



2.^a edició

J. P. de Crousaz

Tratado de lo bello

collecció estètica & crítica

12

Tratado de lo Bello

Tratado de lo Bello

Introducción de Romà de la Calle
Traducción de M. Ángeles Bonet

 Jean-Pierre de Crousaz

Colección estètica & crítica

Director de la colección:
Romà de la Calle



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

La edición de este volumen ha contado con la colaboración
del Màster d'Estètica i Creativitat Musical. Institut de Creativitat.
Universitat de València

1.ª edición: noviembre, 1999

2.ª edición: mayo, 2007

© De la introducción: Romà de la Calle, 2007

© De la traducción: M. Àngeles Bonet, 2007

© De esta edición: Universitat de València, 2007

Producción editorial: Maite Simón

Diseño del interior: Inmaculada Mesa

Fotocomposición y maquetación: Publicacions de la Universitat de València

ISBN: 978-84-370-4158-2

Depósito legal: V-2479-2007

Impresión: Guada Impresores, SL

INTRODUCCIÓN	11
TRATADO DE LO BELLO	
I. PROPÓSITO DE LA OBRA	49
1. Oscuridad de este tema.- 2. Si lo Bello es sólo imaginario.- 3. Qué método se seguirá.- 4. Aviso a los lectores.	
II. IDEA GENERAL DE LO BELLO	53
1. La Belleza es algo relativo.- 2. Ejemplo de relaciones similares y muy reales.- 3. La idea general de Belleza es compuesta.- 4. Distinción entre las ideas y los sentimientos.- 5. Aplicación de esta distinción.- 6. Demostrados por experiencia.	
III. CARACTERES REALES Y NATURALES DE LO BELLO	59
1. La Variedad.- 2. La Unidad.- 3. La Regularidad.- 4. El Orden.- 5. La Proporción.	

IV. EJEMPLOS	65
1. Emblemas.- 2. Edificios.- 3. Costumbres.- 4. Cuerpo humano.- 5. Colores.- 6. Gordura.- 7. Tamaño.- 8. Detalle.- 9. Rostro.- 10. Ojos.- 11. Movimientos.- 12. Nos fijamos más...- 13. Adornos.- 14. Conclusión.- 15. Ingenio (<i>Bel Esprit</i>).	
V. DONDE SE PREVIENEN LAS DIFICULTADES PLANTEANDO PRINCIPIOS PARA RESOLVERLAS	103
1. Representaciones de las fealdades.- 2. Grotescos.- 3. Irregularidades.- 4. Las bellezas se consideran en varios aspectos.- 5. Medios de comparar justamente.- 6. Bellezas escondidas.- 7. Las proporciones tienen extensión cada una en su especie.	
VI. ORÍGENES DE LAS PREVENCIÓNES SOBRE LO BELLO	111
1. El Temperamento.- 2. El Amor propio.- 3. Los Hábitos.- 4. Las Pasiones.- 5. Ligereza.- 6. Belleza real e imaginaria.- 7. Belleza real y relativa.	
VII. DEL DOMINIO DE LA BELLEZA SOBRE NUESTROS SENTIMIENTOS	123
1. Estado de la cuestión.- 2. Principios.- 3. Se advierte una objeción.- 4. Consecuencia de los principios.- 5. Digresión sobre el gusto.- 6. Otras causas de sentimientos agradables que propician el calificativo de bellos a los objetos que los originan.- 7. Del sentimiento de la Belleza en los animales.- 8. Las Bellezas espirituales también pueden ser conocidas mediante el sentimiento.	

VIII. DONDE UTILIZAMOS PRINCIPIOS QUE ACABAMOS DE
PLANTEAR PARA RESPONDER A VARIAS OBJECIONES 141

1. Utilidad de las objeciones.- 2. En qué sentido hay Belleza en la polémica.- 3. Necesidad de distinguir lo Bello de lo Bueno por su propia índole.- 4. De dónde procede que no se ha empezado por establecer esta distinción.- 5. Aunque las pruebas que se saquen...- 6. Observaciones sobre la imperfección del lenguaje.- 7. Segunda objeción.- 8. La segunda característica de lo Bello es una continuación de la primera.- 9. De la Belleza de la luz.- 10. Tercera objeción.- 11. Observaciones sobre las abstracciones de los metafísicos.- 12. De la simplicidad del alma.- 13. De la Belleza de la Extensión.- 14. De la Belleza del Movimiento.- 15. Se continúa proponiendo dificultades.- 16. Para responder a estas objeciones...- 17. Continuación de las dificultades.- 18. Recapitulación.- 19. Última objeción.- 20. Compendio de la objeción.- 21. Respuesta a la objeción.

