

Pueden omitir la lectura de las secciones del texto marcadas con una X

PAUL OSKAR KRISTELLER

EL PENSAMIENTO RENACENTISTA Y LAS ARTES

Colección de ensayos

Versión castellana
de

BERNARDO MORENO CARRILLO



Título original: *Renaissance Thought II*
© 1965, 1980, by Paul Oskar KRISTELLER
Editor: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, Princeton (N.J.)
ISBN: 0-691-02010 pbk.

A RONALD H. BAINTON,
CON GRATITUD Y AFECTO

© 1986, TAURUS EDICIONES, S. A.
Príncipe de Vergara, 81, 1.º - 28006 MADRID
Teléfono 261 97 00
ISBN: 84-306-1261-0
Depósito Legal: M. 7.800-1986
PRINTED IN SPAIN

de la civilización renacentista el estudiar los tipos de ocasiones concretas para las que se componían los discursos o la poesía musical, o ambas cosas a la vez, en los distintos períodos y lugares. Parece ser que, cuando la importancia legal de la oratoria había pasado a un segundo plano, considerándose meramente como pasatiempo, la poesía y la música se convirtieron en sus poderosos rivales, acabando por sustituirla completamente durante el siglo XVI. Dicho cambio de gusto ha ocurrido de nuevo en tiempos recientes, y en nuestros días la mayoría de la gente prefiere en las celebraciones públicas las interpretaciones musicales a la oratoria solemne. Este cambio parece reflejar una transformación que se verifica en los hábitos y las ideas de una sociedad o cultura. Cansada y aburrida de fórmulas tradicionales que ya no evocan convicciones fuertes y que son incapaces de producir nuevas ideas que tengan un atractivo común, la gente está más a gusto en la atmósfera neutral de la representación y la música, donde las ideas subyacentes quedan ocultas en un lenguaje imaginativo que no necesita ser traducido a la prosa de la razón y de la vida cotidiana.

La historia de la música, como la de toda rama de la historia intelectual, tiene que enfrentarse a dos cometidos: trazar el desarrollo de la música como un proceso autónomo, basado en las tradiciones y cambios profesionales y técnicos que no tienen ninguna contrapartida en otro campo de la civilización; y también considerar el lugar que ocupa la música en cualquier momento dentro del marco general de la cultura, así como sus relaciones con otras artes y ciencias, y los influjos que recibe de —o ejerce sobre— ellas. La relativa importancia de ambos cometidos puede variar según el período bajo consideración; y en general, puede que el primer cometido sea el más importante para el historiador de la música, el más indicado sin duda para acometer este trabajo. El segundo cometido, sin embargo, no carece de valor, ni mucho menos, y es en esto donde un no especialista puede contribuir a la historia musical y donde se puede esperar que la colaboración entre la historia de la música y las historias de la literatura y del pensamiento produzca algún fruto.

IX

EL SISTEMA MODERNO DE LAS ARTES*

*Dedicado al profesor Hans Tietze
en su septuagésimo aniversario*

I

La importancia fundamental del siglo XVIII en la historia de la estética y de la crítica del arte es algo generalmente reconocido. No cabe duda de que ha existido una gran variedad de teorías y corrientes durante los últimos doscientos años difícilmente reducibles a un común denominador. Sin embargo, todos los cambios y controversias del pasado más reciente presuponen ciertas nociones fundamentales que se remontan al siglo clásico de la estética moderna. Es sabido que el término «estética» fue acuñado en esa época y que, al menos en la opinión de algunos historiadores, la temática misma conocida como «filosofía del arte» fue inventada en ese período relativamente reciente, pudiéndose aplicar sólo con reservas a otras fases anteriores del pensamiento occidental¹.

* Artículo reimpresso con el permiso del *Journal of the History of Ideas*, Vol. XII (1951), n.º 4, 496-527 y vol. XIII (1952), n.º 1, 17-46. También publicado en *Ideas in Cultural Perspective* ed. Philip P. Wiener y A. Noland (New Brunswick, Rutgers University Press, 1962), 145-206. Quiero expresar aquí mi agradecimiento por varias sugerencias y referencias a los profesores Julius S. Held, Rensselaer Lee, Philip Merlan, Ernest Moody, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro y Norman Torrey.

¹ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*, 5.ª ed. (Bari, 1922; 1.ª ed., 1901); *Problemi di estetica*, 2.ª ed. (Bari, 1923); *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942); Katharine E. GILBERT y Helmut KHUN, *A History of Esthetics* (Nueva York, 1939). Cf. también J. KOLLER, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit* (Ratisbona, 1799); R. ZIMMERMANN, *Aesthetik*, pt. I: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (Viena, 1858); M. SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik* (Berlín, 1872); K. Heinrich VON STEIN, *Die Entstehung der neueren Aesthetik* (Stuttgart, 1886); William KNIGHT, *The Philosophy of the Beautiful*, vol. I (*Being Outlines of the History of Aesthetics*) (Londres, 1891); B. BOSANQUET, *A History of Aesthetic*, 3.ª ed. (Londres, 1910); Max DESSOIR,

También está generalmente admitido que estos conceptos, que dominan en la estética moderna, como es el caso de gusto, sentimiento, genio, originalidad e imaginación creadora, no asumieron su significado moderno y definitivo antes del siglo XVIII. Algunos entendidos han observado con razón que fue sólo en el siglo XVIII cuando se produjo un tipo de literatura en el que distintas artes se comparaban entre sí y se trataban sobre la base de principios comunes, mientras que hasta dicho período los tratados sobre poesía y retórica, pintura y arquitectura —o sobre música incluso— habían representado diferentes ramas de la escritura y estaban relacionados ante todo con preceptos técnicos más bien que con ideas generales². Finalmente, unos cuantos eruditos al menos han notado que el término «Arte», con A mayúscula y en su sentido moderno, así como el término emparentado «Bellas Artes», tuvieron su origen con toda probabilidad en el siglo XVIII³.

En este artículo daré por supuestos todos estos hechos y me centraré más bien en un punto mucho más simple y en cierto sentido más fundamental, íntimamente relacionado con los problemas mencionados hasta ahora, pero que no parece hayan recibido toda la atención merecida. Aunque los términos «Arte» y «Bellas Artes» se identifiquen a menudo con las artes visuales exclusivamente, nosotros las entenderemos en un sentido más amplio. Desde esta perspectiva más amplia, el término «Arte» comprende sobre todo las cinco grandes artes de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía. Estas cinco artes constituyen el núcleo irreductible del sistema moderno de las artes, sobre el que todos los escritores y pensadores parecen estar

Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Stuttgart, 1906); Ernst BERGMANN, *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie: Ein Forschungsbericht* (Leipzig, 1914); Frank P. CHAMBERS, *Cycles of Taste* (Cambridge, Mass., 1928); *The History of Taste* (Nueva York, 1932); A. BAUMLER, *Aesthetik (Handbuch der Philosophie)*, I, C, Munich-Berlin, 1934). Sobre poesía y literatura G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. (Edimburgo, 1900-04; muy débil desde el punto de vista teórico). Sobre la música: H. SAHLENDER, *Die Bewertung der Musik im System der Künste: Eine Historisch-systematische Untersuchung* (tesis, Jena, 1929). Sobre las artes visuales: A. DRESDNER, *Die Kunstskritik: Ihre Geschichte und Theorie*, vol. I (Munich, 1915); Julius SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* (Viena, 1924); Lionello VENTURI, *History of Art Criticism* (Nueva York, 1936); *Storia della critica d'arte* (Roma, 1945); R. WITTKOWER, «The Artist and the Liberal Arts», *Eidos*, I (1950), 11-17. En el transcurso de este artículo iré citando otros estudios de interés.

² M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España III* (Buenos Aires, 1943); E. CASSIRER, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tubinga, 1932), 368 ss.; T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'Esthétique française* (Paris, 1920).

³ L. VENTURI, «Per il nome de "Arte"», *La Cultura*, N. S., I (1929), 385-88; R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), 5-7. Cf. también los libros de Parker y McMahon, citados más abajo.

de acuerdo⁴. Por otra parte, a veces se añaden algunas otras artes a este esquema, aunque de manera menos regular, según las diferentes tesis e intereses de los autores en cuestión; así, por ejemplo, el cuidado del jardín, el grabado y las artes decorativas, la danza y el teatro, a veces también la ópera y, por último, la elocuencia y la literatura en prosa⁵.

Esta noción básica de que las cinco «artes mayores» constituyen todo un universo por sí solas, separadas claramente, gracias a características comunes, de los oficios, las ciencias y otras actividades humanas, no ha sido impugnada prácticamente por ningún escritor sobre estética desde Kant hasta nuestros días. Es también empleada libremente por los críticos de arte y literatura que dicen no creer en la «estética»; y es finalmente aceptada sin ningún problema por el público general de los aficionados que asigna al «Arte» (con A mayúscula) ese espacio cada vez más estrecho de la vida moderna que no está ocupado por la ciencia, la religión ni los quehaceres prácticos.

Es mi propósito aquí mostrar que este sistema de las cinco artes mayores, que subyace a toda la estética moderna y que nos es tan familiar a todos nosotros, es de un origen relativamente reciente y que no adoptó esta forma definitiva antes del siglo XVIII, aunque posea muchos ingredientes que se remontan al pensamiento clásico, medieval y renacentista. No pretendo hablar de ninguna teoría metafísica de la belleza ni de ninguna teoría concreta respecto a una o más artes, y menos aún de su verdadera historia, sino simplemente del hecho de que estas distintas artes aparezcan «juntas». Esta cuestión no afecta directamente a los cambios o logros concretos de dichas artes, sino más bien a sus relaciones recíprocas y su lugar en el marco general de la cultura occidental. Como dicho tema ha sido muy poco tratado por la mayoría de los historiadores de estética y de las teorías literarias, musicales o artísticas⁶, espero que este estudio breve y aproximativo pueda arrojar alguna luz sobre este problema que tanto afecta a la estética moderna y a su historiografía.

⁴ Theodore M. GREENE, *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton, 1940), 35 ss.; P. FRANKL, *Das System der Kunstwissenschaft* (Brünn-Leipzig, 1938), 501 ss.

⁵ Cf. las obras de Zimmermann y Schasler, citadas más arriba, nota 1.

⁶ Sólo me he encontrado con dos autores que vieron el problema bastante claramente: H. PARKER, *The Nature of the Fine Arts* (Londres, 1885), esp. 130, y A. Philip McMAHON, *Preface to an American Philosophy of Art* (Chicago, 1945). Este último estudio está mejor documentado, aunque algo deslucido por sus intenciones polémicas. Espero contribuir al enriquecimiento de su contenido y conclusiones.

II

El término griego para la palabra «arte» (τέχνη), así como su equivalente en latín (*ars*) no denotan específicamente las «bellas artes» en el sentido moderno, sino que se aplicaron a todos los géneros de actividades humanas que hoy día llamaríamos oficios o ciencias. Más aún, mientras que la estética moderna destaca el hecho de que el arte no se puede aprender, por lo que resulta a menudo algo así como la tarea de enseñar lo «inenseñable», los antiguos siempre entendieron por arte algo que se puede enseñar y aprender. Las tesis antiguas sobre el arte y las artes se han leído y entendido a menudo a través de la categoría moderna de «bellas artes». Esto puede haber conducido en algunos casos a errores fructíferos, mas no hace justicia a la intención original de los escritores antiguos. Cuando los autores griegos empezaron a oponer el arte a la naturaleza, pensaron ante todo en la actividad humana en general. Cuando Hipócrates contrasta el arte con la vida, piensa en primer lugar en la medicina, y cuando Goethe o Schiller repiten esta comparación con relación a la poesía, esto muestra simplemente la larga serie de cambios que sufre el término «arte» desde los tiempos de su significación original⁷. Platón pone el arte por encima de la mera rutina porque procede mediante principios y normas racionales⁸, y Aristóteles, que incluye el arte entre las denominadas virtudes intelectuales, lo caracteriza como una especie de actividad basada en el conocimiento, con una definición cuyo influjo se haría sentir durante muchos siglos⁹. Los estoicos definieron también el arte como un sistema de conocimientos¹⁰, y fue en este sentido en el que consideraron la virtud moral como un arte de vivir¹¹.

El otro concepto central de la estética moderna, la belleza, no aparece en el pensamiento ni en la literatura de los antiguos con sus connotaciones específicas modernas. El término griego καλόν, así como su equivalente latino (*pulchrum*), nunca se distinguieron clara y nítidamente del bien moral¹². Cuando Platón habla de la belleza en el *Banquete* y el *Fedro*, se refiere no sólo a la belleza física de las personas humanas, sino también a los hábitos bellos del alma y a los conocimientos bellos, mientras que no dice

⁷ ὁ βίος βραχὺς, ἡ δὲ τέχνη μακρῆ. HIPÓCRATES, *Aforismos*, I; SENECA, *De brevitate vitae*, I; SCHILLER, *Wallensteins Lager*, Prolog, 138; GOETHE, *Fausto*, I, *Studierzimmer*, 2, 1787.

⁸ *Gorgias*, 462 b ss.

⁹ *Ética a Nicómaco*, VI, 4, 1140 a 10.

¹⁰ *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. H. von Arnim, I, p. 21; II, p. 23 y 30; III, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, II pp. 49 y 148 ss.

¹² R. G. COLLINGWOOD, «Plato's Philosophy of Art», *Mind*, N. S. 34 (1925), 154-72, esp. 161 ss.

ni una palabra de las obras de arte en este sentido¹³. Una observación incidental hecha en el *Fedro*¹⁴ y elaborada por Proclo¹⁵ no podía en absoluto estar destinada a expresar la tríada moderna de Verdad, Bondad y Belleza. Cuando los estoicos relacionan la belleza con la bondad en uno de sus asertos más famosos¹⁶, el contexto, al igual que la traducción latina de Cicerón¹⁷, sugiere que no se entiende por «belleza» otra cosa que bondad moral, y que por bueno no se entiende sino lo útil. Solamente entre los pensadores posteriores asumirá la especulación sobre la «belleza» un significado cada vez más «estético», aunque nunca hasta el punto de denotar un sistema autónomo de estética en el sentido moderno. Panecio identifica belleza moral con decoro¹⁸, término que toma de la *Retórica*¹⁹ de Aristóteles, y en esta onda gusta de comparar las distintas artes entre ellas y con la vida moral. Su doctrina la conocemos principalmente gracias a Cicerón, aunque también pudo haber influido en Horacio. Plotino se preocupa fundamentalmente, en sus famosos tratados sobre la belleza, de problemas metafísicos y éticos, y no incluye en su tratamiento de la belleza sensual la belleza visible de las obras de arquitectura o escultura, ni la belleza audible de la música²⁰. De igual manera, en las especulaciones sobre la belleza que se hallan dispersas en las obras de Agustín, existen referencias a las diferentes artes; sin embargo, su doctrina no iba dirigida principalmente a ofrecer una interpretación de las «bellas artes»²¹. El hablar o no de estética en el caso de Platón, Plotino y Agustín dependerá de nuestra definición de dicho término; aunque deberíamos hacer-

¹³ *Banquete*, 210 a ss. *Fedro*, 249 d.

¹⁴ τὸ δὲ θεῖον καλόν, σοφόν, ἀγαθόν, καὶ πᾶν ὅτι τοιούτων, 246 d-e.

¹⁵ *Commentary on Plato's Alcibiades I* (ed. Cousin, 356-57). Debo esta referencia al Dr. Laurence Rosán. El καλόν no denota belleza estética en este pasaje, como tampoco en Platón, y el interpretar el σοφόν como lo verdadero me parece algo arbitrario. Con todo, este pasaje puede haber influido a su editor, Cousin.

¹⁶ *Stoicorum Veterum Fragmenta* III, p. 9 ss. (μόνον τὸ καλὸν ἀγαθόν)

¹⁷ *Ibid.*, III, pp. 10 ss., y I, pp. 47 y 48. Cicerón *De finibus* III, 26 (quod honestum sit id solum bonum).

¹⁸ CICERÓN, *De officiis* I, 27 y 93 ss.; R. PHILIPPSON, «Das Sittlichschöne bei Panaitios», *Philologus* 85 (N. F. 39, 1930) y 357-413; Lotte LABOWSKY, *Die Ethik des Panaitios* (Leipzig, 1934).

¹⁹ III 7, 1408 a 10 ss.

²⁰ *Enn.* V 8, 1. I 6, 1-3. Cf. también I 3, 1. No hay pruebas en el sentido de que Plotino pretendiera aplicar sus observaciones sobre la música a todas las demás bellas artes, como cree E. KRAKOWSKI (*Une philosophie de l'amour et de la beauté: L'esthétique de Plotin et son influence*, París, 1922, 112 ss.). La tríada de la Bondad, la Verdad y la Belleza es convertida en base de su interpretación por Dean William R. INGE (*The Philosophy of Plotinus* II, Londres, 1918, 74 ss. y 104), aunque no aparece en las obras de Plotino.

²¹ K. SVOBODA, *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources* (Brno, 1933). E. CHAPMAN, *Saint Augustine's Philosophy of Beauty* (N. York, 1939); E. GILSON, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, 3.^a ed. (París, 1949), 279 ss.

nos cargo de que, en la teoría de la belleza, brilla por su ausencia en Platón toda consideración de las artes, mientras que en Plotino y Agustín dicha consideración no pasa de ser meramente secundaria.

Dirijamos nuestra atención ahora a las artes individuales y a la manera como fueron evaluadas y agrupadas por los antiguos. La poesía fue siempre la más respetada, y la noción de que el poeta está inspirado por las musas se remonta a Homero y Hesíodo. El término latino (*vates*) sugiere también un viejo nexo entre poesía y profecía religiosa, y Platón, por su parte, se inspira en una noción primitiva cuando considera en su *Fedro* la poesía como una de las formas de locura divina²². Con todo, deberíamos recordar también que la misma concepción de poesía aparece con cierta ironía en el *Ion*²³ y la *Apología*²⁴, y que, incluso en el *Fedro*, la locura divina del poeta es comparada con la del amor y la del poeta religioso²⁵. No se hace mención alguna de las «bellas artes» en este pasaje, siendo tarea del posterior sofista Calístrato²⁶ trasladar el concepto de inspiración de Platón al arte de la escultura.

Entre las «bellas artes», fue ciertamente la poesía aquélla sobre la que Platón tuvo más cosas que decir, especialmente en la *República*; sin embargo, el tratamiento que le da no es ni sistemático ni amistoso, sino sospechosamente parecido al que da a la retórica en alguno de sus otros escritos. Aristóteles, por su parte, dedica todo un tratado a la teoría de la poesía y trata sobre ella de una manera completamente sistemática y constructiva. Su *Poética* no sólo contiene un gran número de ideas específicas, que ejercieron un influjo duradero en la crítica posterior, sino que establece también un lugar permanente para la teoría de la poesía en la enciclopedia del saber filosófico. El influjo mutuo entre poesía y elocuencia había sido un rasgo corriente de la literatura antigua desde los tiempos de los sofistas; asimismo, la estrecha relación entre estas dos ramas de la literatura recibió un fundamento teórico mediante la aproximación de la *Retórica* y la *Poética* en el corpus de las obras de Aristóteles. Más aún, puesto que el orden de los escritos en el corpus aristotélico fue interpretado ya por los comentaristas de la tardía antigüedad como un esquema de clasificación para las disciplinas filosóficas, el lugar de la *Retórica* y la *Poética* después de los escritos lógicos del *Organon* estableció un vínculo entre lógica, retórica y poética que fue re-

²² 245 a.

²³ 533 e ss.

²⁴ 22 a ss.

²⁵ 244 a ss.

²⁶ *Descriptions*, 2.

saltado por algunos de los comentaristas árabes, y cuyos efectos se harían sentir en el Renacimiento²⁷.

La música también ocupó un destacado lugar en el pensamiento antiguo; con todo, debería recordarse que el término griego μουσική, que se deriva de las musas, abarcó en un principio mucho más de lo que nosotros entendemos por música. La educación musical, como podemos ver todavía en la *República* de Platón, incluía no sólo la música, sino también la poesía y la danza²⁸. Platón y Aristóteles, quienes también emplean el término música en su sentido más específico y familiar para nosotros, no tratan la música ni la danza como artes separadas, sino más bien como elementos de ciertos tipos de poesía, especialmente de la poesía lírica y dramática²⁹. Hay razones para creer que se inspiraron en una tradición más antigua, que estaba desapareciendo de hecho en su tiempo con la emancipación de la música instrumental respecto de la poesía. Por otra parte, el descubrimiento pitagórico de las proporciones numéricas subyacentes a los intervalos musicales condujo a un tratamiento teórico de la música sobre bases matemáticas y, por consiguiente, la teoría musical entró en alianza con las ciencias matemáticas, cosa que se puede ver ya en la *República* de Platón³⁰ y que iba a perdurar hasta entrados los tiempos modernos.

Cuando consideramos las artes visuales de la pintura, la escultura y la arquitectura, parece que su prestigio social e intelectual en la antigüedad fue mucho menor de lo que podría esperarse de sus verdaderos logros en dichos terrenos o de las ocasionales observaciones entusiásticas, que, en su gran parte, datan de siglos posteriores³¹. Es cierto que la pintura fue compa-

²⁷ L. BAUR, «Die philosophische Einleitungsliteratur bis zum Endender Scholastik», en Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, ed. L. Baur (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, IV, 2-3, Münster, 1903), 316 ss. Cf. también J. MARIÉTAN, *Problème de la classification des sciences d'Aristote à St. Thomas* (tesis, Friburgo, 1901).

²⁸ *La República* II, 376 e ss.

²⁹ *Poética* I, 1447 a 23 ss. *Leyes* II, 669 e ss.

³⁰ VII, 531 a ss.

³¹ DRESNER, *l. c.*, 19 ss.; E. ZISEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs* (Tubinga, 1926), 22 ss.; B. SCHWEITZER, «Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike», *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N. F. (1925), 28-132; HANS JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (Frankfurt, 1950). Sobre las teorías antiguas del arte en general, cf. EDUARD MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 vols. (Breslau, 1834-37). JULIUS WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (Leipzig, 1893). Sobre Platón y Aristóteles, G. FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik* (Leipzig, 1900). S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.^a ed. (Londres, 1911); A. ROSTAGNI, «Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'estetica antica», *Studi italiani di filologia classica*, N. S. 2 (1922), 1-147; U. GALLI, «La mimesi artistica secondo Aristotele», *ibid.*, N. S. 4 (1927), 281-390; E. CASSIRER, «Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in

rada a la poesía por Simónides³², Platón³³, Aristóteles³⁴ y Horacio³⁵, como también fue comparada con la retórica por Cicerón³⁶, Dionisio de Halicarnaso³⁷ y otros escritores³⁸. Es igualmente cierto que se incluyó a la arquitectura entre las artes liberales en los escritos de autores como Varrón³⁹ y Vitruvio⁴⁰, y a la pintura en los de autores como Plinio⁴¹ y Galeno⁴²; que Dion Crisóstomo comparó el arte del escultor con el del poeta⁴³, y que Filóstrato y Calístrato escribieron de manera encomiástica sobre la pintura y la escultura⁴⁴. Sin embargo, el lugar de la pintura entre las artes liberales fue negado explícitamente por Séneca⁴⁵ e ignorado por la mayoría de los demás escritores, y el aserto de Luciano de que todos admiran las obras del gran escultor pero nadie quiere desempeñar dicha actividad, parece reflejar la concepción que prevaleció entre los escritores y pensadores en general⁴⁶. El término δημιουργός, comunmente aplicado a los pintores y escultores, refleja, por su parte, su bajo *status* social, que estaba relacionado con el antiguo desprecio hacia el trabajo manual. Cuando Platón compara la descripción de su Estado ideal con una pintura⁴⁷ y llama incluso a su dios modelador-del-mundo y demiurgo⁴⁸, no da más importancia al artista que Aristóteles cuando emplea la estatua como ejemplo tipo para describir el producto del arte humano⁴⁹. Cuando Cicerón, probablemente reflejando a Pane-

Platons Dialogen», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II: Vorträge 1922-23, I (Leipzig-Berlin, 1924), 1-27; R. G. COLLINGWOOD, «Plato's Philosophy of Art», *Mind*, N. S. 34 (1925), 154-72; E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi* (Florencia, 1932); P. M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps* (*Arts plastiques*; París, 1933); R. McKEON, «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Modern Philology*, 34 (1936-37), 1-35.

³² PLUTARCO, *De gloria Atheniensium* 3, 346 F ss.

³³ *La República* X, 605 a ss.

³⁴ *Poética* I, 1447 a 19 ss.; 2, 1448 a 4 ss.

³⁵ *De arte poetica* 1 ss.; 361 ss.

³⁶ *De inventione* II, 1.

³⁷ *De veteribus scriptoribus* 1.

³⁸ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* XII, 10, 3 ss.

³⁹ F. RITSCHL, «De M. Terentii Varronis disciplinarium libris commentarius», en su *Kleine philologische Schriften* III (Leipzig, 1877), 352-402.

⁴⁰ Cf. *De architectura* I, 1, 3 ss.

⁴¹ *Historia natural* XXXV, 76 ss.

⁴² *Protrepticus* (*Opera*, ed. C. G. Kühn, I, Leipzig, 1821, 39).

⁴³ *Oratio* XII. Cf. S. FERRI, «Il discorso di Fidia in Dione Crisostomo», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, ser. II, vol. V (1936), 237-66.

⁴⁴ FILOSTRATO, *Imagines*; CALÍSTRATO, *Descriptiones*; Ella BIRMEIN, «Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios», *Philologus* 88, n.e., 42 (1933), 149-80; 392-414.

⁴⁵ *Epistolae Morales* 88, 18.

⁴⁶ *Somnium* 14. Cf. PLUTARCO, *Pericles* 1-2.

⁴⁷ *La República* V, 472 d. Cf. VI, 501 a ss.

⁴⁸ *Timeo* 29 a.

⁴⁹ *Física* II, 3, 194 b 24 ss. y 195 a 5 ss. *Metafísica* IV 2, 1013 a 25 ss y b 6 ss.

cio, habla de las nociones ideales en la mente del escultor⁵⁰, y cuando los platónicos medios y Plotino comparan las ideas de la mente de Dios con los conceptos del artista, avanzan un paso más todavía⁵¹. Sin embargo, ningún filósofo antiguo, que yo sepa, escribió un tratado sistemático sobre las artes visuales ni les asignó un lugar destacado en su esquema del conocimiento⁵².

Si queremos encontrar en la filosofía clásica un nexo entre poesía, música y bellas artes, tendremos que acudir al concepto de imitación (μίμησις). Se han sacado de los escritos de Platón y Aristóteles algunos pasajes de los que parece claro que consideraron la poesía, la música, la danza, la pintura y la escultura como formas diferentes de imitación⁵³. Este hecho es significativo de por sí, y ha influido en muchos autores posteriores, incluso del siglo XVIII⁵⁴. No obstante, aparte de que ninguno de estos pasajes tienen un carácter sistemático ni siquiera enumera juntas todas las «bellas artes», debería notarse que de este esquema se excluye la arquitectura⁵⁵, que la música y la danza son tratadas como partes de la poesía y no como artes separadas⁵⁶, y que, por otro lado, las ramas o subdivisiones individuales de la poesía y la música son tratadas con el mismo rasero que la pintura y la escultura⁵⁷. Por último, la imitación no se confunde, ni mucho menos, con una categoría laudatoria, al menos en Platón; y, siempre que Platón y Aristóteles tratan las «artes imitativas» como grupo distinto dentro de la clase más amplia de las «artes», dicho grupo parece incluir, además de las «bellas artes», por las que nos interesamos

⁵⁰ *Orator* 8 ss.

