

collecció estètica & crítica

Jean-Baptiste Du Bos

Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura

25

Reflexiones críticas
sobre la poesía y sobre la pintura

Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura

Edición, estudio preliminar y notas de Ricardo Piñero Moral

Traducción de Josep Monter

 Jean-Baptiste Du Bos

Colección estética & 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.

Este libro ha contado con la colaboración
de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

© Del estudio preliminar y las notas: Ricardo Piñero Moral, 2007

© De la traducción: Josep Monter, 2007

© De esta edición: Universitat de València, 2007

Coordinación editorial: Maite Simón

Diseño del interior y maquetación: Inmaculada Mesa

Corrección: Pau Viciano

ISBN: 978-84-370-6842-8

Depósito legal: V-4330-2007

Impresión: GUADA Impresores, SL

ESTUDIO PRELIMINAR:	
JEAN-BAPTISTE DU BOS: TEORÍA Y CRÍTICA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA MODERNA	
<i>Ricardo Piñero Moral</i>	15

REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE LA POESÍA Y SOBRE LA PINTURA

PRIMERA PARTE

SECCIÓN 1	
Sobre la necesidad de estar ocupado para huir del aburrimiento y de la atracción que los movimientos de las pasiones tienen en las per- sonas.....	40
SECCIÓN 2	
Sobre el atractivo de los espectáculos dedicados a provocar en no- sotros una gran emoción. Los gladiadores	42
SECCIÓN 3	
El mérito principal de los poemas y de las pinturas consiste en imi- tar los objetos que habrían excitado en nosotros pasiones reales. Las pasiones que estas imitaciones hacen nacer en nosotros no son sino superficiales.....	47
SECCIÓN 4	
Sobre el poder que las imitaciones tienen sobre nosotros y la facili- dad con que se emociona el corazón	50
SECCIÓN 5	
Platón rechaza a los poetas de su República por la impresión dema- siado grande que sus imitaciones pueden producir	53
SECCIÓN 6	
La naturaleza de los temas que tratan los pintores y los poetas: éstos no sabrían escogerlos demasiado interesantes por sí mismos.....	56
SECCIÓN 7	
La tragedia nos afecta más que la comedia por la naturaleza de los temas que trata.....	57
SECCIÓN 8	
Los diferentes géneros de la poesía y su carácter	59
SECCIÓN 9	
Cómo se hacen interesantes los temas dogmáticos	60

SECCIÓN 10	
Objeción extraída de los cuadros y hecha para mostrar que el arte de la imitación interesa más que el tema mismo de la imitación.....	61
SECCIÓN 11	
La belleza de la ejecución no convierte por sí sola un poema en una obra buena, ni un cuadro en una obra preciosa.....	62
SECCIÓN 12	
Una obra nos interesa de dos maneras: porque somos personas en general y porque somos personas concretas.....	63
SECCIÓN 13	
Hay temas especialmente apropiados para la poesía y otros especialmente apropiados para la pintura. Formas de conocerlos	65
SECCIÓN 14	
También hay temas especialmente aptos para determinados géneros de poesía y de pintura. Temas propios de la tragedia.....	74
SECCIÓN 15	
Personajes malvados que se pueden introducir en las tragedias	76
SECCIÓN 16	
Sobre algunas tragedias cuyo tema está mal elegido	78
SECCIÓN 17	
Si es adecuado introducir el amor en las tragedias	79
SECCIÓN 18	
Nuestros vecinos dicen que nuestros poetas introducen demasiado amor en sus tragedias	81
SECCIÓN 19	
Sobre la galantería que hay en nuestros poemas.....	85
SECCIÓN 20	
Sobre algunas máximas que hay que observar al tratar temas trágicos	87
SECCIÓN 21	
Sobre la elección de los temas de las comedias. Dónde hay que escenificarlas. Sobre las comedias romanas	90
SECCIÓN 22	
Algunas observaciones sobre la poesía pastoral y sobre los pastores de las églogas.	95
SECCIÓN 23	
Algunas observaciones sobre el poema épico. Observación sobre el lugar y tiempo en que hay que situar el tema	97
SECCIÓN 24	
Sobre las acciones y personajes alegóricos en relación con la pintura	98
SECCIÓN 25	
Sobre los personajes y las acciones alegóricas en relación con la poesía.....	108
SECCIÓN 26	
Los temas de los pintores no están agotados. Ejemplos extraídos de los cuadros de la crucifixión.....	111
SECCIÓN 27	
Los temas de los poetas no están agotados. Aún se pueden encontrar nuevos caracteres en la comedia	113
SECCIÓN 28	
Sobre la verosimilitud en poesía	116