Jean-Pierre de Crousaz:
Entre el compromiso con la tradición
y el ingreso en la modernidad
(Traité du Beau, 1715)

Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750), suizo directamente vinculado a la cultura francesa, además de polígrafo, polemista y preceptor, enseñó filosofía y matemáticas en la universidad de Lausana, su ciudad natal, de la que llegó a ser rector. También fue profesor en Groningen. Sin embargo, una faceta muy particular, de destacado interés en su biografía, es la obsesiva necesidad que sentía de intercambiar y mantener una amplísima red de constante correspondencia. Un medio éste –el de la correspondencia privada– que en la época servía eficazmente, sobre todo, para la comunicación y diseminación de las ideas.¹

Su puntual inclusión en la historia de la reflexión estética obedece estrictamente a uno de sus primeros trabajos, publicado en Amsterdam en 1715, bajo el título de *Traité du Beau*, luego considerablemente complementado y revisado en una segunda edición, datada en 1724. Con posterioridad Jean-Pierre de Crousaz ya no volvería a ocuparse –al menos

1. El volumen de la correspondencia aún inédita que se conserva de Crousaz (entre las misivas enviadas o recibidas) asciende globalmente a más de dos mil cartas, redactadas concretamente entre 1704 y 1748. Su conservación por parte del autor no es sin duda fruto del mero azar, sino que obedece claramente a un proyecto determinado: bien sea el de utilizarlas en sus trabajos o el de recurrir a ellas para su propia defensa, en las agudas situaciones por las que atravesó su existencia personal, debido a rivalidades académicas, ideológicas y polémicas religiosas. Cfr. Jacqueline de la Harpe, *Jean-Pierre de Crousaz et le conflit des idées au Siècle des Lumières*. Ginebra, Droz, 1955.

directamente— de cuestiones estéticas, centrándose más bien en el ámbito propio de la lógica, la epistemología y la metafísica, así como en la pedagogía, la religión, la física y las matemáticas.² Por otra parte, su esporádico acercamiento a los temas artísticos se llevó a cabo desde una preocupación e interés claramente intelectuales, aplicando a dicho estudio una metodología más bien de carácter cartesiano, y no motivado por o al socaire de experiencias estéticas personales e inmediatas.

Además, si por un lado su *Traité du Beau* suele ser citado como la primera obra de estética moderna redactada en lengua francesa, por otro lado es común subrayar asimismo su habilidad para compaginar y articular ideas ya existentes con otras de relativa novedad, quizás intentando arbitrar, de este modo, determinados compromisos con la tradición, tal como cabe constatar a lo largo de la sistemática exposición de sus concepciones estéticas.

Es sabido que en la cultura francesa, en torno al 1700, se hallan en pleno auge las discusiones entre el carácter objetivo o subjetivo de la belleza, entre las reglas y el gusto, entre la racionalidad y/o la emotividad como criterios de la experiencia estética. Y precisamente tal contexto histórico va a generar toda una serie de textos, los cuales ya no se centran restrictivamente, como venía siendo habitual, en las teorías concretas de las artes o de la poesía (materias que, desde al menos dos siglos, indiscutiblemente permanecían en primer plano) sino que más bien intentan abarcar, en su globalidad, lo que podríamos considerar *avant la lettre* como cuestiones de estética general.

De hecho, esta generación de *autores-bisagra* no puede dejar, sin más, a un lado las corrientes subjetivas, en plena expansión, ya que todos ellos son conscientes de la variabilidad de los gustos y de la relatividad de los juicios estéticos, aunque paralelamente traten de

2. De entre sus numerosas publicaciones cabe destacar, como obra fundamental el *Nouvel Essai de Logique* (1712), que tuvo cuatro ediciones, siempre en cada caso minuciosamente revisadas y considerablemente aumentadas (pasando, en total, de dos a seis volúmenes). La última y definitiva entrega aparece ya en 1741. Asimismo gozaron de reconocimiento sus *Nouvelles Maximes sur l'Education des Enfants* (1718). Ambas se tradujeron al inglés (respectivamente en 1724 y 1740) y también la segunda al alemán (1719).

defender, cuanto pueden, el radio de acción de la doctrina objetivista, estrechamente vinculada, como es sabido, al clasicismo francés.

De ahí el claro papel de *transición* que, por su parte, se ve obligado a desempeñar –entre el pasado y el futuro de la reflexión estética, es decir entre las doctrinas artísticas y los intentos de sistematización estética–³ todo un conjunto generacional de autores de este contexto histórico francés, entre los que justamente se encuentra Jean-Pierre de Crousaz. Sin duda, dicha coyuntura histórica añade un interés complementario a tales figuras y a sus correspondientes esfuerzos por salvaguardar un núcleo de tradición objetivista en las puertas mismas de la modernidad.

W. Tatarkiewicz resume elocuentemente el panorama histórico al que nos referimos:

Los filósofos del siglo xvii –desde Descartes hasta Hobbes y Spinoza– afirmaban que la belleza es subjetiva y relativa y, por tanto, se ocuparon más bien poco de ella. En cambio era la belleza foco de interés para los teóricos de la poesía –desde Chapelain hasta Boileau– y para los teóricos del arte –desde Poussin hasta Bellori–, quienes a su vez convenían en afirmar que la belleza es objetiva, universal y racional. Ciertamente dicha unanimidad se empezó a tambalear hacia el final de la centuria, cuando desde la teoría del arte y la poética –Claude y Charles Perrault– se acercaron a la concepción subjetivista de los filósofos. La teoría objetiva y racionalista había prevalecido durante largos siglos, pero ya empezaban a escasearle argumentos y partidarios, ganando cada vez más adeptos las posturas contrarias.⁴

3. T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'Esthétique Française, 1700-1900*. París, H. Champion, 1920, parte I, pp. 11-16. También pueden consultarse al respecto: W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Etude sur l'Esthétique et les esthéticiens du XVIII siècle*. París, H. Champion, 1925 y 1969; R. Naves, *Le Goût de Voltaire*. París, Garnier, 1938; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Ospedaletto/Pisa, Pacini, 1984 y más recientemente en París, A. Michel, 1994.
4. W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética*. Madrid, Akal, 1991, vol. III, cap. 8, p. 555.