⁵¹ W. THEILER, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus* (Berlín, 1930), 1 ss. Birmein, l. c., p. 402 ss.; PLOTINO, *Enn.* I 6, 3; V 8, 1; E. PANOFKY, *Idea* (Leipzig/Berlín, 1924). La antigua comparación de Dios con un artesano fue invertida por los estéticos modernos, que compararon al artista «creativo» con Dios. Cf. Milton C. NAHM, «The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator», *Journal of the History of Ideas* 8 (1947), 363-72; E. KRIS y O. KURTZ, *Die Legende vom Künstler* (Viena, 1934), 47 ss.

⁵² La opinión de S. HAUPT («Die zwei Bücher des Aristoteles περί ποιητικῆς τέχνης», *Philologus* 69, N. F. 23, 1910, 252-63) de que una sección perdida de la *Poética* de Aristóteles trataba de las artes visuales, así como de la poesía lírica, debe de ser desechada.

⁵³ Cf. *supra*, nota 31. Cf. especialmente PLATÓN, *La República* II, 373 b; X, 595 a ss.; *Las Leyes* II, 668 b ss.; ARISTÓTELES, *Poética* I, 1447 a 19 ss.; *La Retórica* I 11, 1371 b 6 ss.; *Política* VIII 5, 1340 a 38 ss.

⁵⁴ Parece claro que PLATÓN (*La República* X y *Sofista* 234 a ss.) llegó a su distinción entre artes productivas e imitativas sin ninguna preocupación especial por las «bellas artes», puesto que la imitación es para él un concepto básicamente metafísico, del que se sirve para describir la relación entre las cosas y las ideas.

⁵⁵ Quizá la poesía lírica está también excluida. Esto no es tratado por Aristóteles, salvo para ciertos géneros especiales, y existen pasajes en *La República* de Platón (X, 595 a) que implican que sólo ciertos géneros de poesía son imitativos.

⁵⁶ Cf. *supra*, nota 29.

⁵⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1447 a 24 ss.

aquí particularmente, otras actividades que son menos «bellas», como la sofística⁵⁸, el uso del espejo⁵⁹ y de trucos mágicos⁶⁰, o la imitación de voces animales⁶¹. Más aún, la distinción de Aristóteles entre artes de necesidad y artes de placer⁶² es completamente incidental y no identifica a las artes del placer con las artes «bellas» ni siquiera con las imitativas, y cuando recalca que en la *Política*⁶³ incluye la música y el dibujo en su esquema de educación, no debería olvidarse que comparten este privilegio con la gramática (escrita) y la aritmética.

Los intentos definitivos de los antiguos por clasificar las artes y ciencias humanas más importantes se hicieron después de la época de Platón y Aristóteles. Se debieron en parte a los esfuerzos de escuelas rivales de filosofía y retórica por organizar la educación secundaria o preparatoria dentro de un sistema de disciplinas elementales (τὰ ἐγκύκλια). Este sistema de las denominadas «artes liberales» estuvo sujeto a toda una serie de cambios y fluctuaciones, y su desarrollo se desconoce en todas sus fases anteriores⁶⁴. Cicerón habla a menudo de las artes liberales y de sus relaciones mutuas⁶⁵, aunque no da una lista concreta de dichas artes; con todo, podemos estar seguros de que nunca pensó en las «bellas artes», como se ha creído con tanta facilidad en los tiempos modernos. El esquema definitivo de las siete artes liberales lo encontramos solamente en Marciano Capella; a saber, la gramática, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Otros esquemas, semejantes a éste, pero nunca idénticos, los encontramos en muchos autores griegos y latinos antes de Capella. Muy parecida a la clasificación de Capella, siendo probablemente su fuente, es la de Varrón, que incluye la medicina y la arquitectura, además de las siete artes que cita Capella⁶⁶. También de gran parecido es la clasificación que se desprende de la obra de Sexto Empírico. Contiene solamente seis artes, omitiéndose la lógica, que es tratada como una de las tres

⁵⁸ PLATÓN, *Sofista* 234 e ss.

⁵⁹ *La República* X, 596 d ss.

⁶⁰ *Ibid.*, 602 d. Cf. *Sofista*, 235 a.

⁶¹ PLATÓN, *Cratilo*, 423 c. Cf. ARISTÓTELES, *Poética* 1, 1447 a 21 (pasaje controvertido). Cf. también la *Retórica* III 2, 1404 a 20 ss. sobre el carácter imitativo de las palabras y el lenguaje.

⁶² *Metafísica* I 1, 981 b 17 ss.

⁶³ VIII 3, 1337 b 23 ss.

⁶⁴ Moritz GUGGENHEIM, *Die Stellung der liberalen Künste oder encyclopedischen Wissenschaften in Altertum* (progr. Zurich, 1893); E. NORDEN, *Die antike Künsteprosas* II, 4.^a ed. (Leipzig-Berlin, 1923), 670 ss.; H. J. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (Paris, 1948), 244 ss. y 523 ss.; también *Saint Agustin et la fin de la culture classique* (Paris, 1938), 187 ss. y 211 ss.

⁶⁵ *Pro Archia poeta* 1, 2: «etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinculum».

⁶⁶ Cf. *supra*, nota 39.

partes de la filosofía. El autor griego Sexto fue consciente de la diferencia entre las disciplinas preliminares y las partes de la filosofía, mientras que los autores latinos, que no tenían ninguna tradición de formación filosófica, solían pasar por alto esta distinción. Si comparamos el esquema de Capella de las siete artes liberales con el sistema moderno de las «bellas artes», las diferencias saltan a la vista. De las bellas artes sólo la música, entendida como teoría musical, aparece entre las citadas artes liberales. La poesía no está incluida entre ellas, aunque sabemos por otras fuentes que estaba estrechamente relacionada con la gramática y la retórica⁶⁷. Las artes visuales no tienen lugar alguno en este esquema, a no ser por lo que respecta a los intentos ocasionales por meterlas en el mismo, cosa de la que ya hemos hablado más arriba. Por otra parte, las artes liberales comprenden la gramática y la lógica, así como las matemáticas y la astronomía; es decir, unas disciplinas que nosotros clasificaríamos como ciencias.

El mismo resultado se desprende de la distribución de las artes entre las nueve musas. Convendría notar que el número de las musas no se fijó antes de un período relativamente posterior, y que los intentos por asignar las artes particulares a cada una de las musas es todavía posterior y nada uniforme. Con todo, las artes que figuran en estos esquemas posteriores son las distintas ramas de la poesía y la música, junto con la elocuencia, la historia, la danza, la gramática, la geometría y la astronomía⁶⁸. En otras palabras, que, como en todas las clasificaciones de las artes liberales, también en las clasificaciones con las musas aparecen agrupadas la poesía y la música junto con algunas de las ciencias, mientras que las artes visuales son omitidas. La antigüedad no conoció la musa de la pintura ni de la escultura; éstas serían inventadas por los alegoristas de principios de la Edad Moderna. Y las cinco bellas artes, que constituyen el sistema moderno, no aparecieron nunca juntas en la antigüedad, sino que compartieron compañías diferentes: la poesía suele acompañar a la gramática y la retórica; la música está tan cerca de las matemáticas como la astronomía lo está de la danza y la poesía⁶⁹; y las artes visuales, excluidas del reino de las musas y de las artes liberales

⁶⁷ Charles S. BALDWIN, *Ancient Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1924), esp. 1 ss., 63 ss. y 226 ss.

⁶⁸ J. VON SCHLOSSER, «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XVII, pt. 1 (1896), 13-1000, esp. 36; PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* 16 (1935), 680 ss., esp. 685 s. y 725 ss.

⁶⁹ Carolus SCHMIDT, *Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis...* (tesis, Giessen, Darmstadt, 1899).

por la mayoría de los autores, tienen que contentarse con la compañía modesta de los otros oficios manuales.

Así, la antigüedad clásica no nos dejó ningún sistema ni concepto elaborado de naturaleza estética⁷⁰, sino simplemente unas cuantas nociones y sugerencias dispersas que han ejercido un influjo duradero hasta los mismos tiempos modernos, pero que han tenido que ser cuidadosamente seleccionadas, sacadas de su contexto, reajustadas, recaladas y reinterpretadas o mal interpretadas antes de haber podido utilizarse como materiales de construcción para los sistemas estéticos. Hemos de admitir la conclusión, poco agradable para muchos historiadores de la estética, aunque admitida sin más remedio por la mayoría de ellos, de que los escritores y pensadores antiguos, aunque enfrentados a obras de arte excelentes y sumamente sensibles a sus encantos, no fueron capaces —ni tampoco les preocupó mucho— de desprender la calidad estética de estas obras de arte de su función o contenido intelectual, moral, religioso y práctico, ni de servirse de esta calidad estética como de patrón para clasificar las bellas artes o hacer de ellas el tema de una interpretación filosófica de índole global.

III

La temprana Edad Media heredó de la antigüedad tardía la clasificación de las siete artes liberales que sirvió no sólo de clasificación global del saber humano, sino también de *curriculum* para las escuelas monásticas y catedralicias hasta entrado el siglo XII⁷¹. La subdivisión de las siete artes en el Trivium (gramática, retórica y dialéctica) y el Quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música) parece haber recibido un auge mayor desde tiempos carolingios⁷². Esta clasificación se volvió inadecuada tras el nuevo impulso del saber en los siglos XII y XIII. Los esquemas clasificatorios del siglo XII reflejan diferentes intentos por combinar el sistema tradicional de las artes liberales con la triple división de la filosofía (lógica, ética y física), conocida a través de

⁷⁰ SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 46 ss.

⁷¹ P. Gabriel MEIER, *Die sieben freien Künste im Mittelalter* (curso en Einsiedeln, 1886-1887); NORDEN, l. c.; A. APPUHN, *Das Trivium und Quadrivium in Theorie und Praxis* (tesis, Erlangen, 1900); P. ABELSON, *The Seven Liberal Arts* (tesis Columbia University, Nueva York, 1906). Para las representaciones artísticas de este esquema, cf. P. D'ANCONA, «Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento», *L'Arte* 5 (1902), 137-55; 211-28; 269-89 y 370-85; E. MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 4.ª ed. (París, 1919), 97 ss.

⁷² P. RAJNA, «Le denominazioni Trivium e Quadrivium», *Studi Medievali*, N. S. 1 (1928), 4-36.

Isidoro, y con las divisiones del saber hechas por Aristóteles o basadas en el orden de sus escritos, las cuales empezaban a conocerse con las traducciones al latín del griego y el árabe⁷³. El auge de las universidades también estableció la filosofía, la medicina, la jurisprudencia y la teología como temas nuevos y separados fuera de las artes liberales, y estas últimas pasaron de nuevo del estatuto de enciclopedia del saber secular que habían tenido en la temprana Edad Media al de disciplinas preliminares que tuvieron originariamente en la tardía antigüedad. Por otra parte, Hugo de san Víctor fue probablemente el primero en formular un esquema de siete artes mecánicas correspondientes a las siete artes liberales, y este esquema influyó en muchos autores importantes del período subsiguiente como Vincent de Beauvais y Tomás de Aquino. Las siete artes mecánicas, como antes las siete artes liberales, también aparecieron en representaciones artísticas, y merecen que las enumeremos; *lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina y theatrica*⁷⁴. La arquitectura, así como varias ramas de la escultura y la pintura aparecen, junto con otros oficios, como subdivisiones de *armatura*, ocupando así un lugar completamente subordinado incluso entre las artes mecánicas⁷⁵. La música aparece en todos estos esquemas en compañía de las disciplinas matemáticas⁷⁶, mientras que la poesía, cuando se la menciona, está estrechamente unida a la gramática, la retórica y la lógica⁷⁷. Las bellas artes no aparecen juntas ni separadas en ninguna de estas clasificaciones, sino salteadas entre las distintas ciencias, oficios y otras actividades humanas de índole totalmente diferente⁷⁸. Por muy distintas que puedan parecer estas clasificaciones en detalle, muestran unas líneas maestras generales que seguirán dominando el pensamiento posterior.

Si comparamos estos sistemas teóricos con la realidad del mismo período, encontramos que la poesía y la música aparecen entre las materias enseñadas en muchas escuelas y universidades, mientras que las artes visuales quedan confinadas a los gremios de los artesanos, en los que los pintores están a menudo asociados con los dro-

⁷³ Además de las obras de Baur y Mariétan, citadas más arriba (nota 27), cf. M. GRABMANN, *Die Geschichte der scholastischen Methode* II (Friburgo, 1911), 28 ss.

⁷⁴ HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *Didascalicon*, ed. Ch. H. Buttner (Washington, 1939), bk. II, cap. 20 ss.

⁷⁵ *Ibid.*, cap. 22. Sobre la posición del arquitecto en concreto, cf. N. PEVNER, «The term "Architect" in the Middle Ages», *Speculum* XVII (1942), 549-62.

⁷⁶ Cf. G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto* (tesis, Friburgo, 1929).

⁷⁷ Ch. S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1928); E. FARRAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* (París, 1924); R. McKEON, «Poetry and Philosophy in the Twelfth Century», *Modern Philology* 43(1946), 213-34.

⁷⁸ E. DE BRUYNE, *Etudes d'Esthétique médiévale* II (Brujas, 1946), 371 ss., y III, 326 ss.

gueros que preparan sus pinturas, los escultores con los orfebres, y los arquitectos con los albañiles y carpinteros⁷⁹. Los tratados que se escribieron sobre poesía y retórica, o sobre música y algunas de las artes y los oficios —sobre estos últimos con menos frecuencia—, tienen todos también un carácter estrictamente técnico y profesional y no muestran ninguna tendencia a relacionar ninguna de estas artes con las demás o con la filosofía.

Por lo demás, el concepto de «arte» retuvo el mismo significado global que había poseído en la antigüedad, y la misma connotación de materia de enseñanza⁸⁰. Y el término *artista*, acuñado en la Edad Media, se refería ya al artesano ya al estudiante de las artes liberales⁸¹. Tampoco tuvo para Dante⁸² ni para el aquinate el significado que le asociamos; en este sentido se ha recalado o admitido que, para el aquinate, el arte de cocinar, de fabricar calzado o de hacer malabarismos, así como la gramática y la aritmética, no son menos *artes*, ni lo son en otro sentido, que la pintura y la escultura, o la poesía y la música, las cuales nunca aparecerán juntas, ni siquiera como artes imitativas⁸³.

Por otra parte, el concepto de belleza, sobre el que trata ocasionalmente el aquinate⁸⁴, y algunos otros filósofos medievales de manera un poco más enfática⁸⁵, no va unido al de las artes,

⁷⁹ SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 65; N. PEVNER, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge, 1940), 43 ss.; M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938), 306 ss.

⁸⁰ DE BRUYNE, *l. c.*

⁸¹ C. DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis I* (París, 1937), 413.

⁸² D. BIGONGIARI, «Notes on the Text of Dante», *Romanic Review* 41 (1950), 81 s.

⁸³ L. SCHÜLTZ, *Thomas-Lexikon*, 2.ª ed. (Paderborn, 1908), 65-68; A. DYROFF, «Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas», *Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Festgabe Clemens Bäumker...* (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband II, Münster, 1923), 197-219; DE BRUYNE, *l. c.*, III, 316 ss.; J. MARITAIN, *Art et Scolastique* (París, 1920), 1 s. y 28 s.; G. G. COULTON, *Art and the Reformation* (Oxford, 1928), 559 ss.

⁸⁴ M. DE WULF, «Les théories esthétiques propres à Saint Thomas», *Revue Neo-Scholastique* 2 (1895), 188-205; 341-57; 3 (1896), 117-42; M. GRABMANN, *Die Kulturphilosophie des Hl. Thomas von Aquin* (Augsburgo, 1925), 148 ss.; I. CHAPMAN, «The Perennial Theme of Beauty», en *Essays in Thomism* (Nueva York, 1942), 333-46 y 417-19; E. GILSON, *Le Thomisme*, 5.ª ed. (París, 1945), 382-83.

⁸⁵ M. GRABMANN, «Des Ulrich Engelberti von Strassburg O. P. (m. 1277) Abhandlung De pulchro», *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse* (Jahrgang 1925), n.º 5. Cf. H. POUILLON, «Le premier Traité des propriétés transcendentales, La *Suma de bono* du Chancelier Philippe», *Revue Neoscholastique de Philosophie* 42 (1939), 40-77; A. K. COOMARASWAMY, «Medieval Aesthetics», *The Art Bulletin* 17 (1935), 31-47; 20 (1938), 66-77 (reeditado en sus *Figures of Speech or Figures of Thought*, Londres, 1946), 44-84. Debo esta referencia a John Cuddihy; E. LUTZ, «Die Aesthetik Bonaventuras», *Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband*, Münster, 1913), 195-215.

bellas o no, sino que se considera ante todo como un atributo metafísico de Dios y de su creación, ya desde tiempos de Agustín y Dionisio el Areopagita. Entre los atributos transcendentales del ser, o entre los más generales, *pulchrum* no aparecerá en la filosofía del siglo XIII, aunque se le considere como un concepto general y sea tratado en estrecha relación con *bonum*. La cuestión de si la belleza es transcendental o no será uno de los temas más controvertidos entre los neotomistas⁸⁶. Esto es un signo interesante de su actitud variable hacia la estética moderna, que algunos de ellos tienden a incorporar en un sistema filosófico basado en principios tomistas. Para el propio santo Tomás, así como para otros filósofos medievales, esta cuestión carece de sentido, pues aun cuando hubiesen considerado lo *pulchrum* como concepto transcendental, cosa que no hicieron, su significado habría sido diferente de la noción moderna de belleza artística —por la que se interesan los neotomistas—. Así, es obvio que existió una producción artística así como una apreciación artística en la Edad Media⁸⁷, lo cual no pudo por menos de hallar su expresión ocasional en literatura y filosofía. Sin embargo, no existe un concepto o sistema medieval de bellas artes, y, si queremos seguir hablando de estética medieval, tendremos que admitir que su concepto y temática difieren por completo, para bien o para mal, de la disciplina filosófica moderna.

IV

El período del Renacimiento trajo consigo muchos cambios importantes en la posición social y cultural de las distintas artes, preparando así el terreno al desarrollo posterior de la teoría estética. Mas, contrariamente a la opinión más extendida, el Renacimiento no formuló un sistema de bellas artes ni una teoría global sobre la estética.

El temprano humanismo italiano, que en muchos aspectos siguió las tradiciones gramaticales y retóricas de la Edad Media, no sólo dotó al viejo Trivium de un nombre nuevo y más ambicioso (*studia humanitatis*), sino que amplió también su verdadero alcance, contenido y significación en el currículum de las escuelas y universidades y en su amplia producción literaria. Los *studia humanitatis* excluyeron la lógica, pero añadieron a la gramática y retórica tradicionales no sólo la historia, el griego y la filosofía

⁸⁶ MARITAIN, *l. c.*, pp. 31 ss., esp. 40; CHAPMAN, *l. c.*; L. WENDELINUS, *La philosophie de l'art chez les Néo-Scholastiques de langue française* (París, 1932), esp. 93 ss.

⁸⁷ M. SCHAPIRO, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», en *Art and Thought, Essays in Honor of A. K. Coomaraswamy* (Londres, 1947), 130-50.

moral, sino que además hicieron de la poesía, antes un satélite de la gramática y la retórica, el componente más importante de todo el grupo⁸⁸. Es cierto que en los siglos XIV y XV la poesía era entendida como la capacidad de escribir versos latinos y de interpretar a los poetas antiguos, y que la poesía que los humanistas defendieron contra algunos de los teólogos contemporáneos, o por la que fueron coronados por papas y emperadores, difería por completo de lo que nosotros entendemos por dicha palabra⁸⁹. No obstante, el nombre de poesía, que significó al principio poesía latina, recibió la mayor parte de su gloria y prestigio gracias a los primeros humanistas, y hacia el siglo XVI, la poesía y la prosa vernáculas empezaron a compartir las glorias de la literatura latina. Precisamente las distintas ramas de la poesía y literatura latinas y vernáculas formarían la base de las numerosas «academias» fundadas en Italia durante ese período e imitadas después en otros países europeos⁹⁰. El resurgir del platonismo ayudó también a extender la noción de la locura divina del poeta, noción que hacia la segunda mitad del siglo XVI empezó a extenderse a las artes visuales y se convirtió en uno de los ingredientes del concepto moderno de genio⁹¹.

Con el segundo tercio del siglo XVI, la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles empezaron a ejercer un influjo cada vez mayor, no sólo como consecuencia de las traducciones y comentarios, sino también del número creciente de tratados sobre poética en los que las nociones de Aristóteles constituían uno de los rasgos dominantes⁹². La imitación poética suele discutirse en un contexto aristotélico, y

⁸⁸ Cf. mi artículo, «Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance», *Byzantion* 17 (1944-45), 346-74, esp. 364-65; rec. en *Renaissance Thought* (Nueva York, Harper Torchbooks, 1961).

⁸⁹ K. VOSSLER, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* (Berlín, 1900).

⁹⁰ M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 vols. (Bologna, 1926-30). Cf. también PEVSNER, *l. c.*, 1 s.

⁹¹ ZILSEL, *l. c.*, 293 ss.

⁹² J. E. SPINGARN, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 6.^a ed. (Nueva York, 1930); G. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo* (Turín, 1920); Donald L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (Nueva York, 1922); Charles S. BALDWIN, *Renaissance Literary Theory and Practice* (Nueva York, 1939). Entre los comentaristas, FRANCISCUS ROBOTELLUS clasifica la poesía entre la retórica y las distintas partes de la lógica (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* [Florencia, 1548], p. 1) y toma la *Poética*, 1447 a 18 ss., para referirse a la pintura, la escultura y el arte dramático (pp. 10 s.: «sequitur similitudo quaedam ducta a pictura, sculptura et histrionica»). VINCENTIUS MADIUS y Bartholomaeus LOMBARBUS también meten la poesía en el mismo grupo de la lógica y la retórica (*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* [Venecia, 1550], p. 8), pero interpretan el mismo pasaje en términos de pintura y música (pp. 40-41): «aemulantium coloribus et figuris alios, pictores inquam, voce autem alios, phonasco scilicet (los profesores de música), aemulari, quorum pictores quidem arte phonasco autem consuetudine tantum imitationem efficiunt». Petrus VICTORIUS afir-

algunos autores notan y subrayan también las analogías entre poesía, pintura, escultura y música como formas de imitación. Sin embargo, la mayoría de ellos saben que la música fue para Aristóteles una parte de la poesía, y que él conoció otras formas de imitación fuera de las «bellas artes»; además, hay muy pocos autores que intenten situar las «artes imitativas» como clase aparte.

ma que Aristóteles no enumera todas las artes imitativas al principio de la *Poética* (*Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, 2.^a ed. Florencia, 1573, p. 4) y refiere la imitación mediante la voz no a la música, sino al remedo del canto de los pájaros (p. 6: «cum non extet ars ulla qua tradantur praecepta imitandi cantum avis aut aliam rem voce») y de los demás animales (p. 7). LODOVICO CASTELVETRO compara repetidas veces la poesía con la pintura, la escultura y otras artes imitativas (*Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta* [Basilea, 1578], pp. 14 s.; 581), pero reconoce la música y la danza como partes de la poesía (p. 13: «la poesia di parole, di ballo e di suono»). Es curioso su intento por adscribir la poesía al ámbito del alma, en contraposición del cuerpo (p. 342: «el dipintore rappresenta la bontà del corpo, cio è la bellezza, e'l poeta rappresenta la bontà dell'animo, cio è i buoni costumi»; cf. H. B. CHARLTON, *Castelvetro's Theory of Poetry* [Manchester, 1913], 39). FRANCESCO PATRIZI, antiaristotélico en poesía como en filosofía, rechaza de plano el principio de imitación y lo llama con un término con muchos significados, impropio para servir de genérico a varias artes (*Della Poetica, La Deca disputata* [Ferrara, 186], p. 63): «Per ciò che così in confusione presa (i. e., la imitazione), non pare potere essere genere univoco nè analogo a Pittori, a Scoltori, a Poeti e ad Istrioni, artefici cotanto tra loro differenti»; p. 68: «essenco adunque la imitazione della favola stata commune a scrittori, istorici, a filosofi, a sofisti, a dialogisti, ad istoriali e a novellatori». BERNARDINO DANIELLO (*Della poetica* [Venecia, 1536], pp. 69 s.), compara al poeta no sólo con el pintor, sino también con el escultor. ANTONIUS MINTURNUS compara entre sí a los poetas, los músicos y los pintores por considerarlos a todos imitadores (*De poeta* [Venecia, 1559], p. 22: «Videbam enim ut pictorum musicorumque ita poetarum esse imitari»), aunque subraya repetidas veces que la música estaba ligada a la poesía en los tiempos antiguos (pp. 49; 60; 91: «eosdem poetas ac musicos fuisse»; 391) y compara la poesía también con la historia y otras ciencias (pp. 76; 87 ss. y 440 s.). En otra obra, el mismo autor, reflejando en esto los asertos de la *Poética* de Aristóteles, compara la poesía con la pintura y el arte dramático (*L'arte poetica* [Nápoles, 1725], p. 3: «i pittori con li colori e colineamenti la facciano, i parasiti e gli'istrioni con la voce e con gli atti, i poeti... con le parole, con l'armonia, con i tempi») y trata la música y la danza como partes de la poesía (*ibid.*). JOHANNES ANTONIUS VEPERANUS define la poesía como la imitación mediante el verso, diferenciándola así de otras formas de imitación. LUCIANO puede llamarse poeta, «sed ea dumtaxat ratione qua pictores, mimi et imitatores alii proter homines generalem quandam lateque diffusam significationem nominari possunt et nominantur etiam poetae» (*De poetica libri tres* [Amberes, 1579], p. 10). GIOVANNI PIETRO CAPRIANO divide las artes imitativas en dos clases, las nobles y las innobles. Las primeras se dirigen a los sentidos nobles de la vista y el oído y tienen productos duraderos, como la poesía, la pintura y la escultura; las últimas, de las que no se aducen ejemplos, se dirigen a los tres sentidos inferiores y no producen obras duraderas (*Della vera poetica* [Venecia, 1555], fol. A 3-A 3v. Cf. SPINGARN, p. 42). La música es tratada como parte de la poesía (*ibid.*). Otros escritores sobre poética, que he estudiado detenidamente, como FRACASTORO o ESCALIGERO, no tienen nada que decir sobre las otras «bellas artes», salvo algunas comparaciones ocasionales entre poesía y pintura. B. VARCHI agrupa también la poesía junto con la lógica, la retórica, la historia y la gramática (*Opere*, ed. A. Rachelli, II, Trieste, 1859, p. 684). Cf. SPINGARN, 25.

La teoría musical retuvo durante el Renacimiento su *status* como una de las artes liberales⁹³, y el autor de un temprano tratado sobre danza intenta dignificar su materia alegando que su arte, por ser parte de la música, ha de ser considerado como arte liberal⁹⁴. Parece que la práctica de los Improvisatori, así como la lectura de las fuentes clásicas, sugirió a algunos humanistas una relación entre música y poesía mucho más estrecha de lo que ocurriera en la época precedente⁹⁵. Esta tendencia recibió un nuevo ímpetu hacia finales del siglo XVI, cuando el programa de la camerata y la creación de la ópera trajeron consigo una reunión de las dos artes. Se podría decir incluso que algunos de los rasgos del marinismo y la poesía barroca, que tanto aborrecieron los críticos clasicistas, se debieron al hecho de que esta poesía estaba escrita con la intención de que se le pusiera música y fuera cantada⁹⁶.

Más característico aún del Renacimiento es el auge constante de la pintura y las demás artes visuales que se inició en Italia con Cimabue y Giotto, y alcanzó su clímax en el siglo XVI. Una temprana expresión del cada vez mayor prestigio de las artes visuales la tenemos en el Campanile de Florencia, en el que la pintura, la escultura y la arquitectura aparecen como grupo aparte entre las artes liberales y mecánicas⁹⁷. Lo que caracteriza a este período no es sólo la calidad de las obras de arte, sino también las estrechas relaciones que se establecen entre las artes visuales, las ciencias y la literatura⁹⁸. La aparición de un artista distinguido, que también fue humanista y escritor de mérito, como es el caso de Alberti, no fue mera coincidencia en un período en el que el aprendizaje literario y clásico empezaba, junto con la religión, a servir de materia a los pintores y los escultores. Cuando se consideraba necesario para un pintor y un escultor el conocer bien las leyes de la perspectiva, la anatomía y las proporciones geométricas, no hay que maravillarse de que varios artistas hicieran importantes contribuciones en el campo de las distintas ciencias. Por otra parte, ya desde Filippo Villani, los humanistas, así como

⁹³ A. PELLIZZARI, *Il Quadrivio nel Rinascimento* (Nápoles, 1924), 53 ss.

