

La estética moderna

José María Valverde Pacheco

PID_00142466



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	8
1. El Renacimiento	9
1.1. La mente renacentista: todo puede ser uno	9
1.2. El sentido literario del Renacimiento	12
1.3. La "Idea" en la pintura	14
1.4. La arquitectura en crisis	16
2. Entre el Renacimiento y la Ilustración	20
2.1. Expansión y crisis del ideal unitario renacentista: recurso a la razón	20
2.2. El manierismo y sus ambigüedades, persistentes en lo barroco	21
2.3. Hacia la sensibilidad barroca en nuevo enmarque político	23
2.4. Una nueva terminología estética	24
2.5. Insuficiencia y retraso de la teoría en el Barroco	27
2.6. La <i>Poética</i> de Aristóteles: el academicismo como antídoto de la crisis	27
3. La Ilustración	32
3.1. Inglaterra: un estilo mental para la buena convivencia	32
3.2. El entusiasmo, la felicidad. Un poeta consciente: Pope	34
3.3. Berkeley: idealismo y pre-funcionalismo. Otros desarrollos	35
3.4. Francia: paradojas de Diderot, naturalismo de Rousseau. Italia: Vico	37
3.5. Alemania: la estética como asignatura. En torno al <i>Laocoonte</i>	41
3.6. Kant: la estética como última palabra de una filosofía	44
Actividades	49
Ejercicios de autoevaluación	49
Solucionario	51
Glosario	53
Bibliografía	55

Introducción

En el Renacimiento se da una revitalización del platonismo en la vertiente neoplatónica. La figura más destacada es la de Marsilio Ficino, traductor de Platón y Plotino y fundador de la nueva Academia (1462); tomando las nociones estéticas de los griegos y de san Agustín, y añadiendo una teoría de la contemplación basada en el *Fedón* de Platón, considera que, en la contemplación, el alma emigra hacia una conciencia puramente racional desde formas platónicas. Esta concentración interior es necesaria para la creación artística, que implica desafección de lo que es real para anticipar lo que todavía no existe, y también se necesita para la experiencia de la belleza (por eso la belleza sólo puede ser captada por las facultades intelectivas –vista, oído e inteligencia– y no por los sentidos inferiores).

A partir de los libros de **Leon Battista Alberti**, las notas redactadas por **Leonardo da Vinci** y los apuntes de **Alberto Durer**, se fijó un estatus en la pintura dentro de las artes liberales, y así quedó separada de las otras artes manuales: el pintor, según Alberti, necesita un talento y una habilidad especial, una educación liberal y un conocimiento de las cosas y naturaleza humanas; tiene que ser un científico para seguir las leyes de la naturaleza y hacer representaciones cuidadosas de los acontecimientos naturales y de las acciones humanas. Sus conocimientos científicos han de ser básicamente matemáticos, porque la teoría de las proporciones y la teoría de la perspectiva lineal son estudios matemáticos, los cuales suministran los principios en cuyo marco la realización pictórica se puede unificar y devenir bella y apta para reproducir exactamente la realidad.

La poética del Renacimiento estuvo dominada por Aristóteles (especialmente el concepto de poesía como imitación de la acción humana) y Horacio (la poesía aspira a deleitar e instruir). Las cuestiones polémicas fueron si la poesía puede encasillarse en géneros fijos y obedecer a normas rígidas, y si el poeta es culpable de decir mentiras o de inducir a sus lectores a la inmoralidad. La catarsis aristotélica y la condena platónica de los poetas fueron tópicos muy comunes.

René Descartes no elaboró ninguna teoría estética, pero su método y sus conclusiones epistemológicas fueron decisivos en el desarrollo de la estética neoclásica. La búsqueda de la claridad conceptual, del rigor deductivo y de la certidumbre intuitiva de los principios básicos invadió el campo de la teoría crítica. Los elementos cartesianos y los aristotélicos se combinaron en los polisémicos conceptos de **razón y naturaleza**. El seguimiento de la naturaleza y las normas de la razón fue identificado por los artistas creadores y los críticos. Las normas de realización y valoración de las obras artísticas se basaban en

criterios de autoridad (la de Aristóteles y la de los escritores clásicos). El nuevo racionalismo quería fundamentar estos criterios con un axioma fundamental: el principio de que el arte constituye una imitación de la naturaleza.

La teoría cartesiana del conocimiento trajo un intento más sistemático de metafísica del arte con **Alexander Gottlieb Baumgarten**: éste quiso ofrecer una visión de la poesía en tanto que implicaba una forma o un grado particular de conocimiento, el **conocimiento sensorial**.

Contemporánea al desarrollo de la teoría crítica neoclásica fue la orientación de los teóricos ingleses en el marco de la tradición empirista baconiana. Los teóricos ingleses centraron su interés, sobre todo, en la psicología del arte, especialmente en el proceso observador y en los efectos del arte sobre el observador. La función de la imaginación (o fantasía) en la creación artística –decisivo aunque misterioso– había sido bastante reconocida. Pero su forma de actuación –el secreto de la inventiva y la originalidad– no fue sometida a ninguna investigación sistemática.

Thomas Hobbes, en los primeros capítulos del *Leviathan* (1651), intentó ofrecer el primer análisis de la imaginación, definido por ello como "sentido decadente", refiriéndose a los fantasmas o las imágenes que subsisten después de haberse acabado los mecanismos fisiológicos de la sensación.

Tampoco **John Locke** llega muy lejos. La tendencia de las ideas que las impulsa a asociarse y sucederse las unas a las otras en la mente, explica algunos errores y la dificultad de erradicarlos. La acción de la fantasía se manifiesta, según Locke, en la tendencia del lenguaje poético a convertirse en figurativo. Las metáforas son trampas perfectas cuando nos interesamos por la verdad. Refleja, así, una desconfianza hacia la imaginación muy extendida a finales del siglo XVII.

Anthony Ashley Cooper, el tercer conde de Shaftesbury, parte del neoplatonismo, insiste en la inmediatez de nuestra impresión de la belleza y subraya la idea de que la armonía percibida como belleza es igualmente percibida como virtud, y denomina **sentido moral** a este "ojo interior" que capta la armonía y también a las formas estéticas y éticas. Hay, pues, una facultad especial destinada a la aprehensión estética, lo que constituye una forma de teoría del gusto.

Los artículos de **Joseph Addison** sobre la fruición estética, en la revista *The Spectator*, concebían el gusto simplemente como la capacidad de discernir las tres cualidades que originan los placeres de la imaginación: **grandeza** (es decir, sublimidad), **singularidad** (novedad) y **belleza**.

El primer tratado de estética en el mundo moderno fue la obra de **Francis Hutcheson**, titulada *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design* (1725). Se apropia de la idea de un sentido interior: el sentido de la belleza es la facultad de formar la idea de belleza en presencia de unas determinadas cualidades de objetos capaces de suscitarla; el sentido de la belleza no depende del juicio

o la reflexión, no responde a aspectos intelectuales o utilitarios del mundo, ni tampoco de la asociación de ideas. Percibimos la belleza de un objeto cuando presenta una mezcla adecuada de uniformidad y variedad (la belleza varía con cada uno si la otra se mantiene constante). Las variaciones en la preferencia se explican debidas a las diferentes actitudes con que es abordado el objeto bello.

David Hume insinúa que la belleza es el orden y la disposición de las partes que, o por constitución primaria de nuestra naturaleza, o por costumbre, o por capricho, resultan aptas para procurar placer y satisfacción al alma.

Es bastante importante la aportación de **Edmund Burke** sobre las condiciones necesarias y suficientes de la belleza. La primera tarea consiste en explicar las cualidades que permiten a los objetos suscitar en nosotros los sentimientos de belleza (amor sin deseo) y sublimidad (asombro sin peligro real). El sentimiento de lo que es sublime implica un cierto grado de temor –un temor controlado–, del cual el alma resulta atraída por lo que contempla. Todo objeto capaz de suscitar las ideas de dolor o peligro puede ser sublime: la oscuridad, la fuerza, la privación, la inmensidad, etc., contribuyen a la sublimidad.

La importancia del *Laocoonte* (1765), de **Gotthold Ephraim Lessing**, radica en el hecho de que, aunque no rehúsa la posibilidad de un sistema que relacione todas las artes, censura las analogías superficiales absolutas (muchas basadas en la fórmula horaciana *ut pictura poesis*). Lessing considera las potencialidades y los valores individuales específicos de la pintura y la poesía en los medios distintivos propios. El medio de un arte son los signos que utiliza para la imitación. Como consta de formas y colores simultáneamente, la pintura es la más apta para reproducir objetos y propiedades visibles, y puede sugerir acciones sólo indirectamente. Con la poesía sucede exactamente lo contrario.

Immanuel Kant se convirtió en el primer filósofo moderno que hacía de su teoría estética parte integrante de un sistema filosófico (intenta relacionar los mundos de la naturaleza y la libertad, que las dos primeras *Críticas* habían distinguido y separado), y replantea los problemas del pensamiento estético del siglo XVIII: ¿cómo son posibles los juicios sobre la belleza y lo que es sublime? Vista su subjetividad, ¿cómo se tiene que justificar la reivindicación implícita de validez general?

Este recorrido que nos lleva del Renacimiento a la Ilustración, de las teorías de Marsilio Ficino a la tercera crítica kantiana, pasando por quién utilizó por primera vez la palabra estética entendida como ciencia de la percepción de la belleza, Alexander Gottlieb Baumgarten, y por el primer tratado de estética en el mundo moderno, obra de Francis Hutcheson, es lo que se propone este módulo didáctico, centrado en las principales aportaciones y planteamientos de la estética moderna.

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, los estudiantes deben alcanzar los objetivos siguientes:

1. Relacionar el carácter general de la mentalidad renacentista con las ideas estéticas que explicitó.
2. Resumir las ideas teóricas sobre la literatura en el Renacimiento.
3. Comentar los principios de la teoría arquitectónica y del nuevo estatus del arquitecto.
4. Describir la nueva actitud estética del manierismo.
5. Hacer un esbozo de la evolución de las ideas estéticas desde el siglo XVI hasta el siglo XVII.
6. Discutir la nueva terminología estética del siglo XVI.
7. Definir el racionalismo en la teoría estética del siglo XVII y relacionarlo con la *Poética* de Aristóteles.
8. Enumerar las repercusiones del academicismo en el arte.
9. Resumir las aportaciones de Hobbes, Locke, Hutcheson, Pope, Berkeley y Hume a la historia de la estética.
10. Resumir las aportaciones de Voltaire, Diderot y Rousseau a la historia de las ideas estéticas.
11. Comentar las ideas de la Ilustración alemana, en particular las de Lessing.
12. Plantear la argumentación de las tres críticas de Kant y resumir las aportaciones que hizo en el ámbito de las ideas estéticas.

1. El Renacimiento

1.1. La mente renacentista: todo puede ser uno

En el Renacimiento, las "ideas estéticas", en sentido estricto, resultan escasas y poco fieles en relación con el gran contexto de esa época donde comienza el proceso que lleva, en desarrollo unitario, hasta su crisis final en nuestra propia época. Es preciso, pues, prestar atención, aunque sea muy brevemente, a los caracteres generales de la mentalidad renacentista, más o menos inconsciente; así se entenderá el carácter fragmentario y a veces paradójico que tuvieron sus afirmaciones conceptuales explícitas sobre temas de arte y belleza.

A nuestra época –analítica y desconfiada hasta sobre el valor mismo del lenguaje– se le hace muy difícil entender el lenguaje de aquella época, donde nacen grandes pretensiones a las cuales hoy día hemos ido renunciando: quizá nos parezca un lenguaje superficial, ingenuo, que toma y reúne todo, por lo que tiene de convergencia positiva y esperanzada, cegándose a las diferencias y contradicciones.

Lo que se dice en el Renacimiento –y lo que se pinta, y lo que se construye, y lo que se hace, en general–, para ellos, es básicamente lo mismo, a la vez tiempo ciencia, poesía, teología, expresión del carácter personal; y tiende a lo mismo, a la **captación de la totalidad** –Dios, naturaleza, ideas, números, globo terráqueo, riqueza, poder político, saber histórico, cultura, elegancia–: con la confianza de que, a lo largo de un proceso esforzado de conquista y asimilación, **todo puede ser uno**, como dirá todavía inocentemente cierto personaje de Lope de Vega.

Nadie olvida que esta mentalidad histórica tiene su forma económica y social en el capitalismo, que entonces arranca ya, esbozando las formas en que llegará a su extremo en nuestros días. Algunas de estas formas resultan especialmente significativas para una perspectiva estética: ante todo, la reducción homogeneizadora de toda realidad a algo abstracto, el dinero, **el capital** como fuerza sin forma concreta, que funciona cada vez más en cuanto futuro, en cuanto crédito, volviendo del revés la visión del tiempo: cada vez cuenta menos lo que se tiene ya y cuenta más lo que se espera tener, el presupuesto, hasta que se generalice la situación de vivir con deudas superiores al haber efectivo –y, por tanto, el porvenir esté siempre hipotecado: el incremento real de lo poseído será sólo el margen que quede después de descontar el pago de la usura.

Ello implica también el carácter de acumulación y concentración que acompaña al –real o aparente– crecimiento en el capitalismo: la competencia es mortal, y la tendencia general será hacia un decreciente número de entidades poseedoras, no vinculadas a personas, sino sólo a su propio capital, que exige, aunque sea sólo para sobrevivir, el máximo incremento de sus beneficios, recurriendo a cualquier forma de explotación productiva contra la tendencia a la baja en el margen de ganancia si se dejan las cosas sin cambiar.

Esto –que, por supuesto, no pretende ser una definición técnica del capitalismo– corresponde al creciente nuevo sentimiento en la producción renacentista de obras de arte visuales o lingüísticas: las formas pierden valor propio, y también valor como símbolo o alegoría –al modo medieval–, para verse, cada vez más, como signos o revestimientos de un proceso dinámico de creciente poder abstracto.

En una sociedad más estática, como la alto-medieval, las formas correspondían, de modo fijo, a un estamento determinado, a una función –religiosa, comunitaria–: ahora la sociedad se hace más fluida, más ascensional, y las formas asumen un creciente papel de "máscaras" para situarse en un nivel social más elevado del que se está seguro de tener.

Sociedad ascensional

El nuevo rico quiere pasar por una persona de categoría; el escaso en medios, quiere pasar por acomodado; todo ello con gran cautela para no ser reprobado como suplantador, y con continuas contracorrientes y saltos atrás en el retorno a las formas de las clases ya desplazadas, igual que los herederos de los nuevos ricos se enlazan matrimonialmente con los nobles empobrecidos.

El hombre parece creerse siempre capaz de más, aunque no por eso muestre un ánimo más alegre que el hombre medieval; en cuanto a un posible optimismo histórico, no se expresa a principios del siglo XVI –Erasmus, Lefèvre d'Étaples–, para verse enseguida bruscamente roto por la Reforma. Según el cliché del liberalismo decimonónico, el hombre del Renacimiento crecía ante sí mismo porque se emancipaba de las creencias religiosas.

Sin embargo, lo cierto es que el hombre del Renacimiento, aun siendo menos eclesial, y aun probablemente –pero es muy difícil medirlo– menos cristiano que el medieval, es religioso con una nueva intensidad más personal y más libre, a la que contribuye también el gran proceso místico que, iniciado con el franciscanismo, y pasando por los germánicos y los holandeses, tendrá su último episodio en los reformadores carmelitas españoles.

Recordamos dos famosos textos sobre el hombre, de finales del siglo XV: para Marsilio Ficino, el neoplatónico traductor de Plotino, el hombre es el "vicario de Dios", situado a la cabeza del mundo, como rector y como destino de éste; en cambio, para Pico della Mirandola, el hombre es un ser aparte, inventado



Marsilio Ficino, según un grabado de J. J. Boissard, siglo XVI.

Lectura recomendada

Marsilio Ficino, *Theologia platonica* (1482).

Lectura recomendada

Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (1487).

por Dios después de haber agotado los esquemas ideales para el mundo, con destino de espectador, y más aún, de "camaleón" capaz de identificarse con los más variados seres del mundo.