Es en este específico horizonte donde *Jean-Pierre de Crousaz* (1663-1750), *Yves-Marie André* (1675-1764) y *Jean-Baptiste Du Bos* (1670-1742) deben ser ubicados conjuntamente para una adecuada comprensión de sus respectivas aportaciones, a caballo éstas entre la potente herencia del clasicismo francés y los nuevos planteamientos que, indefectiblemente, se iban abriendo paso –desde el último tercio del xvii– de la mano de la *teoría del gusto*, auténtico gozne y fulcro donde se implantaban decididamente las distintas argumentaciones en favor de la subjetividad.⁵

Por nuestra parte, al centrarnos ahora en el *Traité du Beau* de Jean-Pierre de Crousaz, nos veremos intermitentemente obligados a explicitar algunas de las fuentes y determinados contextos de los que parte, insertos y trenzados incluso en pleno siglo xvii. Al fin y al cabo sus esfuerzos particulares por hacer viable una cierta *transición* difícilmente abandonan, en última instancia, el sustrato de un clasicismo –sin duda más flexible– pero no por ello menos evidente y condicionador.

En el fondo, las estrategias seguidas por J. P. de Crousaz se levantan sobre la paulatina introducción de *diferenciaciones conceptuales* encadenadas, lo cual le permite ir matizando diversos compromisos, a la vez que arbitra concesiones y establece reparos y condiciones para no ceder, sin más, ante los reiterados embates del subjetivismo. Tal era, ciertamente, la no fácil factura que debió de pagar Crousaz en el desarrollo de sus concepciones estéticas, por cabalgar obligadamente en la compleja frontera de dos épocas.⁶

5. Para una aproximación al tratamiento de la teoría del gusto en Yves-Marie André, puede acudirse a *COO Revista de Arte y Pensamiento*, 1. Valencia, 1998. Monográficamente se estudia dicho tema y se da la versión castellana del ensayo del P. André «Análisis de la noción de Gusto», presentada como apéndice en su *Essai sur le Beau* (1741). Por su parte, del abate J. B. Du Bos existe una edición actual de su obra fundamental *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719), publicada por L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. París, 1993; también puede tener interés el trabajo de Marcel Braunschvig, *L'Abbé Du Bos rénovateur de la Critique au XVIII siècle*. Toulouse, A. & N. Brun, 1904.
6. Utilizaremos en nuestras referencias la edición del *Traité du Beau* de Jean-Pierre de Crousaz de 1724 (la segunda edición), presentada en edición actual por la Librairie Arthème Fayard, París, 1985.

I

Entre la razón y el sentimiento

En el desarrollo de la modernidad, la historia de la estética corre en paralelo con la historia de la subjetividad. De hecho, la conciencia de que se está abriendo una determinada ruptura con la antigüedad no deja de evidenciarse en los fundadores de la estética, como moderna disciplina filosófica. De ahí que uno de los problemas fundamentales de la estética –desde los inicios del xvii hasta finales del xix– resida precisamente en cómo conciliar la creciente subjetivización de lo bello con la exigencia de determinados criterios que respalden, de algún modo, las relaciones con una cierta objetividad.

Piénsese que si la estética moderna es ciertamente subjetivista (toda vez que funda lo bello sobre las facultades humanas, bien sean éstas la razón, el sentimiento, la sensibilidad o la imaginación) no por ello deja inmediatamente a un lado la tentación de auspiciar la vieja idea de que la obra de arte es, de algún modo, inseparable de ciertas formas de objetividad.

Tal comprometida aventura, que afecta plenamente al desarrollo de la cultura artística, encarna y es fruto paradigmático de aquella histórica y compleja revolución del gusto, iniciada gradualmente ya en torno a 1660. Y sin duda la historia de la estética ha sido el escenario privilegiado de los múltiples avatares experimentados en y por esa creciente y compartida subjetivización.⁷

Aquí nos vamos a interesar, brevemente, en los orígenes modernos de ese imperativo del gusto, que alcanza de manera decidida, tanto al modo de entender lo bello como de asumir el arte. Encrucijada en la que se encontró justamente Jean-Pierre de Crousaz.

Con el concepto de *gusto*, de alguna manera, lo bello quedará íntimamente vinculado a la subjetividad humana (ya no será entendida estrictamente la belleza como un *en sí* sino más bien, y cada vez más,

7. El texto de Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du Goût à l'âge démocratique*. París, Grasset, 1990, desarrolla ampliamente el tema de la relación entre la estética y la subjetividad. A él nos remitimos.

como un *para nosotros*) y, en última instancia, se definirá básicamente por el placer que procura, es decir por las sensaciones o los sentimientos que suscita. Por eso la otra cuestión central de la reflexión estética radicaré, como hemos dicho, en el tema de los criterios –de las normas del gusto– orientados a afirmar o negar que algo sea o no bello.

La tensión histórica es, pues, bien patente: si por una parte la fundamentación de lo bello se vincula ya a la subjetividad más íntima –la del gusto–, habrá que buscar asimismo un camino para la formulación de respuestas críticas –apreciativas–, a las que no se puede renunciar si se desea que la belleza, como valor, se fomente, dirija, se comunique y se participe de ella colectivamente. Es el dilema entre lo público y lo privado, lo particular y lo colectivo, la subjetividad y el *sensus communis*, la tradición y la norma del gusto. El síndrome de la modernidad se formula plenamente en toda esa serie de contrapuntos.