⁹⁴ Guglielmo Ebreo PESARESE, *Trattato dell'arte del ballo* (*Scelta di curiosità letterarie*, 131, Bolonia, 1873), pp. 3 y 6-7.

⁹⁵ Raphael BRANDOLINUS, *De musica et poetica opusculum* (ms. Casanatense C V 3, citado por Adrien de La Fage, *Essais de diphthéographie musicale...* París, 1864, 61 ss.).

⁹⁶ Ludovico ZUCCOLO, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* (Venecia, 1623), 65 ss. («mentre si addatta non la musica a i versi, ma questi si accomodano a quella contro ogni dovere» p. 65).

⁹⁷ SCHLOSSER, «Giusto's Fresken», 70 ss.; *Kunstliteratur*, 66.

⁹⁸ DRESCHNER, 77 ss.; L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I: *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Heidelberg, 1919), 31 ss.

sus sucesores los periodistas del siglo XVI, miraron con buenos ojos la obra de los artistas contemporáneos y prestaron su pluma para realzar su valía. Desde finales del siglo XIV hasta el XVI, los escritos de los artistas y autores amigos en general de las artes visuales repiten el alegato de que la pintura ha de considerarse como una de las artes liberales, y no como arte mecánica⁹⁹. Se ha dicho con razón que los testimonios clásicos en favor de la pintura, sobre todo los de Plinio, Galeno y Filostrato, no tuvieron la fuerza y autoridad que los autores renacentistas, que los citaron para fundamentar sus tesis, creyeron o pretendieron creer. Sin embargo, la pretensión de los escritores renacentistas sobre pintura de que se reconociera su arte como liberal, por débiles que fueran sus apoyaturas clásicas, tuvo especial significación como intento por reevaluar la posición social y cultural de la pintura y demás artes visuales, y por obtener para ellas el mismo prestigio de que gozaran durante mucho tiempo la música, la retórica y la poesía. Y, puesto que estaba claro todavía que las artes liberales eran ante todo ciencias o disciplinas susceptibles de ser enseñadas, podemos entender perfectamente por qué un Leonardo intentó definir la pintura como una ciencia y recaló su estrecha vinculación con las matemáticas¹⁰⁰.

Las crecientes pretensiones sociales y culturales de las artes visuales abocaron en la Italia del XVI a un nuevo desarrollo que tendría lugar en otros países europeos algo más tarde: las tres artes visuales, la pintura, la escultura y la arquitectura se separaron por vez primera de manera clara de los oficios con los que habían estado asociadas en el período precedente. El término *arti del disegno*, sobre el que se basó probablemente el de «bellas artes», fue una invención de Vasari, quien lo empleó como concepto guía en su famosa colección de biografías. Y este cambio en la teoría halló su expresión institucional el año 1563 cuando en Florencia, de nuevo bajo el influjo personal de Vasari, los pintores, los escultores y los arquitectos cortaron sus lazos anteriores con los gremios de los artesanos y formaron una *accademia del disegno*, la primera de este tipo que ha servido de modelo a parecidas instituciones posteriores en Italia y otros países¹⁰¹. Las academias de arte siguieron la pauta de las academias literarias que

⁹⁹ SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 50; 79 ss.; 98; 136; 138 y 385; Anthony BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford, 1940), 48 ss.; K. BIRCH-HIRSCHFELD, *Die Lehre von der Malerei* (tesis, Leipzig, 1911), 25. Sobre un ejemplo francés de 1542, cf. F. BRUNOT, *Histoire de la langue française...* VI, 1 (1930), 680.

¹⁰⁰ *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, I, 2ª ed. (Londres, 1939), 31 ss.

¹⁰¹ SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 385 ss.; OLSCHKI, II (*Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1922), 188 ss.; BLUNT, 55 ss.; PEVSNER, 42 ss.

llevaban ya algún tiempo funcionando, y sustituyeron la vieja tradición de los talleres por una especie de formación regular que incluía temas científicos tales como la geografía y la anatomía¹⁰².

La ambición de la pintura de compartir el prestigio tradicional de la literatura explica también la popularidad de una noción que aparece con toda fuerza por vez primera en los tratados de pintura del siglo XVI y que conservará su atractivo hasta el siglo XVIII; me refiero al paralelismo entre pintura y poesía. Su base estaba en el *Ut pictura poesis* de Horacio, así como en el dicho de Simónides referido por Plutarco y en algunos otros pasajes de Platón, Aristóteles y Horacio. La historia de esta noción, desde el siglo XVI hasta el XVIII, ha sido objeto de abundantes estudios¹⁰³, y se ha afirmado con razón que el uso que se hizo entonces de esta comparación excedió las intenciones de los antiguos. En realidad, el significado de esta comparación estaba «invertido», puesto que los antiguos habían comparado la poesía con la pintura cuando escribían de poesía, mientras que los autores modernos compararían más a menudo la pintura con la poesía cuando escribían de pintura. El grado de seriedad con que se tomaba esta comparación podemos verlo en el hecho de que el *Ars poetica* de Horacio fue tomado como modelo literario para algunos tratados sobre pintura, a la vez que muchas teorías y conceptos poéticos eran aplicados a la pintura por estos autores de una manera más o menos artificial. La comparación persistente entre poesía y pintura tuvo una larga historia, al igual que la emancipación de las tres artes visuales respecto de los oficios, y preparó el terreno al sistema posterior de las cinco bellas artes, aunque obviamente ello no presupone ni constituye dicho sistema. Incluso los pocos tratados escritos a finales del XVI y principios del XVII que tratan tanto de poesía como de pintura no parecen haber ido más allá de comparaciones más o menos externas ni haberse adentrado en un análisis de los principios comunes¹⁰⁴.

¹⁰² PEVSNER, 48.

¹⁰³ Rensselaer W. LEE, «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin* 22 (1940), 197-269. Cf. también W. G. HOWARD, «Ut pictura poesis», *Publications of the Modern Language Association* 24 (1909), 40-123; LESSING, *Laokoon*, ed. William G. Howard (Nueva York, 1910), pp. L ss.; Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory* (Londres, 1947).

¹⁰⁴ *Due dialoghi* di M. GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO, *Nel primo de' quali si ragiona de le parte morali, e civili appartenenti a Letterati Cortigiani, et adogni gentil'huomo, e l'utile, che i Principi cavano da i Letterati. Nel secondo si cagiona de gli errori de Pittori circa l'istorie...* (Camerino, 1564); Antonius POSSEVINUS, *De poesi et pictura ethnica humana et fabulosa collata cum vera honesta et sacra* (1595), en su *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, II (Colonia, 1607), 407 ss. (este tratado se basa en una comparación explícita entre las dos artes, cf. 470: «quae poeticae eadem picturae conveniunt monita et leges»); Filippo NUÑES, *Arte poetica, e da pintura e symmetria, con principios de perspectiva* (Lisboa,

El siglo XVI formuló todavía otras ideas que apuntaron en la dirección de los desarrollos posteriores en el campo de la estética. Así como este período dio gran importancia a las cuestiones de «precedencia» en las cortes y ceremonias públicas, así también las academias y los círculos educados heredaron de las escuelas y universidades medievales el capricho de debatir los méritos y superioridad relativa de las distintas ciencias, artes y demás actividades humanas. Este tipo de debate no se limitó en modo alguno a las artes, como se trasluce de la vieja rivalidad entre la medicina y la jurisprudencia¹⁰⁵, o de la nueva pugna entre las «armas y las letras». Sin embargo, este género de discusiones se extendió también a las artes, y así ayudó a fortalecer el sentido de su afinidad. El paralelismo entre pintura y poesía, en tanto en cuanto aboca a menudo a la pretendida superioridad de la pintura sobre la poesía, revela el mismo marco general¹⁰⁶. No menos popular fue la pugna entre la pintura y la escultura, sobre la que Benedetto Varchi hizo en 1546 una encuesta regular entre los artistas contemporáneos, cuyas respuestas las conservamos y que constituyen un documento interesantísimo para las teorías artísticas de la época¹⁰⁷. Esta cuestión siguió revistiendo interés todavía para Galileo¹⁰⁸. El texto más importante de este tipo lo tenemos en el *Paragone* de Leonardo, quien defiende la superioridad de la pintura sobre la poesía, la música y la escultura¹⁰⁹. En cierto sentido, este folleto contiene el sistema más completo de las bellas artes que nos ha llegado del período renacentista. No obstante, este texto no lo compuso Leonardo en su forma actual, sino que recibió forma de libro a partir de las notas dispersas que recogió uno de sus discípulos, siendo sucesivamente «retocado» por la mayoría de los editores modernos. De todos modos, la arquitectura es omitida, la separación entre poesía y música no se mantiene con-

1615; no consultado; el *Arte de pintura* fue reeditado separadamente en 1767; cf. Innocenzo FRANCISCO DA SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez* [Lisboa, 1859], 303-04).

¹⁰⁵ E. GARIN, *La disputa delle Arti nel Quattrocento* (Florenca, 1947).

¹⁰⁶ SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 154 ss.

¹⁰⁷ G. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura* I (Roma, 1754), 12 ss. Cf. SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 200 ss. Cf. también la lección del propio VARCHI sobre este tema (*Opere*, ed. A. Racheli, II, Trieste, 1859, 627 ss).

¹⁰⁸ Carta a Lodovico Cardí da Cigoli (1612), en sus *Opere*, Edizione Nazionale XI (Florenca, 1901), 340-43. Sobre la autenticidad de esta carta, cf. Margherita MARGANI, «Sull'autenticità di una lettera attribuita a G. Galilei», *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 57 (1921-22), 556-68. Debo esta referencia a Edward Rosen.

¹⁰⁹ *The Literary Works*, I, c. *Paragone: A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, ed. Irma A. Richter (Londres, 1949). LionARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig, I (Viena, 1882). Miss Richter cambia la disposición del manuscrito, la cual no corresponde por cierto a la del propio Leonardo.

sistentemente, y la comparación parece extenderse a las disciplinas matemáticas con las que la pintura, como ciencia también, está estrechamente ligada para Leonardo.

Otra línea de pensamiento, que podríamos calificar de tradición *amateur*, aparece en varios escritores de los siglos XVI y XVII, y probablemente por vez primera en el *Cortegiano* de Castiglione¹¹⁰. El ejercicio, junto con el cultivo de la poesía, la música y la pintura, aparecen juntos como tareas propias del cortesano, del gentilhomme o del príncipe. Una vez más, la ocupación en estas «bellas artes» no aparece claramente demarcada de la esgrima, la equitación, el estudio de los clásicos, la colección de monedas y medallas y de otras curiosidades naturales, o de otras actividades generales igualmente interesantes. Pero parece que se siente la afinidad entre estas distintas artes por su efecto en el amateur, y, hacia la primera mitad del siglo XVII, el gusto y el placer producidos por la pintura, la música y la poesía son considerados por varios autores como de índole similar¹¹¹. No parece que la tesis de Plotino de que la belleza reside en los objetos de la vista, el oído y el pensamiento ejerciera demasiado influjo en esa época¹¹².

La comparación más explícita entre poesía, pintura y música que he podido descubrir en la literatura renacentista es el apéndice que añadió el jesuita bohemio, Jacobo Pontano, a la tercera edición de su tratado sobre poética¹¹³. Al subrayar la afinidad

¹¹⁰ B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, lib. I; Giovanni Battista Pigna, *Il Principe* (Venecia, 1561), fol. 4 v-5; *Complete Gentleman*, de Peacham (1622), ed. G. S. Gordon (Oxford, 1916), caps. 10-13.

¹¹¹ Lodovico ZUCCOLO (*Discorso delle ragioni del numero del verso Italiano*, Venecia, 1623), hablando de nuestro juicio respecto al verso y a la rima en la poesía, se refiere a una comparación entre pintura y música (p. 8: «onde habbiamo in costume di dire, che l'occhio discerne la bellezza della Pittura, e l'orecchio apprende l'armonia della Musica;... quel gusto della Pittura e della Musica che sentiamo noi...»); cf. B. CROCE, *Storia dell'estetica per saggi* [Bari, 1942], 44 ss.). Encontramos también una comparación entre pintura y música en el prólogo de la traducción que hace Richard Ashley de Louis Le Roy (1594); cf. H. V. S. OGDEN, «The Principles of Variety and Contrast in Seventeenth Century Aesthetics and Milton's Poetry», *Journal of the History of Ideas*, 10 (1949), 168.

¹¹² Enn. I 6, 1.; Marsilio FICINO, *Commentarium in Convivium Platonis de amore*, Discurso 5, cap. 2 (*Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, ed. Sears R. Jayne, *The University of Missouri Studies* XIX, 1, Columbia, 1944, 65-66). Cf. su *Theologia Platonica*, lib. XII, caps. 5-7 (*Opera* [Basilea, 1576], I, 275 ss.). Cf. también STO. TOMÁS, *Summa Theologiae*, II, I, 27, I, 1.

¹¹³ Jacobi PONTANI DE SOCIETATE JESU, *Poeticarum institutionum libri II*. Editio tertia cum auctario... (Ingolstadt, 1600), 239-50: «Auctarium. Collatio Poeticum cum pictura, et musica» (He utilizado la copia de la universidad de Georgetown; el pasaje falta en la primera edición de 1594, de la que la universidad de Columbia posee una copia, así como en la segunda edición de 1597, propiedad de la biblioteca de Newberry y amablemente examinada para mí por Hans Baron; fue K. BORINSKI quien despertó mi curiosidad por ella, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, II [Leipzig, 1924], 37 ss. y 328 ss.

entre estas tres artes como formas de imitación que tienen como objetivo el placer, el autor va más allá de sus fuentes clásicas¹¹⁴. Defiende el estatuto de la pintura como arte liberal, como habían hecho otros antes que él, pero considera también la composición musical (no la teoría musical) como arte autónoma en el mismo plano que la poesía y la pintura. Este pasaje es bastante revelador, pudiéndose decir que tuvo un hondo influjo, ya que dicha obra se imprimió con frecuencia, también en Francia, donde tuvo lugar gran parte de las discusiones posteriores sobre la cuestión¹¹⁵.

La especulación renacentista sobre la belleza se mantuvo todavía separada de las artes y fue influida a todas luces por los modelos antiguos. El tratado de Nifo *De pulchro*, citado todavía en el siglo XVIII, trata exclusivamente de la belleza personal¹¹⁶. La principal obra filosófica de Francesco da Diacetto, que lleva el mismo título, sigue con las especulaciones metafísicas de Plotino y de su maestro Ficino y no parece que ejerciera ningún influjo duradero¹¹⁷.

Que el Renacimiento, a pesar de estos cambios notables, disto todavía bastante de establecer el sistema moderno de las bellas artes es algo que aparece claramente considerando las clasificaciones de las artes y las ciencias que se propusieron durante dicho período. Estos esquemas siguieron en gran parte las tradiciones de la Edad Media, como se puede apreciar en el caso de los artistas como san Antonio o Savonarola¹¹⁸. En líneas generales, sin embargo, existe una mayor variedad de ideas que en el período precedente,

¹¹⁴ «Scriptores antiqui Poeticum cum pictura et musica compenere soliti, plurimum utique illius cum hisce duabus artibus affinitate, cognationemque magnam et omnino ingenium eius ac proprietatem declarare voluerunt» (239-40). «Omnium insuper commune est delectationem gignere, siquidem ad honestam animi voluptatem potius quam ad singularem aliquam utilitatem repertae... videntur. Porro poetica et musica... auditum permulcent... pictura oculis blanditur» (242). También sale a colación una vez la escultura: «fas sit sculptores, caelatores, fectores propter similitudinem quandam pictoribus sociare» (244).

¹¹⁵ A. DE BACKER y Ch. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, nueva ed., II (Lieja-Lyon, 1872), 2075-81, enumeran varias ediciones francesas de esta obra, de las que al menos una se basa claramente en la tercera edición. Cf. también el catálogo de la Bibliothèque Nationale, donde figura una 3.ª ed., aparecida en Avignon en 1600.

¹¹⁶ Augustinus NIPHUS, *De pulchro, de amore* (Lyon, 1549). Esta obra es citada por J. P. DE CROUSAZ, *Traité du Beau*, 2.ª ed. (Amsterdam, 1724), I, 190. No he consultado la obra de Marcus Antonius NATTA, *De pulcro* (Pavía, 1553; cf. *Catálogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, I, Pisa, 1821, 188 ss.).

¹¹⁷ Cf. mi artículo, «Francesco da Diacetto and Florentine Platonism in the Sixteenth Century» *Miscellanea Giovanni Mercati*, IV (Studi e Testi 124, Ciudad del Vaticano, 1946), 260-304, esp. 279 ss.; *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Roma, 1956), 304 ss.

¹¹⁸ BAUR, l. c., 391 ss. SPINGARN, 24.

y algunos de los pensadores en cuestión estuvieron en primera fila y fueron algunos representantes de su tiempo. Vives, Ramus y Gesner siguen en gran parte el viejo esquema de las artes liberales y del currículo universitario de su época¹¹⁹. Ni Agrippa de Nettesheim¹²⁰ ni Escaliger¹²¹, ni en el siglo XVII Alsted¹²² o Vossius¹²³ se preocuparon de separar las bellas artes de las ciencias; aparecen designadas en todo tipo de ciencias y profesiones, y lo mismo vale para la *Encyclopaedia* dieciochesca de

¹¹⁹ Johannes Ludovicus VIVES, *De disciplinis*, en sus *Opera omnia*, VI (Valencia, 1785); Petrus RAMUS, *Collectanea, Praefationes, Epistolae, Orationes* (Marruburg, 1599); Conrad GESNER (*Bibliotheca Universalis*, II, Zurich, 1548) coloca la poesía entre la retórica y la aritmética; la música entre la geometría y la astronomía, y cataloga la arquitectura, la escultura y la pintura de manera dispersa entre las artes mecánicas, como el transporte, la sastrería, la alquimia, el comercio, la agricultura y otras por el estilo. Gesner es importante por ser el autor de un esquema de clasificación destinado a fines bibliográficos. La historia posterior de estos esquemas ha sido estudiada detenidamente, y aparece que las artes —se sobreentiende las artes visuales y la música— no lograron un lugar distinguido en ellos antes del siglo XVIII, en tanto que, incluso en nuestros días, la poesía, por razones obvias, nunca se ha combinado con las demás artes en estos esquemas bibliográficos. Cf. Edward EDWARDS, *Memoirs of Librarians* (Londres, 1859), 747 ss.; W. C. BERWICK SAYERS, *An Introduction to Library Classification*, 7.^a ed. (Londres, 1946), 74 ss. El prof. Thomas P. Fleming llamó mi atención sobre este material.

¹²⁰ Henricus Cornelius AGRIPPA AB NETTESHEIM, *De incertitudine et vanitate scientiarum* (no figura lugar, 1537), suministra una lista errática de las artes y las ciencias, en la que la poesía aparece entre la gramática y la historia, la música entre el juego con dinero y la danza, la pintura y la escultura entre la perspectiva y la fabricación de espejos (specularia), y la arquitectura entre la geografía y el trabajo con metales. En su *De occulta philosophia* (*Opera*, I [Lyon, s. a.], lib. I, cap. 60; cf. E. PANOFKY, *Albrecht Dürer*, I [Princeton, 1943], 168 ss.) Agrippa distingue tres géneros de melancolía e inspiración, que asigna, respectivamente, a los artistas manuales como los pintores y arquitectos, a los filósofos, físicos y oradores, y a los teólogos. Es significativo que, para él, los artistas manuales participen de la inspiración, si bien no los emparenta con los poetas mencionados en el mismo capítulo, además de que los sitúa claramente en el más bajo de los tres niveles.

¹²¹ En un pasaje algo incidental, pone la arquitectura junto con la culinaria y la agricultura, el canto y la danza junto con la lucha, y la oratoria junto con la navegación (Julio César ESCALIGERO, *Poetices libre septem* [sin indicación de lugar, 1594], lib. II, cap. 1, p. 206). VARCHI presenta varias clasificaciones erráticas de las artes y da finalmente la palma a la medicina, y acto seguido a la arquitectura (*Opere*, II, 631 ss.). NIZOLIUS clasifica la poesía con la gramática, la retórica y la historia (Robert FLINT, *Philosophy as Scientia Scientiarum and a History of Classifications of the Sciences* [Nueva York, 1904], 98 ss.).

¹²² Incluye la poesía bajo la filología, y la música bajo la filosofía teórica (*ibid.*, 113-15).

¹²³ Gerardus Johannes VOSSIUS, *De artium et scientiarum natura ac constitutione libri quinque* (en sus *Opera* III, Amsterdam, 1697). Ofrece cuatro grupos de artes: las artes vulgares, como el oficio de sastre y de zapatero; las cuatro artes populares de la lectura y la escritura, del deporte, el canto y la pintura (este grupo lo toma prestado de la *Política* de ARISTÓTELES VIII 3, 1337 b 23 ss.); las siete artes liberales; y las principales ciencias de la filosofía (con la elocuencia), la jurisprudencia, la medicina y la teología.

E. Chamb...¹²⁴ Francis Bacon relaciona la poesía con la facultad de imaginar¹²⁵, pero sin mencionar las demás artes, y lo mismo cabe decir de Vico¹²⁶, quien Croce considera el fundador de la estética moderna¹²⁷. Bonifacio subraya la vinculación entre poesía y pintura, aunque sin separar las bellas artes de las ciencias¹²⁸, y lo mismo vale igualmente para Vossius¹²⁹. Incluso Muratori, quien destaca a su vez el papel de la imaginación en la poesía y compara en algún momento la poesía con la pintura cuando habla de las *arti* en relación con la poesía se refiere a la elocuencia y la historia; con otras palabras, a los *studia humanitatis*^{129a}. El sistema moderno de las bellas artes no aparece en Italia antes de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando escritores como Bettinelli empiezan a seguir el hilo de los autores franceses, ingleses y alemanes contemporáneos¹³⁰.

¹²⁴ 5.^a ed. (Londres, 1741), III (primera ed. en 1727). Clasifica la pintura con la óptica bajo las matemáticas mixtas, y de nuevo la música bajo las matemáticas mixtas; la arquitectura y la escultura con el comercio también bajo las matemáticas mixtas, el cuidado del jardín con la agricultura, y la poesía con la retórica, la gramática y la heráldica.

¹²⁵ *Of the Advancement of Learning* (*The Philosophical Works of Francis Bacon*, ed. John M. Robertson [Londres, 1905] 79 y 87 ss.); cf. F. H. ANDERSON, *The Philosophy of Francis Bacon* (Chicago, 1948), 149.

¹²⁶ La teoría de la fantasía de Vico se refiere solamente a la poesía. En un pasaje incidental ofrece dos grupos de artes: las artes visuales, de un lado, y la oratoria, la política y la medicina, del otro (*De antiquissima Italorum sapientia*, cap. 2, en *Le orazioni inaugurali...*, ed. G. Gentile y F. Nicolini [Bari, 1914], 144).

¹²⁷ *Estetica*, I, c., 243 ss.

¹²⁸ Giovanni BONIFACIO, *L'Arte de' Cenni...* (Vicenza, 1616). Combina la pintura con la poesía a causa de la semejanza, pero las sitúa entre la retórica y la historia (553 ss.). La música aparece entre la astrología y la aritmética (517 ss.), y la arquitectura, junto con la escultura, entre la navegación y la confección de lanas (614 ss.).

¹²⁹ Alessandro TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi*, 4.^a ed. (Venecia, 1627). Pone la poesía entre la historia y la oratoria (597 ss.), la arquitectura tras la agricultura y antes de la decoración, la escultura, la pintura y el vestido (609 ss.), mientras que la música aparece entre la aritmética y la astronomía (657 ss.). Benedetto ACCOLTI, otro precursor de la *Querelle des anciens et modernes* que vivió en el siglo XV, habla sólo de arte militar y política, filosofía, oratoria, jurisprudencia, poesía, matemáticas y teología (*Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, en Philippi VILLANI, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, ed. G. C. Galletti [Florencia, 1847], 106-07 y 110-28).

^{129a} Lodovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cap. 6: «quelle arti nobili che parlano all'intelletto, come sono la Rettorica, la Storica, la Poetica» (en sus *Opere*, IX, parte I [Arezzo, 1769], 56). Estas tres artes son llamadas «figliuole o ministre della filosofia morale» (*ibid.*), y la analogía con la pintura, basada en el concepto de imitación, se aplica a las tres en general (*ibid.*, 59).

¹³⁰ *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti* (1769). El autor enumera como Belle Arti: la poesía, la elocuencia, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la danza (Saverio Tettinelli, *Opere*, II [Venecia, 1780], 36 ss.). En el prólogo, al parecer añadido en 1780, cita la *Encyclopédie*, a André, Batteux, Schatfbiury (*sic*), Sulzer y otros (11).

V

Durante el siglo XVII, el liderato cultural de Europa pasó de Italia a Francia, con muchas ideas y tendencias características del Renacimiento italiano, con continuadas y transformadas por el clasicismo francés y la Ilustración francesa antes de convertirse en parte del pensamiento y la cultura posteriores de Europa. La crítica literaria y la teoría poética, que tan destacado lugar ocuparon en el período clásico francés, parecen haberse preocupado muy poco de las otras bellas artes.¹³¹ Sólo La Mesnardière hace en su *Poétique* una observación introductoria sobre la semejanza entre poesía, pintura y música, punto que él llama lugar común en los tratados de poética latinos e italianos¹³², y que nos recuerda muy vagamente a escritores como Madius, Minturno y Zucchi, pero del que no conocemos ninguna fuente específica, a no ser que asumamos que conoció el autor el apéndice de Jacobo Pomponio.¹³³

Sin embargo, el *Siècle de Louis XIV* no se limitó en sus logros a la poesía y la literatura. La pintura y las demás artes empezaron a florecer igualmente, y con Poussin produjo Francia a un pintor de fama europea. A últimos de siglo, Lulli, aunque de origen italiano, desarrolló un estilo típicamente francés en música, y su gran éxito entre el público parisino hizo que gozara en Francia de la misma popularidad que había gozado en Italia.¹³⁴

El auge de las distintas artes fue acompañado de un desarrollo institucional, que siguió en muchos aspectos el anterior modelo italiano, aunque fue guiado por una consciente política gubernamental, por lo que todo resultó más centralizado y consistente

¹³¹ F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 5.ª ed. (París, 1910); A. SOREIL, *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française: Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au XVIII^e siècle* (tesis, Lieja, Bruselas, 1930).

¹³² «Mais entre les plus agréables (i. e., las artes y las ciencias), dont le principal objet est de plaire à la phantasie, on sçait bien que la peinture, la musique et la poésie sont sa plus douce nourriture» (Jules DE LA MESNARDIÈRE, *La poétique I* [París, 1639], 3). «Plusieurs livres son remplis de la grande conformité qui est entre ces trois Arts. C'est pourquoy, san m'arrester à des redites importunes, dont les Trittez de Poésie Latins et Italiens ne sont desia que trop chargez...» (*ibid.*, 4). Cf. SOREIL, 48. Helen R. REESE, *La Mesnardière's Poétique* (1639): *Sources and Dramatic Theories* (Baltimore, 1937), 59.