SECCIÓN 29	
Sobre si las tragedias están obligadas a configurarse según lo que nos enseñan positivamente la geografía, la historia y la cronología. Observaciones al respecto a partir de algunas tragedias de Corneille y de Racine	118
SECCIÓN 30	
Sobre la verosimilitud en pintura y las consideraciones que los pintores deben a las tradiciones recibidas	122
SECCIÓN 31	
Sobre la disposición del plan. Hay que dividir la ordenación de los cuadros en composición poética y composición pictórica	126
SECCIÓN 32	
Sobre la importancia de las faltas que los pintores y los poetas pueden cometer contra sus reglas	128
SECCIÓN 33	
Sobre la poesía de estilo, en que las palabras se contemplan como signos de nuestras ideas. La poesía del estilo es lo que marca el destino de los poemas	129
SECCIÓN 34	
Sobre el motivo por el que se leen poesías; en ellas no se busca la instrucción como en otros libros	134
SECCIÓN 35	
Sobre la mecánica de la poesía, que no contempla las palabras sino como simples sonidos. Ventajas de los poetas que han compuesto en latín respecto de los que componen en francés	136
SECCIÓN 36	
Sobre la rima	151
SECCIÓN 37	
Las palabras de nuestra lengua natural nos causan mayor impresión que las de una lengua extranjera	154
SECCIÓN 38	
Los pintores del tiempo de Rafael no tenían más ventajas que los actuales. Sobre los pintores de la antigüedad	155
SECCIÓN 39	
¿En qué sentido se puede decir que la naturaleza se ha enriquecido después de Rafael?.....	167
SECCIÓN 40	
¿El poder de la pintura sobre las personas es mayor que el de la poesía?	169
SECCIÓN 41	
Sobre la simple recitación y la declamación	173
SECCIÓN 42	
Sobre nuestra manera de recitar la tragedia y la comedia.....	177
SECCIÓN 43	
El placer que experimentamos en el teatro no es efecto de la ilusión.....	181
SECCIÓN 44	
Los poemas dramáticos purifican las pasiones.....	183
SECCIÓN 45	
Sobre la música propiamente dicha.....	186
SECCIÓN 46	
Algunas reflexiones sobre la música de los italianos. Los italianos no han cultivado este arte sino después de los franceses y los flamencos	192

SECCIÓN 47	
Sobre los versos más apropiados para la música	197
SECCIÓN 48	
Sobre las estampas y los poemas en prosa	199
SECCIÓN 49	
Es inútil disputar sobre si la parte del dibujo y de la expresión es preferible a la del colorido.....	200
SECCIÓN 50	
Sobre la escultura, el talento que exige y sobre el arte del bajorrelieve.....	202