En realidad las condiciones de posibilidad tanto de la crítica como de la historia del arte se hallan claramente *in nuce* en el horizonte cronológico que marca el surgimiento de la *Querelle des Anciens et des Modernes* (1687). Incluso quienes toman abierto partido por la tradición, como fue el caso de Boileau, argumentan en favor suyo, subrayando precisamente su capacidad de conformarse a una norma, a un principio superior. Y no se olvide que para el resolutivo clasicismo francés –cuyo racionalismo estético es paralelo al cartesianismo– tal norma es justamente la razón, y por lo tanto se trata asimismo de una facultad del sujeto, aunque se dé también por supuesta su necesaria universalidad.

Algo se mueve así en favor de la moderna crítica de arte. Al apelarse a una norma, distinta de la omnipotente tradición, se auspicia un criterio –la razón–, al que recurrir para enjuiciar las obras. (Aunque pronto se arbitrarán también otros criterios.) Pero algo se mueve igualmente en favor de la historia del arte, dado que, en estas condiciones, se apunta ya claramente la idea de diversificación, de cambio, de alteraciones en la presentación de normas ideales. Es así como la originalidad –en cuanto desvío de la tradición– deja de ser, sin más, un no-valor e irá exigiendo asimismo sus propios y crecientes derechos.

Sin duda habrá que esperar a la plenitud del siglo XVIII para que tales virtualidades conjuntas de la estética, la crítica y la historia del arte articulen su paulatina consolidación. Pero, en cualquier caso, la entroni-

zación del sujeto como juez de la tradición será ya algo irrenunciable. Y en ello la idea de la historicidad del gusto será fundamental.

Al fin y al cabo, con la polémica entre lo antiguo y lo moderno, la condición de lo nuevo –de la originalidad– se vislumbra como contrapunto necesario, aunque todavía no suficiente, tal como ocurrirá con posterioridad. Sin embargo, en las determinaciones que definen tal originalidad se aunan ya tanto la subjetividad como la historicidad. Es decir que si la novedad supone la irrupción distintiva del gusto del sujeto, como individuo social, a su vez implica asimismo el contrapunto de la historia, en cuyo seno se inscribe diacrónicamente toda innovación virtual.

La revolución del gusto había iniciado así su andadura y sus efectos serán ciertamente fundamentales. De la búsqueda de los criterios de lo bello se pasará a las pesquisas en favor de los principios del gusto, como si en realidad se tratara, simplemente, de las dos caras de una misma y única moneda. La polémica estaba, sin duda, bien servida.

Como es sabido, desde el xvii hallamos en el contexto francés una paradigmática oposición entre dos diferentes planteamientos estéticos, precisamente porque ambos suponen, a su vez, dos distintas versiones de la subjetividad. Se trata concretamente de saber qué punto de partida –en el seno de la subjetividad– se instaura como principio del juicio del gusto. Y la alternativa, estrictamente formulada, sería la siguiente: o bien la razón, como afirman los cartesianos y los ortodoxos teóricos del clasicismo, o bien el sentimiento –la *délicatesse du coeur*– de clara ascendencia y raigambre pascaliana.

De este modo el juicio del gusto se hallará polémicamente instalado entre el corazón y la razón. En consecuencia, la opción por la *ratio* implicará claramente concebir dicho juicio estimativo a partir del puntual modelo del juicio lógico y su objetividad se buscará en analogía con el ámbito de la ciencia. Al fin y al cabo si el clasicismo asignaba al arte la finalidad de *peindre d'après nature* era porque, sin duda, reconducía directamente a la belleza hacia la representación sensible de la verdad. Pero también, con ello, se perdía, ampliamente, la especificidad del juicio estético, aproximándolo –quizás por directa afinidad– al juicio lógico.

Por otro lado, la opción en favor del sentimiento, como principio de la apreciación estética, suponía reconocer abiertamente que el gusto

venía a ser mucho más una cuestión del «corazón» que un tema propio de la razón. Sin duda podía aspirarse a lograr, por este camino, una cierta autonomía de la esfera estética, aunque fuese a costa de una acentuada subjetivización de lo bello, ya que la floreciente *estética de la délicatesse* veía en la obra de arte, ante todo, la expresión de inefables impulsos de la pasión. Pero además, la poderosa sombra del consiguiente relativismo minaba a ultranza la reiterada cuestión de la objetividad de los criterios.

Este evidente conflicto, convertido en auténtico *impasse*, se instala, de hecho, en el centro de todas las reflexiones en torno a la naturaleza de lo bello y del gusto ya en plena etapa del clasicismo francés, que sin duda es una de las decisivas antesalas del nacimiento de la estética como disciplina filosófica.

En realidad, tanto el problema de la autonomía de la esfera estética (centrado ya claramente en el ámbito de la sensibilidad) como la cuestión de los criterios del gusto tienen un nexo común: el de la virtual comunicabilidad de la experiencia estética, en cuanto vivencia plenamente individual, pero que, a la vez, se desea y auspicia asimismo como ámbito accesible también a los demás, aunque nada parezca garantizarlo plenamente. Esa es la auténtica bisagra sobre la que gira el tema del *sensus communis*.