La idea bíblica de la creación del hombre va dejando paso a otra idea, más descristianizada, en ambos autores: el pecado original y la redención no entran en esta nueva imagen del hombre.

Pero conviene también recordar a otro autor –casi sería más propio decir, otro personaje– para conocer el nuevo modelo humano: Leon Battista Alberti, "hombre del Renacimiento" por antonomasia, en cuanto que supo hacer de todo, aunque sin quedar en nada como un gran creador, ni mucho menos como un "profesional": una contracorriente aristocratizante, en el alma de aquella época de comerciantes enriquecidos, despreciaba el trabajo, y aún más las artes mecánicas, con esfuerzo físico, propias sólo de gente servil y villana, en beneficio de las artes liberales, en que las manos sólo se manchaban de tinta.

Es cierto que Alberti construyó algún híbrido templo –"templo", ya más que "iglesia", con elementos de la Antigüedad superpuestos a una planta tradicional, en vísperas de la idea bramantiana del templo circular–, pero en su tratado sobre la arquitectura habla más bien desde la teoría pura –con extraños simbolismos animales para los edificios–, y lo mismo al escribir sobre la pintura.

Retrato de Leon Battista Alberti

Pero lo que más importa es el retrato en que aparece enumerando sus innumerables *virtù*: jurisperito, autor de teatro, en latín, y de un tratado sobre la familia, en lengua vulgar, constructor de artilugios ópticos –cosa más importante que ser pintor–, músico y compositor eminente, y, con no menos ufanía, elegante *sportsman* capaz de hacer resonar una moneda contra la bóveda de una iglesia, de cabalgar con una vara en equilibrio en la mano, de saltar por encima de otro hombre a pies juntillas... Y quedan sin anotar algunas de sus principales cualidades: director de la ordenación urbanística de Roma con Nicolás V, máxima autoridad en topografía y en cifrados en clave para la diplomacia...

La ilusión de **unidad** del Renacimiento se irá desintegrando poco a poco –de hecho, el proceso sólo llega a su extremo en el siglo XX. Seguramente su primera ruptura es la política: la consolidación de las nacionalidades absolutas, introduciendo otra forma peculiar de capitalismo, el mal llamado "mercantilismo", alianza entre las coronas y sus mercaderes y banqueros, con los metales preciosos como armamento en la "guerra de todos contra todos". Y a su vez no hay duda de que ese nacionalismo contribuyó decisivamente a la ruptura de la cristiandad en la Reforma.

Otras rupturas irán apareciendo –la del público de arte como elite y masa marginada–, pero antes nos conviene considerar los casos de tres artes por separado, también a efectos de anotar algunas de sus respectivas ideas estéticas, en

Lecturas recomendadas

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (proemio).

Leon Battista Alberti, *Della pittura III*.



Leon Battista Alberti, según un grabado de F. Allegrini.

Ved también

Conviene recordar la desintegración de la unidad en el subapartado siguiente.

sentido explícito de conceptos, pues la idea general de arte (que incluya a la vez un poema, un cuadro y una sonata) es algo que sólo empieza a esbozarse, y muy lejanamente, a partir del siglo XVI.

1.2. El sentido literario del Renacimiento

Empecemos por sumarizar lo ocurrido en el campo literario: con respecto a las "ideas", ya desde Petrarca se observa un bienaventurado eclecticismo que agrega conceptos muy heterogéneos, como si de hecho no formaran más que una sola concepción. Horacio es la fuente principal –la *Poética* aristotélica asume autoridad canónica ya entrado el siglo XVI.

De Horacio, y de otros clásicos latinos, procede un principio como el de la imitación en la poesía (*ut pictura poesis*), para nosotros bien difícil de conciliar con el concepto, también entonces tópico, de la inspiración –recuérdese el *Ion* platónico–, en cuanto furor divino, fiebre enajenadora de éxtasis, que da al poeta su autoridad, nada personal, sino delegada de lo celeste. En todo caso, ese concepto de imitación pictórica podría estar menos alejado que el de inspiración de otra idea entonces dominante: la poesía es "hermosa cobertura" –como dice el marqués de Santillana– de la verdad, que hay que ir desvelando a través de las bellezas poéticas.

¿Para qué tal *striptease*? Según Platón, la verdad no se podía contemplar cara a cara: había que mirar hacia su luz mitigada por la pantalla de la belleza. Sí, pero también hay aquí otro sentido que responde a la nueva mentalidad burguesa: que algo vale sólo en cuanto requiere **un esfuerzo** –incluso un trabajo que, si es mecánico, se encarga y paga a otro: lo que lleva a la actual idea del "mérito", de la dificultad por la dificultad, según la cual una pintura tiene más valor si la ha hecho un mutilado moviendo el pincel con la boca. Y como complemento, la idea de la hermosa cobertura implica también que la belleza tiene que ser difícil, para quedar sólo como propiedad de una minoría, a modo de un nuevo blasón de nobleza. Lo peor que se podrá decir de una poesía en el Siglo de Oro es que sea llana –a la vez "fácil" y "baja": "Con razón Vega, por lo siempre llana", insulta Góngora a Lope.

Al principio, sin embargo, esto no es tanto cuestión de dificultad jeroglífica cuanto de exquisitez depurada; incluso, antes de la total recaída aristocratizante del Barroco, el ideal, desde Petrarca a Boscán, era un lenguaje de "estado medio" –"clase media", diríamos en nuestra terminología, aunque entonces no existiera propiamente tal hecho sociológico–, con palabras no demasiado insólitas, pero tampoco vulgares, y con fraseo suavemente latinizante, pero sin calcar demasiado el hipérbaton clásico. La gracia está en el acrisolamiento de la expresión, puliendo los matices del mismo tema inevitable.

Lectura recomendada

Petrarca, *Epístola de rebus familiaribus*, X, 4.

Ved también

Sobre la *Poética* de Aristóteles se habla en el subapartado 2.6 de este módulo didáctico.

Purificar el mismo tema

Todo el enorme *Canzoniere* de Petrarca, más de cuatrocientas composiciones, se limita al tema Laura, en dos variantes: Laura viva y Laura después de muerta (aparte de que probablemente Laura no existió nunca).

El valor está precisamente en el aquilatamiento de la voz, girando sobre el concepto de la *madonna* ideal, preparado –según anticipamos– por el *dolce stil novo*.

Ese estilo literario renacentista, que a nosotros más bien nos aburre, por mucho que reconozcamos el valor de semejante ejercicio para el lenguaje poético, tenía pleno sentido entonces porque la poesía también era ciencia y filosofía, con los mismos títulos de dignidad intelectual.

El poeta podía ser el tipo más característico de lo que hoy llamaríamos intelectual: el humanista –el asesor intelectual, el ennoblecedor cultural, el maestro de cortesía– era poeta en latín.

Petrarca, el poeta

Petrarca murió convencido de que sería famoso por los siglos gracias a su poesía latina, que hoy nadie lee, y no por esa concesión a lo *volgare* que era el *Canzoniere*.

En efecto, la poesía se centraba en una ascensión platónica hacia un cielo al que le quedaba poco de cristiano; y, aunque no se dijera tan explícitamente, también llevaba en sí, en su forma (en sus "números", como dirían luego los barrocos), la armonía pitagórica que también vimos que fue heredando Platón.

No nos dejemos desorientar, pues, por el hecho de que las ideas teóricas sobre literatura sean, en el Renacimiento "ascendente" –digamos, incluyendo las dos o tres primeras décadas del siglo XVI–, tan heterogéneas desde nuestro punto de vista: la poesía era el **saber, la filosofía** –no hubo en el Renacimiento, en cambio, grandes tratados técnicos de metafísica, con carácter de novedad, ni interés por la pura especulación abstracta–, y, por consiguiente, no tenía por qué justificar su existencia ni su dignidad, sino que, todo lo más, se aplicaba algún viejo tópico de la Antigüedad para evitar escrúpulos.

Ahora bien, al decir "la poesía" no pensemos tanto, al modo actual, en unos poetas originales, en una masa de creación nueva, cuanto en la administración del legado de la poesía clásica, que se supone que los poetas nuevos creen imitar y continuar devotamente aunque, de hecho, hagan otra cosa.

Sólo poco a poco lo clásico se irá viendo como superable: a mediados del siglo XVI, fray Luis de León dice como incitación para trabajar:

"... [a] lo antiguo
supera y pasa el nuevo
estilo..."

Lectura recomendada

Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* XIV, 4.



Francesco Petrarca, según un grabado de J. J. Boissard, siglo XVI.

En conjunto, sin distinguir demasiado si a título de albacea testamentario o de creador personal, el personaje que luego se llamará, a la francesa, "hombre de letras" es el protagonista estético del Renacimiento ascendente.

Incluso económicamente, nos admiran las escasas informaciones sobre los pingües ingresos de aquellos hombres a los que "se rifaban" entre los magnates de las diversas ciudades en competencia; sólo desde la entrada del siglo XVI les aventajarán algunos grandes artistas.

1.3. La "Idea" en la pintura

La relación renacentista entre **idea** y **arte** resulta aún más clara en la pintura que en la literatura, siendo análoga.

La pintura es en el Renacimiento, en sí misma, **idea**, un experimento intelectual, un intento de captación y análisis mental de la realidad, mostrándola atemperada al mundo de ideas –platónico o plotiniano– y al orden de la armonía formal, más o menos pitagórico.

Al lado de eso, resulta trivial lo poco que hay de conceptos explícitos sobre la esencia de la pintura: junto al gran arranque del proceso pictórico, desde digamos Giotto a Masaccio, apenas cabe poner sino el manual de taller de Cennino Cennini, cuyas sugerencias, si son a veces interesantes, lo son precisamente gracias a lo que tienen de heterogéneas e inconsecuentes entre sí (como señalamos que ocurre a mayor escala en lo literario).

Lectura recomendada

Cennino Cennini, *El libro del arte*, II capítulo I, sección 1.

También como en lo literario, la pintura asume funciones de ciencia y de saber teórico –incluso filosófico y matemático–, sólo que, por su propia naturaleza, le corresponde mayor dosis en el orden de la experimentación técnica. El taller cumple también funciones de laboratorio de óptica: **el ideal**, que va pasando de una generación pictórica a otra, es el de la duplicación de la realidad como modelo de tomar posesión de su esencia.

El carácter intelectual de esta pretensión se manifiesta en la creciente primacía del estudio de las condiciones generales del espacio, la perspectiva, subordinando a ello la volumetría de cada cuerpo por separado.

El ideal es escenográfico: el cuadro querría ser como la apertura de una ventana –o mejor, de una puerta– hacia la prolongación de nuestro espacio en una escena de alto dramatismo, no sorprendida en desorden de realista espontaneidad –como en *Las Meninas* y en el impresionismo–, sino centrada y ordenada

en una disposición armónica y significativa a la vez. La perspectiva no incluye sólo el "cajón" de líneas en fuga hacia el centro del horizonte, formando un teatrillo, sino la organización misma de la *istoria*.

Ya Giotto intenta, y Masaccio logra, organizar a los personajes en círculo, con algunos dándonos la espalda, para ofrecer el momento clave del tema: pronto se llega al extremo de la efectividad en la presentación de la *istoria* mediante lo que Alberti llama la *prospettiva legittima*, que implica el enganche del contemplador al asunto gracias a un personaje marginal que nos mira, con los ojos a la altura de su horizonte y de nuestros ojos.

No cabe olvidar que, con respecto a la iconografía misma, ahora surge el cuadro con "programa" dictado por el humanista asesor del cliente, detallando el tema, a menudo conforme a unos determinados versos de un clásico, con pedantesca precisión de mitología, que a veces ha dado lugar a difíciles investigaciones por parte de los actuales detectives de la historia del arte.

Enfrentamiento entre eruditos

Por ejemplo, la identificación de los "programas" de *La primavera* y *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, ha enfrentado en fecundo desacuerdo a varios de los mayores eruditos del arte.

Al lado de esta intelectualización de la pintura, casi es mejor pasar en silencio los más bien tardíos textos teóricos, como el de **Leon Battista Alberti** o el de **Leonardo da Vinci**, que, por otra parte, consumen buena parte de su energía en defender el estatus social del pintor, humillado al lado del "intelectual" por ser un trabajador de "artes mecánicas".

Las pretensiones de sabiduría y ejercicio intelectual por parte de la pintura resultan todavía muy confusas, y en cuanto a su valor de experimentación, la época no podía estimarlo debidamente: todavía no ha llegado la "ciencia nueva", y por entonces el progreso técnico tiene lugar, oscuramente, en pequeños, aunque decisivos arreglos en los procedimientos agrícolas y artesanales –y aun más inevitablemente, en el arte de la guerra.

Se explica así que **Leonardo** se extienda tanto en un punto seguro para la dignificación de la pintura: en la comparación con la escultura, donde el sudor se mezcla con el polvo, mientras que cabe decir que el pintor no toca la materia si no es por interposición del pincel, después de que se la prepararan los aprendices. Ya aludiremos a cómo este complejo de inferioridad social de la pintura tendrá todavía una larga historia: por ahora, el magno proceso de la duplicación ilusionista de la realidad –aunque convencional, por ser monocular, sólo para tuertos, y por su colorismo de "cromo"– llega a su plenitud y su crisis en **Rafael**, sin que nadie ponga en claro su razón de ser.



Detalle de *La primavera*, de Botticelli (1477).
175 x 278.

En Florencia, **Marsilio Ficino** parecía no mirar a su alrededor para buscar alguna realización de su neoplatonismo en los artistas: éstos tampoco parecen enterados de sus teorías, que sólo aparecerán citadas un siglo más tarde por tratadistas de arte.

La pintura es el ámbito donde más claramente se ha manifestado la hegemonía –estudiada por Erwin Panofsky– de la "Idea" en el Renacimiento: Idea como razón de Dios, como ideas platónicas, como ideas matemáticas –ley pitagórica del mundo–, como idea de lo esencial en cada especie, como ideal de lo mejor elegido entre la variedad..., y todo ello, como posesión de la realidad natural, que –se cree– nunca es pura materia en bruto, sino que está orientada y formalizada hasta su más oscura raíz por la irradiación de la mente divina.

Cuando Brunelleschi o Alberti causaban pasmo con artilugios en que, mirando por un agujero, se veía reproducido, por ejemplo, san Giovanni (el baptisterio) de Florencia, con las nubes moviéndose por el cielo, aquello era un paso hacia la posesión y el dominio de la realidad por la mente, ascendiendo hacia la clave ideal, en una línea en cuya parte superior estaba la Academia Platónica florentina citando el *Timeo* –el libro que Rafael pone a Platón bajo el brazo en su Escuela de Atenas.



Cúpula de Santa Maria del Fiore, de Brunelleschi.

1.4. La arquitectura en crisis

La consideración de la mente renacentista se hace especialmente difícil al atender al territorio de la arquitectura, porque ahí, desde el arranque, se observa una pérdida de la admirable unidad del gótico: la voluntad de unificación que decíamos que hay en el Renacimiento, se reduce ahí a la apelación a ciertas formas geométricas, sacrificándose en cambio el ser mismo de la arquitectura a las conveniencias de propaganda social que ya indicábamos como propias de la incipiente estructura capitalista.

El gótico, en efecto, tenía la doble unidad funcional de su **transparente adecuación a una finalidad humana** –la catedral, o, incluso, la cómoda mansión de la más temprana burguesía germánica– y de **su uso de un material en formas escuetas** –la ojiva, que no sólo ha de entenderse en función del vidrio, por el cual el muro puede reducirse al mínimo en beneficio de una luminosidad que sea, a la vez, pintura y relato.

En el Renacimiento, la arquitectura más bien oculta la función práctica del vivir para exaltar la excelencia genial –*la virtù*– de los nuevos grandes hombres, disimulando las bajezas de la conveniencia cotidiana, y creando, en cambio, una legitimación cultural del advenedizo económico, con recurso al mundo de la Antigüedad clásica.