¹³³ Cf. *supra*, notas 92, 111, 113-115. Es también instructivo comparar los subtítulos de las ediciones en italiano y en francés de la famosa *Iconologia* de Cesari RIPA. En italiano (Padua, 1618): *Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Dissegnatori, e ad ogni studioso, per inventar concetti, emblemi ed imprese, per divisare qualsivoglia apparato Nuttiale, Funerale, Trionfale*. En francés (París, 1644): *Oeuvre... nécessaire à toute sorte d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent à estre, ou qui sont en effet orateurs, poètes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, auteurs de médailles, de devises, de ballets, et de poèmes dramatiques*.

¹³⁴ J. ECORCHEVILLE, *De Lulli à Rameau, 1690-1730: L'Esthétique musicale* (París, 1906).

que en el caso de Italia¹³⁵. La Académie Française fue organizada en 1635 por Richelieu para el cultivo de la lengua, la poesía y la literatura francesas según el modelo de la Accademia della Crusca¹³⁶. Varios años después, en 1648, la Académie Royale de Peinture et de Sculpture fue fundada bajo los auspicios de Mazarino según el modelo de la Accademia di S. Luca de Roma, y tendió a desligar a los artistas franceses de los gremios artesanales a los que habían pertenecido anteriormente. Colbert fundaría muchas más academias entre 1660 y 1670. Entre ellas figurarían las academias de pintura y escultura¹³⁸, la academia francesa de Roma, dedicada a las tres artes visuales¹³⁹, así como las academias de arquitectura¹⁴⁰, de música¹⁴¹ y de danza¹⁴². Con todo, el sistema de las artes que parecería sujeción a estas fundaciones es más aparente que real. Se fundaron las academias en tres tiempos, y aunque nos limitamos sólo al período de Colbert, deberíamos notar que también existieron la Académie des Sciences¹⁴³ y la Académie des Inscriptions et Médailles¹⁴⁴, que no tienen relación con las bellas artes», que hubo al menos un proyecto para fundar una Académie de Spectacles, que se dedicaría al cultivo de representaciones circenses y otros tipos de espectáculos públicos, y que, la Académie de Musique y la Académie de Danse,

¹³⁵ La dra. Else HOFFMANN llamó mi atención sobre este problema. Cf. PEVSNER, 84 ss. *La Grande Encyclopédie*, I, 184 ss; *L'Institut de France: Lois, Status et Règlements concernant les anciennes Académies et l'Institut, de 1635 à 1889*, ed. L. Aucoc (París, 1889); *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, ed. P. Clément, V (París, 1868), LIII ss. y 444 ss.

¹³⁶ AUCOC, pp. XXI-XLIII.

¹³⁷ AUCOC, pp. CIV ss.; PEVSNER, 84 ss.

¹³⁸ Fundadas en 1676. AUCOC, CXXXVIII ss.

¹³⁹ Fundadas en 1666. *Lettres... de Colbert*, pp. LVIII ss. y 510 ss.

¹⁴⁰ Fundada en 1671. AUCOC, CLXVI ss. *Lettres... de Colbert*, LXXII.

¹⁴¹ Esta Academia, que no fue otra cosa en realidad que la Opera de París, debe su existencia a un privilegio concedido a Pierre Perrin en 1669; cf. *La Grande Encyclopédie*, I, 224 ss. La Ópera quedó definitivamente establecida en 1672 cuando fue otorgado un privilegio parecido a Lulli, autorizándole «d'établir une académie royale de musique dans nostre bonne ville de Paris... pour faire des représentations devant nous... des pièces de musique qui seront composées tant en vers françois qu'autres langues estrangères, pareille et semblable aux académies d'Italie» (*Lettres... de Colbert*, 535 s.).

¹⁴² Fundada en 1661. *La Grande Encyclopédie*, I, 227.

¹⁴³ Fundada en 1666. AUCOC, IV. *Lettres... de Colbert*, LXXII ss.

¹⁴⁴ Fundada en 1663. Cambió el nombre por el de Académie Royale des Inscriptions et Belles-lettres en 1716. AUCOC, IX y LI ss.

¹⁴⁵ El privilegio otorgado a Henri Guichard en 1674, pero no ratificado, le autorizaba «de faire construire des cirques et des amphithéâtres pour y faire des carrousels, des tournois, des courses, des joutes, des lutttes, des combats d'animaux, des illuminations, des feux d'artifice, et généralement tout ce qui peut imiter les anciens jeux des Grecs et des Romains», y también «d'établir en nostre bonne ville de Paris des cirques et des amphithéâtres pour y faire les dites représentations, sous le titre de l'Académie Royale de spectacles» (*Lettres... de Colbert*, 551 s.).

como la proyectada Académie de Spectacles, no fueron organizaciones de artistas o científicos profesionales distinguidos, como las demás academias, sino simples establecimientos autorizados para la preparación regular de representaciones públicas¹⁴⁶. Más aún, el documento que nos ha llegado de tiempos de Colbert por el que se propone reunir todas las academias en una sola institución, no hace distinción entre las artes y las ciencias¹⁴⁷ y presta así un apoyo adicional, aunque indirecto, a la tesis de que las academias de Colbert reflejan un sistema global de disciplinas y profesiones culturales, más que ninguna concepción clara de las bellas artes en particular.

Junto con la fundación de las academias, y parcialmente en estrecha relación con estas actividades, se desarrolló una importante y extensa literatura teórica y crítica sobre las artes visuales¹⁴⁸. Las conferencias tenidas en la Académie de Peinture et Sculpture abundan en interesantes opiniones críticas¹⁴⁹, a la vez que autores como Du Fresnoy, De Piles, Fresnet de Chambray y Félibien¹⁵⁰ escribían respectivamente importantes tratados sobre el tema. El poema en latín de Du Fresnoy *De arte graphica*, que se tradujo al francés y al inglés y fue tema de notas y comentarios, fue en su forma una imitación consciente del *Ars poetica* de Horacio; empieza de manera característica citando el *Ut pictura poesis* e invirtiendo luego la comparación¹⁵¹. El parangón entre pintura y poesía, así como la competición entre ambas artes, fueron cuestiones importantes para estos autores, como lo fueran para sus predecesores del Renacimiento italiano, dada su ansiedad por adquirir para la pintura un status igual al de la poesía y la literatura. Esta noción, que ha sido ampliamente estudiada¹⁵², siguió viva hasta principios del siglo XVIII¹⁵³, y es significativo que

¹⁴⁶ Esto aparece claramente en las cartas citadas o referidas más arriba.

¹⁴⁷ Una nota preparada por Charles Perrault para Colbert en 1666 propone una Académie générale con cuatro secciones: belles-lettres (grammaire, éloquence, poésie); histoire, chronologie, géographie); philosophie (chimie, simples, anatomie, physique expérimentale); mathématiques (géométrie, astronomie, algèbre). *Lettres... de Colbert*, 512 s. La poesía aparece de este modo dentro de las «belles-lettres» entre la gramática y la elocuencia, sin que se mencionen las demás bellas artes.

¹⁴⁸ LEE, I. C.; SOREIL, I. C.; A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France... De Poussin à Diderot* (París, 1909).

¹⁴⁹ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. Félibien (Londres, 1705). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. H. Jouin (París, 1883). *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. A. Fontaine (París, n. d.).

¹⁵⁰ Cf. LEE, I. C., y SCHLOSSER, I. C.

¹⁵¹ «Ut pictura poesis erit; similisque poesi sit pictura...» (C. A. DU FRESNOY, *De arte graphica*, Londres, 1695, 2).

¹⁵² FONTAINE, I. C.; LEE, I. C.

¹⁵³ P. MARCEL, «Un débat entre les Peintres et les Poètes au début du XVIII^e siècle», *Chronique des Arts* (1905), 182-3; 206-07.

el honor que saca la pintura de su semejanza con la poesía se extendió a veces, aunque de manera algo ocasional como en el Renacimiento italiano, a la escultura, la arquitectura e incluso al grabado como artes emparentadas¹⁵⁴. Incluso el término *Beaux Arts*, que parece haber estado pensado primero para las artes visuales exclusivamente, según las *Arti del Disegno*, parece incluir a veces para estos autores también la música y la poesía¹⁵⁵. La comparación entre pintura y música aparece también algunas veces¹⁵⁶, y el propio Poussin, que vivió en Italia, intentó trasladar la teoría de los modos musicales griegos a la poesía y especialmente a la pintura¹⁵⁷.

Uno de los grandes cambios que se produjeron durante el siglo XVII fue el auge y emancipación de las ciencias naturales. En la segunda mitad de la centuria, cuando la obra de Galileo y Descartes ya había sido completada y la Académie des Sciences y la Royal Society habían iniciado sus actividades, este desarrollo no pudo por menos de impresionar a los letrados y al público en general. Se ha observado con razón que la famosa *Querelle des Anciens et Modernes*, que quitó el sueño a tantos estudiosos de Francia y también de Inglaterra durante el último cuarto del siglo, se debió en gran parte a los recientes descubrimientos en las ciencias naturales¹⁵⁸. Los modernos, conscientes de estos logros, se sacudieron definitivamente la autoridad de la antigüedad clásica, que había pesado sobre el Renacimiento con no menos fuerza que en la Edad Media, y se dispusieron así a formular el concepto del progreso humano. Sin embargo, éste es tan sólo uno de los aspectos de la «disputa».

¹⁵⁴ Cf. *L'Art de Peinture* de C. A. DU FRESNOY, ed. R. de Piles, 4.^a ed. (París, 1751), 100; Félibien, *Entretiens sur les vies...* 4 (París, 1685), 155.

¹⁵⁵ *Conférences*, ed. Félibien, prólogo («dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec la Peinture»). FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, pt. IV. (París, 1685), 155. R. DE PILES, *Cours de Peinture par principes* (París, 1708), 9. *Conférences*, ed. Jouin, 240; 277-78 y 328.

¹⁵⁶ *Conférences*, ed. Félibien, prefacio («dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec la Peinture»). FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, pt. IV (París, 1685), 155. R. DE PILES, *Cours de Peinture par principes* (París, 1708), 9. *Conférences*, ed. Jouin, 240; 277-78; 328.

¹⁵⁷ N. POUSSIN, *Traité des modes*, en su *Correspondance*, ed. Ch. Jouanny (París, 1911), 370 ss. Cf. *Conférences*, ed. Jouin, 94. SOREIL, 27.

¹⁵⁸ Este aspecto ha sido estudiado especialmente por Richard F. JONES (*Ancients and Moderns*, St. Louis, 1936). Para un tratamiento más amplio de la *Querelle*: H. RIGAULT, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, en sus *Oeuvres complètes* I [París, 1859]. H. GILLOT, *La Querelle des anciens et des modernes en France* [París, 1914]. O. DIEDE, *Der Streit der Alten und Modernen in der englischen Literaturgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (tesis, Greifswald, 1912). J. DELVAILE, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (París, 1910), 203 ss. J. B. BURY, *The Idea of Progress* (Londres, 1920), 78 ss.

Dicha disputa tuvo, según iba teniendo lugar, dos consecuencias importantes que no se han valorado lo suficiente. En primer lugar, los modernos extendieron la controversia literaria a una comparación sistemática entre los logros de la antigüedad y de los tiempos modernos en varios campos del quehacer humano, desarrollando de este modo una clasificación del saber y la cultura que fue completamente nueva en muchos aspectos o, cuanto menos, más específica que los sistemas previos¹⁵⁹. En segundo lugar, el examen punto por punto de las pretensiones de los antiguos y los modernos en los distintos campos condujo a la conclusión de que en ciertas áreas donde todo dependía de cálculos matemáticos y de la acumulación del saber, el progreso de los modernos sobre los antiguos se podía demostrar con toda claridad, mientras que en algunos otros campos, que dependían del talento individual y el gusto del crítico, los méritos relativos de los antiguos y los modernos no podían quedar establecidos con tanta facilidad, sino que eran susceptibles de interminables controversias¹⁶⁰.

De este modo, quedó preparado el terreno por vez primera para una clara distinción entre las artes y las ciencias, distinción ausente en los debates antiguos, medievales y renacentistas sobre el tema, aun cuando se emplearan las mismas palabras. En otros términos, que la separación entre las artes y las ciencias en el sentido moderno presupone no sólo el verdadero progreso de las ciencias en el siglo XVII, sino también el considerar las razones por las que algunas de las otras actividades humanas, que llamamos ahora con el nombre de bellas artes, no participaron, o no pudieron participar, en el mismo género de progreso. No cabe duda de que los escritos de la *Querelle* no han logrado todavía una claridad completa sobre estos puntos, y este hecho confirma definitivamente de por sí nuestra hipótesis de que la separación entre las artes, las ciencias y los sistemas modernos de las bellas artes estaba «cociéndose» precisamente por esa época. Fontenelle, como han dicho algunos estudiosos, indica en una afirmación ocasional de su *Digression* que es consciente de la distinción entre las artes y las ciencias¹⁶¹.

¹⁵⁹ BRUNETIÈRE (120) hace hincapié en que Perrault extendió la discusión del campo de la crítica literaria al de la estética en general, al echar mano a las demás artes e incluso a las ciencias. Los precursores italianos de la *Querelle* no tuvieron ningún sistema de las artes y las ciencias comparable al de Perrault o Wotton; cf. *supra*, nota 128.

¹⁶⁰ RIGAUD (323 ss.) reconoce esta distinción en Wotton, y BURY (104 s. y 121 ss.) la atribuye a Fontenelle y Wotton. Veremos que también está presente en Perrault. Sobre Wotton, cf. más adelante.

¹⁶¹ FONTENELLE (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688, en sus *Oeuvres* IV [Amsterdam, 1764], 114-31, esp. 120-22) admite la superioridad de los antiguos en la poesía y la elocuencia, pero destaca la superioridad de los moder-

Mucho más importante y explícita es la obra de Charles Perrault. Su famoso *Parallèle des Anciens et des Modernes* trata de los diferentes campos en secciones separadas que reflejan un sistema: el diálogo segundo está dedicado a las tres artes visuales, el tercero a la elocuencia, el cuarto a la poesía y el quinto a las ciencias¹⁶². La separación entre bellas artes y ciencias es casi completa, aunque no del todo, puesto que la música es tratada en el último libro entre las ciencias, mientras que en su poema *Le Siècle de Louis le Grand*, que dará origen a toda la controversia, Perrault parece emparentar la música con las demás artes¹⁶³. Más aún, en sus prólogos afirma Perrault explícitamente que al menos en el caso de la poesía y la elocuencia, donde todo depende del talento y el buen gusto, el progreso no se puede afirmar con la misma seguridad que en el caso de las ciencias, que dependen más bien de medidas concretas¹⁶⁴. Igualmente interesante, aun-

nos en la física, la medicina y las matemáticas. Es significativo el énfasis en el método más riguroso introducido por Descartes.

¹⁶² Charles PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 4 vols. (Paris, 1688-96). Estos son los temas tratados en el diálogo quinto (vol. 4, 1696): astronomie, géographie, navigation, mathématiques (géométrie, algèbre, arithmétique), art militaire, philosophie (logique, morale, physique, métaphysique), médecine, musique, jardinage, art de la cuisine, véhicules, imprimerie, artillerie, estampes, feux d'artifice.

¹⁶³ Esta es la clasificación que aparece en el poema (*Parallèle*, vol. I [Paris, 1693], 173 s.): oratoria, poesía, pintura, escultura, arquitectura, cuidado del jardín y música. En el segundo diálogo Perrault compara también repetidas veces las artes visuales con la música, que él llama *bel art* (146 y 149). Otra obra ligada con la *Querelle*, la *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* de François DE CALLIÈRE (Amsterdam, 1688; 1.ª ed., Paris, 1687), trata sobre todo de la poesía y la elocuencia, pero dedica una sección (Libro II, p. 213 ss.) a la pintura, la escultura y la música. Esto aparece en el título de una traducción anónima inglesa: *Characters and Criticisms, upon the Ancient and Modern Orators, Poets, Painters, Musicians, Statuaries, and other Arts and Sciences* (Londres, 1705). Cf. A. C. GUTHKELCH, «The Tale of a Tub Revers'd and 'Characters and Criticisms upon the Ancient and Modern Orators, etc.'», *The Library*, 3.ª ser., vol. 4 (1913), 270-84.

¹⁶⁴ «Si nous avons un avantage visible dans les Arts dont les secrets se peuvent calculer et mesurer, il n'y a que la seule impossibilité de convaincre les gens dans les choses de goût et de fantaisie, comme sont les beautés de la Poésie et de l'Eloquence qui empesche que nous ne soyons reconnus les maîtres dans ces deux Arts comme dans tous les autres» (*Parallèle I* [Paris, 1693], prólogo). «Les Peintres, les Sculpteurs, les Chantres, les Poètes/ Tous ces homes enfin en qui l'on voit régner/ Un merveilleux sçavoir qu'on ne peut enseigner (*Le génie*, epístola en verso a Fontenelle, *ibid.*, 195 s.). «Si j'avois bien prouvé, comme il est facile de le faire, que dans toutes les Sciences et dans tous les Arts dont les secrets se peuvent mesurer et calculer, nous l'emportons visiblement sur les Anciens; il n'y auroit que l'impossibilité de convaincre les esprits opiniâtres dans les choses de goût et de fantaisie, comme sont la plupart des beautés de l'Eloquence et de la Poésie, qui pust empescher que les Modernes ne fussent reconnus les maistres dans ces deux arts comme dans tous les autres» (*ibid.*, 202). Cf. también vol. III, prólogo. En su conclusión general (IV, 292 s.) Perrault exceptúa también la poesía y la elocuencia de su prueba sobre la superioridad de los modernos.

que sin relación con la *Querelle*, es otro de los escritos de Perrault, *Le Gabinet des Beaux Arts* (1690). Se trata de una descripción y explicación de ocho pinturas alegóricas halladas en el estudio de un gentilhomme francés, al que se dedica la obra. En el prólogo opone Perrault el concepto de *Beaux Arts* a las tradicionales *Arts Libéraux*, que él rechaza¹⁶⁵, para enumerar después y describir las ocho bellas artes que había representado el gentilhomme para adaptarse a su gusto e intereses; a saber: Eloquence, Poésie, Musique, Architecture, Peinture, Sculpture, Optique, Mécanique¹⁶⁶. Así, en el umbral del siglo XVIII estamos ya muy próximos al sistema moderno de las bellas artes, aunque todavía no hemos llegado completamente a él, como muestra a las claras la inclusión de la óptica y la mecánica. Las fluctuaciones del esquema muestran lo despacio que emergió esa noción que nos parece hoy día tan obvia.

VI

Durante la primera mitad del siglo XVIII, el interés de aficionados, escritores y filósofos por las artes visuales y la música aumentó todavía más. Esta época produjo no sólo escritos críticos sobre estas artes compuestos por y para profanos¹⁶⁷, sino también tratados en los que las artes se comparaban entre sí y con la poesía, llegándose así por fin a la fijación del moderno sistema de las bellas artes¹⁶⁸. Como al parecer emergió este sistema de manera gradual y tras muchas fluctuaciones en los escritos de autores que eran en parte de importancia secundaria, aunque muy influyentes, se podría sostener que la noción y el sistema de las bellas artes puede haberse desarrollado y cristalizado en las conversaciones y discusiones de los círculos cultos de París y Londres, y que los escritos y tratados formales sobre el tema no hacen más que reflejar el ambiente de las opiniones nacidas en medio de

¹⁶⁵ «Après avoir abandonné cette division [de las siete artes liberales], on a choisi entre les Arts qui méritent d'être aimés et cultivés par un honnête homme ceux qui se sont trouvés être davantage du goût et du génie de celui qui les a fait peindre dans son cabinet» p. 1 ss.)

¹⁶⁶ La elocuencia, la poesía y la música aparecen en un mismo grupo, como ocurre, por otro lado, con las artes visuales. (p. 2).

¹⁶⁷ DRESDNER, 103 ss.

¹⁶⁸ FONTAINE, *Les doctrines d'art*. SOREIL, l. c.; W. FOLKIERSKI, *Entre le classicisme et le romantisme: Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle* (Cracovia-París, 1921). T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'Esthétique française, 1700-1900* (París, 1920). Sobre la música, cf. también ECORCHEVILLE, l. c.; Hugo GOLDSCHMIDT, *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zurich-Leipzig, 1915). Si bien es verdad que estos estudiosos tratan sobre la mayoría de las fuentes más importantes, lo cierto es que ninguno de ellos plantea apropiadamente el problema que nos interesa aquí.

tales conversaciones¹⁶⁹. Un estudio ulterior de las cartas, diarios y artículos de los elegantes periódicos nos aportaría sin duda alguna, nuevos y complementarios elementos sobre este tema, que nosotros abordamos algo brevemente y en que nos limitamos a las fuentes tradicionalmente mejor conocidas.

El tratado sobre la belleza de J. P. de Crousaz, que apareció por primera vez en 1714 y ejerció un gran influjo, está considerado por lo general como el primer tratado francés sobre estética¹⁷⁰. En éste se dicen cosas muy interesantes sobre las artes visuales y la poesía, así como sobre la música en un apartado especial que le es consagrado. Más aún, es un intento importante por realizar un análisis filosófico de la belleza en cuanto distinta de la bondad, reafirmando y desarrollando así las nociones de los antiguos y los platónicos renacentistas. Sin embargo, el autor no posee ningún sistema de las artes, y aplica su noción de belleza sin hacer ninguna distinción marcada entre las ciencias matemáticas, las virtudes y acciones morales y las artes en general; por otra parte, la fluidez de su pensamiento «estético» se demuestra en el hecho de que, en la segunda edición, sustituyó un capítulo sobre la belleza de la religión por otro que trataba sobre música¹⁷¹.

Durante los años siguientes, el problema de las artes parece que dominó los debates de la Académie des Inscriptions, y algunas de las conferencias allí pronunciadas se imprimieron poco después, ejerciendo un gran influjo; en ellas se hacía hincapié en la afinidad entre poesía, artes visuales y música¹⁷². Estos debates influyeron sin duda alguna en la obra importante del abate Dubos, que apareció por vez primera en 1719, siendo reeditada va-

¹⁶⁹ «Tel livre qui marque une date n'apporte, à vrai dire, rien de nouveau sur le marché des idées, mais dit tout haut et avec ordre ce que beaucoup de gens pensent en détail et disent tout bas, sans s'arrêter à ce qu'ils disent» (SOREIL, 146).

¹⁷⁰ *Traité du Beau*, 2 vols. (Amsterdam, 1724).

¹⁷¹ «Le dernier chapitre où j'avois entrepris d'établir sus mes principes les fondements de ce que la musique a de beau... on y en a substitué un autre... C'est celui de la beauté de la religion» (prólogo de la 2.^a ed.). Sobre el tratamiento de la música en la 1.^a ed., que no he consultado, cf. H. GOLDSCHMIDT, 35-37.

¹⁷² En una conferencia dada en 1709, el abate FRAGUIER describe la poesía y la pintura como artes que sólo tienen el placer por fin (*Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*... I [1736], 75 ss.). En una *Deffense de la Poésie*, presentada antes de 1710, el abate MASSIEU distingue «ceux [artes] qui tendent à polir l'esprit» (la elocuencia, la poesía, la historia y la gramática); «ceux qui ont pour but un délassement et un plaisir honneste» (la pintura, la escultura, la música y la danza); y «ceux qui sont les plus nécessaires à la vie» (la agricultura, la navegación y la arquitectura) (*Mémoires de littérature tirés de l'Académie Royale des Inscriptions* II [1736], 185 s.). En una conferencia pronunciada en 1721, Louis RACINE emparenta la poesía con las demás *beaux arts* (*ibid.*, V, 1729, 326). En una conferencia de 1719, FRAGUIER trata la pintura, la música y la poesía como formas diferentes de imitación (*ibid.*, VI 1729, 265 ss.). Hay muchos más ejemplos sobre estos temas.

rias veces en lengua original y en traducciones ya entrada la segunda mitad de la centuria¹⁷³. Los méritos de Dubos en la historia del pensamiento estético o artístico son universalmente reconocidos. Está claro que trata no sólo de las analogías entre poesía y pintura, sino también de sus diferencias, y que no se interesa por la superioridad de un arte sobre otro, como ocurriría a tantos otros autores anteriores. Su obra es también significativa por representar un tratamiento temprano aunque primerizo de la pintura por parte de un escritor aficionado, y por su convicción de que es el público educado y no el artista profesional el mejor juez en materias de pintura y poesía¹⁷⁴. No inventó el término *beaux-arts*, ni fue tampoco el primero en aplicarlo a otras artes distintas de las visuales, pero sí popularizó la noción de que la poesía era una de tales bellas artes¹⁷⁵. También demostró tener ideas claras sobre la diferencia entre las artes que dependen del «genio» o el talento y las ciencias basadas en el saber acumulado¹⁷⁶, y se ha observado con razón que en esto sigue las huellas de los «modernos» en la *Querelle des Anciens et des Modernes*, especialmente a Perrault¹⁷⁷. También es significativa su gran familiaridad con los autores ingleses, como, por ejemplo, Wotton y Addison¹⁷⁸. Por último, aunque el título de su obra se refiera solamente a la poesía y la pintura, habla también repetidamente de las demás artes visuales en cuanto emparentadas con la pintura, especialmente de la escultura y el grabado¹⁷⁹, y trata

¹⁷³ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 4.^a ed., 3 vols. (Paris, 1740). A. LOMBARD, *L'Abbé Du Bos: Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* (tesis, Paris, 1913). Id., *La Querelle des anciens et des modernes; l'abbé du Bos* (Neuchâtel, 1908). Aug. MOREL, *Étude sur l'Abbé Dubos* (Paris, 1850). Marcel BRAUNSCHEVIG, *L'Abbé DuBos renouvateur de la critique au XVIII^e siècle* (tesis, Paris, Toulouse, 1904). P. PETUET, *Jean-Baptiste Dubos* (tesis, Berna, 1902). E. TEUBER, «Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 17 (1924), 361-410. H. TROUCHON, *Romantisme et Préromantisme* (Paris, 1930), 128 ss.

¹⁷⁴ II, 323 ss.

¹⁷⁵ I, 4; II, 131.

¹⁷⁶ «Qu'il est des professions où le succès dépend plus du génie que du secours que l'art peut donner, et d'autres où le succès dépend plus du secours qu'on tire de l'art que du génie. On ne doit pas inférer qu'un siècle surpasse un autre siècle dans les professions du premier genre, parce qu'il le surpasse dans les professions du second genre». Los antiguos dominan sin restricciones en el campo de la poesía, la historia y la elocuencia, pero han sido superados en ciencias como la física, la botánica y la geografía, o la astronomía, anatomía y navegación. En los campos en que el progreso depende «plus du talent d'inventer et du génie naturel de celui qui les exerce que de l'état de perfection où ces professions se trouvent, lorsque l'homme qui les exerce fournit sa carrière», Dubos enumera la pintura, la poesía, la estrategia militar, la música, la oratoria y la medicina (II, 558 ss.).

¹⁷⁷ LOMBARD, *La querelle*. Id., *L'Abbé Du Bos*, 183 ss.

¹⁷⁸ LOMBARD, *L'Abbé Du Bos*, 189 s. y 212.

¹⁷⁹ I, 393 y 481. II, 157 s.; 177, 195, 224, 226 y 228 ss.

con tanta frecuencia de la música¹⁸⁰ que su traductor inglés decidió mencionar este arte en el mismo título del libro¹⁸¹. Si Dubos es poco sistemático en su presentación y exposición, es empero muy interesante por la variedad de sus ideas; en este sentido, omite el darnos una lista precisa de las artes, a excepción de la poesía y la pintura, o el separarlas claramente de otros campos o profesiones¹⁸².

Voltaire también establece relaciones en su *Temple du Goût* (1733), entre varias bellas artes, pero a su manera informal y más bien elusiva, lo que muestra que no pudo o no quiso presentarnos un claro esquema al respecto¹⁸³. Más importante para la historia de nuestro problema es el ensayo sobre la belleza de Père André (1741), que ejerció un influjo considerable¹⁸⁴. Merece que mencionemos su formación cartesiana, aunque no baste con adscribir una estética a Descartes¹⁸⁵. Las principales secciones de su obra tratan sobre la belleza visible, en la que se incluyen la naturaleza y las artes visuales, la belleza de la moral, la belleza de las obras del espíritu, por la que entiende la poesía y la elocuencia, y por último la belleza de la música¹⁸⁶. André se acerca así bastante más al sistema de las artes que Crousaz o Dubos, aunque en su tratado todavía se combinan las artes con la moralidad y se subordinan al problema de la belleza en sentido lato.