Porque, efectivamente, si el objeto artístico es aprehendido por la problemática facultad del gusto, o bien se acaba por supeditar ésta a la razón –para así respaldar la vigencia de los criterios aportados– o si se plantea como una dimensión inmanente y subjetiva –es decir como sentimiento– surge de inmediato la persistente cuestión de cómo fundar la objetividad y la trascendencia que exigen la comunicabilidad de tal experiencia y los correspondientes juicios críticos. ¿Dónde buscar el anclaje de esa necesidad internamente presentida y universalidad de los juicios del gusto? Tal será, también, la tensión en que se muevan las reflexiones estéticas de Jean-Pierre de Crousaz.

Todos estos avatares constituyen la historia que, como es bien sabido, nos conduce –a través de toda una serie de complejos meandros– obligatoriamente hasta Kant. Las diversas aportaciones del clasicismo francés así como las de la estética inglesa del XVIII son etapas

fundamentales de tal encuentro posterior con la filosofía alemana.⁸ Pero aquí lo que puntualmente nos proponemos es, más bien, rastrear –desde la atalaya del clasicismo del xvii– algunos de los planteamientos que circundan la progresiva implantación del principio del gusto, justamente en esa fase que se resuelve como un claro preanuncio de consolidaciones posteriores.

En el *Traité du Beau* se hace evidente, de inmediato, la postura del relacionismo estético de Crousaz, al encarar y definir la noción de belleza (capítulo segundo). No se trata, dice, de asumirla como un término absoluto sino de subrayar que expresa una cierta relación de los objetos (que virtualmente denominamos bellos) entre sí y, por supuesto, con el sujeto. Ahora bien, tal relación –respecto al sujeto– es matizada por Crousaz de manera que, al menos en principio, pueda asumir por igual los planteamientos propios del racionalismo estético y los emanados de *la estética de la délicatesse*. Y así puntualiza que al afirmar de algo *Cela est beau* podemos expresar tanto la existencia de una relación frutiva con el objeto que nos produce placer, vía sentimiento, como asimismo una estricta relación de apreciación, vía razón, mediante las correspondientes ideas de aprobación.

De este modo, admitiendo tipologías distintas en el marco de la noción de belleza y vinculando unas directamente a la fruición (y al sentimiento) y otras a la evaluación ejercitada desde la razón, urdía el hábil Crousaz un marcado compromiso mediante tal diferenciación. Aunque, de hecho, cedido estratégicamente un tramo ante el primer asalto de la creciente subjetivización, acabará haciéndose luego fuerte –como veremos– en su concepción objetivista de raíz clásica.

Mediante tal procedimiento, Crousaz llega a plantear dos opciones bien diferenciadas: *a)* En un caso, ideas y sentimientos «pueden» estar de acuerdo y el objeto merecerá, en tal circunstancia, ser calificado como bello en un doble sentido, no sólo por el efecto del placer que inmediatamente nos provoca, sino por ser además aprobado, mediante la valoración de sus respectivas cualidades; *b)* en otro caso, ideas *versus* sentimientos se combaten directamente en un mismo dominio de cues-

8 . Puede consultarse, de cara a tales derroteros en la modernidad, el trabajo de Valeriano Bozal, *El Gusto*. Madrid, Visor, 1999.

tiones y de objetos, abriéndose, con ello, una radical alteridad tanto en los planteamientos como en las actitudes.

De esta forma, distingue claramente entre una actitud especulativa (dominio de *l'esprit*) que juzga las cosas por las ideas y no se tienen en cuenta los sentimientos, cuyos fundamentos y consecuencias se consideran simplemente fruto del capricho, y una *actitud sentimental* (dominio *du coeur*) que, por su parte, supone una entrega total a los sentimientos y, por ello, no se buscan causas y razones, sino que llegado el caso se respalda simplemente su justificación mediante la fórmula del *je ne sais quoi* o del azar. Es decir que el gusto se acaba confundiendo de este modo, sin más, con la fantasía o con los juegos del capricho.⁹

Las consecuencias que extrae Crousaz de todo ello es que existe una belleza independiente del sentimiento y de que, por su lado, nuestra razón posee principios especulativos que nos ayudan a decidir –sin apasionamientos– respecto a lo bello. Y él mismo plantea una serie de interrogantes retóricamente dirigidos en ese sentido: ¿Cuáles son tales principios que contienen la primera regla de lo bello? ¿Qué ideas de nuestro espíritu consultamos para juzgar? ¿Qué hallamos en esas ideas y qué retiene nuestra atención cuando encontramos algo bello y a qué responde?

Dos objetivos se marca, pues, Jean-Pierre de Crousaz en el programa que desarrolla en su *Traité du Beau* : por una parte, establecer los fundamentos reales de lo bello, vía *raison* (capítulo tercero), y, por otra, puntualizar las fuentes básicas de aquellas determinaciones que ante lo bello actúan sobre el sentimiento (capítulos seis y siete).

Sin duda la polémica entre el objetivismo y el subjetivismo estéticos constituye, de hecho, el punto de partida, el horizonte y el fundamento del tratado de Crousaz. En realidad, como hemos dicho, tales diferenciaciones conceptuales le conducen directamente hacia una estética de compromiso y de clara transición. Partiendo del balance histórico de la época y de las polémicas tendencias coexistentes, intenta compaginarlas, con ciertos afanes sistemáticos. Pero su decidida defen-

9. Para el sugestivo tema del *je ne sais quoi*, puede acudirse a la oportuna antología, preparada por Paolo D'Angelo y Stefano Velotti, *Il «non so che»*. *Storia di una idea estetica*. Palermo, Aesthetica Edizioni, 1997.

sa de la tradición clasicista emerge por doquier, entre todo ese cuidado juego de distinciones y matices.