SEGUNDA PARTE

SECCIÓN 1	
Sobre el genio en general	207
SECCIÓN 2	
Sobre el genio que hace a los pintores y a los poetas.....	211
SECCIÓN 3	
Sobre el impulso del genio que determina a ser pintor o poeta a quienes lo tienen de nacimiento	215
SECCIÓN 4	
Objeción contra la proposición precedente y respuesta a la objeción.....	219
SECCIÓN 5	
Sobre los estudios y progresos de los pintores y poetas.....	221
SECCIÓN 6	
Sobre los artesanos sin genio	226
SECCIÓN 7	
Los genios son limitados	229
SECCIÓN 8	
Sobre los que plagian y en qué se diferencian de quienes aprovechan sus estudios	232
SECCIÓN 9	
Sobre los obstáculos que retrasan el progreso de los jóvenes artesanos.....	237
SECCIÓN 10	
Sobre el momento en que las personas de genio llegan al mérito de que son capaces.....	243
SECCIÓN 11	
Sobre las obras adecuadas a las personas de genio y sobre los artesanos que plagian las maneras de los demás	247
SECCIÓN 12	
Sobre los siglos ilustres y sobre la parte que las causas morales tienen en el progreso de las artes	249
SECCIÓN 13	
Es probable que las causas físicas también tengan su parte en los sorprendentes progresos de las artes y de las letras.....	255
SECCIÓN 14	
¿Cómo puede ser que las causas físicas tengan parte en el destino de los siglos ilustres? Sobre el poder del aire sobre el cuerpo humano.....	284

SECCIÓN 15	
El poder del aire sobre el cuerpo humano, comprobado por el carácter de las naciones.....	289
SECCIÓN 16	
Objeción extraída del carácter de los romanos y de los holandeses. Respuesta a esta objeción.....	298
SECCIÓN 17	
Sobre la amplitud de los climas más adecuados para las artes y las ciencias que otros. Sobre los cambios que se producen en esos climas	302
SECCIÓN 18	
La diferencia del aire de diferentes países hay que atribuirla a las emanaciones de la tierra, que son diferentes en diversas regiones	304
SECCIÓN 19	
Hay que atribuir a las variaciones del aire en un mismo país la diferencia que se nota en el genio de sus habitantes en diferentes siglos	307
SECCIÓN 20	
Sobre la diferencia de las costumbres e inclinaciones de un mismo pueblo en siglos diferentes.....	310
SECCIÓN 21	
Sobre la manera como se establece la reputación de los poetas y los pintores.....	312
SECCIÓN 22	
Sobre que el público juzgue bien sobre los poemas y los cuadros en general. Sobre el sentido que tenemos para conocer el mérito de esas obras	313
SECCIÓN 23	
Para conocer el mérito de los poemas y de los cuadros la vía de la discusión no es tan buena como la del sentimiento.....	318
SECCIÓN 24	
Objeción contra la solidez de los juicios del público y respuesta a esta objeción ..	323
SECCIÓN 25	
Sobre el juicio de la gente de oficio	326
SECCIÓN 26	
Los juicios del público prevalecen, al final, sobre los juicios de las personas de oficio.....	329
SECCIÓN 27	
Se tiene más consideración con los juicios de los pintores que de los poetas. Sobre el arte de reconocer la mano de los pintores	331
SECCIÓN 28	
Sobre el tiempo en que los poemas y los cuadros son apreciados en su justo valor ..	333
SECCIÓN 29	
Hay países donde se aprecia el valor de las obras antes que en otros.....	335
SECCIÓN 30	
Objeción extraída de las buenas obras que el público parece haber desaprobado, así como de las malas que ha alabado y respuesta a esta objeción	340
SECCIÓN 31	
El juicio del público no se retracta, sino que siempre se perfecciona.....	344
SECCIÓN 32	
A pesar de las críticas, la reputación de los poetas que admiramos siempre irá en aumento.....	347