Pero de la arquitectura griega se sabía muy poco, y tampoco hubiera servido para nada el modelo de los templos; la romana, en cambio, venía demasiado grande y aparecía en maltratadas carcasas de ladrillo. Entonces, a la vez que en teoría se recuperaba a Vitruvio, lo que se hizo en la práctica fue citar, incrustar elementos sueltos, capiteles fuera de contexto, columnas aplanadas en forma de pilastras o sosteniendo arcos que jamás tuvieron que ver con ellas... Básicamente, el *palazzo* seguía siendo una fortaleza para las luchas con las demás familias nobles, pero con un toque de ennoblecimiento cultural, consistente no sólo en el pegamento aludido de referencias a la arquitectura clásica, sino en una ordenación geométrica de sentido pitagórico.

Estructura del *palazzo*

El *palazzo* se estructuraba en una planta posiblemente cuadrada, y, sobre todo, una fachada en tres niveles, de los que sólo correspondía realmente a un piso el central, el *piano nobile*, el principal, con los salones, a veces de grandes cortinajes pintados en la pared; en el nivel inferior se obtenía otro vergonzante pisito, el *mezzanino*, el entresuelo, que sólo se echaba de ver desde fuera en algún ventanuco irregular; en el nivel superior reinaba la jungla de pasadizos y escaleras del espacio donde realmente se habitaba, sin tanto frío como en el "principal".

Pero quizás la falta de unidad era aún mayor en lo que había sido el arquetipo de unidad del gótico: **la catedral**, donde cada elemento (pensamos en el caso central de Florencia), campanario, nave, cúpula, baptisterio, podía estar encargado por un gremio diferente –lo que explica la separación incluso física, y aun antilitúrgica en el caso del baptisterio, que lógicamente debería ser parte de la entrada, del atrio.

Aparece entonces un nuevo tipo de **arquitecto**, que ya no es el tradicional maestro de obras: primero, se nombra arquitecto a un pintor o escultor acreditado, como tácitamente convencidos de la unidad ideal de toda actividad productiva (es famoso el caso de Giotto, erigiendo el campanario de la catedral florentina, aunque, sin duda, gracias a la sabiduría artesanal de sus constructores).

Pero luego se pasa al arquitecto propiamente dicho, el gran inventor intuitivo de una fórmula genial –pensamos en Brunelleschi y la cúpula de la misma catedral. Brunelleschi había sido un excelente escultor, pero su proyecto de cúpula no tiene nada que ver con una experiencia de las manos, sino que es una sublime ocurrencia teórica para cuya realización hicieron falta nuevas técnicas de construcción, que, a diferencia de las góticas, no se echan de ver en el re-

sultado final –así, el gran cinturón que ciñe ocultamente todo el tambor, y que requería un nuevo estado de la tecnología, o el procedimiento de andamiaje móvil para ir elevando la cúpula en espiral, sin el antiguo encofrado total.

Conflictos laborales con las nuevas técnicas

La novedad técnica produce incluso un "conflicto laboral", que cuenta confusamente Vasari: los operarios se le declaran en huelga, pero Vasari les obliga a capitular empleando un pequeño grupo de "esquirols" lombardos altamente especializados. Y, detalle decisivo, el acabado interior de la cúpula, en vez de poder ostentar la belleza gótica de la piedra al desnudo, tapa con un feo revoque su material, menos noble, ya mero relleno dentro de un proyecto donde lo que cuenta es el acierto técnico de la idea de conjunto y su método ingenieril, no el despliegue del material ennoblecido por la talla del cantero.

En la teoría arquitectónica, donde destaca Alberti, se elude toda base utilitaria para introducir, en cambio, cuestiones tan peregrinas como la de "imitación" –así, las aberturas o los costillares del edificio corresponderían a los de los animales–, y se justifica la aplicación de formas ajenas a la razón del edificio, no sólo como homenajes a la arquitectura antigua, sino por motivos cabalístico-pitagóricos. Es la tendencia que, como anticipábamos, llevará al intento de sustituir la planta en cruz latina en las iglesias por el círculo, alguna vez presentado como tal, otras veces combinado con la cruz griega de brazos iguales.



Fachada de Santa Maria Novata, de Leon Battista Alberti.

Análoga dispersión y mezcla de criterios se observa en **el urbanismo**, abandonando la forma gótica con la catedral como centro y las calles apretadas: primero, por la polaridad "Iglesia-municipalidad", pero luego también por otros factores de la nueva sociedad, tales como la conveniencia de ensanchar las calles para más rápido paso de tropas en caso de batallas, o de descentralizar la ciudad en barrios análogos, para dispersar los posibles motines populares –enfrentando de paso a esos barrios entre sí–, junto con la larga indecisión de los ricos sobre si vivir todos en la misma área o dispersarse por la ciudad, o retirarse a las afueras; y, tratando de imponerse sobre todos estos factores, los esquemas ideales de la ciudad circular o de la cuadrícula hipodámica... De todo eso, el espíritu renacentista dará un salto a la idea pura **de ciudad** –y de sociedad– en la *Utopía* ('ningún sitio', en griego), de Tomás Moro (1516).

Si la ciudad no puede articular orgánicamente los edificios, los edificios ahora ya no pueden articular las artes plásticas como parte de su cuerpo: en pintura, aparecen los cuadros de colgar, no necesariamente relacionados con la pared en que queden, e incluso se sobreprecian los cuadros de poco tamaño y los *bibelots* de arte, del tipo Cellini, porque, en cuanto portátiles, serán una suerte de "valores al portador" a negociar ventajosamente en otro lugar.

Pero la dispersión del empuje de unificación renacentista, aunque en arquitectura sea muy temprana, para la conciencia general más bien llegará a ser evidente cuando pase ese efímero y discutible cenit de "clasicismo", que, para las artes visuales, podríamos situar en la prematura muerte de Rafael (1520) –Leonardo muere un poco antes, pero espiritualmente entra en la época siguiente.

Se acaban de publicar *El príncipe*, de Nicolás Maquiavelo; *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione, y el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. Pero en 1517 Lutero fija sus tesis en la catedral de Wittenberg, iniciando la Reforma, que alguien ha llamado el "Renacimiento nórdico", pero que más bien es antirrenacentista. Se entra en otra época, aunque, en el caso español, todavía hay que esperar hasta alrededor de 1530 para que la poesía se haga renacentista – eso sí, con el más fiel petrarquismo.

Lectura recomendada

Rafael, A. B. Castiglione.

Lectura recomendada

Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, IV, 59.

2. Entre el Renacimiento y la Ilustración

2.1. Expansión y crisis del ideal unitario renacentista: recurso a la razón

En la perspectiva de la historia de las ideas estéticas, no es nada fácil ordenar lo ocurrido desde el cenit del Renacimiento más clásico hasta que predomina con toda claridad el racionalismo –a medida que avanza el siglo XVII, empezando por Francia, centro de gravedad del nuevo espíritu al mismo tiempo que primera potencia europea hasta el umbral del siglo XVIII.

El instinto intelectual europeo tiende a aferrarse a la razón –que con René Descartes asumirá su forma canónica en la razón matemática–, como línea salvadora de unidad y claridad en medio de la creciente dispersión conflictiva de lo que hasta la entrada del siglo XVI había parecido que podría ser unidad y armonía.

Eso explica un fenómeno tan sintomático como la adopción de la *Poética* aristotélica a modo de código axiomático de la literatura: en ésta, como en las artes plásticas, la historia del Barroco será una lucha entre la voluntad de ordenación conceptual y abstracta y la angustiada tendencia a la evasión y la dispersión.

En el siglo XVI se habla ya mucho de **reglas del arte**, pero no se aplican del todo hasta el XVII francés, entonces como dogma de autoridad secular. Si es lícito tomar por adelantado un personaje literario del siglo XVIII para emblematizar el proceso mental que va desde el Renacimiento hasta entonces –esto es, hasta el idealismo– elegiremos el barón de Münchhausen, en la aventura en que, caído en una ciénaga, se sacó él mismo del hundimiento a fuerza de tirarse de la coleta para arriba. Así, a fuerza de asirse a su propia razón, es como se salvará –de hecho, y no en broma– el espíritu moderno, por lo menos en un sentido de civilización material.

Pero, si tenemos la vista puesta en las realidades de artes y letras, hay que empezar por reconocer que las ideas estéticas, en el siglo XVI, aparte de ser pocas y confusas, no nos permitirían por sí solas sospechar los maravillosos logros de esa época, con los que tienen tan poco que ver.

Lectura recomendada

Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, fragmento 6.

Lectura recomendada

Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, fragmento 21.

En cambio, al avanzar el siglo XVII, en Francia al menos, hay una creciente convergencia entre las cada vez más ordenadas ideas estéticas y las propias realidades artísticas y literarias, aunque no precisamente para bien de éstas, por mucho que se valore el teatro francés del *Grand Siècle* y la pintura de Nicolas Poussin: dejamos al margen, eso sí, la historia de la música, a la que parece que el racionalismo le sentó bastante bien.

2.2. El manierismo y sus ambigüedades, persistentes en lo barroco

El periodo a que vamos a aludir ofrece, ante todo, problemas de terminología en la periodización histórica –que varía de país a país, y de arte a arte–: nosotros, apelando a lo visual, diremos simplemente que, una vez pasado el collado del Renacimiento clásico –pongamos, el primer ventenio del siglo XVI–, cabe llamar "Renacimiento avanzado", o "alto Renacimiento", o, lo que preferimos, época del **manierismo**.

El **manierismo** es el periodo que va hasta el cambio de clima producido más o menos entre 1580 y 1600, dando paso al Barroco, que en algunos sentidos ocupa el resto del siglo; en música, sin embargo, llegará hasta mediados del siglo XVIII, con la muerte de Bach en 1750.

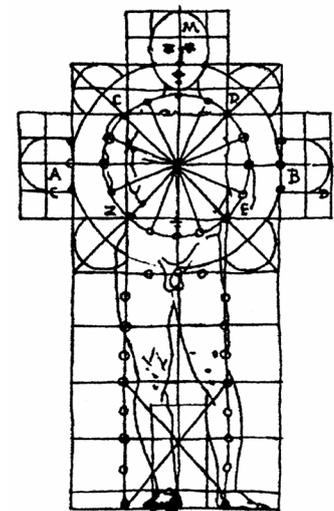
Hay un problema, también, de vocabulario: al "Barroco" le sucede un "Clasicismo", o si se quiere un "Racionalismo", pero en Francia éste empieza enseguida ya con el siglo XVII, sin que se produzca –especialmente en lo literario– eso que en España y en Italia se llama **barroco**, lo cual no impide que los historiadores franceses se empeñen en aplicar también la etiqueta de *baroque* a lo que ocurre entonces –no sólo a Corneille, sino a Racine y a Molière, que a nosotros nos parecerían más bien la anulación del Barroco, y su contrario diametral.

Esquemáticamente, apelamos al paralelo visual: en el manierismo, cuyo ejemplo para nosotros es **El Greco**, aunque no debemos olvidar a Tintoretto y los Pontormo, Rosso y Parmigianino (incluso en el Rafael ciertos rostros incurren ya en manierismo), se ha abandonado la unidad del espacio; en una figura que, por lo demás, conectaría con nuestro espacio, parece que los ojos, en un sentido, y la nariz y la boca, entre otros, estén ordenados desde centros inaccesibles, en alguna cuarta dimensión. Lo cual tiene un evidente sentido de expresión espiritual: es **otro mundo**, no este bajo mundo cotidiano y común.

La organización de la *istoria* en el manierismo se hace más dramática y patética abandonando la centralidad: hay grupos de personajes agolpados en parte del primer plano, dejando zonas vacías, no bien conectadas con fondos irrales. Y, en especial, se olvidan los cánones armónicos en las formas: un cuerpo puede estirarse hasta medir doce o catorce cabezas, porque así es más expresi-

Lectura recomendada

Giuseffo Zarlino, *Institutioni harmoniche* (1573) I, 3.



La arquitectura debe tener las proporciones del cuerpo humano. Dibujo de Francesco di Giorgio. Biblioteca Nazionale, códice Magliab.

vo y espiritual. Sin suprimir las bases y falsillas del Renacimiento, esta nueva actitud –interiorizada, minoritaria, oblicua– toma lo clásico no tanto como "cita" autorizadora, cuanto como algo lejano que se va irrealizando.

No tenemos todavía un mínimo consenso sobre la aplicación del término "manierismo" a la literatura, acaso por ser menos llamativo que el "barroco"; pero no sería inútil disponer de él para individuar fenómenos como la falta de *decorum* –la sutil y deliberada inadecuación del tono al tema, que crea cierta indecisión en el lector sobre cómo tomar aquello– y en otros astutos efectos, sin la agresividad propiamente barroca, en el modo de presentar una acción narrativa no aclarando su posible modo de realidad.

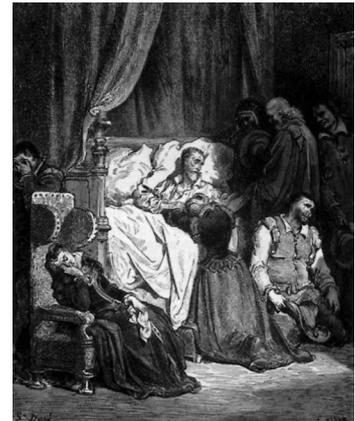
En todo caso, no se debe considerar –sobre todo en literatura– que el manierismo cese cuando se establece el dominio de lo barroco: aquél no dejaría de ser un elemento menos llamativo dentro de éste, y podría incluso servir para analizar mejor ciertos hechos que, situados dentro de la época barroca, parecen, a primera vista, aspectos clásicos y realistas, y que, sin embargo, acaban por revelarse engaños a los ojos, deliberadamente desorientadores.

Dos insignes ejemplos de esta situación: *Las Meninas* y el *Quijote*

En efecto, *Las Meninas*, que, en una mirada rápida, puede pasar por un cuadro ilusionista, de perspectiva florentina y veneciana, a la larga se revela como una paradoja imposible de unificar desde un solo supuesto óptico, por la peculiar organización de su *istoria*, con los reyes en el espejo del fondo, negando la existencia de un espejo en el lado del espectador, que, en otro sentido, sería necesario para justificar la hipótesis de que el cuadro entero se supusiera visto desde el pintor autorretratado. Se impone así interpretar el cuadro como obsequio cortesano: es la escena tal como la vieron los reyes.

Y en el *Quijote*, la deliberada y humorística contradicción interna de los supuestos no hace sino potenciarse al pasar al segundo volumen: el que empezó imitando los libros de caballerías vive ya como personaje célebre por su libro –primer volumen– y en lucha con otro libro –el *Quijote* falso de "Avellaneda"–, al que se le va atribuyendo diferentes grados de relación con la realidad.

Complementariamente, también cabría decir que hay tanto de ese sutil manierismo engañoso cuanto de genuino barroco evidente en la obra de Gian Lorenzo Bernini: su santa Teresa, agitándose en éxtasis en una suerte de escenario flanqueado por dos palcos a donde se asoman unos cardenales de mármol que contemplan fríamente el espectáculo, sí que sería propiamente "barroca", pero sus trucos de corrección óptica en la plaza de San Pedro del Vaticano –trucos fallidos por no haberse realizado más que a medias–, quedarían quizá mejor etiquetados como "manieristas".



El Quijote.

En el orden literario, tan importante en el caso español, hay, básicamente, dos grandes formas del barroco poético, el **culteranismo gongorino**, muy visual, con fulgores extremados de los colores elementales transformados en destellos de materias preciosas sobre el fondo nocturno de su oscuridad estilística, y el **conceptismo**, en que se enfrentan paradójicamente las dualidades de conceptos absolutos: muerte-vida, fuego-hielo.

Lectura recomendada

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II.

Lectura recomendada

Luis de Góngora, *De una carta de 1615*.

Pero en ambas líneas –aparte de que haya otras líneas secundarias– se conservan ciertos efectos de ambigüedad y de deliberada decisión en el tono –en el *decorum*– que serían mejor rotulados como manieristas –así, en el *Polifemo* gongorino, los frecuentes momentos en que no sabemos bien si hay un chiste o un efecto de belleza.