Suele ser habitual incluir a Jean-Pierre de Crousaz entre aquellos pensadores que –funcionando como puente– viven en sus carnes y representan ya la inevitable crisis histórica que –en el tránsito entre el xvii y, sobre todo, a partir del xviii– sufre la que se ha venido en llamar la *Gran teoría de la belleza*, imperante durante dos mil años. Como nos recuerda Tatarkiewicz,

en realidad las crecientes críticas y reservas de la época iban dirigidas al principio central de dicha teoría, según la cual la belleza consiste en la proporción y disposición armónicas, o bien se orientaban también hacia aquellas doctrinas asociadas a tal teoría, como por ejemplo la objetividad, racionalidad o el carácter numérico de la belleza, sus bases metafísicas, o el lugar que ocupa en la cumbre de la jerarquía de valores.¹⁰

Conviene puntualizar que tales reservas tampoco habían faltado, aunque aisladamente, a lo largo de la historia, pero ahora se hacían tan frecuentes e intensas como para poder provocar finalmente una crisis. Por supuesto ya el hecho mismo de vincular la belleza directamente al principio del *je ne sais quoi* implicaba reconocer, de entrada, su pleno carácter evasivo, de ahí sus conexiones con el sentimiento, el gusto o la imaginación. El paso más radical, que suponía cuestionar directamente el viejo concepto objetivista de la belleza, reemplazándolo –desde la reflexión estética– por una impresión subjetiva, será fundamentalmente, como es bien sabido, fruto básico del xviii inglés.

Sin embargo, para enmarcar más adecuadamente el pensamiento de Jean-Pierre de Crousaz, es necesario recordar la emergencia, ya desde el xvii francés, de una postura críticamente más moderada, pero que en su efectividad desencadenó, sin duda, el inicio de la polémica, afirmando escuetamente que no toda belleza es objetiva y que, en consecuencia, existían modalidades distintas de lo bello. Tal fue la histórica disputa abierta entre Claude Perrault (1613-1688) y François

10. W. Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*. Madrid, Tecnos, 1987, cap. IV, epig. 3, p. 169.

Blondel (1618-1686) en el marco de la teoría de la arquitectura, y que acabó también arrastrando a otros arquitectos y teóricos como Sébastien Le Clerc (1637-1714) y Charles Etienne Briseux (1680-1754), prolongando así las tensiones en torno al tema de si los valores estéticos son valores objetivos, presentes en las obras o, más bien, sólo se trata de reacciones del hombre frente a ellas, reacciones que, en última instancia, son histórica y psicológicamente justificables pero, al fin y al cabo, subjetivas, relativas y variables.

Es sabido que Claude Perrault plantea claramente la cuestión:

Preciso es suponer que hay dos clases de bellezas en la arquitectura, a saber, las que se fundan en razones convincentes y las que no dependen sino de previa convención. Y llamo bellezas (positivas) fundadas en razones convincentes a aquéllas en las cuales las obras deben gustar a todo el mundo, siéndonos suficiente conocer su mérito y valor, como es el caso de la riqueza de la materia, el tamaño y magnificencia del edificio, la justeza y propiedad de su ejecución o también su simetría. Pero contrapongo a esa clase de bellezas, que he llamado convincentes y positivas, otras que llamo arbitrarias, porque dependen de la voluntad, que se ha tenido, de otorgar una cierta proporción, una forma y una figura determinadas a cosas que podrían tener otra distinta sin devenir deformes, y que además no nos resultan agradables por razones que todo el mundo es capaz de comprender, sino sólo por la costumbre y por cierta ligazón que establece el espíritu entre cosas de diferente naturaleza.¹¹

El establecimiento de tal diferenciación entre *belleza positiva* o convincente y *belleza arbitraria* o convencional abrirá, por cierto, el camino a toda una serie de planteamientos paralelos. Ese es el caso de Crousaz –que sigue de cerca, sin citar, a Claude Perrault– como lo será también el de Yves-Marie André, entre otros. Se trataba, sin duda, de matizar mejor para, en el fondo, relativizar y mantener el peso de la tradición objetivista. Pero a su vez tal diversificación cuestionaba paralelamente que la razón fuese el criterio único de estimación de lo bello. Y así el

11. C. Perrault, *Ordonnance de Cinq espèces de Colonnes*. París, 1683, prefacio, p. 6.

gusto, el sentimiento, la imaginación o el genérico sentido de la belleza se enfrentarán con claridad, ya a lo largo del XVIII, a la prolongada e intensa herencia histórica que puntualmente representaba ahora el racionalismo estético, de algún modo, subyacente a la *Gran teoría de la belleza*.

Veamos, en cualquier caso, cuáles son los planteamientos específicos que articula, en este sentido, Jean-Pierre de Crousaz (capítulo sexto). Inspirado –como ya hemos indicado– directamente en Claude Perrault diferencia entre una belleza que existe en relación a las ideas, frente a otra existente en conexión con los sentimientos; si la primera es de naturaleza fija, la segunda es variable y arbitraria; si la primera funda la apreciación de los juicios, teniendo a la razón como reguladora, la segunda justifica la diversidad de los gustos, en conexión con la fruición, los hábitos y las convenciones.