El paso decisivo en la construcción del sistema de las bellas artes lo dio el abate Batteux en su tratado, tan famoso como influyente, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)¹⁸⁷. Es cierto que muchos elementos de su sistema se derivan de auto-

¹⁸⁰ I, 435 ss.; 451 («Les premiers principes de la musique sont donc les mêmes que ceux de la poésie et de la peinture. Ainsi que la poésie et la peinture, la musique est une imitation»). El tercer volumen, que trata del teatro antiguo, contiene un tratamiento extensivo de la música y la danza.

¹⁸¹ *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, traducción de Thomas Nugent (Londres, 1748).

¹⁸² De este modo mete en el mismo saco en cierto momento a los gramáticos, pintores, escultores, poetas, historiadores y oradores (II, 235). Sobre otro ejemplo, cf. más arriba, nota 176.

¹⁸³ «Nous trouvâmes un homme entouré de peintres, d'architectes, de sculpteurs, de doreurs, de faux connoisseurs, de flatteurs» (Voltaire, *Le temple du goût*, ed. E. Carcassonne [Paris, 1938], 66). «On y passe facilement, / De la musique à la peinture, / De la physique au sentiment, / Du tragique au simple agrément, / De la danse à l'architecture» (*ibid.*, 84).

¹⁸⁴ *Essai sur le Beau* (Amsterdam, 1759; 1.^a ed. 1741). Cf. E. KRANTZ, *Essai sur l'esthétique de Descartes...* (Paris, 1882), 311 ss.

¹⁸⁵ KRANTZ, *l. c.*

¹⁸⁶ «Beau visible; beau dans les mœurs; beau dans les pièces de l'esprit; beau musical» (cf. p. 1).

¹⁸⁷ *Les beaux arts réduits à un même principe*, nueva ed. (Paris, 1747; 1.^a ed., 1746). Cf. M. SCHENKER, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland* (Leipzig, 1909). Eberhard Freiherr VON DANCKELMAN, *Charles Batteux* (tesis, Rostock, 1902).

res anteriores, pero al mismo tiempo no se debe olvidar que fue él el primero en presentar un claro sistema de las bellas artes en un tratado dedicado en exclusiva a este tema. Esto explica por sí solo su aureola de originalidad, así como el enorme influjo que ejerció tanto en Francia como en otros países, especialmente en Alemania¹⁸⁸. Batteux codifica el sistema moderno de las bellas artes casi en su forma definitiva, mientras que todos los autores anteriores no habían hecho más que prepararlo. Parte de las teorías poéticas de Aristóteles y Horacio, como él mismo afirma en el prólogo, e intenta entender sus principios a las demás artes a partir de la poesía y la pintura¹⁸⁹. En el primer capítulo, Batteux ofrece una clara división de las artes. Separa las bellas artes, que tienen el placer como fin, de las artes mecánicas, y enumera las bellas artes de la manera siguiente: música, poesía, pintura, escultura y danza¹⁹⁰. Añade un tercer grupo, en el que se combina el placer con la utilidad, y pone la elocuencia y la arquitectura en esta categoría. En la parte central de su tratado, Batteux trata de mostrar que la «imitación de la bella naturaleza» es el principio común a todas las artes, para concluir hablando del teatro como combinación de todas las demás artes. Los críticos alemanes de finales del XVIII, así como sus recientes historiadores, criticaron a Batteux por su teoría de la imitación y a menudo no supieron reconocer que él había formulado el sistema de las artes que ellos daban por supuesto y para el que no hacían más que buscar principios diferentes. También pasaron por alto el hecho de que el vilipendiado principio de la imitación fue el único que un crítico clasicista como Batteux podía utilizar a la hora de agrupar las bellas artes con un mínimo de apariencia de autoridad antigua. En efecto, las artes «imitativas» eran el único precedente auténtico de la antigüedad para las bellas artes, y el principio de la imitación sólo se podía sustituir una vez que el sistema de éstas se hubiera establecido con tal fuerza que ya no necesitara del viejo principio de la imitación para mantenerlas emparentadas. Las críticas de Diderot a Batteux han sido objeto de exagerada atención, ya que se referían sólo a la manera en que Batteux definió y aplicó su principio, y no al principio en sí ni al sistema de las artes para el que se había concebido.

En realidad, Diderot y los demás autores de la *Encyclopédie*

¹⁸⁸ TROUCHON, I. c.; SCHENKER, I. c. Sobre un tratado inglés basado en Batteux, cf. más adelante.

¹⁸⁹ «Le principe de l'imitation que le philosophe grec [Aristóteles] établit pour les beaux arts, m'avoit frappé. J'en avois senti la justesse pour la peinture qui est une poésie muette...» (p. VIII). «J'allai plus loin: j'essayai d'appliquer le même principe à la musique et à l'art de geste» (VIII s.). También cita a CÍCERON, *Pro Archia*, sobre la unidad de las bellas artes (p. X).

¹⁹⁰ «Les autres ont pour objet le plaisir... on les appelle les beaux arts par excellence. Tels sont la musique, poésie, la peinture, la sculpture et l'art du geste ou la danse» (p. 6).

no sólo siguieron el sistema de las bellas artes de Batteux, sino que dieron además el último toque al mismo y contribuyeron con ello a darle carta de ciudadanía no sólo en Francia, sino también en los demás países europeos. Montesquieu da por supuesta las bellas artes en su ensayo sobre el gusto, escrito para la *Encyclopédie*¹⁹¹. Diderot, entre cuyos intereses destacan la música y las artes visuales, y que entabló amistad igualmente con autores ingleses como Shaftesbury, Addison y Hutcheson, critica a Batteux en su *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751), en la que exige una mejor y más detallada comparación entre la poesía, la pintura y la música, que tuviera en cuenta los diferentes modos de expresión de dichas artes, con lo que ganaría su tratamiento e incluso el mismo estado de la cuestión¹⁹². En el artículo sobre las artes escrito para la Enciclopedia, Diderot no habla de las bellas artes, sino que utiliza la antigua distinción entre artes liberales y mecánicas y subraya la importancia de las últimas¹⁹³. Sin embargo, en su artículo sobre la belleza, sí habla de las bellas artes, a la vez que menciona a Crousaz y Hutcheson y da su aprobación tanto a André como a Batteux, calificando las obras de estos dos últimos autores como las mejores en su categoría y criticando a Batteux meramente por no haber logrado definir su concepto de «bella naturaleza» de manera algo más clara y explícita¹⁹⁴.

¹⁹¹ *Essai sur le goût (Oeuvres complètes de Montesquieu)*, ed. E. Laboulaye, VII Paris, 1879, 116: «La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature et de l'art peuvent lui [al alma] donner du plaisir...» Cf. Edwin P. DARGAN, *The Aesthetic Doctrine of Montesquieu* (tesis, John Hopkins University, Baltimore, 1907), 21.

¹⁹² *Oeuvres complètes de Diderot*, ed. J. Assézat, I (1875), 343 ss. El prólogo está dirigido a Batteux (*Lettre à l'auteur des Beaux-arts réduits à un même principe*, 347). Hacia el final de su tratado, DIDEROT resume su crítica de la manera siguiente: «Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image... c'est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos Beaux-arts réduits à un même principe. Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature, car je trouve des gens qui me soutiennent que, faute de l'une de ces choses, votre traité reste sans fondement; et que, faute de l'autre, il manque d'application» (385). Sobre las doctrinas estéticas de Diderot, cf.: WERNER LEO, *Diderot als Kunstphilosoph* (tesis, Erlangen, 1918). R. LOYALTY CRU, *Diderot as a Disciple of English Thought* (Nueva York, 1913), 395 ss.

¹⁹³ *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers*, I (Paris, 1751), 713 ss.

¹⁹⁴ «Son Essai sur le beau [i. e., del Padre André] est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connaisse. J'oserais assurer qu'il est dans son genre ce que le *Traité des Beaux Arts réduits* à un seul principe est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents... M. l'abbé Batteux rappellé tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature» (DIDEROT, *Oeuvres*, 10 [1876], 17. *Encyclopédie*, 2 [1751], 169 ss.). Sobre la misma crítica de Batteux, cf. también la *Lettre sur les sourds*, nota 192.

Más interesante todavía es el famoso *Discours préliminaire* de d'Alembert. En su división del saber, puntualmente basado en Francis Bacon, d'Alembert hace una clara distinción entre filosofía, que comprende tanto las ciencias naturales como los campos de la gramática, la elocuencia y la historia, y «aquellos conocimientos que consisten en la imitación», enumerando entre estos últimos la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música¹⁹⁵. Crítica de paso la vieja distinción entre artes liberales y artes mecánicas, para subdividir acto seguido las artes liberales entre las bellas artes, que tienen el placer como fin, y las más necesarias y útiles artes liberales, como la gramática, la lógica y la moral¹⁹⁶. Concluye con una división general del saber en filosofía, historia y bellas artes¹⁹⁷. Este enfoque muestra todavía unos cuantos signos de fluctuación y apego de las viejas nociones, aunque establece el sistema moderno de las bellas artes en su forma definitiva y, al mismo tiempo, refleja su génesis. La triple división del saber sigue a Francis Bacon, pero, curiosamente, d'Alembert habla de las cinco bellas artes allí donde Bacon sólo había mencionado la poesía. D'Alembert es consciente de que el nuevo concepto de bellas artes ocupa el lugar del viejo concepto de artes liberales, el cual critica, e intenta llegar a un compromiso tratando las bellas artes como una subdivisión de las artes liberales, conservándose así una última huella de las artes liberales, que pronto acabará por desaparecer. Por último, revela su dependencia de Batteux en ciertas frases y en el principio de imitación, pero ahora incluye, contra Batteux y la tradición clásica, a la arquitectura entre las artes imitativas, suprimiendo así la última irregularidad que separaba al sistema de Batteux del esquema moderno de las bellas artes. De este modo, podemos concluir diciendo que la *Encyclopédie*, y especialmente su famosa introducción, codificaron el sistema de las bellas artes según —y más allá de— Batteux y que, mediante su prestigio y autoridad, le imprimió curso ordinario por toda Europa.

Tras mediados de siglo, y con la publicación de la *Encyclopédie*, la especulación sobre las bellas artes parece que se detuvo en Francia durante algún tiempo. La noción en cuestión se popularizó y estabilizó gracias a obras como el diccionario portátil de

¹⁹⁵ «Des connaissances qui consistent dans l'imitation» (D'ALEMBERT, *Oeuvres* [París, 1853], 99 s. Cf. *Encyclopédie*, pp. I (1751), pp. 1 ss.).

¹⁹⁶ «Parmi les arts libéraux qu'on a réduit à des principes, ceux que se proposent l'imitation de la nature ont été appelés beaux-arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet. Mais ce n'est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la grammaire, la logique ou la morale» (105).

¹⁹⁷ «La peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique et leurs différentes divisions composent la troisième distribution générale, qui naît de l'imitation, et dont les parties sont comprises sous le nom de beaux-arts» (117).

Lacombe sobre las bellas artes, en el cual se hablaba de arquitectura, escultura, pintura, grabado, poesía y música, y a otras obras por el estilo¹⁹⁸. El término «Beaux Arts» y «Art», en su nuevo sentido, hallaron en los diccionarios de la lengua francesa un lugar que antes se les había negado. Y la Revolución dio al nuevo término una nueva expresión institucional cuando fundió varias de las otras academias en la Académie des Beaux Arts¹⁹⁹. Paulatinamente, las posteriores evoluciones de la estética en Alemania empezaron a afectar a la filosofía y literatura francesas. La segunda edición de la *Encyclopédie*, publicada en Suiza en 1781, presenta añadidos de Sulzer, incluyendo un artículo sobre estética²⁰⁰ y una sección sobre bellas artes como apéndice al artículo sobre arte que no había aparecido en la primera edición²⁰¹. A principios del XIX, el filósofo Victor Cousin, siguiendo a Kant y a los pensadores escoceses del XVIII, así como a lo que creyó encontrar en Platón, Proclo y otras fuentes clásicas, centró su sistema filosófico en torno a los tres conceptos de Dios, lo Verdadero y lo Bello, entendiendo por esto último el reino del arte y la estética²⁰². El amplio influjo de Cousin en todo el siglo XIX contribuyó a establecer esta triada en la teoría moderna del valor y a afianzar el lugar de la estética en el sistema de las disciplinas

¹⁹⁸ Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique, avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent*, nueva ed. (París, 1753; 1.ª ed. 1752). El prólogo se refiere al «Le goût que le public témoigne pour les Beaux-Arts», así como a «la nécessité d'un livre qui renferme les Recherches et les Connoissances d'un amateurs» (p. III). Pierre ESTÈVE, *L'esprit des Beaux Arts*, 2 vols. (París, 1753). P.-J.-B. NOUGARET, *Anecdotes des Beaux Arts, contenant tout ce que la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Littérature, la Musique, etc., et la vie des artistes offrent de plus curieux et de plus piquant*, 3 vols. (París, 1776-80; esta obra se limita a hablar solamente de las artes visuales).

¹⁹⁹ AUCOC, 6-7. La sección de literatura y bellas artes del *Institut*, creada en 1795, comprendía: gramática, lenguas antiguas, poesía, antigüedad y monumentos, pintura, escultura, arquitectura, música y declamación.

²⁰⁰ *Encyclopédie*, 13 (Berná y Lausana, 1781), 84-86: «Esthétique... terme nouveau, inventé pour désigner une science qui n'a été réduite en forme que depuis peu d'années. C'est la philosophie des beaux-arts.» [Aristóteles no tuvo una teoría similar.] «M. Dubos est, si je ne me trompe, le premier d'entre les modernes qui ait entrepris de déduire d'un principe général la théorie des beaux-arts, et d'en démontrer les règles... Feu M. Baumgarten... est le premier qui ait osé créer sur des principes philosophiques la science générale des beaux-arts, à laquelle il a donné le nom d'esthétique.»

²⁰¹ *Ibid.*, 3 (1781), 484 ss.

²⁰² V. COUSIN, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, vigésimonovena edición (París, 1904; 1.ª ed., 1836, basada en conferencias pronunciadas en 1817-18). Cf. P. JANET, *Victor Cousin et son oeuvre* (París, 1885). E. KRANTZ (*Essai sur l'esthétique de Descartes* [París, 1822], 312 ss.) hace hincapié en que fue Cousin el primer pensador francés que reservó un lugar aparte a la estética y la belleza en su sistema filosófico.

filosóficas. También indujo a muchos pensadores e historiadores a interpretar en términos de este esquema muchas nociones antiguas y medievales que se parecían superficialmente a ella, aunque tenían en realidad un significado y contexto muy distintos. Entretanto, a medida que la doctrina de Cousin fue extendiéndose entre los filósofos y los historiadores, la literatura y la crítica francesas fueron sucumbiendo al impacto del romanticismo. Se estaba empezando a desarrollar problemas y teorías modernas con relación a las artes y a su interpretación, sin ninguna vinculación ya con las disputas del siglo XVIII, a la vez que se allanaba el camino para otras tendencias más recientes.

VII

Tras haber estudiado el desarrollo francés a través del siglo XVIII, pasemos a hablar de la historia del pensamiento artístico en Inglaterra²⁰³. Los escritores ingleses estuvieron fuertemente influidos por los franceses hasta finales del siglo XVII e incluso después, pero durante el siglo XVIII hicieron importantes contribuciones de su propia cosecha, influyendo a su vez, en el pensamiento continental, especialmente en Francia y Alemania. El interés por artes distintas de la poesía empezó a crecer poco a poco en la literatura inglesa del siglo XVIII. Hay obras de distinta índole que muestran poca atención a la función separada de las bellas artes²⁰⁴, mientras que un autor como Henry Peacham, que continuó la tradición del Renacimiento, no sólo escribió un tratado sobre dibujo, sino que recomendó también el cultivo de

²⁰³ James C. TOBIN, *Eighteenth Century English Literature and Its Cultural Background: A Bibliography* (Nueva York, 1939), 11-16 y 27-33. John W. DRAPER, *Eighteenth Century English Aesthetics: A Bibliography* (Heidelberg, 1931). B. Sprague ALLEN, *Tides of English Taste (1619-1800)*, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1937). F. MIRABENT, *La estética inglesa del siglo XVIII* (Barcelona, 1927). Karl L. F. THIELKE, *Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen: Ein Beitrag zur englischen Aesthik des 18. Jahrhunderts* (Halle, 1935). John W. DRAPER, «Aristotelian 'Mimesis' in Eighteenth Century England», *PMLA* 36 (1921), 372-400. *Id.*, «Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics», *Englische Studien* 67 (1932-33), 70-85. J. G. ROBERTSON, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1932), 235 ss. Elizabeth W. MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (Nueva York, 1925), 14 ss. Herbert M. SCHÜLLER, «Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth Century Britain», *Philological Quarterly* 26 (1947), 193-205.

²⁰⁴ George HAKEWILL (*An apologie or Declaration of the Power and Providence of God in the Government of the World...*, 3.^a ed., Oxford, 1635), quien compara a los antiguos y los modernos en el ámbito de las artes y las ciencias (BURY, 89), sitúa la poesía entre la historia y el arte militar (278 ss.), y la arquitectura y la pintura entre la filosofía y la navegación (303 ss.), mientras que la escultura y la música no reciben ningún tratamiento separado en su obra.

la pintura, la música y la poesía, así como de los estudios clásicos y la colección de monedas y otras antigüedades y curiosidades naturales para la educación de un perfecto *gentleman*²⁰⁵. John Evelyn, que fue modelo de *virtuoso*, compaginó los intereses artísticos con los científicos²⁰⁶, aunque el trabajo de los *virtuosi* de la Royal Society pronto indujo a una separación entre las artes y las ciencias²⁰⁷. La *Querelle*, que fue causada, al menos en parte, por la emancipación de las ciencias naturales en el siglo XVIII, se propagó de Francia a Inglaterra. El tratado más importante en Inglaterra que representa las tesis de los modernos, el de Wotton, trata de abarcar sistemáticamente todas las artes y actividades humanas, a la manera de Perrault, y, como éste, subraya también la diferencia fundamental entre las ciencias que han hecho progresos desde la antigüedad y las artes que no los han conocido²⁰⁸. La traducción de una de las obras francesas re-

²⁰⁵ Cf. más arriba, nota 110.

²⁰⁶ *The Literary Remains of John Evelyn*, ed. W. Upcott (Londres, 1834).

²⁰⁷ James A. H. MURRAY, *A New English Dictionary on Historical Principles*, vol. 10, pt. 2 (Oxford, 1928), 240 ss. Algunos de los pasajes del siglo XVII en que se habla del «virtuoso» encierran interés científico. La limitación del término al gusto por las artes está clara en SHAFESBURY; cf. más abajo, y MANWARING, l. c., 25.

²⁰⁸ William WOTTON, *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, 3.^a ed. (Londres, 1705): «... of these particulars there are two sorts: one, of those wherein the greatest part of those learned men who have compared Ancient and Modern Performances, either give up the cause to the Ancients quite, or think at least, that the Moderns have not gone beyond them. The other of those, where the Advocates for the Moderns think the case so clear on their side, that they wonder how any man can dispute it with them. Poesie, Oratory, Architecture, Painting, and Statuary, are of the first sort; Natural History, Physiology, and Mathematics, with all their Dependencies, are of the second» (p. 18, final del cap. 2). «The generality of the learned have given the Ancients the preference in those arts and sciences which have hitherto been considered: but for the precedence in those parts of learning which still remain to be enquired into, the Moderns have put in their claim, with great briskness. Among this sort, I reckon mathematical and physical sciences, in their largest extent» (pp. 74 ss., cap. 7). En el primer grupo Wotton discute sobre el saber moral y político, la elocuencia y la poesía, la gramática, la arquitectura, la estatuaría y la pintura. El segundo grupo incluye, además de las ciencias, la filología y la teología, así como el cuidado del jardín, que es tratado junto con la agricultura (cap. 22, p. 272), y la música, que se coloca entre la óptica y la medicina (cap. 25, p. 307). El capítulo sobre el cuidado del jardín no figura en la primera edición (Londres, 1694). Wotton compara en cierto momento la música con la pintura («For, in making a Judgment of Music, it is much the same thing as it is in making a Judgment of Pictures», 311), pero trata la música como una «ciencia psicomatemática, construida sobre reglas fijas y determinadas proporciones» (309 ss.); en otros aspectos, sus dos grupos tampoco coinciden con la distinción moderna entre bellas artes y ciencias. Wotton se mueve obviamente en el sentido de esta distinción, pero no veo que vaya más allá de Perrault a este respecto, como pretenden Rigault (323 ss.) y Bury (121 ss.). Por otro lado, no aparece ninguna distinción entre artes y ciencias en la obra de Sir William TEMPLE, «An Essay upon the Ancient and Modern Learning» (1960), en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn, vol. 3 (Oxford, 1909), 32-72.

lacionadas con la *Querelle*, la *History of the War of the Ancients and Moderns* de Callière, no fue publicada antes de 1705, revelando en su mismo título el creciente sentido de la afinidad de las bellas artes.²⁰⁹ Ya antes de finales del siglo XVII, Dryden había traducido el poema de Du Fresnoy sobre pintura con el comentario de Du Piles, añadiendo su famosa introducción sobre el paralelismo entre la pintura y la poesía, introducción que divulgó la noción en Inglaterra.²¹⁰ Esta traducción tuvo todavía interés para Sir Joshua Reynolds, quien escribió algunas notas sobre ello.²¹¹ A principios del siglo XVIII, Jonathan Richardson elogia la pintura como arte liberal,²¹² y John Dennis, en algunos de sus tratados críticos sobre poética, destaca la afinidad entre poesía, pintura y música.²¹³

De gran trascendencia fueron los escritos de Anthony, conde de Shaftesbury, uno de los pensadores más influyentes del siglo XVIII no sólo en Inglaterra sino también en el continente.²¹⁴ Su interés y gusto por la literatura y las artes son bien conocidos, y sus escritos están llenos de referencias a las distintas artes y a la belleza de sus obras. El ideal del *virtuoso*, que él representaba y defendía, ya no incluía a las ciencias, como en el siglo XVII, sino que tenía su centro en las artes y en la vida moral.²¹⁵ Como Shaftesbury fue el primer filósofo de la Europa moderna en cuyos escritos ocupa el tema de las artes un lugar destacado, sobran razones para considerarle como el fundador de la estética moderna.²¹⁶ Sin embargo, Shaftesbury estuvo influido ante todo por

²⁰⁹ Cf. más arriba, nota 163.

²¹⁰ C. A. DU FRESNOY, *De arte graphica*, tr. J. Dryden (Londres, 1695), pp. I-LVII: «Preface to the Translator, with a Parallel of Poetry and Painting». *The Critical and Miscellaneous Prose of John Dryden*, ed. E. Malone, vol. III (Londres, 1800), 291 ss.

²¹¹ Sir Joshua REYNOLDS, *The Literary Works II* (Londres, 1835), 297-358 (1.ª ed., 1783).

²¹² Jonathan RICHARDSON, *The Theory of Painting* (1.ª ed. en 1715), en sus *Works* (Londres, 1792), 5 ss.

²¹³ *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker, vol. I (Baltimore, 1939), 201 ss. («The Advancement and Reformation of Modern Poetry», 1701); 336 («The Ground of Criticism in Poetry», 1704).

²¹⁴ Su importancia la recalcan todos los historiadores de estética. Cf. también E. CASSIRER, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* (Leipzig, 1932), 115; 138 ss. G. SPICKER, *Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury* (Friburgo, 1872), 196 ss. Christian Friedrich WEISER, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben* (Leipzig-Berlin, 1916). L. STÜRMER, *Der Begriff «moral sense» in der Philosophie Shaftesbury's* (tesis, Königsberg, 1928).

²¹⁵ Anthony, conde de SHAFTESBURY, *Characteristics*, ed. John M. Robertson (Londres, 1900), vol I, 214 s.; II, 252 s. *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, ed. B. Rand (Londres, 1900), 249 («A virtuoso to propose poetry, music, dance, picture, architecture, garden, and so on»); 416 ss. («Had Mr. Locke been a virtuoso, he would not have philosophized thus»); 478; 484; 496 y 506.

²¹⁶ Cf. CASSIRER, l. c., más arriba, nota 214.

Platón y Plotino, así como por Cicerón, y por tanto sus escritos no ofrecen una clara distinción entre belleza artística y moral.²¹⁷ Su sentido moral incluye todavía objetos a la vez éticos y estéticos.²¹⁸ Más aún, si bien son frecuentes en sus escritos referencias a artes en concreto, estando incluso algunas de sus obras consagradas enteramente al tema de la pintura,²¹⁹ o de la poesía,²²⁰ los pasajes en que menciona juntas la poesía, las artes visuales y la música no son muy frecuentes, y no contienen más nociones específicas que las que se pueden encontrar en autores anteriores.²²¹ La poesía, en particular, aparece todavía en compañía no sólo de la elocuencia, sino también de la historia, reflejando así la tradición renacentista de los *studia humanitatis*.²²² Casi igualmente influyente tanto en Inglaterra como en el continente, al menos en los círculos literarios, fue Joseph Addison. Sus famosos ensayos sobre la imaginación, que aparecieron en el *Spectator* en 1712, son notables no sólo por su temprana insistencia en dicha facultad, sino también por la manera en que atribuye los placeres de la imaginación a las distintas artes así como a los paisajes naturales. Sin llegar a proporcionar nunca un sistema definido, se refiere constantemente al cuidado del jardín y a la arquitectura, así como a la pintura, la escultura, la poesía y la música, dejando muy en claro que los placeres de la imaginación hay que encontrarlos en sus obras y productos.²²³

²¹⁷ *Characteristics II*, 128 y 138.

²¹⁸ *Characteristics I*, 262; II, 136 s.

²¹⁹ Anthony, conde de SHAFTESBURY, *Second Characters*, ed. B. Rand (Cambridge, 1914).

²²⁰ *Characteristics I*, 101 ss.

²²¹ «Desde la música, la poesía y la retórica hasta la sencilla prosa de la historia, pasando por todas las artes plásticas de la escultura, la estatuaría, la pintura, la arquitectura y demás; todo rebosa de la gracia y exquisitez de las musas y por eso recibió honores supremos...» (por parte de los griegos, se entiende). *Characteristics II*, 242. Cf. *ibid.*, II, 330, donde la crítica de la poesía aparece comparada con el enjuiciamiento de la música o la pintura. I, 94 (la belleza en la arquitectura, la música y la poesía); II, 129 y 252 s.

²²² II, 242. Parece existir una tendencia en Shaftesbury a asociar no sólo la belleza de los sentidos con las artes visuales y la música, sino también la belleza del carácter y la virtud —o belleza moral— con la poesía. I, 136 («el artista moral»); 216 («la verdad poética y moral, la belleza de los sentimientos y la sublimidad de los caracteres...»); II, 318 («la moral y el conocimiento de lo que se llaman maneras y verdad poéticas»); 331 s. («un sentido de esa verdad moral de la que... han de depender la verdad y la beldad poéticas»). Esto no es un mero residuo de la antigua interpretación moralista de la poesía, sino un intento de correlacionar el sistema emergente de las bellas artes con la escala de la belleza de Platón. Cf. la afirmación de CASTELVETRO, *supra*, nota 92.