SECCIÓN 33	
La veneración de los autores de la antigüedad perdurará siempre si es verdad que nosotros razonamos mejor que los antiguos.....	354
SECCIÓN 34	
La reputación de un sistema de filosofía puede ser destruida; la de un poema, no.	365
SECCIÓN 35	
Sobre la idea que deben formarse quienes no entienden los escritos de los antiguos en su original	372
SECCIÓN 36	
Sobre los errores en que caen quienes juzgan un poema a partir de una traducción y de las observaciones de los críticos.....	379
SECCIÓN 37	
Sobre los defectos que creemos ver en los poemas de los antiguos.....	380
SECCIÓN 38	
Las observaciones de los críticos no hacen que se abandone la lectura de los poemas; ésta no se abandona más que para leer poemas mejores.....	386
SECCIÓN 39	
Hay profesiones en que el éxito depende más del genio que de la ayuda que puede ofrecer el arte y otras en que el éxito depende más de la ayuda que ofrece el arte que del genio. No se puede concluir que un siglo supera a otro en las profesiones del primer género, porque le supere en las del segundo	387

TERCERA PARTE

SECCIÓN 1	
Idea general de la música de los antiguos y de las artes musicales subordinadas a esta ciencia	394
SECCIÓN 2	
Sobre la música rítmica.....	399
SECCIÓN 3	
Sobre la música orgánica o instrumental	406
SECCIÓN 4	
Sobre el arte o la música poética. Sobre la melopea: había una melopea que no era un canto musical, aunque estuviera escrita en notas	410
SECCIÓN 5	
Explicación de diversos pasajes del sexto capítulo de la Poética de Aristóteles. Sobre el canto de los versos latinos o carmen.....	420
SECCIÓN 6	
En los escritos de los antiguos, el término cantar significa, a menudo, declamar e incluso, a veces, hablar.....	426
SECCIÓN 7	
Nuevas pruebas de que la declamación teatral de los antiguos era compuesta y se escribía en notas. Prueba extraída a partir de que el actor que la recitaba estaba acompañado por instrumentos.....	429
SECCIÓN 8	
Sobre los instrumentos de viento y de cuerda, que servían para el acompañamiento.....	435

SECCIÓN 9	
Sobre la diferencia que había entre la declamación de las tragedias y la de las comedias. Sobre los compositores de declamación. Reflexiones relativas al arte de escribir en notas.....	438
SECCIÓN 10	
Continuación de las pruebas que muestran que los antiguos escribían en notas la declamación. Sobre los cambios ocurridos, en tiempos de Augusto, en la declamación de los romanos. Comparación de ese cambio con el ocurrido en nuestra música y danza bajo Luis XIV	445
SECCIÓN 11	
Los romanos repartían a menudo la declamación teatral entre dos actores: mientras uno pronunciaba, el otro hacía gestos	452
SECCIÓN 12	
Sobre las máscaras de los comediantes de la antigüedad.....	456
SECCIÓN 13	
Sobre la saltatio o arte del gesto, que algunos autores llaman música hipocrítica..	465
SECCIÓN 14	
Sobre la danza o la saltatio teatral. De cómo el actor que hacía los gestos podía acoplarse con el actor que recitaba. Sobre la danza de los coros.....	473
SECCIÓN 15	
Observaciones concernientes a la manera de representar las obras dramáticas en el teatro de los antiguos. Sobre la pasión que los griegos y los romanos tenían por el teatro; y sobre el estudio que los actores hacían de su arte y las recompensas que les daban	478
SECCIÓN 16	
Sobre los pantomimos o actores que interpretaban sin hablar	484
SECCIÓN 17	
¿Cuándo acabaron las representaciones suntuosas de los antiguos? Sobre la excelencia de sus cantos.....	495
SECCIÓN 18	
Reflexiones sobre las ventajas e inconvenientes que resultaban de la declamación compuesta de los antiguos.....	499
BIBLIOGRAFÍA.....	505