2.3. Hacia la sensibilidad barroca en nuevo enmarque político

Hemos de contentarnos con estas rápidas alusiones: aquí no podemos resumir la historia de la literatura y las artes. En el terreno de las ideas estéticas propiamente dichas, en el siglo XVI entra con la mezcla de conceptos a que ya aludíamos: el sentido del arte como "velo" de la verdad, su carácter educativo y utilitario, el papel de la inspiración venida desde lo alto, la imitación, tanto en lo literario como en lo pictórico –*ut pictura poesis*, sacando de su contexto el dicho horaciano...

En este periodo hay dos líneas de novedad, muy en contraposición: por un lado, el papel de la *Poética* aristotélica; por otro, el crecimiento de una variedad de términos expresivos de una sensibilidad más moderna y compleja, más afín a nuestra propia sensibilidad, aunque a veces invoque ideas neoplatónicas del siglo anterior. En efecto, hay un creciente interés por la expresión y la percepción individuales que presagia los análisis de los empiristas ingleses en el XVIII.

Esa profética precocidad no pasa de ser un esbozo, una vaga manifestación de oscuras tendencias del espíritu histórico, que no logra dar dignamente razón de los gloriosos hechos artísticos y literarios de los siglos XVI y XVII, y, más grave aún, que en la medida en que llega a formar un **cuerpo de doctrina** –sobre todo en el *Grand Siècle* francés–, lo hace adoptando una función más bien negativa de imponer límites y prevenciones, el **academicismo** como precepto de la autoridad política a la vez que como consecuencia de una mentalidad abstracta y geometrizaradora.

Entonces, los escritores y artistas, si pueden, se desinteresan de la teoría, y si no pueden, han de aceptar un dogmatismo mitad cortesano mitad policíaco. Por otra parte, los grandes filósofos racionalistas que surgen siguiendo a Des-

cartes –Spinoza, Leibniz, en cierta modo Hobbes...–, desdeñan la estética racionalizadora que había sido su precursora, porque desdeñan lo estético como asunto demasiado subjetivo y oscuro.

A lo largo de estos dos siglos, el foco de nuestra consideración se desplaza de Italia a Francia –y no sólo con respecto a la historia de las ideas estéticas, sino también en cuanto a la historia *tout court*–: no se olvide que al final del siglo XVII se hace evidente que el gran Imperio español cede la hegemonía a la Francia del *Roi Soleil*, el cual ahora saca pleno partido a su vieja primacía demográfica en una expansión material basada en el pacto "mercantilista" entre la Corona y la nueva clase ascendente.

El Rey Sol, una estancia breve

Es cierto que la estancia de ese sol en el cenit histórico será breve, porque a lo largo del siglo XVII Inglaterra se va adelantando a los nuevos tiempos, al reducir el poder de la Corona con la intervención parlamentaria y, en hábil administración de una economía siempre defendida en su insularidad, al prepararse para ser "reina de los mares" desplazando a Holanda. Pero, en nuestro panorama, podemos dejar todavía a Inglaterra al margen hasta el tránsito al siglo XVIII.

Volviendo a una línea ya iniciada, podemos seguir ateniéndonos a Italia hasta bien entrado el siglo XVII, para observar allí esa dualidad que sugeríamos entre el afán de racionalización estética y el crecimiento de los elementos y perspectivas de orden personal, más o menos subjetivo:

Por un lado, aquella tendencia se puede resumir en el papel de la *Poética* aristotélica como código de las letras, en las artes visuales, en cambio, todo el sentido geométrico del ascenso del Renacimiento, que pudo ver llegado a su expresión abstracta en *La divina proporción*, de Luca Pacioli (1509), queda desbordado por el manierismo y el barroco, imposibles de reducir a códigos racionales. Por el otro lado, hay un nuevo vocabulario, creciente y pululante, de matices cada vez más delicados, hasta llegar al "no sé qué", que será tan socorrido en el siglo XVIII.

Lectura recomendada

Luca Pacioli, *La divina proporción*, 131 (1889).

En todo caso, ambas tendencias, por contradictorias que puedan parecer, coinciden en hacer de las letras y el arte algo más complejo y profundo, aunque en la pintura se siga aceptando teóricamente el deber de la "reproducción" y en las letras se siga repitiendo el *ut pictura poesis*: lo estético se va viendo más como expresión y menos como imitación, si bien la expresión pueda serlo del anhelo de seguridad racional y matemática, característico de la gran crisis del siglo XVII y que subyace a las contorsiones del Barroco.

2.4. Una nueva terminología estética

Sin embargo, cómo decíamos antes, para ilustrar este lado no-racional, mejor que un análisis sistemático, nos serviría una observación, incluso superficial, de la terminología en uso entonces. Así, el término *bellezza* crece en impor-

tancia, pero no precisamente en sentido de equilibrio formal: se le asocian términos como *grazia*, e incluso los intraducibles *vaghezza* y *lleggiadria* –aquél con más carga de fantasía y libertad; éste, con un matiz de vivacidad y atractivo personal sin demasiada regularidad ni perfección. El término *venustà*, ciertamente alusivo a Venus, resuena entonces no con asociación estatuaria y marmórea, sino casi como "encanto".

Con respecto al quehacer del artista, importa mucho el término *maniera* –de donde derivará *manierismo*, con un matiz peyorativo que no tenía cuando lo usaba, por ejemplo, Vasari–: *maniera* era casi la "garra" personal, el estilo propio, la originalidad personal. Y llega un momento en que la *maniera* puede ser lo que más se estime en un cuadro, dejando en segundo término su tema: incluso como término de clasificación mercantil, se puede anotar en un documento que un cuadro está *dipinto di maniera* para indicar que su precio deriva de su novedad estilística más que de lo que tradicionalmente determinaba el valor de una obra.

Pero éste es un término solamente pictórico; en cambio, asoma otro que vale también para las letras, y es *sprezzatura*, que no hay que entender literalmente como 'desprecio', sino que es más bien la indolencia altanera de quien se considera por encima de su misma obra, y alardea de una desdeñosa facilidad y de liberalidad de espíritu, sin querer hacer caso a las materialidades mecánicas del arte.

A medida que los tiempos evolucionen hacia el Barroco, ese desdén dejará la primacía al *desiderio di stupire*, al deseo de dejar estupefacto al contemplador. Como dice el poeta Giambattista Marino, como lema de su estilo:

"É del poeta il fin la meraviglia ('la finalidad del poeta es el asombro').

Ese asombro puede producirse por el *capriccio*, por lo *bizarro* (que no es nuestro "bizarro", sino 'sorprendente', 'extravagante'), por lo *grottesco* (que, claro está, viene de gruta, y entonces se decía grutesco, aludiendo a las fantasías de grutas en parques, con fuentecillas sorprendentes y estatuas arbitrarias). Pero también puede ser resultado de una gran espectacularidad –a menudo producida en parte por trucos que no se advierten, en especial si es en arquitectura, como en el caso extremo de Bernini.

Quizá lo más interesante sería seguir de cerca la evolución en el uso de términos más emparentados con la razón: por ejemplo el de *concetto*, que, sin perder del todo su referencia a la "idea" más o menos platónica, se convierte más bien en proyecto o en la imagen intuida (en literatura deriva hacia un sentido de ingeniosidad, a la vez sorprendente y profunda, más claro en el español "concepto").

Un ejemplo privilegiado lo tenemos en aquellos versos de Miguel Ángel:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sé non circoscriva
col sudo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che ubbidisce all'intelletto...*

(No tiene el óptimo artista ningún concepto
que un mármol solo en sí no circunscriba
en su rebose, y sólo a él llega
la mano que obedece al intelecto...)

Para leer bien estos versos hay que tener en cuenta que Miguel Ángel pone en el centro de su consideración el **ojo**, que no es simple visión, sino órgano de hallazgo de una forma latente en la materia, a desvelar por el escultor *per via di levare*, "quitando", que es la manera noble, en lucha con el mármol, en contraste con la *via di porre*, "poniendo", tal como se hace con el barro –por más que luego deje paso al bronce.

Se cuenta que Miguel Ángel dirigía la extracción de los bloques de mármol en las canteras, y en cada uno de ellos ya veía la figura contenida. Se trataba, pues, de un intelecto visual, con la ambigüedad típica de la época manierista: por un lado, no razón geométrica; por otro lado, no "oficio". La mano, el trabajo "mecánico", tiene en Miguel Ángel menos importancia que en el Renacimiento ascendente: el genio artístico es **intuición**, visión de la obra que hay en la entraña de la realidad en bruto. Quizá hay por eso en su obra cierto desfase entre la grandeza de la concepción total y el "acabado" de la piedra y la pintura, y, para el gusto actual, sus esculturas, vistas de cerca, pueden resultar de calidad un poco "lamida".

Así, es una posición –insistimos– no racionalista ni programática, pero sí espiritualista.

La posición espiritualista de Miguel Ángel

Esta tendencia, aparte de relacionarse con la participación de Miguel Ángel en el grupo religioso-intelectual de Vittoria Colonna, se manifiesta en su actitud ante la sociedad, y, en especial, ante el Papa que le hace los gigantescos encargos vaticanos, y del que, altivamente, no querrá recibir dinero, porque no se considera ya *scultore* ni *pittore*, sino hombre libre que crea arte libremente –y que acaso tiene su más directa expresión en su poderosa y originalísima poesía.

Lectura recomendada

Miguel Ángel, *Carta a Mundos*. Aliotti (1542).



Piedad, de Miguel Ángel.

Lectura recomendada

Miguel Ángel, *Carta a ser Giovan Fco. Fattucci en Roma*.

Ese espiritualismo de tendencia mística, contraponible al racionalismo, estará también en la evolución del sentido del término *disegno*, palabra ésta que había servido profesionalmente para reunir las artes que llamaríamos visuales, pero que en los teóricos afines al manierismo –Federico Zuccari y Giovanni Paolo Lomazzo–, llega a tener un sentido también de proyecto mental iluminado por la luz suprema. Incluso, Lomazzo llega a darle una falsa etimología como *di-segno*, 'signo de Dios'.

2.5. Insuficiencia y retraso de la teoría en el Barroco

Es entonces, significativamente, cuando se aplica a la teoría artística el neoplatonismo de un siglo antes, de Marsilio Ficino. Lomazzo, el pintor que se hizo teórico porque se quedó ciego, cita largamente la teoría ficiniana sobre la **belleza divina** como espejada en los ángeles y en las almas, hasta descender a aposentarse en cuerpos y cosas que estén formalmente bien armonizados –la teoría que, un siglo antes, no escucharon los pintores florentinos, demasiado ocupados en su trabajo.

Pero hacia 1600, los artistas parecen desinteresarse por las teorías, mientras en literatura, en cambio, prosigue el avance del **preceptismo pseudoclasicista**.

En general, conviene insistir en que, por mucho que se enriquezca y flexibilice la terminología estética de la época, no llega a sugerir ni de lejos el maravilloso proceso del arte de entonces: el tránsito desde la pintura florentina a la veneciana –con su perspectiva aérea y su nueva credibilidad de color–, la aventura manierista, patética y rebuscada en su expresividad, confluyendo con ciertas laderas de la experiencia veneciana, y luego, el dramatismo caravaggiesco –para no hablar del caso de Velázquez, a quien todavía no se le han encontrado categorías adecuadas en el lenguaje del análisis artístico–, y, en la arquitectura, toda una jungla de paradojas y engaños.

Considerar, por ejemplo, a un Giovanni Pietro Bellori como documentador teórico del barroco es completamente inadecuado. Sin embargo, no estamos haciendo aquí historia del arte ni de la literatura: nos basta haber sugerido que hubo algo en los escritos de entonces donde se entrevió que las grandes conquistas del arte y la literatura no podían dejar de arrastrar una nueva época en la conciencia teórica.

2.6. La Poética de Aristóteles: el academicismo como antídoto de la crisis

Volvamos, dicho esto, a la acera de enfrente, a la del afán de racionalismo. En las crecientes tensiones y rupturas de la época, y sobre todo en la gran cruja del siglo XVII –que ensombrece incluso a las naciones ascendentes–, la razón,

Lectura recomendada

Federico Zuccari, *La idea de los escultores, los pintores y los arquitectos* (1607).

Giovanni Paolo Lomazzo, *La idea del templo de la pintura* (1590).

Lectura recomendada

Marsilio Ficino (citado por Lomazzo), *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*.

Lectura recomendada

Leonardo da Vinci, *De los manuscritos*, 49.

especialmente nítida en su forma matemática, es la referencia a que apelar para no perder la confianza en la capacidad del hombre para dominar y comprender el mundo –cosa más compleja de lo que creyó el primer Renacimiento. Sólo que hay que reconocer –ya lo anticipábamos– que, en la teoría estética, este racionalismo es sobre todo negativo, prohibitivo.

El centro del desarrollo está en la *Poética* de Aristóteles, que, como ya se dijo, entra en circulación cultural desde los últimos años del siglo XV, y que no tarda en ser usada como texto legal, sacándose de ella, no sin cierta arbitrariedad, la doctrina de las tres unidades –de acción, de lugar y de tiempo; ésta es un giro del sol, o incluso en doce horas para algunos.

Las tres unidades suponían una lectura restrictiva del concepto de *mimesis*, como imitación verosímil y realista, pero tenían también su sentido propio de voluntad de restringir la acción teatral a una suerte de pizarra donde demostrar teoremas morales. En cambio, el concepto de *katharsis* no adquirió especial interés en esa época.



Academia de Bellas Artes. Grabado de C. Cort, según J. V. D. Straet, 1578.

Surgen entonces los grandes comentadores de la *Poética*: señalemos dos de carácter muy diverso:

- 1) Ante todo, **Giulio Cesare Scaligero**, el gran ordenador de cronologías, aplica también su ánimo clasificatorio y limitador a su glosa, de sentido restrictivo.
- 2) Más adelante, **Lodovico Castelvetro** hace una lectura liberal, e incluso popular –la poesía se debe dirigir a todos, y no sólo a los selectos, según suponía el filoaristocratismo barroco, y su misión es dar placer. Esta mentalidad, también manifiesta en otros aspectos de su persona, llevaría a Castelvetro a terminar en destierro y desgracia.

La *Poética*, como texto sagrado, encontró sus templos en las academias, que van evolucionando, desde la Academia platónica de Ficino hasta hacerse instituciones de vigilancia y reprobación.

Temas lingüísticos en las academias

Incluso en temas lingüísticos, en Italia, la academia de la Crusca defiende la pureza de la apenas consagrada lengua italiana, antes toscana; en España también existen la Matritense, la de los Nocturnos...

Con todo, en España y en Italia las consecuencias de este dogmatismo son escasas y se limitan casi al teatro –Aristóteles no había hablado, por fortuna, de la épica ni de la novela y vemos cómo en el *Quijote*, esa maravilla de libertad literaria, Cervantes lamenta la poca suerte de ciertas tragedias neoclásicas, en cuyo valor no sabemos si realmente creía. Y es conocido de sobra cómo Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito a petición de la Academia matritense, presume de saber muy bien qué es lo preceptuado por la mente

Lectura recomendada

Lodovico Castelvetro, *Poética de Aristóteles* (1576).

neoclásica, pero reconoce que, a la hora de escribir, tiene que pensar en dar gusto al vulgo, "pues que paga," y por eso encierra en un armario los modelos clásicos, para que no le dé gritos "la verdad en libros mudos".

El pensamiento real de Lope de Vega

Cuando habla de "la verdad en libros mudos", ¿pensaría de veras en la verdad, o era sólo una coartada ante los "barbados licenciados", ante los pedantes que podían llamarle ignorante?