²²³ Joseph ADDISON, *Works*, ed. Tickell, II (Londres, 1804), 354 ss. (*Spectator*, n.º 411 ss.). Addison incluye la arquitectura, y quizá el cuidado del jardín, junto con los paisajes naturales, entre los placeres primarios, mientras que considera placeres secundarios las «artes del mimo», i. e., «la estatua, la pintura, la descripción o el sonido» (376). Es también significativa una frase de un ensayo anterior,

Las implicaciones filosóficas de la doctrina de Shaftesbury fueron ulteriormente desarrolladas por un grupo de pensadores escoceses. Francis Hutcheson, que se consideró discípulo de Shaftesbury, modificó su doctrina distinguiendo entre el sentido moral y el sentido de la belleza²²⁴. Esta distinción que fue adoptada por Hume²²⁵ y citada por Diderot, contribuyó poderosamente a la separación de la ética y la estética, aunque Hutcheson sigue asignando todavía el gusto de la poesía al sentido moral²²⁶. Un filósofo posterior de la escuela escocesa, Thomas Reid, introdujo el sentido común como criterio directo de la verdad, y aunque estuvo ciertamente influido por la noción del sentido común de Aristóteles y las tesis estoicas y modernas de las «nociones comunes», se ha sugerido que su sentido común estaba concebido como contrapartida a los dos sentidos de Hutcheson²²⁷. De este modo, la psicología de la escuela escocesa allanó el camino a la doctrina de las tres facultades del alma, que hallaría su desarrollo definitivo en Kant y en la aplicación que hizo después Cousin.

Otros autores ingleses, motivados por intereses críticos más que filosóficos y probablemente influidos por los autores franceses, popularizaron la noción de la afinidad entre poesía, pintura y música; por ejemplo, Charles Lamotte²²⁸ e Hildebrand Jacobs²²⁹.

publicado en el *Spectator*, n.º 29, el 3 de abril de 1711: «que la música, la arquitectura y la pintura, así como la poesía y la oratoria, han de deducir sus leyes y reglas del sentido y el gusto generales de la humanidad...» (*ibid.*, I, 78).

²²⁴ Francis HUTCHESON, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (Glasgow, 1772; 1.ª ed., 1725), p. XI; 8 y 100. Cf. Thomas FOWLER, *Shaftesbury and Hutcheson* (Nueva York, 1883). William Robert SCOTT, *Francis Hutcheson* (Cambridge, 1900). John J. MARTIN, *Shaftesbury's und Hutcheson Verhältnis zu Hume* (tesis, Halle, 1905).

²²⁵ D. HUME, *An Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751), Apéndice I: «Concerning Moral Sentiment». Cf. *A Treatise of Human Nature* (1739-40), Libro III, Parte I, Sección II.

²²⁶ L. c., 239 («Estimamos que este sentido es también el fundamento de los principales placeres de la poesía.») Sobre la raíz de esta idea en Shaftesbury, cf. más arriba, nota 222.

²²⁷ Thomas REID, *Works*, 4.ª ed. (Edimburgo, 1854). Matthias KEPES, *Der Common Sense als Princip der Gewisheit in der Philosophie des Schotten Thomas Reid* (Munich, 1890), 15. Cf. F. UEBERWEG, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, III, 12.ª ed. (Berlín, 1942), 416. O. ROBBINS, «The Aesthetics of Thomas Reid», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5 (1942), 30-41.

²²⁸ Charles LAMOTTE, *An Essay upon Poetry and Painting...* (Dublín, 1745; 1.ª ed., 1730).

²²⁹ Hildebrand JACOBS, *Of the Sister Arts; an Essay*, en sus *Works* (Londres, 1735), 379-419 (1.ª ed., 1734). «Si admitimos con Cicerón que todas las artes se relacionan entre sí, podemos concluir diciendo que la poesía, la pintura y la música mantienen una estrecha alianza» (379). «La poesía está mucho más cerca de la pintura que de la música. La poesía lírica es la que más se aproxima a la música, así como la poesía dramática y la pastoril son las que más se aproximan a la pintura» (380). «Las mismas reglas que Aristóteles establece como necesarias para los poetas en la formación de las maneras, o de los caracteres, son igualmente instructivas para los pintores» (401). «Que los antiguos fueron más excelentes

Más filosóficos son los ensayos de James Harris, quien continuó por el camino de Shaftesbury y tuvo cierto influjo en los escritores alemanes. En el primero de sus tres ensayos, que están escritos en una elegante forma de diálogo, aunque excesivamente cargados de referencias a los autores clásicos, Harris expone el concepto del arte sobre la base de Aristóteles, y con su significación global más antigua. En el segundo ensayo, distingue entre las artes necesarias y las artes de la elegancia, incluyéndose en esta última categoría sobre todo la música, la pintura y la poesía, y comparando estas tres artes entre sí según sus méritos relativos. El tercer ensayo trata de la felicidad como arte de la conducta humana²³⁰. Hacia la misma época, el poeta Akenside siguió por la senda trazada por Addison²³¹, y antes de mediados de siglo, las importantes obras francesas de Dubos y Batteux se presentaron a los lectores ingleses, la primera en una traducción²³² y la segunda en una versión o compendio de carácter anónimo bajo el título de *The polite Arts*²³³.

que nosotros en la mayoría de las partes de estas artes del adorno es cosa tan manifiesta como que las últimas épocas han inventado muchas cosas útiles enteramente desconocidas para ellos» (412). Sin embargo, los modernos aparecen superiores en música (392). Estos asertos son tan explícitos e interesantes que valdría la pena explorar el influjo de este autor en Francia y Alemania.

²³⁰ J(ames) H(ARRIS), *Three Treatises, the first concerning art, the second concerning music, painting, and poetry, the third concerning happiness* (Londres, 1744). «Todas las artes tienen en común el hecho de que respetan la vida humana. Algunas contribuyen a sus necesidades, como la medicina y la agricultura; otras a su elegancia, como la música, la pintura y la poesía» (53). Estas tres artes son calificadas de miméticas (65 y 94).

²³¹ Mark AKENSIDE, *The Pleasures of Imagination*, en sus *Poetical Works*, ed. G. Gilfillan (Edimburgo, 1857), 1 s. En el prólogo de 1744, la pintura y la escultura, junto con la música y la poesía, son clasificadas como artes imitativas, y se afirma que el poema abarca «todos los entretenimientos con que nos encontramos, ya sea en la poesía, en la pintura, la música, o cualquier otra arte elegante» (p. 1). En la argumentación general añadida a la edición de 1757, los placeres de la imaginación aparecen como originados de los objetos naturales o de «las obras de arte, como pueden serlo un noble edificio, un acorde musical, una estatua, una pintura, un poema»; la música, la escultura, la pintura y la poesía son llamadas «artes elegantes» (77).

²³² Cf. más arriba, nota 181.

²³³ *The Polite Arts, or, a Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence* (Londres, 1749). Esta obra es anónima y va dedicada a William Cheselden. En el ejemplar de la Biblioteca I de la universidad de Yale, una nota manuscrita contemporánea al final del prólogo identifica al autor de la manera siguiente: «Hippesley, hijo del actor y educado con Mr. Cheselden y ahora cirujano en la compañía africana, 1753» (p. IX). Se trata obviamente de John Hippisley (m. 1767), hijo del actor (m. 1748), a quien se atribuyen los siguientes escritos anónimos: *Dissertation on Comedy...* (Londres, 1750); *Essays*, 1. On the Populousness of Africa, 2. On the Trade at the Forts on the Gold Coast, 3. On the Necessity of erecting a Fort at Cape Appolonia (Londres, 1764). Cf. *Dictionary of National Biography* IX, 903. El ensayo *The Polite Arts* parece depender estrechamente de Batteux. Esta es la división de las artes suministrada en el cap. 2: «Las artes se pueden dividir en tres clases. La primera tiene por objeto las necesidades

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, los escritores ingleses siguieron tratando sobre las distintas artes. Pero ya no se mostraron tan interesados en exponer y desarrollar un sistema de las bellas artes, el cual daban prácticamente por supuesto, como en discutir los conceptos y principios generales relativos a las artes; así Home, Burke y Gerard; o también las relaciones entre las artes en concreto; así Daniel Webb o John Brown, por no mencionar más que a los escritores más influyentes²³⁴. Todos estos escritores ingleses y escoceses muestran una fuerte preocupación por la psicología, como podría esperarse de la tendencia general del pensamiento inglés en ese siglo. Ellos ejercieron un influjo considerable en el continente, especialmente en Alemania, donde muchas de sus obras aparecieron en traducciones. Se ha dicho que la insistencia de los escritores y críticos literarios en la afinidad entre poesía y pintura fue seguida en la segunda mitad de la centuria de un énfasis creciente en las relaciones entre la poesía y la música²³⁵. Una de las razones de ello puede residir en la gran atención que prestó a la música el público de Londres tras la

de la humanidad... De éstas surgen las artes mecánicas. La clase siguiente tiene el placer por objeto... Se llaman las artes amables o bellas por excelencia, como la música, la poesía, la pintura, la escultura y el arte del gesto o la danza. A la tercera clase pertenecen las que tienen por objeto lo útil y lo placentero a la vez: así, la elocuencia y la arquitectura» (5-6). Un análisis comparativo del ensayo anónimo inglés y el tratado de Batteux muestra que el primero sigue al pie de la letra casi todas las secciones del texto, aunque altera su modelo en numerosas transposiciones, omisiones y adiciones. Lo más importante del segundo son dos capítulos sobre la elocuencia y la arquitectura al final del ensayo inglés.

²³⁴ Henry Home, Lord KAMES, *Elements of Criticism* (Nueva York, 1830; 1.ª ed., 1762). Considera la poesía, la pintura, la escultura, la música, el cuidado del jardín y la arquitectura como «bellas artes» (11). E. BURKE, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1770; 1.ª ed., 1757). Alexander GERARD, *An Essay on Taste* (Londres, 1759). Considera como «artes más bellas»: la música, la pintura, la estatuaría, la arquitectura, la poesía y la elocuencia (189). Daniel WEBB, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (Londres, 1769); cf. Hans HECHT, *Daniel Webb*, (Hamburgo, 1920). Dr. John BROWN, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Musick* (Londres, 1763); cf. Hermann M. FLASDIECK, *John Brown (1715-66) und seine Dissertation on Poetry and Music*, (Halle, 1924). Thomas ROBERTSON, *An Inquiry into the Fine Arts* (Londres, 1784); cita a Batteux y Bettinelli e incluye entre las bellas artes: la música, el discurso, la arquitectura, la pintura, la escultura, el cuidado del jardín, la danza, la elocuencia, la poesía y también la historia, cf. 14-17. Sir William JONES, *Essay II. on the Arts, commonly called Imitative*, en sus *Poems*, 2.ª ed. (Londres, 1777), 191 ss. (también cita a Batteux y habla especialmente de la poesía, la música y la pintura). James BEATTIE, *An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind*, 3.ª ed. (Londres, 1779; escrito en 1762). Hugh BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Londres, 1787; 1.ª ed., 1783).

²³⁵ John W. DRAPER, «Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics», *Englische Studien* 67 (1932-33), 70-85. Herbert M. SCHÜLLER, «Literature and Music as Sister Arts...», *Philological Quarterly* 26 (1947), 193-205.

aparición de Händel²³⁶, algo parecido a lo que sucediera en París tras los éxitos de Lulli. Por otra parte, si la poesía tendió a dejar la compañía de la pintura por la de la música, ello no refleja sino un cambio en el estilo y gusto de la poesía descriptiva a la emocional, cambio que se corresponde con la transición del clasicismo al romanticismo. Hacia finales de siglo se inicia una nueva época en la teoría crítica y artística inglesa con Coleridge, quien importa de Alemania algunas de las nociones estéticas de Kant y de los primeros románticos. Los ulteriores desarrollos que reciben estas ideas con Coleridge y sus sucesores ingleses en el siglo XIX es algo que se sale del objetivo de este artículo.

VIII

No parece que el debate sobre las artes preocupara demasiado a los escritores del siglo XVII alemán, que fue en líneas generales un período de decadencia²³⁷. El poeta Opitz mostró estar familiarizado con el paralelismo entre poesía y pintura²³⁸, aunque la mayoría de los alemanes no tomó realmente parte en la disputa de que estamos tratando aquí antes del siglo XVIII. Durante la primera parte de dicho siglo empezó a crecer considerablemente el interés por la literatura y la crítica literarias, aunque nunca llegó a un tratamiento detallado ni comparativo de las demás artes. Sin embargo, algunos de los escritores franceses e ingleses que hemos mencionado fueron ampliamente leídos e incluso traducidos al alemán durante el transcurso de la centuria, como es el caso de Dubos y Batteux, o de Shaftesbury y Harris. Los escritos críticos de los autores suizos Bodmer y Breitinger se centran desde el principio en el paralelismo entre pintura y poesía, y reflejan

²³⁶ Cf. H. PARKER, *The Nature of the Fine Arts* (Londres, 1885), 18 ss.

²³⁷ Sobre la estética alemana en el siglo XVIII, cf., además de las historias generales de estética: F. BRAITMAIER, *Geschichte der poetischen Theorie von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, 2 pts. (Frauenfeld, 1888-89). E. GURCKER, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, 2 vols. (Paris, 1883-96). Robert SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller* (Würzburg, 1892). M. DESSOIR, *Geschichte der neueren deutschen Psychologie*, 2.ª ed. (Berlin, 1902). H. GOLDSCHMIDT, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts...* (Zurich y Leipzig, 1915). W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 4.ª ed. (Leipzig, 1913), 44 ss. E. CASSIRER, *Freiheit und Form*, 2.ª ed. (Berlin, 1918), 97 ss. Herman WOLF, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1923). K. BAUERHOST, *Der Geniebegriff...* (tesis, Breslau, 1930). B. ROSENTHAL, *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters* (Berlin, 1933).

²³⁸ C. BORINSKI, *Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch von der deutschen Poeterey* (tesis, Munich, 1883), 44 s.

el influjo de Addison y quizá de Dubos²³⁹. Incluso su adversario clasicista, Gottsched, menciona ocasionalmente la afinidad entre la poesía, la música y las demás artes²⁴⁰, como hace Elias Schlegel, que parece haber sido influido por las lecciones de Fraguier y otros autores, publicadas en las memorias de la Académie des Inscriptions²⁴¹. Su hermano Johann Adolf Schlegel, que fue uno de los traductores de Batteux, añadió a su versión varios ensayos originales en los que criticaba la teoría de la imitación y presentaba igualmente un sistema distinto de las bellas artes²⁴². Con todo, todos estos escritores se interesaron principalmente por la poética y la crítica literarias, y sólo se adentraron en el terreno de las demás artes para analogías ocasionales.

Estas discusiones críticas entre poetas y literatos constituyen el contexto general de la importantísima obra del filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten y su discípulo Georg Friedrich Meier²⁴³. Baumgarten es famoso por haber acuñado el término

²³⁹ *Die Discourse der Mahlern* (1721-22), ed. Th. Vetter (Frauenfeld, 1891). La analogía entre la poesía y la pintura es subrayada en el discurso n.º 19 (p. 91) y extendida a la escultura en el discurso n.º 20 (97 ss.). La misma analogía es subrayada en las obras posteriores de Bodmer y Breitinger. Cf. Johann Jacob BODMER, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (Zurich, 1741), 27 ss. Johann Jacob BREITINGER, *Critische Dichtkunst* (Zurich, 1740), 3 ss. y 29 ss. (donde se extiende a la historia y la elocuencia la comparación con la pintura). Cf. R. DE REYNOLD, *Histoire littéraire de la Suisse au XVIII^e siècle*, II (Lausana, 1912): Bodmer et l'Ecole Suisse. R. VEROSTA, *Der Phantasiebegriff bei den Schweizern Bodmer und Breitinger* (progr. Viena, 1908). F. BREITMAIER, *Die poetische Theorie Gottscheds und der Schweitzer* (curso, Tubinga, 1879). F. SERVAES, *Die Poetik Gottscheds und der Schweitzer* (Estrasburgo, 1887).

²⁴⁰ Johann Cristoph GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 3.ª ed. (Leipzig, 1742), 98 (donde se compara la poesía con la pintura, la escultura, la música y la danza).

²⁴¹ Johann Elias SCHLEGEL, *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, ed. J. von Antoniewicz (Heilbronn, 1887). En un ensayo compuesto en 1745, Schlegel compara la poesía con la arquitectura, la pintura y la escultura (97); y en otro ensayo fechado en 1742-43, con la pintura, la escultura y la música (107 ss.). Sobre sus fuentes francesas, cf. la introducción, pp. XXXVI ss. y XCV ss.

²⁴² Herrn Abt BATTEUX... *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, tr. Johann Adolf Schlegel, 3.ª ed. (Leipzig, 1770; 1.ª ed., 1751), II, 155 ss.: «Abhandlung n.º 5. Von der Eintheilung der schönen Künste nach ihrer verschiednen Absicht». Schlegel resume a Batteux, pero insiste en que la elocuencia y la arquitectura deberían incluirse entre las bellas artes (157) y añade también a la lista la poesía en prosa, así como el dibujo y el grabado (180-81). Cf. Hugo BIEBER, *Johann Adolf Schlegels poetische Theorie in ihrem historischen Zusammenhange untersucht* (Berlín, 1912).

²⁴³ Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Aesthetica*, ed. B. Croce (Bari, 1936; 1.ª ed., 1750-58). Esta edición contiene también (1-45) sus *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). B. POPPE, *Alexander Gottlieb Baumgarten* (tesis, Münster, Borna-Leipzig, 1907), publica, a partir de un manuscrito de Berlín, el texto del curso sobre estética impartido por Baumgarten en alemán probablemente en 1750-51 (65 ss.): Georg Friedrich MEIER, *Abbildung eines Kunststrichers* (Halle, 1745), Id., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 2.ª ed. (Halle, 1745-59; 1.ª ed., 1748-50). Thomas ABBT, *Alexander Gottlieb*

estética, aunque las opiniones divergen en cuanto a si ha de ser considerado o no el fundador de esta disciplina y qué lugar ocupa en su historia y desarrollo. El significado original del término estética, tal como lo bautizó Baumgarten, y que parece bastamente olvidado hoy día, es la teoría del conocimiento sensual, como contrapartida a la lógica como teoría del conocimiento intelectual²⁴⁴. Las definiciones que da Baumgarten de la estética muestran que le interesan principalmente las artes y la belleza, ésta como uno de sus atributos esenciales, aunque sigue utilizando el viejo término de artes liberales, que considerara formas del conocimiento²⁴⁵. La cuestión de si Baumgarten suministró realmente una teoría de todas las bellas artes, o simplemente una poética y retórica con nuevo nombre, ha sido objeto de abundantes debates, pero en realidad no puede ser fácilmente resuelta. En su obra anterior, en la que aparece por vez primera el término estética, Baumgarten se preocupa exclusivamente de la poética y la retórica²⁴⁶. En su obra posterior, que dejó sin acabar, a la que dio el título de *Aesthetica*, Baumgarten afirma en su introducción que pretende dar una teoría de todas las artes²⁴⁷, y de hecho hace

Baumgartens Leben und Character (Halle, 1765). Georg Friedrich MEIER, *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben* (Halle, 1765). Th. W. DANNEI, *Gottsched und seine Zeit*, 2.ª ed. (Leipzig, 1855), 211 ss. Carolus RAABE, *A. G. Baumgartens aestheticae in disciplinae formam redactae parens et auctor* (tesis, Rostock, 1873). Hans Georg MEYER, *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik* (tesis, Halle, 1874). Johannes SCHMIDT, *Leibniz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aesthetik* (tesis, Halle, 1875). E. PRIEGER, *Anregung und metaphysische Grundlagen der Aesthetik von Alexander Gottlieb Baumgarten* (tesis, Berlín, 1875). M. BOJANOWSKI, *Literarische Einflüsse bei der Entstehung von Baumgartens Aesthetik* (tesis, Breslau, 1910). Ernst BERGMANN, *Die Begründung der deutschen Aesthetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier* (Leipzig, 1911). A. RIEMANN, *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens* (Halle, 1928). Hans Georg PETERS, *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen* (Berlín, 1934).

²⁴⁴ «Sint ergo νοητά cognoscenda facultate superiore objectum logices; αἰσθητά, ἐπιστημῆς αἰσθητικῆς sive aestheticae» (*Meditationes*, ed. Croce, #116, p. 44). Esta distinción nos recuerda la que hiciera Speusippus, y que Sextus Empiricus se encargó de relacionar (*Adversus Mathematicos* VII, 145: Σπεύσιππος δὲ ἐπεὶ τῶν πραγμάτων τὰ μὲν αἰσθητὰ τὰ δὲ νοητὰ, τῶν μὲν νοητῶν κριτήριον ἐλέξεν εἶναι τὸν ἐπιστημονικὸν λόγον, τῶν δὲ αἰσθητῶν τὴν ἐπιστημονικὴν αἰσθησίν). *Aesthetica*, #1 (ed. Croce, p. 55): «Aesthetica theoriam liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi... est scientia cognitionis sensitivae».

²⁴⁵ *Ibid.* Cf. también § 3 (p. 55), donde la utilidad de la estética es descrita de este modo: «bona principia studiis omnibus artibusque liberalibus subministrare».

²⁴⁶ En las *Meditationes* (§ 117, ed. Croce, pp. 44-45), la *rhetorica generalis* y la *poetica generalis* se introducen como partes fundamentales de la *aesthetica*.

²⁴⁷ En § 5 (ed. Croce, p. 56) plantea esta objeción contra sí mismo: «eam eandem esse cum rhetorica et poetica», y responde de esta guisa: «latius patent... complectitu has cum aliis artibus ac inter se communia».

referencia ocasional a las artes visuales y la música²⁴⁸. Esta impresión viene confirmada por el texto de las lecciones de Baumgarten, publicado sólo recientemente²⁴⁹, así como por los escritos de su discípulo Meier²⁵⁰. Por otra parte, es completamente obvio —y fue ya notado por los críticos contemporáneos— que Baumgarten y Meier desarrollan sus verdaderas teorías sólo en términos de poesía y elocuencia y que toman casi todos sus ejemplos del campo de la literatura²⁵¹. Baumgarten es el fundador de la estética en tanto en cuanto concibió por primera vez una teoría general de las artes separada de la disciplina filosófica, dándole un lugar bien definido en el sistema de la filosofía. No desarrolló su doctrina con referencia a artes que no fueran la poesía y la elocuencia, ni propuso siquiera una lista y división sistemática de esas otras artes. A este último respecto, fue precedido y superado por los escritores franceses, especialmente por Batteux y los enciclopedistas, si bien estos últimos no consiguieron desarrollar, por su parte, una teoría de las artes como parte de un sistema filosófico. Fue el resultado de la crítica y el pensamiento alemanes de la segunda mitad del siglo XVIII el que la más concreta concepción francesa de las bellas artes fuera utilizada en una teoría filosófica de la estética, cuyos objetivos y programa generales fueron formulados por Baumgarten.

Cuando Meier intentó responder a los críticos de su maestro, afirmó que tanto Baumgarten como él habían hablado sólo de literatura puesto que no sabían demasiado sobre las demás

²⁴⁸ § 4, p. 55 (musicus); § 69, p. 76 (music); § 780, pp. 461-62 (la música y la pintura); § 83, pp. 82-83 (la música, la danza y la pintura, donde la pintura también es asignada a una de las musas).

²⁴⁹ «Die ganze Geschichte der Maler, Bildhauer, Musikverständigen, Dichter, Redner wird hierher gehören, denn alle diese verschiedenen Teile haben ihre allgemeinen Regeln in der Aesthetik» (ed. Poppe, 67). «Er [Aristóteles] teilt seine Philosophie, wodurch die menschliche Kenntnis verbessert werden soll, in die Logik, Rhetorik und Poetik, die er zuerst als Wissenschaften vorträgt. Die Einteilung selbst ist unvollkommen. Wenn ich sinnlich schön denken will, warum soll ich bloss in Prosa oder in Versen denken? Wo bleibt der Maler und Musiker?» (69) «...da die Erklärung auch auf Musik und Malerei gehen muss» (71). «...alle Künste, die man schön nennet, werden von der Kenntnis dieser Regeln den grössten Nutzen haben» (75). «Die Aesthetik geht viel weiter als die Rhetorik und Poetik» (76). Estas lecciones son también notables por sus referencias más frecuentes a autores franceses e ingleses.

²⁵⁰ «So lange es Maler, Dichter, Redner, Musikverständige und so weiter gegeben hat, so lange ist Aesthetik ausgeübt worden» (*Anfangsgründe*, vol. I, 6, p. 10). Luego enumera como artes liberales y «bellas ciencias»: «die Redekunst, die Dichtkunst, die Music, die Historie, die Malerkunst und wie sie alle heissen» (§ 16, p. 27). Cf. p. 21; 581, etc.).

²⁵¹ «Wir werden in den Exempeln immer bei der Rede stehen bleiben...» (Baumgarten, ed. Poppe, § 20, p. 82). «Ob nun gleich die Aesthetik auch die Gründe zu den übrigen schönen Künsten enthält, so werde ich doch meine allermeisten Exempel aus den Rednern und Dichtern nehmen» (MEIER, *Anfangsgründe*, parte I, § 19, p. 31).

artes²⁵². La importancia cada vez mayor de la estética alemana tras Baumgarten, que vamos a intentar describir ahora, se debió no sólo al influjo de Batteux, de los enciclopedistas y otros escritores franceses e ingleses, sino también al creciente interés mostrado por los escritores, filósofos y público profano por las artes visuales y la música. Los estudios de Winckelmann sobre el arte clásico son importantes para la historia de nuestro problema por el entusiasmo que suscitó entre sus lectores alemanes hacia la escultura y la arquitectura, y no por otras opiniones que pudiera expresar sobre la relación entre artes visuales y literatura²⁵³. El *Laocoonte* (1766) de Lessing también reviste, por su parte, una especial importancia, no sólo por sus teorías concretas sobre cuestiones de poesía y artes visuales, sino también por la mismísima atención prestada a estas últimas por parte de uno de los escritores más brillantes y respetados de su tiempo²⁵⁴. Sin embargo, el lugar del *Laocoonte* en la historia de nuestra problemática ha sido mal enjuiciado. Decir que esta obra pone fin a la secular tradición del paralelismo entre pintura y poesía, que tenía sus raíces últimas en la antigüedad clásica y halló su máximo desarrollo en los escritores de los siglos XVI, XVII y principios del XVIII, liberando así la poesía de su énfasis en la descripción, equivale a mostrar solamente un aspecto del problema. Es, en suma, olvidar que el paralelismo entre pintura y poesía fue uno de los elementos más importantes que precedieron la formación del sistema moderno de las bellas artes, aunque perdiera esta función de nexo entre dos artes diferentes hacia la época de Lessing, cuando el sistema más global de las bellas artes se había establecido ya con fuerza. En cuanto que Lessing no prestó atención al sistema más amplio de las bellas artes, especialmente a la música, su *Laocoonte* constituye una desviación o un callejón sin salida en términos del desarrollo que conduce al sistema total de las bellas artes. Es significativo que su citada obra fuera criticada por esta misma razón por parte de dos eminentes críticos contemporáneos, y que el propio Lessing, en las notas póstumas a la segunda parte de la obra, diera cierta consideración a estas críticas, si bien no hay pruebas de que planeara realmente

²⁵² «Und wenn philosophische Köpfe, welche die Music, Malerkunst, und alle übrige schöne Künste ausser der Rede und Dichtkunst, verstehen, die aesthetischen Grundsätze auf dieselben werden anwenden: so wird der einzige Einwurf, der bisher mit Artigkeit und vielem Scheine wider die Aesthetik gemacht worden, gänzlich wegfallen» (*Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, 43 s.).

²⁵³ G. BAUMECKER, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften* (Berlín, 1933). Henry C. HATFIELD, *Winckelmann and his German Critics* (Nueva York, 1943).

²⁵⁴ LESSING, *Laokoon*, ed. H. Blümner, 2.^a ed. (Berlín, 1880). *Laokoon*, ed. William G. Howard (Nueva York, 1910). HOWARD, «Ut pictura poesis», l. c. R. LEE, «Ut pictura poesis», l. c. CROCE, *Estetica*, l. c., 505 ss. K. LEYSAHT, *Dubos et Lessing* (tesis, Rostock, Greifswald, 1874).

ampliar su análisis a la música y a un sistema coherente de las artes²⁵⁵.