ESTUDIO PRELIMINAR



*Jean-Baptiste Du Bos:
Teoría y crítica
de la experiencia
estética moderna*

I. ARTE Y EXPERIENCIA

Jean-Baptiste Du Bos puede ser considerado en la historia de la estética y de la crítica de arte como «el teórico más importante para la defensa de la postura del público».¹ A lo largo de sus trabajos lleva a cabo toda una reflexión sobre la necesidad de una redefinición del estatuto teórico-práctico de la pintura. En el contexto histórico en el que desarrolla sus investigaciones, el clasicismo² imperante señalaba, constantemente, como tarea suprema del arte la de la *educación*. No obstante, nuestro autor reorienta este objetivo remarcando como finalidad específica del arte la de *emocionar*. A pesar de las luces de la Ilustración, no se dejan de advertir algunos aspectos en los que la magia de la razón parece ser, si no quebrantada, sí menoscabada por otras dimensiones propias del ser humano, que complementan su naturaleza racional, y nos recuerdan la necesidad de incorporar a las nuevas teorías el papel que juegan la sensibilidad, los sentimientos y los sentidos.³

1. *Atraer, sentir y juzgar*

La efectividad del arte no radica sólo en su condición de ‘maestro’, en sus posibilidades como instrumento formativo, sino también en su capacidad de atracción, de seducción, en su ‘ser atractivo’. Y aquello que el arte debe atraer, para Du Bos, no es la razón, sino el sentimiento. Descartes nos acababa de recordar cómo el ‘sentimiento’ es el resultado, el producto final de un proceso psicológico, que denominamos ‘sentir’. El propio Pascal había llamado la atención sobre el hecho de que el sentimiento es una disposición del alma, aún más, una facultad del alma,

1. M. Barasch: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1991, p. 293.
2. Cf. W. Folkierski: *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, París, P. Champion, 1969.
3. Cf. A. Becq: *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pisa, PACINE, 1984.

en la que, además, radican algunos de nuestros juicios. Todas estas disquisiciones acerca del sentimiento ayudarán a conformar ese espacio teórico, ese estatuto específico que la estética está delimitando como ámbito propio, frente a otras facultades del ser humano, para conseguir una autonomía como disciplina que está a punto de conquistar un espacio particular en el marco de los saberes de la Modernidad.

Para Du Bos el sentimiento ocupará el lugar que la razón tenía en otros teóricos como, por ejemplo, Boileau.⁴ Desde la perspectiva del autor de las *Reflexiones críticas*, el *sentiment* es indicativo de *plaire* y de *toucher*, es decir, de ‘complacer’ y ‘emocionar’, dos elementos decisivos cuyo campo semántico anuncia lo que será el núcleo de la obra que el lector tiene ahora en sus manos. La valoración de las cuestiones artísticas, y por tanto la tarea de la teoría y la crítica, radican en el juicio estético, más próximo al horizonte de aquello que ‘complace’ y ‘emociona’, que al ámbito de la deliberación racional pura. Desde la óptica dubosiana entramos en el territorio de lo espontáneo, no de lo especulativo, nos adentramos en la sensibilidad misma que diferencia entre aquello que le produce o no una satisfacción determinada.

Ante la pregunta de si una obra de arte produce o no placer, el único juez competente para elucidar esta cuestión es el sentimiento. La consecuencia radical de este enfoque es que el gran público se convertirá en el tribunal que sentencie sobre el arte. Lo que posibilitan los planteamientos de Du Bos es el nacimiento de un nuevo público. Otros pensadores se habían dedicado a postular teorías sobre los procesos de creación de los artistas; otros sobre la naturaleza y el estatuto de las obras de arte; otros habían reflexionado sobre la dignidad de los materiales artísticos; otros habían diseñado tal o cual canónica o tal o cual poética. Pero lo que ahora está en juego es la noción moderna de espectador. Estas nuevas consideraciones no requieren sino un cambio de paradigma en la teoría de las artes. Eso es lo que nos plantean, justamente, las *reflexiones* dubosianas, que eligen la pintura y la poesía como escenario en el que desplegar la nueva *crítica*.⁵

La nueva orientación teórica de la crítica, que desplaza el foco de interés desde el papel productivo del artista hacia el público, como elemento valorativo y evaluativo, se articula gracias a una nueva consideración de factores, tanto artísticos como filosóficos, en los que la experiencia estética se convertirá en un punto de encuentro decisivo. Desde la Ilustración, la experiencia, la sensación, sus propiedades, sus elementos, la descripción de sus procesos han sido investigados con minuciosidad, y se ha llegado a considerar que el problema de la experiencia estética era el problema principal de esta nueva disciplina filosófica.