Pero asimismo, tras estudiar de manera minuciosa las fuentes de las «prevenciones» (prejuicios) sobre lo bello, en donde funda ampliamente la diversidad de los gustos, vuelve de nuevo a matizar, introduciendo otras diferenciaciones, y concluye que existe no sólo una belleza real, sino también una belleza imaginaria, transitoria, que la imaginación –vinculada a las fuentes de tales prevenciones– presta a los objetos, sin duda movida por los propios deseos y proyecciones del sujeto. Ciertamente, apostilla lacónicamente Jean Pierre de Crousaz, la primera es real y objetiva, mientras que la segunda es sólo convencional y subjetiva.

A partir de dicha dualidad, atenderá en su programación, a investigar primero cuáles son los caracteres reales y naturales de la belleza (real) y luego a exponer los prejuicios que justifican la existencia de la belleza imaginaria. De hecho ésta es la doble clave de su *Traité du Beau*.

El mismo Diderot en su artículo de la *Enciclopedia* (volumen II, 1752) sobre «Lo Bello» –que sería publicado asimismo bajo el título *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, en la edición de sus obras, emprendida por Naigeon en 1798–, al referirse críticamente al *Tratado* de Crousaz constata la diferencia que existe entre la definición relacional y relativa que, en un principio, ofrece de lo bello (formulada únicamente en función de los efectos que el sujeto experimenta ante su presencia –placer y/o aprobación– y no en función de la intrínseca naturaleza de lo bello) y la posterior tarea que se autoimpone de determinar los caracteres reales de la belleza. De hecho

Diderot capta inmediatamente esa especie de doble juego, de compromiso, que –al menos de entrada– Crousaz pone en práctica, aunque luego matice y repliegue su posición.¹²

Ya hemos visto que en tal definición, en función de los efectos, se puntualizaba que el término «bello» expresa una cierta relación de un objeto con sentimientos agradables o con ideas de aprobación, motivados en ambos casos, como efectos, en el sujeto. En realidad se habla del sujeto. ¿Y qué se dice respecto a la naturaleza –a los caracteres reales– del objeto? Esa es la pregunta implícita que se hace Diderot respecto al equívoco punto de partida de Crousaz, en relación a su desarrollo posterior.

Sin duda la lección le sirvió a Diderot, pues, como es sabido, afirmará, por su parte:

llamo *bello*, *fuera de mí*, a todo aquello que contiene en sí mismo el poder de evocar en mi entendimiento la idea de relaciones, y *bello en relación a mí*, a todo aquello que provoca esta idea.

Pero vuelve a matizar aún más:

se llama *bello real* a todo aquello que contiene en sí algo a partir de lo cual evocar la idea de relación, y *bello relativo* a todo aquello que evoca las relaciones adecuadas con las cosas en función de las cuales hay que hacer la comparación.¹³

Queda, pues, claro que una cosa es tomar simplemente el relacionismo (objeto/sujeto) como punto de partida (lo que hace Crousaz, siguiendo ya la tendencia de la época) y otra muy diferente transformar la idea misma de relación en clave central de la noción de belleza, como establece Diderot, aunque, a partir de ello se introduzcan asimismo toda una serie de diferencias.

Pero volvamos, de nuevo, a los planteamientos de Jean-Pierre de Crousaz. ¿Cuáles son efectivamente, según él, los caracteres naturales/

12. D. Diderot, *Sobre el Origen y la Naturaleza de lo Bello*. Buenos Aires, Aguilar, 1973, pp. 30-31.

13. *Id.* pp. 58 y 62. Existe también versión castellana en la editorial Siruela. Madrid, 1994, formando parte de la selección de textos estéticos de D. Diderot, titulada *Escritos sobre Arte*.

reales de lo bello? Crousaz, tras un estudio minucioso, concluye que objetivamente se trata de la variedad temperada por la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. Es decir que la clave, escuetamente formulada, será, en su intento de sistema, la diversidad reducida a unidad, en cuyo proceso se desarrollan e imbrican a su vez, nos dice, la regularidad, el orden y la proporción.

Dichos elementos –apostilla– agradan necesariamente a nuestra naturaleza humana (*l'esprit* subjetivamente se place en ellos) y además –sentencia– merecen ser, objetivamente, estimados como tales valores. En realidad Crousaz quiere convertir la existencia de estos caracteres en el nexo efectivo entre el sentimiento de placer y la idea de aprobación, porque, en el fondo, lo que está reestableciendo son los criterios de lo bello propios del clasicismo. A partir, pues, de la defensa de una determinada doctrina artística –de una poética– está intentando elaborar unos principios generales, es decir una Estética.¹⁴

¿Qué papel desempeña, entonces, el principio del gusto, como facultad del sujeto capaz de captar, fruir y discriminar lo bello? Jean-Pierre de Crousaz (capítulo séptimo, epígrafe quinto) no deja lugar a dudas al respecto, cuando afirma que