El academicismo, con la *Poética* aristotélica en mano, tendrá su más férrea aplicación en Francia, donde **Richelieu** funda en 1635 la Académie (es decir, la de la lengua y las letras; la de pintura y escultura se funda en 1641, con su prolongación en Roma en 1666, y la de arquitectura surge en 1761). Al año siguiente, **Pierre Corneille** estrena *Le Cid*, que no contenta a la mentalidad oficial: Richelieu pone el asunto a manos de la Académie, la cual designa una comisión de tres que, un año después, emite un voluminoso dictamen con los sentimientos de la Académie, como veredicto negativo por mayoría. Como en tardía retractación, Corneille publica en 1660 un discurso sobre las tres unidades:

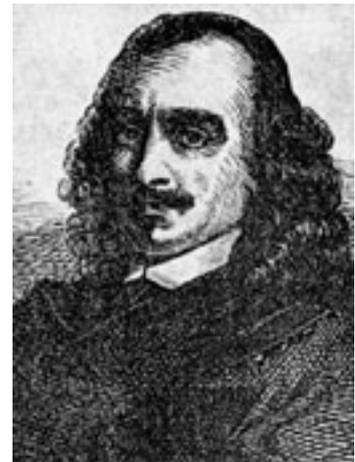
Discurso de Pierre Corneille

En este discurso se nota que en el fondo no está convencido de su carácter *a priori* matemático, y las justifica por conveniencias de comodidad para el público. Él mismo, al final, se excusa por sus "herejías" en el esfuerzo por poner de acuerdo "las antiguas reglas con los modernos placeres".

La rigidez de las reglas –por ser la literatura como es–, pudo dejar lugar a un gran dramaturgo como Jean Racine, gracias al cual se convierten en estricto tablero de juego para la creación escénica. En cambio, en la pura exposición preceptiva, y en referencia no sólo al teatro, sino a la poesía en general, era inevitable llegar a una cierta apertura, y eso es lo que ocurrió en la famosa *Art poétique*, de **Nicolas Boileau** (1674).

En el *Art poétique*, de Nicolas Boileau, se mezclan las reglas pseudoaristotélicas con las máximas de tradición horaciana, estableciéndose una componenda entre la razón (que, "a menudo, no tiene más que una vía") y la prudencia empírica, que reconoce diversidad de temperamentos literarios y de conveniencias en cuanto al "placer" (peligroso término éste).

En cualquier caso, Boileau tiene la orgullosa conciencia de vivir en una época de claridad y civilización, también literariamente, desde que, casi un siglo antes, *enfin Malherbe vint*, y enseñó "el poder de una palabra puesta en su sitio" – fórmula ésta con la que estarían de acuerdo todos los poetas de todas las épocas, discrepando, en cambio, sobre cuál es "su sitio".



Pierre Corneille.

Lectura recomendada

Nicolas Boileau, *Art poétique*.

También para las bellas artes regía la autoridad absoluta del Rey y su Academia –y hay que reconocer que no faltaba un Racine de la pintura, como Poussin, que ya tempranamente (1624) había abierto los ojos en Roma. Decía:

"Tengo razones para todo."

Y en otro lugar:

"Mi naturaleza es buscar las cosas ordenadas",

dibujando

"la esencia por la que la cosa se conserva en su ser".

Sin embargo, también la pintura dejaría esa esencialidad, digna de Descartes y Spinoza, admitiendo cada vez más lo que, según Francisco de Holanda, Miguel Ángel había llamado despreciativamente "paisajes". Así lo testimonia Roger de Piles, miembro, en la Academia de Pintura y Escultura, del estamento de los que se llamaron *amateurs* –ni artistas profesionales ni aristócratas, sino aficionados distinguidos–, con un comienzo de eclecticismo también manifiesto en su famosa clasificación de pintores otorgándoles una calificación numérica en cada uno de los diversos aspectos de su arte.

La literatura y el arte, así, respondían al criterio ordenador de la razón, de la cual se consideraba ejecutora la autoridad del soberano absoluto.

Pacto entre la Corona y la nueva clase ascendente

Claro está que sabemos muy bien que por detrás de *L'état c'est moi* estaba el pacto mercantilista, en que los reyes se aliaban con los grandes mercaderes colonizadores; teóricamente las naciones eran las verdaderas entidades económicas, acumulando oro y plata en una suerte de hobbesiana "guerra de todos contra todos", en que la "balanza de pagos" era el campo de batalla, porque si uno aumentaba algo, tenía que ser a costa de otros; en la realidad, aquella corona absoluta no hacía sino endeudarse con la clase ascendente, a la cual prestaba, además, el apoyo de las armas pagadas por los contribuyentes.

Eso quiere decir que ni la sociedad, ni las artes y las letras llegaron a absolutizarse en su racionalismo, sino que fueron derivando hacia la orden burgués –antes en Holanda, y luego en Inglaterra.

Donde se manifestaba mejor el proceso de racionalización era en la filosofía, y es significativo que, por más que los doctrinarios estéticos quisieran racionalizar, los filósofos desdeñaron lo estético: desde **Descartes** hasta **Leibnitz**, la filosofía opina simplemente que las cuestiones de gusto son meramente subjetivas y dependientes de las costumbres nacionales y personales.

Como mucho, **Bacon** repite la idea de la inspiración como algo divino, rechazando la reducción de la belleza a armonía matemática, y **Hobbes** admite que, mientras la filosofía siga a medio camino y no se puedan dar explicaciones

Lectura recomendada

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres* (1708).

Lectura recomendada

Baruch de Spinoza, *Carta LIV a Hugo Boxel* (septiembre, 1674).

"mecánicas" (esto es, científicas) de todo, la poesía puede valer como un mal menor (un *pis aller*, dice, usando el término francés). Y para **Leibnitz** lo estético no pasaría de estar en la parte oscura del conocimiento, en el bajo arranque de esa rampa en que se van ordenando las mónadas de menor a mayor luz.

El siglo XVIII, sin embargo, permitirá que se hable de "estética" como disciplina filosófica.

3. La Ilustración

3.1. Inglaterra: un estilo mental para la buena convivencia

El tránsito desde las épocas que acabamos de mencionar hasta la Ilustración o "Siglo de las Luces" es sólo gradual, sin cambios ni cortes radicales: en cierto modo, como un progresivo aclaramiento, saliendo de las sombras de la crisis del siglo XVII, pero en virtud de las mismas premisas de pensamiento, es decir, del racionalismo. No hay, claro está, una completa sincronía en la evolución de los diferentes países –ni en nuestro territorio de ideas estéticas, ni, en general, en la marcha de la sociedad y la economía–: concretamente, Inglaterra alcanza muy pronto la maduración de hechos y situaciones que en el Continente podrán rezagarse un siglo o dos.

Conviene recordar, primero de todo, que la reducción del poder regio y el establecimiento de un Parlamento –cierto que muy minoritario y restringido a grandes propietarios– en Inglaterra tiene lugar ya en la segunda mitad del siglo XVII.

Entonces se establece, como bien común y definitivo, el típico estilo británico, que corresponde a un determinado modo de vida intelectual –incluso antes de que empiece a alborear el optimismo del "siglo de las luces", como condición previa de éste–: **un lenguaje claro y conversacional**, apropiado para la comunicación en la buena sociedad, dando lugar a márgenes de discrepancia, pero sin entrar en cuestiones demasiado personales ni profundas.

Es decir, el lenguaje que sirve a la vez para el análisis empirista del funcionamiento de la mente humana y para la remisión confiada al buen sentido –al sentido común– de la convivencia, contando con la buena marcha del universo y con la cordura social, siquiera sea por conveniencia propia, sobre el fondo de un gran Ordenador y Rector del mundo.

Si ese lenguaje puede parecer a un observador intelectual un tanto crítico y escéptico en cuanto a todo lo que sea metafísica, ideas generales y explicaciones totales, es por su instinto de economía –de lenguaje y de pensamiento–, que elude las cuestiones que no tienen consecuencias en la vida real, y, en otro sentido, por su sentido de cortesía en la coexistencia, rehúye profundizar en intimidades y creencias últimas, como para no crear discordias inútiles.



Alegoría del arte. Grabado sobre madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.a ed., 1603.

Es, en una palabra, el lenguaje del siglo de Newton, pero precede incluso al establecimiento de su era de paz y prosperidad. Pues, en efecto, ya lo encontramos plenamente ejercido en un pensador extremadamente pesimista, el cual, a efectos de nuestra disciplina, plantea graves exigencias críticas que, sin embargo, acabarán dejando un inesperado margen de vigencia para lo estético. Nos referimos a **Thomas Hobbes** (1588-1679), quien vivió la época de las grandes luchas entre el absolutismo y el parlamentarismo, quedando mal con ambos bandos –ante unos, en cuanto materialista más o menos ateo; ante los otros, como absolutista en su idea del poder soberano.

Su pesimismo es la versión ética y social de su reducción de la vida humana a la recepción de estímulos y la consiguiente reacción que conlleva la posesión y formación de imágenes.

Esta suerte de interpretación materialista de la "fantasía" (la palabra *fancy*, sin embargo, tiene casi más del *phantasma* de la gnoseología aristotélico-tomista que de su posterior sentido habitual, como 'capricho', 'invención'), como huella residual después de la sensación, o como reacción tras de la acción (la sensación), permite, sin embargo, que haya también un nivel superior de imaginación más compleja, combinando series viejas y nuevas de imágenes concretadas en la *fancy* y conservadas por la memoria.

Entonces, dado que la filosofía propiamente dicha no ha llegado a dar explicaciones convincentes del mundo, dentro de ese mecanismo de acción y reacción material, no es de desdeñar lo que pueda aportar el juego imaginativo de la *fancy*: en espera de una verdadera filosofía científica, la poesía tiene un modesto papel, siquiera como *pis aller* (ya se sabe que los ingleses usan a menudo el francés para expresiones condescendientes o peyorativas).

Desde el punto de vista estético, también hay paradojas en el primer gran analítico del conocimiento, **John Locke** (1632-1710): la verdad posible de la filosofía no deriva de conceptos universales, sino de hechos psicológicos concretos, a partir de impresiones sensoriales.

Ahora bien, en el orden estético, Locke recela de la poesía aún más que Hobbes, y apela a la mentalidad preceptista del siglo XVII y al gusto neoclásico llegando por vía francesa –en arquitectura se arranca entonces del modelo de Andrea Palladio para establecer el repertorio formal de Inigo Jones y Christopher Wren, que determinará el estilo, no sólo de esa época británica, sino incluso del arranque de los Estados Unidos.

Washington, capital del gusto neoclásico

Las columnas, frontones y cúpulas caracterizarán luego el estilo de la capital, Washington, encontrando su quintaesencia en las creaciones de Thomas Jefferson como arquitecto.

El pesimismo de Thomas Hobbes

El mundo es una guerra de todos contra todos sólo evitada por la renuncia de nuestros derechos y libertades puestos en manos de un poder total, el "Leviatán", monstruo bíblico que da nombre a su más famoso libro.



Allegoría de la poesía. Grabado sobre madera, de E. Ripa, Iconología, 3.a ed., 1603.

Quien creyera que el análisis crítico del conocimiento en Locke podía tener un sentido disolvente y corrosivo, más o menos nihilista, según esperaríamos hoy, no tendría más que atender al lado estético para tranquilizarse sobre su conservadurismo moral y social. Eso ocurrirá también en los siguientes filósofos de su línea, Berkeley y Hume, pero antes de aludir a éstos, conviene atender a la aparición de un tipo nuevo de pensador: aquél en quien lo estético tiene un papel primario y central (casi como el terreno y el aspecto en que las consideraciones abstractas se hacen atractivas y de interés general).

3.2. El entusiasmo, la felicidad. Un poeta consciente: Pope

Primero de todo, está lord Shaftesbury (1671-1713), quien, especialmente en su *Carta sobre el entusiasmo* (1707) –el entusiasmo, concepto que será clave para el romanticismo, sobre todo en Madame de Staël–, lejos del criticismo reduccionista de un Locke, parte del *sense*, de la "sensatez", como la seguridad de lo dado en la conciencia, para creer en una conexión con el Universo, por simpatía, con resonancias del neoplatonismo también presente en tantos pensadores ingleses de entonces.

Ahora bien, se trata de un neoplatonismo basado no tanto en armonías pitagóricas cuanto en la vista; pero en el espectáculo del mundo no se puede distinguir demasiado la belleza de las figuras y la belleza de las acciones, los afectos, las pasiones... Como se ve, en Inglaterra cabe hablar ya muy tempranamente de atmósfera prerromántica.

En cambio, más de esteta "profesional" tiene Francis Hutcheson (1694-1746), quien, en el orden ético y social, había inventado una suerte de "aritmética felicitaria", y también apela a consideraciones matemáticas en lo estético, que para él reside en una armonía de unidad y variedad.

Otro planteamiento muy curioso de lo estético es el que hace lord Kames (Henry Home, 1696-1782), quien, en una armonización gradual un tanto leibniziana, reconoce una **escala de placeres**.

En los placeres estéticos, especialmente, se echaría de ver la concesión providencial: nuestro gusto por el orden nos predispondría a aprender mejor; nuestra impresión de placer ante la novedad nos entrenaría para estar alertas también al peligro; nuestro gusto por lo trágico nos inclinaría a la compasión y la benevolencia social. Hay aquí, acaso, algo de Locke en los análisis, pero si volvemos sobre estas ideas después de asomarnos a la "crítica de la facultad de juzgar kantiana", acaso nos parezca ver aquí un vago borrador de esta decisiva formulación.

Escala de placeres

En la parte de abajo, los físicos, susceptibles de saciarse; en la parte de arriba, los intelectuales, nunca saciables, todos ellos ordenados por la Providencia divina para nuestro bien.

Ahora bien, el principal de estos pensadores, e incluso el mejor portavoz de aquella época inglesa, es el poeta Alexander Pope (1688-1744); poeta ya de una mentalidad muy frecuente en nuestro propio siglo, es decir, con una intensa conciencia crítica, acentuada también porque, conforme al espíritu de su época, suele hacer un uso didáctico de la poesía como vehículo de exposición de ideas.

En efecto, los dos largos poemas que aquí nos interesa recordar más, se titulan precisamente "ensayo" –*essay*, tomando del francés el término acuñado por Michel de Montaigne–, el *Essay on Criticism* ("Ensayo sobre la crítica literaria") y el *Essay on Man* ("Ensayo sobre el hombre"). En el primero, establece con flexible eclecticismo el valor de las reglas de la preceptiva literaria en cuanto que derivan de la Naturaleza misma, estando complementadas por una cierta "felicidad" –el "no sé qué"–; en el segundo, invita a creer que hay una razón divina ordenadora de lo que puede parecerse laberinto del mundo –a pesar de todos los sufrimientos y los males, todo lo que es, está bien.

Pero, para la sensibilidad de hoy, lo más sugestivo de Pope acaso sea su manera de presentar –en un prólogo en prosa– sus versos: jactándose más de lo que ha suprimido que de lo que ofrece; declarándose más amigo de corregir que de escribir; y, en general, minimizando modestamente la actividad del poeta como una manía intrascendente dedicada a una minoría ociosa.

3.3. Berkeley: idealismo y pre-funcionalismo. Otros desarrollos

Volviendo a los autores que figuran con pleno derecho en la historia de la filosofía, George Berkeley (1685-1753), como parte de su pensamiento inmateralista, en que el mundo viene a ser un espectáculo ordenado por Dios –con curiosa economía, también con respecto al espectador, quien no debe desperdiciar su pensamiento hablando de ideas que estén por debajo o más allá de lo que se percibe como, por ejemplo, "materia".

Este diálogo se llama *El nuevo Alcifron* (1732). Alcifron, el "filósofo menudo", defensor del sentimiento estético, es derrotado dialécticamente por Euphron, más platónico, defensor de la razón estética. Sin embargo, ésta es una razón muy peculiar, y bastante lejana a la razón platónica y su mundo de las ideas, introduciendo una suerte de "funcionalismo" que, aparte de sus tonos religiosos providencialistas, podría verse como un esbozo de Ruskin y Morris, sólo que "vuelto a lo divino", a no ser que prefiriéramos verlo como anticipo de la estética kantiana, con teleología y todo.

Lectura recomendada

Alexander Pope, *Un ensayo sobre la crítica*.



Allegoría de la belleza. Grabado sobre madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.a ed., 1603.

Lectura recomendada

George Berkeley, *El nuevo Alcifron III 8*, (1732).