Los escritores del siglo XIX presumían de ser unos innovadores y de haber dado origen a la estética psicológica. Esto fue [...] una exageración. En el pasado remoto, algunos escritores habían expresado ya sus

4. Cf. N. Boileau-Despréaux: *Traité du sublime et du merveilleux*, 1672; *Art poétique*, 1674; en *Oeuvres*, París, Saint-Saurin, 1824 (*Épîtres. Art poétique. Lutrin*, París, Les Belles Lettres, 1939).

5. Cf. M. Braunschwig: *L'Abbé Du Bos et la valeur de la critique au XVIII^e*, Toulouse, Brun, 1904.

opiniones referentes a la psicología de la belleza y del arte. Es cierto que fueron pocos; el tema universal actual fue estudiado raramente en el pasado. En parte quizá porque el problema parecía demasiado sencillo: existe belleza en el mundo, y para percibirla se necesita sólo tener un par de ojos y utilizarlos. De un modo más preciso y general: uno debe ser capaz de percibir la belleza y actuar de un modo adecuado ante ella.⁶

A pesar de la sencillez con la que Tatarkiewicz expone la cuestión, lo cierto es que la experiencia estética no ha sido nunca un problema simple, sino que ha sido desarrollado desde diferentes perspectivas y considerada de modos muy diversos. El repaso de algunos de estos enfoques, aunque sea brevemente, nos llevará a situar, de una manera más adecuada, cómo se encontraba el estado de la cuestión cuando irrumpen en el ámbito artístico e intelectual las aportaciones de Du Bos.

2. Sentidos de la experiencia estética...

Hemos de acudir, en primer lugar, a ese pasado remoto al que acabamos de referirnos, pues la experiencia de las artes lleva a menudo la compañía de un adjetivo de origen griego. El propio Du Bos arranca siempre del contexto clásico para plantear y perfilar todos sus enfoques. Conoce muy bien cómo fueron los antiguos quienes utilizaron la palabra ‘aísthesis’ para referirse a las impresiones sensoriales y, además muestra cómo vincularon este proceso sensible al pensamiento, ‘nósis’. Ambos términos griegos, en su utilización como adjetivos, pasaron a designar lo sensitivo y lo intelectual, y fueron empleados en los principales sistemas de pensamiento filosófico, no solo de la Antigüedad sino también a lo largo de la Edad Media. Los autores latinos tradujeron estos términos como *sensatio* e *intellectus*, como *sensitivus* e *intellectivus*. Ahora bien, el alcance de estos términos quedó restringido a la filosofía teórica, a la teoría del conocimiento y a la metafísica, ya que en las diferentes discusiones sobre la belleza o el arte y en las experiencias relacionadas con estos ámbitos no llegó a utilizarse el término de estética.

La validez de esta afirmación se extiende hasta el siglo XVIII, momento en el que, como es sabido, Alexander Baumgarten, manteniendo la distinción clásica entre conocimiento intelectual y sensible, *cognitio intellectiva* y *cognitio sensitiva*, reinterpreta ésta última de un modo que resultó ser tan novedoso que originó un nuevo camino, una nueva disciplina. Baumgarten identifica la antigua *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, pasando a denominar el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre de *cognitio aesthetica*. Gracias a esta reformulación o a esta reinterpretación, los nombres se asimilaron, aunque no de una forma inmediata ni instantánea. Aunque para algunos autores la nueva expresión no dejaba de ser un barbarismo, otros fueron aceptándo-

6. W. Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 347.

lo gradualmente. El propio Kant, por ejemplo, no lo tiene en cuenta en la terminología de la *Crítica de la razón pura*,⁷ pero lo acepta, claramente, en la *Crítica del juicio*.⁸ En los albores del siglo XIX autores de la talla de Herbart o Hegel utilizan el término ‘estética’ como título de obras suyas, y poco a poco fue ganando un espacio particular en las grandes divisiones temáticas de la filosofía.