La mayor contribución a la historia de nuestro problema en el intervalo que va de Baumgarten a Kant la hicieron Mendelssohn, Sulzer y Herder. Mendelssohn, que conocía bien los escritos franceses e ingleses sobre el tema, exigió en un artículo famoso que las bellas artes (pintura, escultura, música, danza y arquitectura) se redujeran a algún principio común que no fuera el de la imitación²⁵⁶; así pues, fue el primero de los alemanes en formular un sistema de las bellas artes. Poco después, en una reseña de libros, criticó a Baumgarten y Meier por no haber llevado a cabo el programa de su nueva ciencia, la estética. Escribían como si hubieran estado pensando exclusivamente en términos de poesía y literatura, mientras que los principios estéticos exigían ser formulados de manera que se aplicaran también a las artes visuales y a la música²⁵⁷. En sus anotaciones al *Laocoonte* de Lessing, publicadas mucho después de su muerte, Mendelssohn critica insistentemente a Lessing por no haber tomado en consideración la música ni el sistema de las artes como un todo²⁵⁸; hemos visto

²⁵⁵ Son varios los pasajes de las notas de Lessing para una continuación del *Laocoonte* que se refieren a la música y la danza, así como a su entronque con la poesía (ed. Blümner, l. c., 397 y 434 ss.).

²⁵⁶ Moses MENDELSSOHN, «Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften» (1757), en sus *Gesammelte Schriften (Jubiläumsausgabe)* 1 (Berlín, 1929), 165-90. Cf. G. KANNEGIESSER, *Die Stellung Moses Mendelssohn's in der Geschichte der Aesthetik* (tesis, Marburgo, 1868). Ludwig GOLDSTEIN, *Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik* (Königsberg, 1904).

²⁵⁷ Reseña de la obra de G. F. MEIER, *Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften* (1758), en sus *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1, Leipzig, 1844, 313-18. «Allein uns dünkt, dass der Erfinder dieser Wissenschaft der Welt nicht alles geliefert habe, was seine Erklärung des Wortes Aesthetik verspricht. Die Aesthetik soll eigentlich die Wissenschaft der schönen Erkenntnis überhaupt, die Theorie aller schönen Wissenschaften und Künste enthalten; alle Erklärungen und Lehrsätze müssen daher so allgemein seyn, dass sie ohne Zwang auf jede schöne Kunst insbesondere angewendet werden können. Wenn man z. B. in der allgemeinen Aesthetik erklärt, was erhaben sei, so muss sich die Erklärung sowohl auf die erhabene Schreibart, als auf den erhabenen Contour in der Malerei und Bildhauerkunst, auf die erhabenen Gänge in der Musik, und auf die erhabenen Bauart anwenden lassen...» (314). Baumgarten y Meier dan la impresión «als wenn man bei der ganzen Einrichtung des Werks bloss die schönen Wissenschaften, d. i. die Poesie und Beredsamkeit, zum Augenmerk gehabt hätte...» (315). «Einer Aesthetik aber, deren Grundsätze bloss entweder a priori geschlossen, oder bloss von der Poesie und Beredsamkeit abstrahirt worden sind, muss in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rathe gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt und unfruchtbar seyn. Das aber die Baumgarten'sche Aesthetik wirklich diese eingeschränkte Grenzen hat, ist gar nicht zu läugnen» (316).

²⁵⁸ *Laokoön*, ed. Blümner, l. c., 359; 376; 384 y 386 (Dichtkunst, Malerey, Baukunst, Musik, Tanzkunst, Farbenkunst, Bildhauerkunst). MENDELSSOHN, *Gesammelte Schriften*, 2 (1931), 231 ss.

cómo Lessing, en las notas fragmentarias a una continuación del *Laocoonte*, intentó salir al paso de estas críticas. Mendelssohn también formuló una doctrina de las tres facultades del alma, correspondientes a las tres entidades básicas de la bondad, la verdad y la belleza, siguiendo así el camino trazado por los filósofos escoceses²⁵⁹. No elaboró una teoría explícita de la estética, aunque, bajo el impacto de los autores franceses e ingleses, indicó la dirección por la que se desarrollaría la estética desde Baumgarten hasta Kant.

Lo que Mendelssohn no había hecho más que esbozar de manera esquemática, el pensador sueco Sulzer, que estaba muy versado en literatura francesa aunque pasó la mayor parte de su vida en el norte de Alemania, fue capaz de desarrollarlo de una manera más sistemática y elaborada. Sulzer empezó su actividad literaria con unos cuantos artículos filosóficos en los que se veía a las claras su interés por la estética, y en los que se inclinaba también por la concepción de una facultad estética del alma separada de las facultades intelectuales y morales²⁶⁰, concepción en cuyo desarrollo tomaron también parte Mendelssohn y el filósofo Tetens²⁶¹.

²⁵⁹ «Man pflegt gemeinlich das Vermögen der Seele in Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen einzuteilen, und die Empfindung der Lust und Unlust schon mit zum Begehrungsvermögen zu rechnen. Allein mich dünkt zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beyfall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlgefallen... Ich werde es in der Folge Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowohl von der Erkenntnis der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern» (*Morgenstunden*, cap. 7 [Frankfort-Leipzig, 1786], 118-119; 1.^a ed. 1785). Cf. también el fragmento de 1776, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1 (1844), 122 ss. L. GOLDSTEIN, l. c., 228-29. Una distinción parecida aparece ya en un artículo de 1763 («Abhandlung über die Evidenz in den metaphysischen Wissenschaften», *Gesammelte Schriften* 2 (1931), 325; cf. K. F. WIZE, *Friedrich Justus Riedel und seine Aesthetik* [Berlín, 1907], 19-20): «Das Gewissen ist eine Fertigkeit, das Gute vom Bösen, und der Wahrheitsinn, eine Fertigkeit, das Wahre vom Falschen durch undeutliche Schlüsse richtig zu unterscheiden. Sie sind in ihrem Bezirke das, was der Geschmack in dem Gebiete des Schönen und Hässlichen ist».

²⁶⁰ Johann Georg SULZER, *Vermischte Philosophische Schriften*, 2 vols. (Leipzig, 1773-81). En un artículo de 1751-52, distingue entre *Sinne*, *Herz*, *Einbildungskraft* y *Verstand*, relacionando la segunda facultad con los sentimientos morales y la tercera con las bellas artes (vol. 1, pp. 24 y 43; cf. también vol. 2, p. 113; A. PALME, *J. G. Sulzers Psychologie und die Anfänge der Dreivermögenslehre*, Berlín, 1905). Por lo demás, la distinción de las tres facultades del alma no aparece clara ni consistentemente en estos primeros escritos, sino tan sólo en su *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2.^a ed., II (Leipzig, 1778), 240, art. *Geschmack*: «Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, sowie die Vernunft das Wermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit, das Gute zu fühlen» (cf. WIZE, l. c., 24).

²⁶¹ Johann Nicolas TETENS, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, 2 vols. (Leipzig, 1777). Distingue tres facultades:

Uños años después, Sulzer fue estimulado por el ejemplo del pequeño diccionario de las bellas artes de Lacombe a confeccionar un diccionario parecido en alemán a una escala mucho mayor.²⁶² Esta *Teoría general de las bellas artes*, que apareció en varias ediciones, ha sido subestimada a causa de su exposición algo pedante; sin embargo, es muy clara, omnicompreensiva y erudita, y tuvo una importancia considerable en su tiempo. La obra abarca todas las bellas artes, no sólo la poesía y la elocuencia, sino también la música y las artes visuales, representando así el primer intento por elaborar a gran escala el programa formulado por Baumgarten y Mendelssohn. Gracias a su amplia difusión, la obra de Sulzer contribuyó poderosamente a familiarizar al público alemán con la idea de que todas las bellas artes estaban relacionadas y ligadas entre sí. El influjo de Sulzer se extendió también a Francia, pues cuando la gran *Encyclopédie* se publicó en Suiza por segunda vez, muchos añadidos se basaron en su *Teoría general*, incluyendo su artículo sobre estética y la sección sobre las bellas artes.²⁶³

En las décadas que siguieron a 1760, el interés por este nuevo campo de la estética se expandió rápidamente por Alemania. Se impartieron numerosos cursos sobre este tema en muchas universidades según el ejemplo ofrecido por Baumgarten y Meier, y nuevos folletos y libros de texto, basados en parte en estos cursos, aparecieron prácticamente todos los años.²⁶⁴ Es cierto que estos autores se citan a menudo, mas sus contribuciones individuales están todavía por investigar detenidamente. El influjo de la gran *Encyclopédie* aparece claramente en un curioso grabado impreso en Weimar en 1769 y que acompaña a una copia famosa

Verstand, Wille y Empfindsamkeit o Gefühl (I, 619 ss.). Cf. J. LORSCH, *Die Lehre vom Gefühl bei Johann Nicolas Tetens* (tesis, Giessen, 1906). W. UEBELE, *Johann Nicolaus Tetens* (Berlín, 1911), 113 ss. A. SEIDEL, *Tetens' Einfluss auf die kritische Philosophie Kants* (tesis, Leipzig, Würzburg, 1932), 17 ss.

²⁶² *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2.ª ed., 4 vols. (Leipzig, 1777-78; 1.ª ed., 1771-74; nueva ed., 4 vols., 1792-99). Sobre su dependencia de Lacombe, cf. su *Vermischte Philosophische Schriften*, 2, p. 70 («In diesem Jahre 1756 erhielt er durch ein französisches Werkchen, das Dictionnaire des beaux Arts vom Herrn La Combe, nach des Herrn Hirzel Erzählung, die Veranlassung zu seiner allgemeinen Theorie, oder vielmehr zu seinem Wörterbuch der schönen Künste»). Johannes LEO, *Zur Entstehungsgeschichte der «Allgemeinen Theorie der Schönen Künste» J. G. Sulzers* (tesis Heidelberg, Berlín, 1906), 31 ss. y 57. Cf. también: Ludwig M. HEYM, *Darstellung und Kritik der ästhetischen Ansichten Johann Georg Sulzers* (tesis, Leipzig, 1894). Karl J. CROSS, *Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (tesis, Berlín, 1905).

²⁶³ Cf. más arriba, notas 200-201.
²⁶⁴ SULZER, *Allgemeine Theorie*, nueva ed., I (1792), 47 ss. I. KOLLER, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik...* (Ratisbona, 1799). E. BERGMANN, *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie* (Leipzig, 1914), 15 ss.

de la *Encyclopédie*.²⁶⁵ Representa a las tres artes y a las ciencias tal y como las presenta el texto del *Discours* de d'Alembert, poniendo las artes visuales, la poesía y la música, con sus respectivas subdivisiones, bajo el epígrafe general de la imaginación. Entre los escritores de estética menos importantes del período, Riedel ha llamado la atención de algunos estudiosos, probablemente porque fue el blanco de las críticas de Herder.²⁶⁶ En su tratado sobre estética, basado en lecciones universitarias, Riedel presenta un debate completo sobre todas las bellas artes y también establece una división general de las materias filosóficas según lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello.²⁶⁷

Es interesante notar la reacción a esta literatura estética de los líderes de la generación más joven, especialmente de Goethe y de Herder. Goethe publicó en sus años jóvenes una reseña sobre Sulzer, que era completamente desfavorable. Habiéndose percatado del influjo francés en la concepción de Sulzer, Goethe ridiculiza el que se incluya en un mismo grupo artes que son muy diferentes entre sí por su objeto y medios de expresión, método que le recuerda el anticuado sistema de las siete artes liberales, y añade que este sistema puede ser útil al aficionado, pero de ninguna manera al artista.²⁶⁸ Esta reacción muestra que el sistema

²⁶⁵ Esta copia fue exhibida en Nueva York por los «Services Culturels de l'Ambassade de France» en enero de 1951. El grabado lleva por título: «Essai d'une distribution généalogique des sciences et des arts principaux. Selon l'explication détaillée du Système des connoissances humaines dans le Discours préliminaire des Editeurs de l'encyclopédie, publiée par M. Diderot et M. d'Alembert à Paris en 1751. Réduit en cette forme pour découvrir la connoissance humaine d'un coup d'oeil. Par Chrétien Guillaume Roth. A Weimar, 1769.» La sección correspondiente a la imaginación contiene la poesía, la pintura, el grabado, la escultura, la música y la arquitectura con sus subdivisiones respectivas.

²⁶⁶ Friedrich Just RIEDEL, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Jena, 1767). Kasimir Filip WIZE, *Friedrich Justus Riedel und seine Aesthetik* (tesis Leipzig, Berlín, 1907). Richard WILHELM, *Friedrich Justus Riedel und die Aesthetik der Aufklärung* (Heidelberg, 1933).

²⁶⁷ «Der Mensch hat dreyerley Endzwecke, die seiner geistigen Vollkommenheit intergeordnet sind, das Wahre, das Gute und das Schöne; für jeden hat ihm die Natur eine besondere Grundkraft verliehen: für das Wahre den sensus communis, für das Gute das Gewissen, und für das Schöne den Geschmack...» (*Theorie*, 6). Johann Georg Heinrich Feder cita a Riedel en su *Oratio de sensu interno* (1768) y presenta esta enumeración: veritas, pulchritudo (bonitas idealis), honestas (pulchritudo moralis); sensus veri sensusque communis, sensus pulchri sive gustus, sensus iusti et honesti seu conscientiae moralis (Wize, 21-22). Sobre la estética inédita de Platner de 1777-78, cf. E. BERGMANN, *Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts* (Leipzig, 1913).

²⁶⁸ J. W. GÖTTE, reseña de la obra de Sulzer *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* (1772). «Sehr bequem in's Französische zu übersetzen, könnte auch wohl aus dem Französischen übersetzt sein.» «Hier sei für niemanden nichts gethan als für den Schüler, der Elemente sucht, und für den ganz leichten Dilettanten nach der Mode.» «Dar sind sie denn [las bellas artes]... wieder alle beisammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexikon nicht alles hintereinander? Was lässt sich durch solche Philosophie nicht verbinden? Malerei, alle aus einem

de las bellas artes fue una cosa nueva y no firmemente establecida, y que Goethe, al igual que Lessing, no tomó parte activa en el desarrollo de la noción que acabaría siendo universalmente aceptada. Hacia el final de su vida, en sus *Wanderjahre*, muestra Goethe que para entonces ya había aceptado el sistema de las bellas artes, pues designa un lugar a cada una de ellas en su provincia pedagógica²⁶⁹. Sin embargo, su percepción del significado más viejo del arte aparece claramente cuando, en una serie de aforismos originalmente añadidos a la misma obra, define el arte como conocimiento y concluye diciendo que la poesía, por basarse en el genio, no debería llamarse arte²⁷⁰.

Por su parte, Herder tomó parte activa en el desarrollo del sistema de las bellas artes y aprovechó el prestigio de su autoridad literaria para que todos aceptaran dicho sistema. En una temprana pero importante obra crítica (*Kritischer Waelder*, 1769) dedica toda la primera sección a criticar el *Laocoon* de Lessing. Lessing se limita a mostrar, sostiene, lo que no es la poesía a fuerza de parangonarla con la pintura. Para ver cuál es su esencia, deberíamos compararla con sus otras «hermanas», como la música, la danza y la elocuencia. Citando a Aristóteles y a Harris, Herder destaca la comparación entre poesía y música, y concluye diciendo que este problema exigiría a otro Lessing²⁷¹. En la cuar-

Loche, durch das magische Licht eines philosophischen Lämpchens auf die weisse Wand gezaubert...» «Das einer, der ziemlich schlecht rasonierte, sich einfallen liess, gewisse Beschäftigungen und Freuden der Menschen, die bei ungenialischen gezwungenen Nachahmern Arbeit und Mühseligkeit wurden, liessen sich unter die Rubrik Künste, schöne Künste, klassifizieren zum Beruf theoretischer Gaukelei, das ist denn der Bequemlichkeit wegen Leitfaden geblieben zur Philosophie darüber, da sie doch nicht verwandter sind, als septem artes liberales der alten Pfaffenschulen». «Denn um den Künstler allein ist es zu thun... Am gaffenden Publikum, ob das, wenn's ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum es gaffte oder nicht, was liegt an dem?» (*Goethes Werke, Sophien-Ausgabe*, 37 [Weimar, 1896], 206 ss.).

²⁶⁹ Wilhelm Meisters *Wanderjahre*, lib. II, cap. 8 (*Sophien-Ausgabe*, 25, 1895, 1 ss.), donde la música, la poesía y las artes visuales son tratadas como hermanas. Cf. también lib. III, cap. 12 (*ibid.*, 216 ss.).

²⁷⁰ «Künste und Wissenschaften erreicht man durch Denken, Poesie nicht: denn diese ist Eingebung... Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genies» (*Aus Makariens Archiv*, en *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vol. 23 Stuttgart-Tubinga, 1829, 277-78. *Sophien-Ausgabe*, 42, parte 2 1907, 200).

²⁷¹ «Hr. L. zeigt, was die Dichtkunst gegen Malerei gehalten nicht sei; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sey, müsste sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z.E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden» (*Herders Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, 3, Berlin, 1878, 133). «Hier [sobre la distinción de la poesía y la música] wünsche ich der Dichtkunst noch einem Lessing» (161). David BLOCH, *Herder als Aesthetiker* (tesis, Würzburg, Berlin, 1896). Günther JACOBY, *Herders und Kants Aesthetik* (Leipzig, 1907). Kurt MAY, *Lessings und Herders Kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang* (Berlin, 1923).

ta sección, cita a Mendelssohn así como a los más importantes autores ingleses y franceses, y presenta en fin su sistema personal de las bellas artes, que incluye todos los elementos esenciales, si bien difiere de los autores anteriores en algunos detalles²⁷². Las posteriores contribuciones de Herder a la estética se salen del objeto de este artículo.

Quisiera concluir esta visión panorámica citando a Kant, puesto que fue él el filósofo más importante que incluyó la estética y la teoría filosófica de las artes como parte integrante de su sistema. El interés de Kant por los problemas estéticos aparece ya en su primer escrito sobre lo bello y lo sublime, que muestra en general un influjo certero por parte de Burke²⁷³. También tuvo ocasión de tratar de problemas de estética en algunos de sus cursos. Quedan todavía por publicar varias notas basadas en estos cursos, que nos han llegado en forma manuscrita, si bien ya han sido utilizadas por un estudiante de la estética kantiana. Kant citó en estas lecciones muchos autores que no menciona en sus obras públicas, y tuvo un buen conocimiento de la mayoría de los escritores sobre estética de Francia, Inglaterra y Alemania²⁷⁴. En la época en que publicó la *Crítica de la razón pura* todavía usaba el término estética en un sentido diferente al generalmente aceptado; asimismo explica en una interesante nota al pie de página que no sigue la terminología de Baumgarten porque no cree en la posibilidad de una teoría filosófica de las artes²⁷⁵. En los años siguientes, sin embargo, cambia de parecer, y en su *Crítica del juicio*, que constituye la tercera y última parte de su sistema filosófico, la mayor de sus dos divisiones más importantes la dedica a la estética, mientras que la otra sección trata de la teleología. El sistema de las tres *Críticas* tal como es presentado en este último volumen se basa en una triple división de las facultades de la mente, que añade la facultad del juicio, estético y teleológico, a

Emilie LUTZ, *Herders Anschauungen vom Wesen des Dichters und der Dichtkunst in der ersten Hälfte seine Schaffens* (tesis, Erlangen, 1925). Wolfgang NUFER, *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz* (Berlin, 1929).

²⁷² *Sämtliche Werke*, ed. Suphan, 4 (1878), 3 ss. Malcolm H. DEWEY, *Herders Relation to the Aesthetic Theory of his Time* (tesis, Chicago, 1920).

²⁷³ *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), en *Immanuel Kants Werke*, ed. E. Cassirer, 2 (Berlin, 1922), 243-300.

²⁷⁴ O. SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft* (Göttingen, 1901).

²⁷⁵ «Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Worts Aesthetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heissen. Es liegt hier eine verfehltte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten fasste, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich.» Luego afirma que utilizará el término de estética para el análisis crítico de la percepción (*Kritik der Reinen Vernunft, Transzendente Aesthetik*, § 1, ed. Cassirer, 3 [1923], 56 ss.).

la razón pura y práctica. La estética, como la teoría filosófica de la belleza y las artes, adquiere un estatuto igual que la teoría de la verdad (la metafísica o epistemología) y que la teoría de la bondad (la ética)²⁷⁶.

En la tradición de la filosofía sistemática esto era una innovación importante, pues ni Descartes ni Spinoza ni Leibniz ni ningún otro predecesor antiguo o medieval habían adjudicado un lugar separado o independiente en su sistema a la teoría de las artes y de la belleza, aunque hubieran expresado opiniones ocasionales sobre estos temas. Si Kant dio este paso decisivo tras alguna vacilación, es que fue sin duda influido por el ejemplo de Baumgarten y de la rica literatura sobre las artes en francés, inglés y alemán que su siglo había producido, y con la que él estaba familiarizado. En su crítica del juicio estético, Kant habla también de los conceptos de lo sublime y de la belleza natural, pero el mayor énfasis lo pone en la belleza de las artes, interesándose por muchos conceptos y principios comunes a todas las artes. En la sección 51 también suministra una división de las bellas artes; a saber: artes de la palabra (poesía y elocuencia), artes plásticas (escultura, arquitectura, pintura y cuidado del jardín) y artes del bello juego de los sentimientos (música y arte del color)²⁷⁷. Este esquema contiene unos cuantos detalles efímeros que no retuvieron los sucesores de Kant²⁷⁸. No obstante, la estética ha ocupado desde Kant un lugar permanente entre las disciplinas filosóficas más importantes, y el núcleo principal del sistema de las bellas artes fijado en el siglo XVIII ha sido generalmente aceptado sin discusión alguna por la mayoría de los escritores posteriores sobre el tema, salvo algunas variaciones de detalle o de explicación.

²⁷⁶ *Kritik der Urteilskraft* (1790); Jürgen Bona MEYER, *Kant's Psychologie* (Berlín, 1870). Carl Theodor MICHAELIS, *Zur Entstehung von Kants Kritik der Urteilskraft* (curso, Berlín, 1892). A. APITZSCH, *Die psychologischen Voraussetzungen der Erkenntniskritik Kants* (tesis, Halle, 1897). A. BAÜMLER, *Kants Kritik der Urteilskraft* (Halle, 1923). W. BRÖCKER, *Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (tesis, Marburgo, 1928). H. W. CASSIRER, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment* (Londres, 1938), 97 ss.

²⁷⁷ 51. «Von der Einteilung der schönen Künste» (ed. Cassirer, 5 [1922], 395 ss.).

²⁷⁸ La obra *Farbenkunst*, mencionada también por Herder y por Mendelssohn en sus notas sobre el *Laocoonte* de Lessing (ed. Blümner, 386), se refiere al piano de color inventado por el abate Castel, el cual se esperaba que produjera un nuevo arte de combinaciones de color. Cf. BLÜMNER, *l. c.*, 596-97. L. GOLDSTEIN, *Moses Mendelssohn*, 92-93. Los comentaristas de la *Crítica del juicio* (J. H. v. KIRCHMANN, J. C. MEREDITH, J. H. BERNARD y H. W. CASSIRER) dejan este detalle sin explicar.

IX

No seguiremos hablando de la historia ulterior de nuestro problema después de Kant, sino que intentaremos sacar ya algunas conclusiones generales de su evolución en la medida en que hemos sido capaces de rastrearla. El clasificar las artes visuales junto con la poesía y la música en el sistema de las bellas artes que nos es familiar a todos fue algo desconocido en la antigüedad clásica, en la Edad Media y en el Renacimiento. No obstante, los antiguos contribuyeron al sistema moderno con su comparación entre poesía y pintura, y con la teoría de la imitación, que establecía una especie de vínculo entre la pintura y la escultura, de un lado, y la poesía y la música, del otro. El Renacimiento trajo consigo la emancipación de las tres artes visuales más importantes respecto de los oficios, multiplicando las comparaciones entre las distintas artes, especialmente entre pintura y poesía, y preparando el camino para el interés del público por las diferentes artes, toda vez que se tendía a agruparlas más bien desde el punto de vista del lector, el espectador y el oyente que del artista. El siglo XVII presenció la emancipación de las ciencias naturales, allanando así el camino a una clara separación entre las artes y las ciencias. Sólo el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra y Francia, produciría tratados elaborados escritos por y para aficionados en los que las distintas bellas artes aparecían agrupadas, comparadas entre ellas y combinadas en un esquema sistemático basado en principios comunes. La segunda parte de la centuria, especialmente en Alemania, contempló un gran avance al respecto con la incorporación del tratamiento comparativo y teórico de las bellas artes formando una sola disciplina dentro del sistema de la filosofía. El sistema moderno de las bellas artes, al igual que la estética posterior, toma este sistema como base imprescindible.

No es fácil indicar las causas de la génesis de este sistema en el siglo XVIII. El auge de la pintura y la música desde tiempos del Renacimiento, no tanto en sus logros reales cuanto en su prestigio y atractivo general, junto al nuevo impulso de la crítica literaria y artística y, sobre todo, de un amplio público de aficionados, que eran los verdaderos destinatarios de las muestras de arte, los conciertos, las óperas y las representaciones teatrales, todo ello debe considerarse como factor importante en dicha génesis. El hecho de que la afinidad entre las distintas bellas artes sea más plausible al aficionado, que experimenta un tipo de goce afín, que al artista propiamente dicho, más preocupado por las metas y técnicas peculiares de su arte, resulta algo evidente de por sí y viene confirmado por la reacción de Goethe. El origen de la estética moderna en la crítica amateur nos explicaría en gran parte la razón por la que las obras de arte han sido analizadas hasta fecha

reciente por los «estéticos» más bien desde el punto de vista del espectador, del lector y el oyente que del artista creador.

La evolución que hemos intentado trazar ofrece también una interesante lección práctica a los historiadores de la filosofía y de las ideas en general. Estamos acostumbrados al proceso por el que nociones formuladas en un principio por grandes e influyentes pensadores se difunden paulatinamente entre escritores de segunda fila para convertirse por fin en propiedad privada del público en general. Algo así parece haber ocurrido con la evolución de la estética desde Kant hasta nuestros días. Su historia antes de Kant es de una índole muy diferente. Las cuestiones y concepciones básicas que subyacen a la estética moderna parecen haberse originado totalmente al margen de las tradiciones de la filosofía sistemática y de los escritos de autores importantes y originales. Tuvieron una gestación lenta en autores secundarios, ahora casi totalmente olvidados —aunque tuvieran influjo en su propio tiempo—, así como en las conversaciones de gente profana pero educada, reflejadas en sus escritos. Estas nociones tenían tendencia a fluctuar y a crecer despacio, y, tras haberse cristalizado en un modelo que pareciera generalmente plausible, encontraban aceptación entre los grandes autores y los filósofos sistemáticos. La estética de Baumgarten no fue más que un programa, y la estética de Kant, la elaboración filosófica de un cuerpo de ideas que llevaban creciendo hacía casi un siglo de manera informal y no filosófica. Si la ausencia del esquema clasificatorio de las bellas artes antes del siglo XVIII, y sus fluctuaciones en dicha centuria se han sustraído a la atención de la mayoría de los historiadores, esto no prueba sino lo bien arraigado que ha estado dicho esquema en el inconsciente intelectual de los pensadores y escritores modernos.