La **teoría de George Berkeley** es ésta: el pensamiento juzga y disfruta al reconocer finalidad o designio en las cosas, lo que implica un uso y una aptitud y proporción adecuadas, donde radica la Belleza, que, a su vez, tendría su fuente en la divina Providencia. La experiencia estética, pues, tiene a la vez algo de utilitarismo y de religiosidad.

Después, al referirse a hechos concretos, Berkeley tiene observaciones críticas raras en su época, como el criticar la absurda e innatural moda en la vestimenta, contrastándola con la sencillez funcional de los ropajes clásicos. O también hace ver, por ejemplo, que la belleza de proporciones geométricas de una puerta puede dejar de parecer tal si se sitúa la dimensión más larga en sentido horizontal, porque eso no tiene que ver con la utilidad de la puerta. Pero no deja luego de sucumbir a los prejuicios vigentes cuando al hablar mal del gótico, sin darse cuenta de su ejemplar funcionalidad.

En cuanto a **David Hume** (1711-1776), cuyo análisis crítico del conocimiento, aunque elimine las ideas generales *a priori*, no llega a conclusiones destructivas porque deja paso a la *belief*, a la creencia en la comunidad humana y en los valores morales, también cabe señalar que igualmente en el orden estético se revela muy conservador. En efecto, él encuentra una nueva justificación de las reglas de la preceptiva pseudoaristotélica del clasicismo: no por necesidad de razón, *a priori*, sino como consecuencia de la asociación de impresiones, que, como es sabido, es para él es la base de todo el mecanismo mental.

Así pues, la unidad de lugar deriva de la asociación por contigüidad, y la unidad de tiempo, de la asociación por sucesión. Pero es más interesante la aplicación de la asociación humeana al orden de la retórica, porque entonces se prepara una justificación de la idea, en el siglo XX, de **Roman Jakobson** presentando, como los dos grandes resortes literarios, la **metáfora** y la **metonimia**: aquélla respondería a la asociación por semejanza; ésta, a la asociación por contigüidad.

Las **opiniones estéticas de David Hume** son bastante complejas: niega la idea central aristotélica de la primacía del *mythos* –el argumento, el tema– en el teatro, y defiende arranques de sentires románticos, a pesar de que siga defendiendo a Racine y Voltaire. Para él, "la belleza no reside en el poema, sino en el sentimiento o el gusto del lector".

Otro hecho que hemos de tener en cuenta en esa época, es que hay artistas que se doblan de teóricos. El caso más curioso es el de **William Hogarth** (1697-1764), recordado en la historia del arte por sus series de cuadros de costumbres –*Le mariage à la mode*, *The rake's progress*– con las que, sin embargo, no tiene nada que ver su *Analysis of Beauty* ("Análisis de la belleza"). Pues este

Lectura recomendada

David Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana* (1738).

Lectura recomendada

William Hogarth, *Matrimonio a la moda*, episodio II.

análisis, basado en elementos italianos –Miguel Ángel y la obra teórica de Lomazzo–, llevó a Hogarth a la ocurrencia de obtener, por una síntesis de empirismo y de matemáticas, la **línea de la belleza**, el canon central de todas las formas bellas.

La línea de la belleza

De hecho, es una curva en forma de S, más gruesa en el centro, no especialmente atractiva en conjunto, a pesar del posible interés de su inserción en un triángulo relacionado con sus propias dimensiones.

Otro pintor de renombre, **Sir Joshua Reynolds** (1723-1792), primer presidente de la Academia de arte británica, también teorizó, con cierto eclecticismo, partiendo de la belleza ideal, y aplicándole la asociación de ideas humeana, para reconocer que, a cierto nivel, el gusto y el genio no se pueden aprender por reglas. Los grandes maestros quizá servirían para descubrir las auténticas reglas del arte, pero a su vez, como quería Pope, ellos derivarían de la Naturaleza, supremo modelo.

La época se va inclinando cada vez más hacia el sentir romántico, que, en la terminología estética, tiene predilección por el término **sublime** –Kant empareja lo bello y lo sublime respondiendo al uso dominante–: en Inglaterra, esto lo hace **Edmund Burke** (1729-1797), famoso sobre todo como pensador contrarrevolucionario. Él justifica lo sublime como expresión de nuestro miedo a la muerte, es decir, como forma última del instinto de conservación: la misma belleza, para él, tiene mucho de sublime, y, desde luego, nada de racional ni de voluntario, a la vez que coopera con la ternura y el afecto hacia los demás, dentro de una tendencia universal de **simpatía**.

Evidentemente, estamos ya en pleno Romanticismo, con respecto a Inglaterra: un año después de la muerte de Burke, se publica el libro –sobre cuyo prólogo hemos de hablar– *Baladas líricas*, de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge.

3.4. Francia: paradojas de Diderot, naturalismo de Rousseau.

Italia: Vico

En el campo que nos ocupa, el siglo XVIII francés, hasta la Revolución, muestra unas crecientes contradicciones internas, análogas a las que, en lo social, llevarían al brusco corte en que la clase ascendente burguesa asumió el poder.

Lectura recomendada

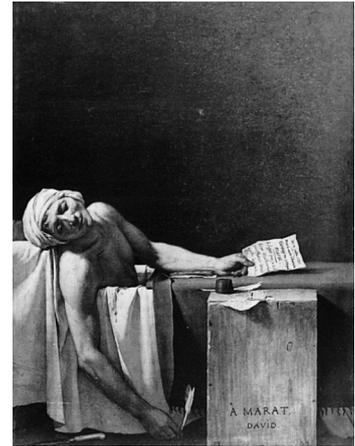
William Hogarth, *Análisis de la belleza* (1753).

Lectura recomendada

Edmund Burke, *Una investigación filosófica de nuestras ideas sobre lo que es sublime y lo que es bello* (1756).

El racionalismo preceptista del *Grand Siècle* sigue teóricamente en vigencia, pero, de hecho, va aumentando el papel del sentimiento y de la naturaleza hacia el **romanticismo**, que, sin embargo, no proclamará oficialmente su hegemonía en Francia hasta mucho después –con la monarquía de julio de 1830 y con Victor Hugo.

La estética de la Revolución es **clasicista** –pensemos en la pintura de Jacques-Louis David–, aunque su sentir sea el de la *comédie larmoyante* y la **novela sentimentalista**. Por otra parte, los teóricos profesionales de la estética son en esa época poco importantes –así, el P. André–, mientras que surgen otros escritores –los *Philosophes*– que asumen el papel de portavoces de la época sin ser exactamente lo que hoy llamamos "filósofos".



Marat asesinado, de Jacques-Louis David.

Primero de todo, encontramos el que durante algún tiempo dio su nombre al siglo: **Voltaire** (1694-1778), tanto más representativo de su gente y su tiempo precisamente por sus vacilaciones y su modo de quedarse a medio camino. Crítico de los altos poderes establecidos –aristocracia de sangre, jerarquía eclesial–, sólo llega a sugerir, sin embargo, en beneficio de la confusa clase ascendente, que el buen uso de la razón disiparía muchos privilegios absurdos, pero no llega a esbozar ningún cambio radical, y, a última hora, parecería contentarse con que cada cual pudiera "cultivar su jardín".

"Cada uno puede cultivar su jardín"

Se tiene que entender también como los negocios de cada uno, sin que el poder del dinero se viera coartado por derechos establecidos tradicionalmente.

Su crítica de la historia reduce ésta a un absurdo entremetarse y sufrir calamidades –él inventa la palabra *optimista* para burlarse de Leibnitz y su teoría de que este mundo es el mejor de los mundos posibles, expresada por el doctor Pangloss en el *Cándido*.

La aportación de Voltaire con respecto a las ideas no trasciende el horizonte de una mejor vida privada en la buena sociedad. Literariamente, en la longeva trayectoria vital de Voltaire hay una suerte de retroceso: pareció que, sobre todo con ocasión de su estancia en Inglaterra, el ejemplo de Shakespeare le sacaría del inicial clasicismo de sus tragedias, pero a la larga renegó del gran inglés, por sus abigarradas mezclas de sentires y estilos, aplicándole mezquinas críticas por su inverosimilitud.

En el fondo, Voltaire tiene el ideal de un **gusto universal** en que todos convergieran, a fuerza de buena educación, como forma expresiva de la buena sociedad.

Cuando era viejo, Voltaire ya había quedado detrás de las tendencias que encuentran manifestación más al día en **Denis Diderot** (1713-1784), cuya obra, sin embargo, sólo fue conocida en parte por sus contemporáneos; en cierto sentido, Diderot fue comprendido antes y mejor en Alemania que en su patria, pues ya Gotthold Ephraim Lessing conoce sus teorías dramáticas, y luego Johann Wolfgang Goethe traduce su inédito *Sobrino de Rameau*, permitiendo así que lo cite Georg Wilhelm Friedrich Hegel en su *Fenomenología del espíritu*.

Con Diderot ya comienzan ideas y planteamientos que preparan el Romanticismo: ante todo, la **hegemonía de lo natural** –la Naturaleza tiene razón; no se equivoca nunca. En el orden formal de la estética, esto implica que no se pueda aplicar un ideal de armonía matemática: "Un solo defecto de simetría probaría más que cualquier suma dada de relaciones" en cuanto al origen humano de una forma regular que nos encontremos.

Esto explica, en pintura, la predilección de Diderot por la obra de Jean-Baptiste Greuze, como expresiva de sentimientos en un medio corriente –incluso, con una temática costumbrista–; en lo literario, el mayor éxito de Diderot estuvo en sus dramas lacrimosos, con grandes emociones patéticas a cargo de personajes más típicos que individuales –"el padre de familia", etc.–: un teatro no precisamente realista, pero sí con un mundo que el público podía reconocer como propio –a diferencia del medio abstracto en que se establecía la tragedia clásica.

Sin embargo, Diderot no se queda ahí, porque es el maestro de la paradoja y la ambigüedad: ante todo, en el orden moral, él pone en cuestión las categorías y clasificaciones habituales, sugiriendo que quienes pasan por buenos pueden ser quizá malos, y viceversa, con una crítica también muy aguda de la religión vigente, que no excluye el dolor por sentirse reducido al ateísmo y la nostalgia de un Dios que no fuera el oficial.

Paralelamente, en el orden de lo estético, Diderot pone en cuestión los supuestos básicos de la tradición teatral, lo cual, implícitamente, lleva a revisar todas las ideas aceptadas sobre poesía y literatura en general.

En efecto, en su *Paradoja sobre el comediante* –un diálogo: toda la obra diderotiana tiende a ser básicamente diálogo–, uno de los interlocutores lanza la sorprendente afirmación de que el mejor actor es el que no se emociona nunca y conserva la cabeza fría en el uso de los medios para que los espectadores se emocionen. Si se emociona él mismo, lo echaría todo a perder: ni siquiera se

Lectura recomendada

Denis Diderot, *Paradoja sobre el comediante* (1773, inédita hasta 1830).

entendería lo que dijera. Esto representa una revolución: siempre había sido axiomático el horaciano "si quieres que yo llore, primero te tiene que doler a ti", como condición indispensable.

Todavía hoy día la mayoría de la gente tiende a suponer que lo importante de un poema es que sea "sentido", y que el poeta esté verdaderamente poseído por la emoción de que habla. Diderot, con su *Paradoja*, no sólo anticipa el "extrañamiento" de Bertolt Brecht, que quiere evitar que el espectador se emocione identificándose con el sentir de los personajes, para que pueda reflexionar críticamente sobre los problemas morales y sociales que presentan, sino que puede verse también como el arranque de un nuevo modo de entender la literatura, en que el sujeto del texto se reconoce como diverso del sujeto personal del autor.

Así, a fines de ese mismo siglo, **William Wordsworth** definirá la poesía como "emoción recordada en tranquilidad", y un poco después **John Keats** negará la identidad del poeta, transformado en un "camaleón" que reviste muchos personajes –y luego la cuestión pasará a manos de Gustave Flaubert, Marcel Proust, Antonio Machado, Paul Valéry.... Pero éste será uno de los temas más importantes que iremos encontrando en lo sucesivo: baste dejar señalado aquí su arranque, como parte de la obra de ese fascinante y ambiguo autor que fue Diderot, cada vez más presente como "clásico" de nuestra época nada clásica.

Hay otro personaje aún más importante a efectos de evolución de la sensibilidad, por más que no se ocupara de formular ni sistematizar conceptos de teoría estética: el ginebrino **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778). Si, por el lado moral, él introduce, como es sabido, una suerte de agnosticismo ético –el valor de mis acciones reside en que son mías y no de otro: no en su ajuste o desajuste a ninguna norma o ideal–, en el orden de la sensibilidad, su exaltación de lo natural primigenio frente a lo cultural sobreañadido representa un verdadero nihilismo.

Ni siquiera se trata de poner el punto de referencia en lo espontáneo, en lo sincero, sino que hay que atenerse a lo inmediato de la expresión, tal como se presente: no tendría sentido investigar si es verdadera o no, en cuanto que responda a una realidad íntima, a un yo previo.

De eso proviene su ambivalencia si se le quiere caracterizar por referencia a cualquier esquema (por ejemplo, revolucionario-antirrevolucionario, progresista-reaccionario, etc.): históricamente, sí se le puede ver como un introductor de la situación romántica, pero sin el empuje y el *panache* propios de los románticos.



Allegoría de la naturaleza. Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de Fréart de Chambray, *Parallèle del architecture antique te moderne*, 1702.

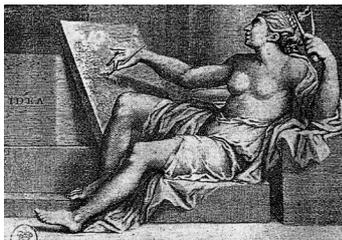
En el ámbito italiano, hay en ese siglo un autor que, aunque sólo vagamente mencionado por algunos románticos alemanes, pudo ser reivindicado en el siglo XX como introductor de una nueva perspectiva que deja atrás el "siglo de las luces", en temprana cronología: **Giambattista Vico** (1688-1744).

Lectura recomendada

Giambattista Vico, *La Ciencia Nueva* (1725).

Giambattista Vico aporta una peculiar filosofía de la historia en la cual se enmarca un nuevo sentido de la cultura y del lenguaje: la humanidad va pasando por unos ciclos *–corsi e ricorsi–* de maduración y decadencia.

La novedad decisiva está en que la fase inicial –la infancia de la humanidad– tiene un valor peculiar que no se iguala en la madurez ni en la vejez de ese desarrollo: una mayor cercanía al origen, una mayor autenticidad espontánea, en que lo humano se expresa en lenguaje poético y en signos y símbolos de una profundidad que luego la más racional y seca mente de la madurez no será capaz de percibir plenamente, aun sin dejar nunca de entrever la honda significación de esos oscuros mensajes que le llegan del pasado.



Alegoría de la idea artística. Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de Fréart de Chambray, *Parallèle del architecture antique te moderne*, 1702

Aquí hay un poderoso esbozo del sentido romántico del lenguaje y la poesía, bien lejos de la tradición, y más aún, del racionalismo de aquella edad "iluminada".

3.5. Alemania: la estética como asignatura. En torno al *Laocoonte*

Es en el ámbito germánico donde, por fin, se constituye como tal la disciplina llamada **estética**. Y ello ocurre precisamente en la Universidad, y como parte del currículum filosófico, ocupando un puesto necesario en el casillero establecido a priori por necesidad ideal.

No importa que aquí –como ocurrirá a veces en lo alemán– el **concepto** y la **palabra** se anticipen a la realidad: en efecto, no había entonces literatura alemana en forma corporativa, ni mucho "arte alemán", ni aun "Alemania", entidad entonces dispersa en centenares de pequeños dominios de diversa entidad, unos vinculados al Sacro Imperio, otros más o menos aislados, alguno vinculado a la corona inglesa..., pero todos ellos semejantes en tener un pequeño soberano, con un pequeño palacio a lo Versalles, un pequeño ejército, amén de burocracia, y, en algunos pocos casos, una pequeña universidad,

donde la filosofía se enseñaba siguiendo una ordenación muy escolar –sobre todo, con la sistematización de Christian Wolff–, en buena medida derivada de la tradición escolástica.