A la aceptación ‘sustantiva’ de la estética corrió paralela la aceptación del adjetivo. Y de este modo sirvió para calificar algunos estados ambiguos e, incluso, inefables referidos a las experiencias y respuestas de carácter emotivo que el ser humano tiene ante el arte y la belleza. Curiosamente ni Platón o Aristóteles, ni Escoto Erígena o Tomás de Aquino necesitaron estos términos. Tampoco los utilizaron pensadores franceses e ingleses del siglo XVIII que se ocuparon de estas cuestiones y que reflexionaron sobre las sensaciones. La ‘experiencia estética’ es, pues, un nombre nuevo para abordar la caracterización de un fenómeno muy antiguo. La experiencia que a partir del siglo XVIII se denomina estética, hasta entonces, había sido definida, simplemente, como percepción de la belleza. La explicación más sencilla en la que podemos pensar es, justamente, que el elemento más importante en esa relación (percepción-belleza), hasta entonces, era la belleza misma, y no su percepción. Ahora bien, ¿podemos seguir pensando que toda la experiencia estética es sólo una experiencia perceptiva de lo bello? ¿Dónde quedarían, entonces, la experiencia de lo sublime, de lo pintoresco, de lo trágico, de lo cómico, el encanto? ¿No son acaso estas otras ‘percepciones’ experiencias estéticas? La investigación a partir de la Modernidad nos enseñó a distinguir, como ámbitos específicos, entre lo bello, lo artístico y lo estético.

Una de las caracterizaciones de la experiencia estética en la Antigüedad la encontramos en Pitágoras, aunque éste la tematiza como ‘contemplación’: un modo especial de percepción, aunque absolutamente natural.

Comparaba la vida –en palabras de Diógenes Laercio– con una gran fiesta: por tanto, como unos van a ella a luchar, otros a comerciar y otros, sin duda los mejores, a ver; así en la vida, decía, unos han nacido esclavos de la gloria y cazadores de ganancias, y otros, filósofos, deseosos de conocer la verdad (VIII, 8).

Ante todo ésta es una experiencia de observación, que termina en la intelección, en el conocimiento cualificado, pero, sobre todo, es una experiencia *desinteresada*. Ahora bien, los griegos amplificaron esta percepción específica de la contemplación por medio de la vista, y la llevaron hasta la percepción de la belleza a través del oído (‘synesis’).

De la misma manera que para percibir la belleza debemos concentrar nuestra mirada, debemos aislarla de otros ‘intereses’; para captar la belleza de una melodía tenemos que escucharla, no basta con oírla. La vista y el oído se convirtieron en las puertas de acceso de la belleza y del arte al interior del hombre, se convirtieron en

7. Cf. *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1998.

8. Cf. *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

los auténticos canales de la experiencia estética. En este sentido, son extremadamente cuidadosos los análisis que Du Bos plantea a propósito del teatro y de la música en el mundo antiguo y su correspondiente parangón con la época que le tocó vivir.