Hay otra observación que parece imponerse como resultado de nuestro estudio. Las distintas artes son ciertamente tan viejas como la civilización humana, pero la manera en que solemos agruparlas y asignarles un lugar en nuestro esquema de la vida y la cultura es relativamente reciente. Este hecho no es todo lo extraño que podría parecerse a primera vista. En el transcurso de la historia las diferentes artes han cambiado no sólo su contenido y estilo, sino también sus relaciones recíprocas y su lugar dentro del sistema general de la cultura, como ha ocurrido con la religión, la filosofía y la ciencia. Nuestro sistema familiar de las bellas artes no nació meramente en el siglo XVIII, sino que refleja también las condiciones culturales y sociales concretas de aquel tiempo. Si consideramos otros tiempos y lugares, el *status* de las distintas artes y sus asociaciones y subdivisiones nos parecerán muy diferentes. Hubo importantes períodos en la historia cultural en que la novela, la música instrumental y la pintura sobre

lienzo o no existieron o no tuvieron verdadera importancia. Por otra parte, el soneto y el poema épico, las vidrieras y los mosaicos, los frescos y las iluminaciones, la pintura en vasos y la tapicería, los bajos relieves y la alfarería... han sido artes «mayores» en unos tiempos y de una manera muy distinta a la nuestra. El arte del jardín ha perdido su *status* de «bella arte» desde el siglo XVIII. Por otro lado, el cine es un buen ejemplo de cómo nuevas técnicas pueden traer consigo modos de expresión artística para los que los maestros de estética de los siglos XVIII y XIX no dejaron sitio en sus sistemas. Las ramas de las artes conocen todas un auge y un declive, e incluso un nacimiento y una muerte, y la distinción entre las artes «mayores», con sus correspondientes subdivisiones, es arbitraria y está sujeta a cambio permanente. Apenas hay una razón que no sea la tradición crítica o la preferencia filosófica para decidir si el grabado es un arte aparte (como creyeron casi todos los autores del XVIII, o una subdivisión de la pintura, o si la poesía y la prosa, la poesía dramática y épica, la música instrumental y vocal son artes separadas o subdivisiones de un arte mayor.

Como resultado de tales cambios, tanto en la producción artística moderna como en el estudio de otras fases de la historia cultural, el sistema tradicional de las bellas artes empieza a mostrar signos de desintegración. Desde la última parte del siglo XIX, la pintura se ha alejado mucho más de la literatura que en épocas anteriores, mientras que la música, por su parte, se ha aproximado bastante a ella en ocasiones, toda vez que los oficios han dado pasos de gigante para recuperar su *status* anterior como artes decorativas. La mayor conciencia de las diferentes técnicas de cada una de las artes ha creado la insatisfacción entre los artistas y los críticos adscritos a un sistema estético prácticamente sin base en la realidad y a una estética que difícilmente puede ocultar el hecho de que su sistema subyacente de las bellas artes es poco más que un postulado y que la mayoría de sus teorías están abstraídas de artes concretas, sobre todo de la poesía, siendo más o menos inaplicables a las demás. Los excesos de esteticismo han conducido a una sana reacción que todavía dista de ser universal. La tendencia entre algunos filósofos contemporáneos a considerar el arte y el ámbito estético como un aspecto que empapa toda la experiencia humana más que como el dominio específico de las bellas artes convencionales, es la principal responsable del debilitamiento de dicha noción en su forma tradicional²⁷⁹. Todas estas ideas están todavía en el aire y mal definidas, por lo que es difícil ver en qué medida modificarán o minarán el estatuto tradicional de las bellas artes y la estética. En cualquier caso, estos cambios

²⁷⁹ John DEWEY, *Art as Experience* (Nueva York, 1934).

contemporáneos pueden ayudarnos a abrir los ojos y a entender mejor los orígenes históricos y las limitaciones del sistema moderno de las bellas artes. E inversamente, una tal comprensión histórica podría contribuir a liberarnos de ciertos preconceptos y a clarificar nuestras ideas sobre el *status* actual y las perspectivas futuras de las artes y la estética.

ÍNDICE DE AUTORES Y MATERIAS

- academias, 169, 194, 197, 199, 205.
 Acciaiuoli, Donato, 58, 101.
 Achillini, Alessandro, 132.
 Addison, Joseph, 212, 215, 221, 223, 226.
 Agricola: Georgius, Rodulphus, 89.
 Agrippa de Nettesheim, Heinrich Cornelius, 202.
 Agustín, 53, 54, 72, 75, 77, 78, 122, 174, 183, 193.
 Akenside, Mark, 223.
 Alberti, Leone Battista, 57, 61, 63, 65, 67, 68, 71, 76, 106, 196.
 Alberto Magno, 133.
 Alejandro de Afrosias/alejandrismo, 131, 134 ss.
 Alembert, Jean le Rond d', 216, 233.
 alma, 77-79, 110, 111, 123, 174.
 Alsted, 202.
 Amaseo, Romolo, 155.
 amistad, 79, 112.
 amor: ideal de, 72, 79, 112; en literatura, 69; platónico, 111, 112.
 André, Pere, 213, 215.
 Andrelinus, Faustus, 91, 101.
 anécdota, 28.
 Aquino, Tomás de, 41, 72, 116, 129, 130, 131, 191, 192, 193.
 árabes, 74.
 Aragón, casa de: Alfonso, 92; Beatrice, 89; Ferrante, 168.
 Argyropulus, Johannes, 106.
 Aristóteles/aristotelismo, 23, 31, 46, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 70, 72, 74, 78, 79, 94, 107, 121, 122, 130-135, 182-187, 191, 194, 198, 214, 222, 223, 234.
 Aron, Pietro, 167, 169.
 Arquímedes, 126.
ars dictaminis, 20.
ars nova, 161, 176.
 arte/artista, 67, 179-184, 185.
 Ascham, Roger, 60.
 astrología, 74-76.
 Aurispa, 101, 102.
 Averroes/averroísmo, 131-136.
 Bacon, Francis, 78, 79, 116, 125, 129, 203, 216.
 Barbaro: Ermolao 51, 58, 67, 90; Francesco, 68.
 Baron, Hans, 41, 47, 63, 71.
 Barzizza, Gasparino, 99.
 Basilio, 56, 94.
 Batteux, Charles, 213-215, 223, 225, 226, 228.
 Baumgarten, Alexander Gottlieb, 226-230, 232, 235, 236, 238.
 Bellafini, 156.
 bellas artes, 182-186, 192, 201, 210, 216, 230, 233, 236.
 Bembo, Pietro, 69, 153, 155.
 Benivieni, Girolamo, 109.
 Bentivoglio, familia, 170.
 Bernardino de Siena, 150.
 Beroaldus, Philippus (el viejo), 89, 91.
 Bertalot, Ludwig, 99.
 Biblia, 57, 62, 80, 123.
 bibliotecas, 94, 96.
 biografía, 27, 44.
 Boccaccio, Giovanni, 105, 139, 146, 147.
 Bodin, Jean, 80.

Bodmer, Johann Jacob, 225.
 Boecio, 46, 164, 170.
 bondad, bueno, bien, 31, 46, 72, 183, 217, 231, 233.
 Bonfinius, Natonius, 90.
 Bostius, Arnold, 90.
 Bottrigari, Ercole, 169.
 Brandolini, Aurelio, 62.
 Breitinger, Johann Jacob, 225.
 Brenninger, Martin, 103.
 Brown, John, 224.
 Bruni, Leonardo, 51, 56, 58, 60, 63, 68, 71, 94, 96, 101-103, 106, 149.
 Bruno, Giordano, 69, 116, 126.
 Budé, Guillaume, 34, 62, 76.
 Buonaccorso da Montemagno, 65, 70, 101, 151.
 Burana, Johannes Baptista, 172.
 Burcius, Nicolas, 166, 170.
 Burckhardt, Jacob, 18, 19, 37, 38, 40, 67.
 Burdach, Konrad, 41.
 Buridan, Jean, 133.
 Bush, Douglas, 41.
 cábala, 80, 115.
 Caiadus, Hermicus, 89.
 Calístrato, 184, 186.
 Callière, 220.
 Calvino, John, 75.
 Camerarius, Joschim, 60.
 Campanella, Tommaso, 79.
 Canigiani, Antonio, 174.
 Capellanus, Andreas, 68.
 Caraciolo, Tristano, 65.
 cartas/correspondencia, 24, 45, 102.
 Case, John, 58.
 Castiglione, Baldassare, 65, 68, 69, 200.
 Cavalcanti, Guido, 68.
 Caxton, William, 101.
 Cayetano (cardenal), 135.
 Céltas, Conrad, 93.
 César, Julio, 44, 62, 70.
 Cicerón, 22, 24, 31, 46, 52, 53, 62, 67, 70, 79, 107, 183, 186, 188, 221.
 Ciconia, Johannes, 167.
 Cimabue, 196.
 Cincius, 102.
 ciudadanía, ideal de la, 65.
 clase media, 66.
 clasicismo/los clásicos, 21, 22, 28, 31, 33, 40, 60.
 clasicismo (francés), 204-218.
 Colbert, Jean Baptiste, 205.
 Colet, John, 102.
 Colón, Cristóbal, 28; Fernando, 96.
 Colonne, Guido delle, 153.
 Collenuccio, 151.
 conciencia, 110, 111.
 conocimiento, 110, 123.
 consonancia, 175.
 contemplación, 110, 111, 123.
 Copérnico, Nicolás, 88.
 cosmología, 129.
 Cousin, Victor, 217, 218, 222.
 Crescenzi, Pietro de, 153.
 crimen, 48.
 Cristo, Cristiandad, 29, 56, 59, 72, 80, 125.
 crítica: de arte, 163-184; histórica, 27, 32.
 Croce, Benedetto, 203.
 Crousaz, J. P. de, 211, 213, 215.
 Curione, Celio Secundo, 92.
 Cusa, Nicolás de, 80, 89, 110, 126.
 Chambers, Ephraim, 203.
 Charron, Pierre, 53, 59, 71.
 Dante Alighieri, 28, 68, 105, 139, 144, 149, 192.
 Dati, Agostino, 94.
 Diciembre, 101.
 dedicatorias, 92.
 Della Casa, Giovanni, 50.
 Demócrito, 73.
 Demóstenes, 23.
 Dennis, John, 220.
 Descartes, René, 34, 116, 129, 207, 213, 236.
 destino, 74, 75, 76.
 determinismo, 75.
 Diacetto, Francesco da, 109, 201.
 dialectos, 140-144, 151.
 diálogos, 30, 45.
 Diderot, Denis, 214, 215, 222.
 dignidad, 32, 77, 113, 125.
 Diógenes Laercio, 49, 53.
 Dion Crisóstomo, 186.
 Dionisio el Arcopagita, 108, 113, 193.
 Dionisio de Halicarnaso, 186.
 Dios, concepción de, 76, 77, 80, 110, 111, 112, 115, 123, 125, 126.
 doble verdad, 132, 133.
 Donati, Alamanno, 72.
 drama, 28.
 Dryden, John, 220.
 Dubos (abate), 211, 212, 213, 223, 225, 226.

242

Du Fresnoy, Charles Alphonse, 206, 220.
 Duns Escoto, 72, 116.
 Durero, Alberto, 67.
 Du Vair, Guillaume, 52.
 eclecticismo, 54, 55.
 educación, 31, 32, 34, 43, 47, 59, 64, 93; música, 162, 163-167; de los príncipes, 60-68; de las mujeres, 67, 68.
 elegía, 29.
 elogio, 27.
 Elyot, Thomas, 66.
 Encyclopédie/enciclopedistas, 214-218, 228, 232.
 Enrique V (Inglaterra), 102.
 Enrique VII (Inglaterra), 95.
 Enrique VIII (Inglaterra), 93.
 Enrique de Pisa, 160.
 épica, 28.
 Epicteto, 23, 49.
 epicúreos/Epicuro, 23, 31, 49, 50, 53, 58, 74, 79.
 epigrama, 29, 30.
 Erasmo, 32, 34, 44, 57, 60, 62, 67, 71, 76, 87, 90, 92, 93.
 Escaligero, 202.
 escépticos, 49, 53.
 Escipión, 44, 62, 70, 102.
 escritura, 97, 98.
 español, humanismo, 100.
 Este, Ippolito d', 168-169.
 estética, 179-193, 199, 204-218, 227-240.
 estoicos, 31, 49, 52, 58, 74, 75, 76, 182.
 ética, 47-53, 57, 59.
 Evelyn, John, 219.
 Ey, Albrecht von, 97.
 Falco, Benedetto di, 153.
 Fazio, Bartolomeo, 58.
 Federico III (emperador), 90.
 Félibien, André, 206.
 Felipe II (España), 96.
 Felipe el canciller, 160.
 Feltre, Vittorino da, 60.
 festivales, 27, 168, 177.
 Fichet, Guillaume, 88.
 Ficino, Marsilio, 53, 58, 68, 69, 72, 73, 76-80, 102, 105-117, 122-127, 134, 173-176, 201.
 Filelfo, Francesco, 51, 58, 94, 150.
 filología, 33, 40, 43, 113.
 filosofía, 30, 31, 32, 34, 50, 121.
 Filóstrato, 186.
 Fillastre (cardenal), 96.
 Finariensis, Petrus Antonius, 91.
 Fliscus, Stephanus, 94.
 Florencia: camerata, 169, 172, 173, 176, 196; academia platónica, 68, 71, 72, 77, 79, 105, 173; república de, 62, 63.
 Foglietta, Umberto, 156.
 Fontenelle, Bernard le Bovier de, 208.
 Fortuna/fortuna, 74, 75, 76.
 Francisco I (Francia), 93.
 Fréant de Chambray, 206.
 Free, John, 88.
 Frulovisio, Tito Livio, 90, 100.
 Gafori, Francesco, 165, 167, 171, 172.
 Galeno, 186, 197.
 Galilei: Galileo, 34, 116, 126, 130, 199, 207; Vincenzo, 172, 173.
 Gallicus, Juan, 170, 171.
 Garin, Eugenio, 41.
 Gerard, Alexander, 224.
 Gesner, Konrad, 202.
 Gilbert: Allan, 62; Felix, 62.
 Gilson, Etienne, 76.
 Giotto, 196.
 Godendach, Johannes (Bonadies), 172.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 233, 234, 237.
 Gonzaga, familia, 168.
 Gottsched, Johann Christoph, 226.
 Guarino de Verona, 60, 62, 89, 103.
 Guazzo, Stefano, 66.
 Guido de Arezzo, 160, 170.
 Guillermo de Lucca, 160.
 Händel, Georg Friedrich, 225.
 Harris, James, 223.
 Heráclito, 73.
 Herbert of Cherbury, 80.
 Herder, Johann Gottfried von, 230, 233, 234.
 Hermes Trismegisto, 80, 114, 174.
 herméticos, escritos, 100, 124.
 Herodoto, 23.
 Hestodo, 184.
 Hipócrates, 183.
 historiografía, 26, 27, 40, 44.
 Home, Henry, 224.

243

hombre, concepto del, 77, 78, 123, 124.
 Homero, 23, 28, 184.
 Horacio, 183, 186, 198, 206, 214.
 Hothby, John, 167, 169.
 Hugo de san Victor, 191.
 Huizinga, Johan, 38.
 humanidades, 19, 32, 34, 41, 77, 83, 84, 86-89, 93.
 humanismo/humanistas, 19, 39, 40-43, 44, 45, 86, 87, 147-149, 155, 169, 193; «humanismo cívico», 63, 71; teoría educativa, 44, 59, 60, 64; actitud literaria, 25-28.
 Hume, David, 222.
 Humphrey, duque de Gloucester, 95, 100.
 Hutcheson, Francis, 215, 222.

ideas, 110, 119, 120, 187.
 imitación, 187, 188, 195, 201, 214, 226, 230.
 inmortalidad, 78, 111, 115, 123, 134.
 impresión, 23, 97.
 individualismo, 27, 81.
 Inocencio III (papa), 78, 125.
 intelecto, unidad del, 132.
 intelectualismo, 71.
 Isidoro de Sevilla, 191.
 Islam, 80.
 Isócrates, 23, 50, 54, 61, 99.

Jacobs, Hildebrand, 222.
 Jámblico, 108.
 Jenofonte, 50.
 jesuitas, 93.
 Juan de Muris, 163, 165.
 Juan Crisóstomo, 102.
 Juan, rey de Portugal, 92.
 judaísmo, 80.

Kant, Immanuel, 130, 181, 217, 222, 225, 230, 231, 235, 236, 238.
 Kepler, Johannes, 116, 126.

Lacombe, Jacques, 217, 232.
 Lamotte, Charles, 222.
 Landini, Francesco, 162, 163.
 Landino, Cristoforo, 65, 71, 109.
 latín: lengua, 20, 21, 26, 138, 147-158; literatura, 21, 22, 141-149; poesía, 28, 141, 177.
 Lefèvre d'Étaples, Jacques, 58.

Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 130, 236.
 León, Ebreo, 69.
 Leonardo da Vinci, 61, 67, 70, 197, 199.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 229, 230, 231, 234.
 liberales, artes, 188-203, 210, 216, 227, 233.
 libros, 94-97, 98.
 Linacre, Thomas, 88.
 Lipsio, Justo, 52, 58.
 Luciano, 50, 54, 102.
 Lucrecio, 22, 49, 107.
 Luis XIV (Francia), 204, 209.
 Lulli, Giovanni Battista, 204, 225.
 Lutero, Martín, 51, 75, 76.

Madius, Vincentius, 204.
 Manetti, Giannozzo, 77, 78, 125.
 Mantuano, Baptista, 94.
 manuscritos, 97, 98, 100, 101.
 Maquiavelo, 44, 47, 62, 76, 157.
 Marcatel, Rafael de, 96.
 Marcial, 29.
 Marco Aurelio, 49.
 Marchettus de Padua, 162.
 Marineo Siculo, Lucio, 90.
 Marsuppini, Carlo, 89.
 Martianus Capella, 188.
 Martyr, Petrus Anglarensis, 90.
 Masuccio, 151.
 Matthias Corvinus, rey de Hungría, 92, 95.
 Maximiliano I (emperador), 89, 90.
 Mazarin, cardinal Jules, 205.
 Medici: 62, 63, 106, 173; Cosimo de, 108, 115; Lorenzo de, 69, 71, 73, 109, 177.
 Medwall, Henry, 101.
 Meier, Georg Friedrich, 226, 228, 232.
 Melanchthon, Philip, 51, 58.
 Mendelssohn, Moses, 230, 231, 235.
 Michiel, Sebastiano, 169.
 Miguel Angel, 67, 69, 70.
 Mínturno, Antonio, 204.
 miscelánea, 29.
 mito/mitología, 28, 56, 114.
 modales, 48, 49, 66.
 monacato, 67, 71.
 Montaigne, Michel de, 53, 54, 71, 78, 81, 82, 87, 111.
 Montesquieu, 215.
 moral, literatura, 45, 46, 47, 51.
 filosofía, 30, 31, 43, 44, 47, 111, 123.

244

Morato, Pellegrino, 92.
 Moravus, Agustín, 96.
 Morcillo, Sebastián Fox, 58.
 Moro, Tomás, 34, 47, 79.
 mortalidad, 134, 135.
 mujeres, 67.
 Musanus, Franciscus, 174.
 musas, las, 189.
 Muzio, Girolamo, 154.

Nagonius, Juan Miguel, 91, 95.
 Nápoles, 64, 65.
 Nardi, 130.
 natural, ciencia, 207, 209, 237.
 naturaleza, 125.
 Nebrija, Antonio de, 88.
 neoplatónicos / neoplatonismo, 49, 76, 77, 124.
 Niccoli, Niccolò de, 97, 148.
 Nifo (Augustinus Niphus), 201.
 nobleza, 31, 64, 65, 66.
 novella, 27, 140.

Ockham, Guillermo de, 129, 162.
 oda, 28.
 ópera, 196.
 Opitz, Martin, 225.
 oratoria/discursos, 25, 44, 45, 55, 177, 178.
 Orfeo, 80, 114, 173.
 Ovidio, 29, 46.

Padres de la Iglesia, 56, 57, 80, 125.
 Padua, 135.
 paganismo, 56, 80.
 Palmieri, Mateo, 63, 71.
 Panecio, 183, 186-187.
 Pannonius, Janus, 89.
paragone (comparación), 70.
 pasiones, 76.
 pastoril, poesía, 28.
 Patrizi, Francesco, 62, 69.
 Peacham, Henry, 218.
 Pedro de Albano, 132, 135.
 Perrault, Charles, 209, 210, 212, 219.
 Petrarca, 28, 30, 44, 58, 67, 71, 72, 74, 76, 77, 81, 92, 97, 99, 102, 125, 135, 139, 149, 163.
 Peutinger, Konrad, 88.
 Piccolomini: Alessandro, 58; Enea Silvio (Aeneas Sylvius): cf. Pio II; Francesco, 58.
 Pico della Mirandola, Giovanni, 56,

69, 74, 76, 77, 80, 109, 110, 113-114, 115, 124-127.
 Piero della Francesca, 67.
 Piles, R. de, 206, 220.
 Pio II (papa), 60.
 Pirckheimer, Willibald, 88.
 Pitágoras, 80, 114, 174.
 Platina, Bartolomeo, 58, 61, 65.
 Platón/platonismo, 23, 49, 51, 54, 58, 62, 68, 69, 71, 72, 77, 78, 79, 80, 106-117, 169, 172-175, 182, 183, 185, 186, 194, 198, 217, 221.
 Pletho, Gemistus, 110, 114.
 Plinio, 186, 197.
 Plotino, 23, 108, 109, 110, 113, 183, 187, 200, 201, 221.
 Plutarco, 27, 44, 50, 54, 60, 61-81, 198.
 poesía, 178, 184, 194.
 Poggio Bracciolini, 22, 59, 62, 65, 70, 90, 97, 103.
 Polibio, 62, 101.
 polifonía, 160.
 política, teoría, 47.
 Poliziano, 29.
 Pomponazzi, Pietro, 52, 58, 71, 74, 75, 77-79, 111, 122-126, 133-135.
 Pontano: Giovanni, 29, 59, 61; Jacobo, 200, 204.
 Porcari, Stefano, 150.
 Poussin, Nicolas, 204, 207.
 predestinación, 75, 76.
 príncipe, ideal, 61-63.
 Proclo, 23, 114, 183, 217.
 Propertio, 29.
 Prosdocimus de Beldemdis, 165.
 provenzal, literatura, 146.
 psicología, 224.
 Publicius, Jacobus, 91.
 Pulci, Luigi, 115.

Quadrivium, 166, 190.
querelle des anciens et modernes, 207-210, 212, 219, 220.
 Querini, Lauro (Quirinus, Laurus), 65, 100.
 Quistenberg, Jacob, 88.
 Quintiliano, 67.

Raimondi, Cosimo, 53.
 Ramis de Pareja, Bartolomeo, 164, 165, 166, 170-172.
 Ramus, Petrus, 202.
 Randall, J. H., 130.
 razón, 31, 72, 76, 78, 114, 115, 123.

245

Reforma, 34, 38, 57, 67.
 Reid, Thomas, 222.
 Renacimiento, el, 17, 18, 38, 39.
 Renan, Ernest, 79, 130, 131, 134.
 republicanism, 62-64.
 retórica, 20, 70.
 Reuchlin, Johann, 87, 92.
 Ricardo de san Víctor, 160.
 Ricci, Bartolommeo, 156.
 Rice, Eugène, 71.
 Richelieu, 205.
 Rienzo, Cola di, 91.
 Rinuccini, Alamanno, 62, 106, 115.
 Rogge, Conrad, 96.
 romano: imperio, 62; derecho, 33, 61, 89.
 romanticismo, 84, 225.
 Rubens, Peter Paul, 67.

sabiduría, 110, 111, 113.
 Sabino, Francesco Florido, 156.
 Saccus, Cato, 99.
 Salutati, 67, 70, 71, 72, 76, 106.
 Sannazaro, 151.
 Santazana, George, 84.
 Santillana, marqués de, 100.
 sátira, 28, 154.
 Savonarola, Girolamo, 108, 109, 201.
 Schedel, Hartmann, 88, 96.
 Schiff, Mario, 100.
 Schlegel: Johann Adold, 226; Elías, 226.
 Séneca, 24, 46, 49, 52, 77, 81, 186.
 sentido común, 222.
 Sepúlveda, Juan, 62, 76, 88.
 Sexto Empírico, 23, 49, 53.
 Sforza: 96; Bianca Maria, 89; Bona, 89; Lodovico, 166.
 Shaftesbury, Anthony, conde de, 215, 220, 222, 223, 225.
 Sogonio, Carlo, 26, 156.
 Simónides, 186, 198.
 Sócrates, 72, 114.
 Soderini, 108.
 sofistas, 184.
 soneto, 140.
 Spataro, Giovanni, 164, 167, 172.
 Speroni, Sperone, 154.
 Spinoza, Baruch, 69, 236.
 Squarcialupi, Antonio, 177.
 Steuchus, Augustinus, 114.
studia humanitatis, 19, 20, 32, 34, 41, 86, 113, 193, 203, 221.
 Sulzer, Johannes Georg, 230.
 Surigonus, Stephanus, 91.

Symonds, John Addington, 37, 40, 48.
 Tácito, 22.
 Tedaldi, Francesco, 89.
 Tetens, Johann Nicolas, 231.
 Tibulo, 29.
 Timctoris, Juan, 168, 171.
 Tiphernas, Gregorius, 91.
 Tiptoft, John, 89, 101.
 Toffanin, Giuseppe, 38, 41.
 toscana, lengua, 143, 144, 147-154.
 traducción, 27, 149.
 Traversagni, Lorenzo Guglielmo, 90.
 Traversari, Ambrogio, 67.
 Trinkaus, Charles, 73.
 Trivium, 190, 193.
 Tucídides, 23.

Ugolino de Orvieto, 167.
 Ullman, B. L., 97.
 universo, 125, 126.
 universidades: 93, 199; inglesas, 58, 90; alemanas, 51, 89; italianas, 33, 88, 90; música en las, 163-150.
uomo universale, 61, 66.

Valla, Lorenzo, 26, 53, 59, 67, 75, 103.
 Vallibus, Jerónimo de, 94.
 Valori, 108.
 Varchi, Benedetto, 154, 155, 199.
 Varrón, 186, 188.
 Vasari, Giorgio, 197.
 Vegio, Maffeo, 60.
 Venecia, 63, 64.
 Vergerio, Pier Paolo (el viejo), 94.
 vernácula, 30, 45, 100, 105, 138-158, 161.
 Vespasiano da Bisticci, 149.
 Vicentino, Nicola, 168, 172.
 viajeros, 87.
 Vico, Giovanni Battista, 203.
 Villani, Filippo, 196.
 Vincent de Beauvais, 191.
 Virgilio, 28, 46, 107.
 Virgilio, Polidoro, 90.
 virtud, 59, 61.
virtuoso, 220.
 Visconti, familia, 63, 95.
 visuales, artes, 185-187, 191, 197, 211, 212, 237.
 Vita de Lucca, 160.
 Vitruvio, 186.

Vives, Juan Luis, 34, 60, 68, 77, 79, 125, 202.
 Voigt, Georg, 40.
 Voltaire, François Marie, 213.
 voluntad, 72, 75.
 Vossius, 202.

Walser, 73.
 Webb, Daniel, 224.

Weisinger, Herbert, 18.
 Wimpfeling, Jacob, 60.
 Wotton, William, 212, 219.
 Wright, Louis, 66.

Zarlino, Giuseppe, 167.
 Zelada, cardenal, 95.
 Zoroastro, 80, 114.
 Zuccolo, Lodovico, 204.

ÍNDICE

PRÓLOGO DE 1980	9
PRÓLOGO DE 1964	13
EL HUMANISMO	
I. El saber humanista en el Renacimiento italiano.....	17
II. El pensamiento moral del humanismo renacentista ...	37
III. La difusión europea del humanismo italiano.....	85
PLATONISMO Y ARISTOTELISMO	
IV. La academia platónica de Florencia.....	105
V. Ficino y Pomponazzi sobre el lugar del hombre en el universo.....	119
VI. El averroísmo y alejandrismo paduanos a la luz de estudios recientes	129
LAS ARTES	
VII. Origen y desarrollo de la lengua de la prosa italiana ..	137
VIII. La música y el saber en el temprano Renacimiento italiano	159
IX. El sistema moderno de las artes	179
ÍNDICE DE AUTORES Y MATERIAS	241