La estética, precisamente, nace como tal en latín, en la obra *Aesthetica* (dos volúmenes, 1756 y 1758, pero incompleta por la muerte del autor, Alexander Baumgarten, 1716-1762).

Aesthetica no tenía el sentido preciso que hoy le damos, sino otro más vago: dentro de la perspectiva de Leibnitz, las mónadas se alinean en una suerte de rampa ontológica, de más clara a menos clara, y entonces el conocimiento, además de tener una zona luminosa que se ocupe de las más altas, también tiene otra parte inferior, de percepción inmediata y más material, que es precisamente la *estética*, en su sentido etimológico de 'percepción', de 'sentir'.

Así pues, filosóficamente nace aquí una disciplina de segunda clase, a pesar de que algún gran filósofo –Kant– la eleve a ser clave de su pensamiento, y algún otro –así, Hegel– cuente con ella como pieza indispensable.

Pero, mientras tanto, las ideas estéticas, hasta Kant, tienen mejor desarrollo en Alemania fuera de la Universidad. No falta algún preceptista de cortos vuelos: en lo dramático, **Johann Christoph Gottsched**, quien defiende el canon pseudoaristotélico de importación francesa.

Pero en cambio, también están los "suizos", los pintores y teorizantes **Johann Jakob Bodmer** y **Johann Jakob Breitinger**, quienes en 1721 fundan una revista, *Diálogos de los pintores*, para "difundir la virtud y el gusto por las montañas de Suiza", donde se plantean conceptos nuevos de saber prerromántico – el de lo "maravilloso"–, o nuevas interpretaciones de viejos elementos, como la alegoría.

A la vez que el suizo francés Rousseau, estos suizos alemanes desarrollan también la nueva sensibilidad en su fondo más adecuado, lagos y montañas: la *Oda al lago de Zurich*, de **Friedrich Gottlieb Klopstock** –para nosotros, prehölderliniana– es una de las piezas más animadas de la nueva tendencia.

Sturm und Drang

También conviene recordar que cuando el *Sturm und Drang* ('tempestad y empuje'), del prerromanticismo tenga su más resonante pieza en el *Werther* (1774) del joven Goethe, allí el nombre de Klopstock será pronunciado por Carlota al ver, en compañía de su enamorado Werther, el rayo de la tormenta sobre el valle.

Mientras tanto, el único escritor verdaderamente importante de la *Aufklärung*, la Ilustración alemana, **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781), está abierto ya a un horizonte nada sujeto a lo neoclásico.

Es cierto que Lessing acata teóricamente la *Poética* de Aristóteles como el equivalente estético de la geometría de Euclides, pero, de hecho, niega que la aplicación que de ella hacen los franceses sea válida y, aun sin salirse de las reglas, compone un teatro casi realista y burgués, cuando no con simbolismos religiosos entre mágicos y masónicos.

Como director del teatro de Hamburgo, Lessing realiza una importante labor educativa: incluso lee a Denis Diderot y acepta sus paradojas teatrales y morales. Pero, en nuestra disciplina, en la historia de la estética, se le recuerda sobre todo por su *Laocoonte* (1765), en que, a propósito de esa estatua, comentada por Johann Joachim Winckelmann, estudia la distinción entre pintura y poesía, contra la habitual equiparación de *ut pictura, poësis*.

La pintura –como la escultura– presenta lo coexistente, los cuerpos; la literatura, lo sucesivo y temporal, las acciones; aquélla no puede narrar, pero sí puede presentar una historia concentrándola en su momento esencial, que resume lo pasado y presagia lo venidero; ésta no puede pintar propiamente, y de ahí el acierto de Homero cuando, para describir el escudo de Aquiles, cuenta el proceso de cómo lo produjo el artífice.

La estatua de Laocoonte

En el caso de la estatua de Laocoonte, no había por qué verla, según la interpretación más común, como representación de un grito, sino como momento esencial (*pregnante*) del episodio homérico en cuestión: esa esencialidad justifica aspectos poco realistas, como que el sacerdote Laocoonte estuviera casi desnudo y sin cubrirse ritualmente la frente.

Dejando de lado, pues, la aclaradora distinción entre las artes, aparecen valores nuevos como el de lo **característico**, complementado y contrastado con el de lo **natural**.

Pero hemos aludido a Winckelmann en relación con esta estatua; él, sobre todo en su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), creó en Alemania el culto arqueológico al mundo clásico. Hoy día sabemos que su imagen no respondía a lo que fue Grecia, pero nos es difícil todavía liberarnos del cliché venerado: un mundo de blanca marmórea, con estatuas de bellos cuerpos de armonía platónica (preferentemente masculinos, para Winckelmann) y inmaculados templos para una religión casi ideal, a pesar de la excesiva animación del Olimpo...

Era la época de las excavaciones: Pompeya y Herculano empiezan a contar para el naciente turismo, sobre todo inglés, pero también con viajeros germánicos tan importantes como el propio Winckelmann, o Goethe, quien buscó

Lectura recomendada

Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766).



Alegoría de la naturaleza como modelo para el arte. Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1702.

Lectura recomendada

Johann Joachim Winckelmann, *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755).

en Italia el antídoto clásico para el romanticismo desatado por él mismo, o el arqueólogo Shliemann, que, Homero en mano, excavó más Troyas de las que preveía la *Iliada*.

3.6. Kant: la estética como última palabra de una filosofía

Dejemos la atmósfera artística y literaria para atender a la elevación de la estética al máximo nivel filosófico en la obra de Immanuel Kant (1724-1804), y precisamente en la tercera y última de sus "Críticas", cuyo título –*Kritik der Urteils kraft*, 1790– sólo por aproximación cabe traducir por 'Crítica de la facultad de juzgar' (o 'estimar').

Es bien cierto que esta *Crítica*, en general, ha sido la menos leída, pero sin ella, al pensamiento de Kant le falta lo que él mismo creyó más importante: la solución, quizá, a su larga y penosa búsqueda.

Recordemos muy brevemente la peculiar conexión entre las tres *Críticas*:

En la **primera Crítica**, Kant establece el alcance de la validez universal que pueda haber en nuestro conocimiento. Esa validez se basa en que las formas de nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento son iguales en toda mente, y por tanto hacen posible que, aun antes y aparte de la experiencia, se pueda organizar, con "segura marcha", el mundo de la ciencia.

Ahora bien, nuestra mente, aparte de encontrar y poseer con seguridad las verdades de la ciencia, no puede menos también de pensar en unas peculiares entidades que serían más interesantes que la ciencia para dar sentido a nuestra vida –Dios, el universo como totalidad, el yo...–, pero cuya realidad resulta tan indemostrable como irrefutable.

En el orden del conocimiento intelectual, pues, nos quedamos con un pie en el aire, poseedores de la ciencia, pero incapaces de aclarar qué ocurre en cuanto a esas cuestiones últimas sobre la realidad. ¿Qué hacer entonces, cómo vivir?

La **segunda Crítica** –la de la "razón práctica"– apela al sentido moral, al imperativo que, en el fondo del corazón, infunde tanto respeto como "el cielo estrellado sobre la cabeza".

Lectura recomendada

Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), sección 1, libro 1.º, capítulo 1.

El mundo de la ciencia de Kant

Kant habla de la matemática y la física; en realidad, no pasa de la matemática, y, por otra parte, se hace demasiadas ilusiones sobre la posibilidad de que la ciencia pueda encontrar verdades nuevas sin utilizar la experiencia concreta.

Esa íntima voz moral, en lo oscuro de la intimidad, se parece, en efecto, al cielo nocturno porque sobre su negrura sólo emerge, como las constelaciones, una forma pura y vacía: no "qué hacer", sino "cómo hacer" –de un modo que pudiera ser modélico, en cada decisión, adoptada como responsabilidad absoluta sobre un vacío absoluto, con libertad absoluta.

Esa conciencia moral postula incluso la inmortalidad nuestra y la existencia de Dios, porque, sin eso, no podría realizar su exigencia de "santidad", imposible en este enredado planeta. Quedamos, así, como desgarrados en dos ámbitos: por un lado, la claridad inútil de la ciencia; por otro lado, la oscuridad de la buena voluntad, incapaz de prever, en cada decisión instantánea, el efecto sobre un mundo cuyas "cosas" sólo se nos hacen presentes como **fenómenos**.

La **tercera Crítica**, la de la facultad de juzgar, viene por fin a dar la solución y a salvar la unidad del hombre, en sí mismo y en su relación con el mundo y con Dios –no tanto como síntesis, cuanto como intuición de la base prístina de todo.

Ahora, lo *a priori*, lo básico, es, para decirlo en palabras muy vulgares, el hecho de que a todos nos agrada percibir objetos, aun antes, o aparte, de saber qué son (es decir, prescindiendo del concepto a que correspondan). El gusto producido por el "libre juego de nuestras facultades" al captar algo, evidencia inmediatamente una suerte de armonía o predestinación entre lo que está ahí y lo que somos nosotros.

Kant, de ese modo, es capaz de adelantarse al sentido de la pintura no figurativa de nuestra propia época, distinguiendo una **belleza libre** –un arabesco o un acorde musical, dice, a falta de esa pintura–, que no contiene ni significa nada, en contraste con la belleza de algo que se sabe qué es o qué representa – en la cual resulta más difícil distinguir ese magno y salvador *a priori* del gusto.

Por tanto, lejos de quedarnos partidos en dos, con las dos primeras *Críticas*, ahora encontramos la unidad total en que estábamos desde el principio: el placer de percibir testimonia que, como decía Pope, "todo lo que es, está bien"; que Dios nos ha hecho para el mundo, y ha hecho el mundo para nosotros. Por eso puede decir Kant, en expresión un poco enigmática, que la belleza es **símbolo de la moralidad**: en ella se hace visible y manifiesto lo que en el orden moral era una voz oscura.

Lectura recomendada

Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), libro 2.º, capítulo 23.

Nuestro juicio de gusto

Por otra parte, nuestro "juicio de gusto" es desinteresado, es decir, no está afectado por el deseo de poseer o usar lo percibido, además de no necesitar definirlo ni aun nombrarlo.

Kant no limita el juicio de gusto, **lo estético**, a un mero encaje de adecuación mutua entre lo que tenemos delante y nuestras facultades para captarlo: también hay otro nivel de experiencia estética, a la vez placentero y abrumador, en el rebose de lo percibido sobre los bordes de nuestra capacidad para captarlo.

Aquí Kant vuelve a usar una pareja de términos a que ya habíamos aludido en algún autor inglés, y a que él mismo había dedicado atención en una breve obra de su época precrítica: *Lo bello y lo sublime*. Lo **sublime** es la designación de esa experiencia de desbordamiento, que Kant divide en dos posibilidades: cuando se trata de una desmesura cuantitativa (y pone ejemplos que él no había visto, como las pirámides de Egipto, o la cúpula del Vaticano, con la poco agraciada etiqueta de "sublime matemático"), o cuando se trata de una desmesura en un proceso, sobre todo, de "la áspera Naturaleza", como una tempestad en el mar (y lo llama "sublime dinámico").

Como podemos ver, Kant ya ha abierto sus puertas a la sensibilidad romántica, al escalofrío y al hermoso horror de lo **ilimitado**, como forma superior de lo que empieza por entenderse más fácilmente en cuanto buen ajuste entre lo dado y nosotros.



Alegoría de la pintura y la escultura. Grabado de Le Clerc, según Ch. Le Brun, procedente de Conférences de l'Académie, 1670.

La tercera *Crítica*, además de ocuparse del juicio de gusto, estudia también otro *a priori* más difícil de delimitar y más paradójico, también por la acostumbrada torpeza kantiana en la terminología: lo llama **juicio teleológico**, o sea, de finalidad, cuando de hecho es lo contrario, de "finalidad sin fin".

En palabras elementales, cabe decir que es nuestro agrado inmediato ante todo lo que percibimos, no sólo –juicio de gusto– porque encaje bien con nuestra capacidad de percibir, sino también porque todo lo vemos *como* si estuviera organizado *para* algo, antes o al margen de que sepamos para qué. Este segundo plano de enjuiciamiento también puede valer a efectos estéticos, pero no de modo tan evidente como el primero.

Nuestra mirada, diríamos en términos actuales, es **estructuradora y organizativa** –Ernst Hans Gombrich, por ejemplo, lo ha estudiado agudamente–, antes o al margen de saber si realmente lo que vemos sirve para algo. Pero ese *como* si

Lectura recomendada

Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), libro 2.º, capítulo 23.

resulta más problemático y complejo que la simple sensación bienaventurada de que el mundo y nuestra mente –por decirlo así– han nacido "el uno para el otro". Ésta es la manera como Kant expresa la creencia radical que desde el principio le había sustentado.

Actividades

1. Comentad los textos asociados al módulo didáctico, como ejemplificación de los conceptos trabajados y concreción de las ideas de los diferentes autores.

2. Definid el concepto de belleza, como también la evolución que ha sufrido, a partir de los fragmentos siguientes:

- "Sólo la proporcionalidad crea belleza" (L. Ghiberti, *I cimentarii*; ed. Morisani, 1947, II, 96).
- "Aprended, pues, a hacer la figura (humana), dado que ella contiene toda medida y proporción de las columnas y de otras cosas" (A. Filarete, *Trattato*; ed. Oettingen, pág. 251).
- "Toda la belleza que se puede concebir es menor que la belleza de tu rostro; todos los rostros poseen belleza pero no son la belleza; en cambio, tu rostro, Señor, posee la belleza, y tener eso es ser. Es, por lo tanto, la misma belleza absoluta, que es la forma de dar ser a toda forma bella" (N. Cusanus, *De visione Dei*, VI).
- "Bien que querría saber qué es la belleza. La belleza no consiste sólo en los colores, sino que es una calidad que proviene de la proporción y correspondencia de los miembros y de las otras partes del cuerpo; no dirás, pues, que una mujer es bella porque tiene la nariz bella o bellas manos, sino cuando coinciden todas las proporciones. ¿De dónde viene, pues, esta belleza? Si sigues investigando te das cuenta de que viene del alma... Además puedes ver que cuando un pintor pinta una figura del natural, siempre es más bella la natural que la pintada; y por más que a su manera sea un buen maestro, no le podrá dar realmente esta vida que tiene lo que es natural, ya que no puede el arte imitar en todo la naturaleza" (G. Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, XXVIII).
- ¿Qué es la Belleza y qué el ornamento, y qué diferencia hay entre ellos, quizás lo entenderemos mejor con el ánimo, porque no me es fácil explicarlo con palabras. Pero para ser breves la definiremos de esta manera, diciendo que la Belleza es un concierto de todas las partes acomodadas entre sí, con proporción y discurso, en la cosa donde se encuentran, de manera que no se le pueda añadir o sacar o cambiar nada sin que quede peor" (L. B. Alberti: *De re aedificatoria*).
- "Existe, efectivamente, una perfección interna y una externa [...]. La perfección interna engendra la externa. A aquélla la podemos llamar bondad, y a ésta, belleza" (M. Ficino, *Commentarium in Convivium*, V, 1).
- "Algunos mantienen que la belleza es la disposición precisa de todos los miembros, o [...] que es la conmensurabilidad y la proporción con una cierta exquisitez de colores. Nosotros no aceptamos esta opinión porque, al encontrarse de esta manera la disposición de las partes sólo en objetos compuestos, no podría ser bella ninguna cosa simple. En cambio, nosotros ahora llamamos bellos a los colores puros, las luces, una voz aislada, el resplandor del oro y el resplandor de la plata, al saber y al alma, todas las cosas son simples" (M. Ficino, *Commentarium in Convivium*, V, 3).
- "¿Qué es, pues, un hombre bello, o un león bello, o un caballo bello? [...] nuestra alma tiene innata en la mente un arquetipo de esta idea, y tiene también la razón germinal igualmente en la naturaleza propia. [...] cuando formulamos un juicio sobre la belleza, valoramos como aquello más bello por encima de todo lo que es animado, racional y organizado, de manera que también por medio del alma se adecue al arquetipo de la belleza que tenemos en la mente..." (M. Ficino, *Comm. In Plot. Ennead.*, 1, 6).
- "No siempre es bueno lo que es bello. Y lo digo por aquellos pintores que aman tanto la belleza de los colores que, no sin conciencia, hacen estas sombras casi imperceptibles y muy débiles, no estimando nada su relieve" (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*. Códice del Vaticano, fragmento 236).
- "No será admirable una figura si no expresa, en tanto que sea posible, con el acto la pasión de su ánimo" (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*. Códice del Vaticano, fragmento 367).
- "Todo sentido se satisface en grado máximo con lo que ha conocido; las cosas conocidas por el oído se llaman armónicas, y las que lo son por la vista, bellas. ¿Qué es, por lo tanto, la belleza? Alguna cosa perfectamente conocida por la vista, ya que no podemos amar lo que se desconoce; la vista reconoce lo que está articulado con una proporción simple, doble... Cualquier cosa bella que esté proporcionada también suele gustar" (G. Cardano, *De subtilitate*, 1550, pág. 275).
- "Entiendo, como Platón, que un poema perfecto y acabado en todos sus versos es bello: para éste, bello y perfecto es lo mismo. La belleza bien construida es, al mismo tiempo, la conjunción, con una cierta gracia, de las partes entre sí" (C. A. Viperano, *De poetica libri tres*, 1579, pág. 65-66).