14. Se ha comentado alguna vez (y el mismo Diderot lo hace) que la base inspiradora, de forma directa, de la teoría de lo bello de Crousaz emana prioritariamente de la consideración matemática y estructural de la arquitectura. Curiosamente el mismo Crousaz apunta que su *Traité du Beau* tuvo su concreto origen a partir de una conversación, con su amigo el barón de Stain, en torno al tema de un palacio. La correspondencia posterior con el barón le animó a redactar sistemáticamente aquellas consideraciones iniciales. No faltaron tampoco observaciones en las cartas de otros amigos, enterados de su nueva tarea, poniéndole en guardia de las grandes dificultades que el tema podía suponer para él. Tal sucede, por ejemplo, con la correspondencia mantenida con el Abbé Bignon en 1712 y con el poeta Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741) en 1713. Pero Crousaz responde animado que su trabajo lo está llevando a efecto *en cartésien, en géomètre*, considerando que el propio sistema y la ordenación metodológica de la investigación aseguran, ya de algún modo, la corrección de los resultados. *Cfr.* Jacqueline de la Harpe, *op. cit. supra*, pp. 30, 209 y 250. R. de la Calle, «J. P. de Crousaz: el compromiso entre la belleza y el gusto» *COO*, 3. Valencia, 1999. También para un análisis detallado de las ideas de Crousaz sobre la belleza puede ser útil la consulta del artículo de Arnaldo Pizzorusso, «Crousaz e una dottrina del Bello», *Convivium*, 5, sept.-oct. 1954, pp. 565-580.

el buen gusto nos hace, ante todo, estimar por sentimiento lo que la razón aprobaría, si dispusiera del tiempo necesario para examinar y juzgar por ideas justas y adecuadas; el mal gusto, por el contrario, nos hace sentir con placer lo que la razón no aprobaría.

De este modo, queda rotundamente claro que para Crousaz el gusto supone: *a*) espontaneidad e inmediatez en sus apreciaciones, vía sentimiento; y *b*) adecuación imprescindible con el juicio de la razón, mediante reglas. Es decir que «el gusto descubre, vía sentimiento, lo que *l'esprit de finesse* sólo haría a través de un minucioso examen, por la vía de la razón». En última instancia, téngase muy en cuenta que el gusto (el buen gusto) es entendido como una especie de razón espontánea o razón intuitiva. Es decir, lo que viene a ser lo mismo, que el gusto se somete ineludiblemente al *bon sens*.

En el fondo se trata de reconducir a un mismo encuentro tanto la vía del gusto/del sentimiento como la vía de la razón, en esa relación entre el objeto (con sus caracteres reales de lo bello) y el sujeto con sus facultades disponibles. Y, argumentando tal convergencia, Crousaz expone que

si los sentidos y el corazón se mantuvieran siempre en su integridad –en su armonía originaria, primordial– habría un perfecto acuerdo de nuestras sensaciones, nuestros sentimientos y las luces de nuestra razón.

Pero dicha –utópica– armonía de derecho se halla turbada de hecho. (Teoría de la caída originaria/adánica.) Y es aquí cuando Crousaz expone las fuentes de las prevenciones sobre lo bello, es decir las concretas causas de esa desarmonía efectiva entre el funcionamiento de nuestras facultades –que resume y estudia en cinco apartados–, como otros tantos puntos de partida de la diversificación real de los gustos. A saber: el temperamento de los sujetos (reforzado por el amor propio), las costumbres y hábitos, las pasiones y la *légèreté* (como afán sistemático de novedades, proclive siempre a la volubilidad y al cambio).

Pero además Crousaz, al tratar el impacto de la belleza sobre el sentimiento (capítulo séptimo), desarrolla asimismo otra concepción de lo bello –paralelamente a la que se funda sobre las cualidades intrínse-

cas del objeto (*pulchrum*)—basada en el principio de la finalidad y de la conveniencia (*aptum/decorum*): «todo aquello que hace que algo sea más adecuado y propio para cumplir su propio destino, le otorga belleza». Lo bello consistiría así en la adecuada relación de todas las partes con la finalidad del todo. (Sin duda, Diderot captó de inmediato que el modelo de Crousaz era la arquitectura, tanto en la definición de los caracteres de lo bello como en la concepción finalista de la belleza.)

Constatamos así que el placer (sentimiento) y la aprobación (razón) del sujeto ante lo bello no sólo estarían vinculados a las cualidades intrínsecas del objeto y su captación (emotiva/razional) por parte del sujeto, sino también íntimamente asociados al descubrimiento de su adecuación y conveniencia respecto a su propia finalidad y utilidad.

En realidad recoge aquí Crousaz una larga tradición, gestada en torno a la idea del *aptum* o del *decorum*. De hecho, ya desde la antigüedad, como es bien sabido, no ha faltado la intermitente versión de la belleza consistente en la adecuación de las cosas a su finalidad, a su objetivo, o a su naturaleza.¹⁵ Aunque, sin duda, la fuente más directa, para Crousaz, es la versión del xvii francés de la teoría del *decorum* como *bienséance*, tan fundamental, ciertamente, en la tradición del clasicismo, que vinculaba así directamente el plano estético con el social, a través del principio de adecuación y de conveniencia.

Quizás sea obligado asimismo atender, con más detenimiento, a esta vertiente habitualmente mucho más olvidada al tratar el pensamiento estético de Jean-Pierre Crousaz, pero que nos parece, sin duda, esencial para mejor puntualizar la relación entre el gusto y lo bello, el gusto y la razón, el gusto y la conveniencia (*decorum*), justamente en esa coyuntura histórica.

15. Tal es la conocida versión de Jenofonte del modo de entender Sócrates la Belleza como correspondencia entre el objeto y el propósito o naturaleza. Además Diógenes Laercio ya diferenció también dos tipos de belleza: la basada en la teoría de la proporción (*pulchrum*) y la correspondiente a la teoría del *aptum/decorum*, es decir lo convenientemente adecuado a los diferentes objetivos. La tradición siguió, pues, abierta en este sentido.

ISBN 978-84-370-4158-2



9 788437 041582

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**