales esta fuente fluye abundantemente, producen también en las cuales esta fuente fluye abundantemente, producen también en los otros dominios de la labor creadora, en ciencia, arte y civilización obras de importancia duradera. Algunos ejemplos, rápidamente esbozados, servirán para ilustrar esta afirmación. La elevada cultura artística de los griegos antiguos, desarrollada con brillo insuperado en los dominios de la arquitectura, del arte plástico y del arte dramático, hubiese sido irrealizable sin la difusión y la asimilación por los artistas de una sublime atmósfera de pensamientos filosóficos: el templo griego con sus proporciones perfectas es incomprendible sin la doctrina pitagórica del dominio universal de las armonías numéricas; la estatua griega que se levanta en el espacio, libre, solitaria, sin adosarse a nada, individualidad centrada en sí misma, y, a la vez, símil de la perfección de lo general-humano, en la acabada armonía entre lo espiritual y lo físico, hubiese sido imposible sin el descubrimiento del hombre como persona espiritual-racional en la Filosofía de Heráclito y de Protágoras; y la tragedia, creada en perfección arquétipica por Esquilo, Sófocles y Eurípides, como visión de validez eterna de la esencia de la vida humana que es lucha entre principios antitéticos y victoria de lo superior realizada en el padecimiento, quedaría inexplicable sin la doctrina filosófica de Heráclito de que todo nace de la lucha y revela su verdadero ser y valer en la lucha. La refinada cultura jurídica de los Romanos, con su finísima delimitación de las esferas de la sociedad y del individuo, de los principios naturales y positivos del Derecho, con su elevadísimo concepto de la dignidad del juez y de la justicia, constituye el resultado de la penetración en el mundo romano de la Ética jurídica de Aristóteles y de la doctrina de los Estóicos sobre la “ley natural” y la correspondencia de ésta con la razón universal-divina, doctrina que dió al juez y a la justicia la majestad de las cosas sobrehumanas. Los dos descubrimientos culturales más importantes de la alta Edad Media, el del estilo arquitectónico llamado “gótico” y el de la música polifónica —íntimamente afines por su fundamento común, el cual se encuentra en el descubrimiento de que la belleza más sublime nace de la unión de elementos y tensiones antitéticos— hubiesen sido imposibles sin la Filosofía escolástica que siguió desde Abelardo al método llamado por éste “*Sic et Non*” (Si y No), contraponiendo en toda investigación sentencias opuestas basadas en las autoridades tradicionales o en la razón y comprendiendo, de tal manera, la verdad como resultado de la reconciliación de las posiciones opuestas. Imposible también el gran arte clásico del Renacimiento, con su espacialidad plástica y su firme delimitación linear de las figuras, sin el descubrimiento —o redescubrimiento— por la Filosofía renacentista del hombre y de la naturaleza en la plenitud de su existencia empírica y en la configuración concreta de su ser terrenal. Imposible la racionalización —realizada durante los siglos XVII y XVIII— del hombre y de la so-

ciudad, del Estado y de la Economía, sin la Filosofía racionalista del Barroco. Imposible la civilización técnico-mecánica contemporánea, sin la matematización del universo, concebida por la misma Filosofía barroca, por Galilei, Descartes, Spinoza, Newton. Imposible aún la inauguración de la era atómica en nuestro presente —época por demás, pobrísima en espíritu filosófico auténtico— sin la herencia de los conceptos de espacio y materia, elaborados por Kant y sus sucesores, conceptos que, por su parte, constituyen un eco de las ideas de la gran Filosofía barroca. Siempre de nuevo reconocemos que la última raíz de los adelantos en los dominios de la cultura y de la civilización se encuentra en el terreno de la Filosofía; pero de una filosofía la cual —en virtud, precisamente, de su autenticidad y elevación— puede irradiar sus contenidos ideales en toda la amplitud de la vida social, formando una verdadera “atmósfera” filosófica, “ambiente” o “cultura” filosóficos, una especie de líquido madre espiritual que nutre las realizaciones en todos los otros dominios de la cultura y civilización.

Volvamos a nuestro tema. El barroco constituye, en lo que respecta a la producción filosófica, una de las épocas más extraordinarias de la historia universal; y la obra creadora realizada durante esta época en todas las direcciones de la labor cultural, corresponde a su altura filosófica. Bach no tuvo necesidad de leer las obras de Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz y Berkeley, para tener contacto con lo esencial de la actitud espiritual de estos; toda la atmósfera intelectual de su época estaba penetrada de las ideas filosóficas de tales pensadores. El gran compositor sólo necesitaba, pues, como dice Leichtentritt, “la aguda visión e instinto penetrante con que captó el espíritu de su época” (21). Pero en realidad le era necesario algo más: un seguro instinto para encontrar lo que correspondiese a la esencia de su propio ser. Pues el “espíritu de su época” —época de transición entre el Barroco y la Ilustración— estaba dividido, mirando tanto hacia atrás, hacia el siglo XVII, hacia la época de la Razón divina y la Mística transracional, como hacia adelante, hacia la época de la intelectualidad humana, demasiado humana. Bach eligió —a causa de su íntimo tradicionalismo y de su íntima ligazón a las raíces de la fé cristiana y de la Iglesia— la Razón divina y la Mística transracional, es decir, el Barroco; y con el Barroco y en él, la gran filosofía espiritualista que se refleja con tanta claridad en su obra musical.

Recordemos la afirmación de Hebbel de la cual arrancó nuestra investigación, la afirmación de que el arte es “la filosofía realizada”. Comprendemos ahora su sentido: la filosofía, la gran filosofía de una época creadora, se encarna en las obras de arte, sin que el artista, el músico, se halle en la necesidad de haberla estudiado; porque tal filosofía forma una atmósfera de espiritualidad y elevación que penetra en todo el ámbito de la vida cultural, y el artista, el hombre espiritual, la aspira como se aspira el ozono del aire.

Ojalá, llegue pronto para Hispanoamérica la hora del nacimiento de una filosofía auténtica, de una comprensión e interpreta-

21) Leichtentritt, p. 150.

ción en forma racional de su propio ser y de sus propios problemas temporales y transtemporales, una filosofía que precisamente a causa de su autenticidad pueda extenderse en toda la amplitud de la vida nacional, produciendo una verdadera "cultura" filosófica: tal cultura filosófica constituiría la raíz de creaciones máximas en todos los dominios de la labor espiritual, en arte, ciencia y obras de civilización. De tal manera, la grandeza de Juan Sebastián Bach sería nuestro futuro, no solamente nuestro pasado.