Ejercicios de autoevaluación

1. ¿Cuáles son las tesis de la estética medieval rechazadas en la época moderna?

2. ¿Cuáles son las tesis de la estética medieval asumidas en la época moderna?
3. ¿Cuáles son las nuevas tesis de la estética moderna en relación con la estética medieval?
4. ¿Qué relación se puede establecer entre las tesis antiguas, las medievales y las modernas?

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1. Las tesis de la estética medieval rechazadas en la época moderna son las siguientes:

- a) La belleza es una calidad "trascendental", es decir, una calidad propia de todo ser. Todo lo que existe es bello; el mundo natural, en su totalidad, es bello. Dado que el mundo ha sido creado por Dios, no puede ser nada más sino bello.
- b) Además de la belleza ordinaria, accesible por los sentidos, existe, en la naturaleza y el arte, una belleza más perfecta, que es sobrenatural y sobrehumana. La belleza del mundo natural es explicada como un reflejo de la belleza sobrenatural.
- c) Bello y bien son ideas afines. Tanto lo que es bello como el bien consiste en la idea de perfección.
- d) La naturaleza es más bella y más perfecta que el arte, porque es obra de Dios, y no puede ser más perfecta una obra del hombre que la obra de Dios.
- e) Un gusto excesivo por aquello que es bello es síntoma de concupiscencia sensorial y, por eso, condenable. Igual que lo es el arte cuando sirve para fines que no sean religiosos o didácticos.
- f) El arte es un tipo de conocimiento, una pericia, dado que se basa en principios y reglas generales. Las bellas artes figuraban entre las habilidades mecánicas, y la poesía y la música, entre las artes liberales.
- g) La belleza consiste en la estructura adecuada de las cosas. Todo arte, pues, incluyendo la artesanía, puede ser bello y, por lo tanto, no se hace distinción entre arte y artesanía.
- h) La finalidad del arte es didáctica y moral, como también la creación de objetos bellos.
- i) El arte exige la verdad. Las deformaciones son para subrayar la veracidad.
- j) El arte está regido por cánones; eso originó las proporciones canónicas del cuerpo humano, la triangulación en arquitectura, los cánones en la música y las formas fijas en poesía.
- k) Hay una jerarquía en las artes.

Las cinco primeras provienen del sistema platónico y plotiniano, llenándose de sentido teológico con la doctrina de Dionisio Areopagita y recibiendo forma definitiva con la filosofía escolástica. Las restantes provienen del caudal conceptual de los antiguos griegos y serían desarrolladas en las teorías medievales de la música, la poesía y la arquitectura.

2. Las tesis de la estética medieval asumidas en la época moderna son las siguientes:

- a) La definición de lo que es bello fue obra de los escolásticos del siglo XIII, en particular de santo Tomás: "*pulchra sunt quae visa placent*". Contiene dos elementos: la contemplación de la belleza por el espectador, y la del placer que le produce.
- b) La tesis que dice que lo bello consiste en proporción y claridad, *commensuratio, claritas*, fue una fusión de dos tesis antiguas opuestas: la helénica, según la cual la belleza consiste en la proporción, y la helenística según la cual lo que es bello consiste en un "resplandor".
- c) La tesis que dice que lo que es bello contiene un elemento subjetivo y que la belleza del objeto depende de sus cualidades como también de las exigencias del espectador, originó la teoría de que la belleza es una relación entre el sujeto y el objeto.
- d) La belleza consiste en las proporciones de las formas (*commensuratio*) y también en la adecuación de la forma a la finalidad [a partir de san Agustín se insiste más en la segunda].
- e) El concepto imitativo del arte (*imitatio*) se complementa con el factor imaginativo (*imaginatio*).
- f) Lo que es bello y el arte son fenómenos compuestos: hay que distinguir entre contenido y forma (*verba polita* en la poesía).
- g) División de las artes sin llegar, sin embargo, a la división entre bellas artes y artesanías.

h) Indicación de ciertas condiciones indispensables para la percepción de lo que es bello, por ejemplo, la "simpatía" del espectador hacia el objeto contemplado.

Aunque no todo el mundo estaba de acuerdo, estas tesis eran aceptadas por san Buenaventura o santo Tomás de Aquino.

3. Las nuevas tesis de la estética moderna son las siguientes:

- a) La belleza no es más que una reacción subjetiva del hombre.
- b) La belleza puede tener diferentes variedades, y el arte, distintos estilos.
- c) Las bellas artes difieren tanto de la artesanía como de la pericia.
- d) El arte es una necesidad espontánea del hombre y no sólo un medio para alcanzar una finalidad u otra.
- e) En las obras más logradas el arte es creativo, individual y libre, y tiene derecho a aspirar a la perfección, la originalidad y la novedad.
- f) El arte no es sólo fruto de las reglas sino, sobre todo, del talento, de la imaginación y de la intuición y, por lo tanto, es imprevisible e incalculable.
- g) El arte tiene su propia verdad artística, que no es la misma que la verdad a la que aspira la ciencia.
- h) El arte puede interpretar libremente la realidad, y tiene derecho a transformarla.
- i) Cada una de las artes posee sus propios valores, y no hay que establecer comparación entre ellas.

Son un conjunto de ideas ausentes en los tratados medievales o no son explícitamente pronunciadas.

4. La relación entre las tesis antiguas, las medievales y las modernas es la siguiente:

- La mirada renacentista en el mundo clásico conllevó el rechazo de las tesis medievales siguientes:
 - a) Las tesis de la existencia de una belleza sobrenatural y absoluta (proviene de Plotino).
 - b) La tesis de la *pankalía*, la belleza del universo (iniciada por los estoicos).
 - c) La evaluación negativa del arte (iniciada por Platón).
 - d) La interpretación alegórica de la naturaleza y del arte (de origen neoplatónico).
 - e) La evaluación didáctico-moral del arte (elaborada por Horacio).
- La mirada renacentista al mundo clásico supuso la admisión de las tesis antiguas siguientes:
 - a) El arte representa la naturaleza, pero lo hace con libertad (como preconiza Aristóteles).
 - b) La forma es el elemento esencial del arte (según los críticos del helenismo tardío).
 - c) La inspiración y la creatividad deciden sobre el valor del arte.
 - d) El arte puede tener diferentes estilos (según la retórica antigua).
 - e) La belleza puede ser una reacción subjetiva del hombre y no una calidad objetiva de las cosas (según los escépticos de la escuela de Pirrón).

Glosario

gusto (traducción del italiano *gusto* o del francés *bon goût*) *m* Facultad de distinguir y de juzgar lo que es bello y lo que es feo. En este sentido del término, el gusto domina la poética y la crítica de arte de los siglos XVII y XVIII. En Alemania, la discusión sobre el gusto desemboca en la incipiente estética filosófica (Baumgarten, Kant). Burke y Hume consideran el gusto como juicio de la sensación independiente del entendimiento. La tradición racionalista concibe el gusto como un juicio del entendimiento, revisable mediante reglas objetivas. En algunos casos es comparado con el concepto de genio. El gusto y el genio abarcan la unidad entre la facultad de juzgar y la de producir (Kant), la unidad de fuerzas anímicas intensivas y extensivas (Goethe). Diderot, en cambio, asocia, polemizando contra el arte aristocrático, el gusto con la coerción de la regla y las convenciones, el genio con la creación libre y consciente de sí misma del individuo burgués.

imaginación (o fantasía) *f* Facultad cuya función en la creación artística –decisiva aunque misteriosa– había sido lo bastante reconocida. Pero su forma de actuación –el secreto de la inventiva y la originalidad– no fue sometida a investigación sistemática. Entre los racionalistas, la imaginación, considerada como una facultad registradora de imágenes o como una facultad que combinaba imágenes, no ejercía ninguna función en el conocimiento [cfr. Regla III de las *Regulae*, de Descartes]. Pero el *Advancement of Learning* (1605), de Bacon, puso la imaginación, como facultad, al nivel de la memoria y la razón, asignándole el campo de la poesía. Thomas Hobbes, en los primeros capítulos del *Leviathan* (1651), intentó ofrecer el primer análisis de la imaginación, definida por él como "sentido decadente", refiriéndose a los fantasmas o las imágenes que subsisten después de haberse acabado los mecanismos fisiológicos de la sensación. Al lado de esta imaginación simple, que es pasiva, hay otra, la imaginación compuesta, que crea nuevas imágenes ordenando las viejas. La acción de la fantasía se manifiesta, según Locke, en la tendencia del lenguaje poético a devenir figurativo; las metáforas son "trampas perfectas" cuando nos interesamos por la verdad. Refleja, así, una desconfianza hacia la imaginación muy extendida a finales del siglo XVII. En el romanticismo, la imaginación es al mismo tiempo creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se esconde detrás: una visión romántica del idealismo trascendental kantiano, que adscribe la forma de la experiencia a la capacidad configuradora de la mente. Coleridge, con su distinción entre imaginación y fantasía, proporciona una de las formulaciones más completas: la fantasía es un modo de memoria, que opera de forma asociativa para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación es la facultad unificadora que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la calidad resultante. La distinción (basada en Schelling) entre imaginación primaria y secundaria es una distinción entre la creatividad inconsciente, y la expresión consciente y deliberada en la creación del artista.

juicios de belleza (juicios de gusto) *m pl* Según Kant, se analizan en términos de los cuatro "momentos" del cuadro de categorías: relación, cantidad, calidad y modalidad:

1. El juicio de gusto (como los juicios ordinarios) no subsume una representación bajo un concepto, sino que afirma una relación entre la representación y una satisfacción especial desinteresada, es decir, una satisfacción independiente del deseo y del interés.
2. El juicio de gusto, aunque singular en su forma lógica ("esta rosa es bella") da lugar a una aceptación general (a diferencia de una afirmación de mero placer sensible, que no impone ninguna obligación de aceptarla). Paradójicamente, no exige que se base en razones, ya que ningún argumento puede obligar a nadie a estar de acuerdo con un juicio de gusto.
3. La satisfacción estética la provoca un objeto que es intencional en su forma, aunque de hecho no tenga ninguno objetivo o función; vista una cierta totalidad, parece que de alguna manera está ordenado la comprensión: posee intencionalidad sin intención.
4. El juicio de gusto exige que lo que es bello haga necesaria referencia a la satisfacción estética (no quiere decir que cuando nos sentimos impresionados estéticamente por un objeto podamos garantizar que todo el mundo se sienta impresionado de igual manera, sino que tendrían que experimentar la misma satisfacción que nosotros).

juicio estético *m* Opinión sobre lo bello y lo sublime. La esencia del arte es la forma. Si ésta es apta para que al ser percibida guste, el juicio lo aprueba como bella. Ésta es la finalidad del arte; sin embargo, precisamente, para que haya belleza artística, el agrado tiene que ser desinteresado, ajeno a las apetencias del individuo (es la diferencia entre agrado ante un bodegón y agrado ante un manjar apetitoso). Kant lo expresa paradójicamente diciendo que el arte es "finalidad sin fin": gusta por sí mismo, y en el desinterés, pero también se distingue del "bien moral", porque no produce respeto, sino satisfacción. Lo que es sublime se produce cuando lo que es bello va unido a la representación de un infinito, que sorprende sin atemorizar. Los modelos de sublimidad para él son el cielo "estrellado sobre mí y la ley moral en mí". Tanto en el sentimiento de lo que es bello como en el de lo que es sublime, "dominamos el objeto con la razón" y nos sentimos libres, al sentir desinteresadamente".

sublime *adj* Dicho de aquello que suscita una emoción por su altísima belleza, inmensa grandeza, por el hecho de que rebasa la comprensión humana. Conceptualizado por el neoplatonismo (y el neopitagorismo), lo sublime fue objeto de estudio por parte de Burke y de Kant y ocupó un lugar central en la estética del romanticismo. Opuesto en cierta manera a la

belleza, que se refiere a lo finito y a lo sensible, lo sublime denota el infinito y suprasensible y es correlativo a la emoción que cautiva al hombre ante el misterio, lo sagrado, etc.

Bibliografía

Bibliografía básica

- Alberti, L. B.** (1991). *De re aedificatoria*. Madrid: Ediciones Akal.
- Alberti, L. B.** (1976). *Sobre la pintura*. Valencia: Fernando Torres.
- Assunto, R.** (1989). *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa").
- Berkeley, G.** (1965). *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Madrid: Aguilar.
- Berkeley, G.** (1978). *Alcifrón*. Madrid: Ediciones San Pablo.
- Calvo, F.** (1982). *Ilustración y romanticismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cassirer, E.** (1993). *La filosofía de la Ilustración* (4.a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Diderot, D.** (1970). *La Enciclopedia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Diderot, D.** (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Diderot, D.** (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Tecnos.
- Diderot, D.** (1995). *La paradoja del comediante*. Editorial J. García Verdugo.
- Erhard, J. B.; Kant, I. y otros** (1989). *¿Qué es Ilustración?* (2.a ed.). Madrid: Editorial Tecnos ("Clásicos del Pensamiento").
- Ficino, M.** (1986). *De amore. Comentario a "El banquete" de Platón*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ficino, M.** (1993). *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos ("Textos y Documentos", 17).
- Francastel, P.** (1980). *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Akal ("Akala Bolsillo").
- Hogarth, W.** (1997). *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor.
- Hume, D.** (1994). *Tratado de la naturaleza humana*. Barcelona: Ediciones Altaya.
- Hutcheson, F.** (1992). *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de la belleza*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Kant, I.** (1999). *Lo bello y lo sublime* (10.a ed.). Madrid: Espasa-Calpe ("Austral", 612).
- Kommerell, M.** (1990). *Lessing y Aristóteles*. Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa", 40).
- Leonardo da Vinci** (1995). *Cuaderno de notas*. Planeta-De Agostini.
- Leonardo da Vinci** (1986). *Tratado de la pintura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lessing, G. E.** (1989). *Laocoonte*. Madrid: Editorial Tecnos ("Metrópolis").
- Locke, J.** (1983). *Assaig sobre el govern civil*. Barcelona: Laia ("Textos Filosòfics").
- Pacioli, L.** (1991). *La divina proporción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rousseau, J. J.** (1998). *El contrato social*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Shaftesbury, A. C. E. of** (1997). *Carta sobre el entusiasmo*. Barcelona: Crítica.
- Tatarkiewicz, W.** (1991). *Historia de la estética* (vol. 3). Madrid: Ediciones Akal ("Akala/Arte y Estética").
- Vico, G.** (1995). *Ciencia nueva*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Voltaire** (1996). *Càndid o L'optimisme*. Barcelona: Edicions Proa ("A Tot Vent", 344).

Winckelmann, J. J. (1998). *Reflexiones sobre imitación del arte griego en pintura y escultura*. Barcelona: Ediciones Península.

Winckelmann, J. J. (1989). *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar.

Wordsworth, W.; Coleridge, S. T. (1996). *Baladas líricas*. Barcelona: Ediciones Altaya.