Otro de los autores griegos, Aristóteles, planteó la cuestión de la experiencia estética. No lo hizo, aunque resulte sorprendente en su *Poética*, sino en una de sus obras éticas. A pesar de no utilizar la expresión ‘estética’ si que se refiere a un tipo peculiar de experiencia que acontece en el espectador. En su *Ética a Eudemo* (1230 b 31) describe, con precisión, lo que entendemos por este fenómeno. Aunque la teoría aristotélica es compleja, sí podemos detectar en ella aspectos esenciales en los que se refleja la sensación que experimentamos cuando nos convertimos en ‘espectador’. La experiencia concreta a la que se refiere el filósofo griego incluye el sentimiento de placer intenso que se obtiene al escuchar o al observar; y un placer de tal índole que al individuo le resulta muy difícil apartarse de aquello que percibe. Los efectos de este sentimiento provocan una suspensión de la voluntad, porque el individuo se encuentra como bajo los efectos de un cierto ‘encantamiento’. Esta experiencia, además, tiene diferentes grados de intensidad, llegando, en ocasiones, a resultar excesiva; aunque a diferencia de otro tipo de percepciones ningún individuo encuentra repugnante esta experiencia. Otra de las peculiaridades que señala el Estagirita es que este tipo de experiencia es exclusiva del hombre. Reconociendo que la experiencia estética se origina en los sentidos, la cualidad de la misma no depende de la agudeza de los órganos; a este respecto, llama la atención sobre el hecho de que muchos de los sentidos son más agudos en los animales y, sin embargo, éstos no disfrutan de esta experiencia. Afirma, finalmente, que este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones, con lo que la ubicación de esta experiencia en el ámbito de lo sensible es absolutamente inequívoca.

Pensadores anteriores a Aristóteles habían formulado esta cuestión de modo diferente. Concretamente Platón, abordando toda una teoría de la belleza, ubicó en las facultades intelectivas el escenario que posibilitaba experimentar emociones estéticas. Por expresarlo de un modo abrupto, para Platón la auténtica experiencia estética estaría en la contemplación de la Idea: una contemplación puramente intelectual. Los sentidos de la vista y el oído son necesarios para percibir la belleza de los objetos del mundo, pero su planteamiento metafísico le lleva a limitar la capacidad teórica y práctica de los sentidos. Mientras que Aristóteles nos describe toda una actitud estética, su maestro lo que nos propone es un modelo ideal. Tan sólo en algunos desarrollos del neoplatonismo, como por ejemplo en Plotino, nos encontramos con el análisis de un sentido especial para captar la belleza, que no sólo abarca las cuestiones sensibles y los diseños inteligibles, sino que tiene en cuenta, además, ciertas cualidades morales y espirituales. De todos modos, el criterio estético de Du Bos se aproxima más al enfoque aristotélico que al platónico.

La Edad Media, cuyos ecos también resuenan en las eruditas consideraciones dubosianas, verá desplegar pocas ideas nuevas, por lo que respecta a las investigaciones sobre la experiencia estética. Los conceptos antiguos, las antiguas nociones y explicaciones se conservaron prácticamente inalterados, aunque se contemplarán bajo una nueva luz. La tradición aristotélica tiene en Santo Tomás de Aquino una

de sus mejores exposiciones. Para el autor de la *Summa Theologiae*⁹ esta experiencia es caracterizada como ‘deleite’, pues sólo el ser humano experimenta placer con la belleza de los objetos sensibles. Por su parte, Boecio señalará, dentro de la tradición neoplatónica que el hombre para percibir la belleza necesita poseerla en sí mismo. Pero será Juan Escoto Erígena quien indague en la posibilidad de encontrar una facultad particular para percibir la belleza. En su intento por nombrar y caracterizar esta facultad formulará la existencia de un ‘sentido interior del alma’ (*interior sensus animi*). En su *De divisione naturae* (IV) mostrará la diferencia que existe entre la actitud estética, contemplativa del espectador, y la actitud práctica. La primera se ve definida por el deleite experimentado, mientras que la segunda se funda en el interés.

Con los teóricos del Renacimiento irrumpirá en el escenario de la teoría de las artes, a propósito de la experiencia estética, la necesidad no sólo de la belleza de un objeto determinado, sino la de la existencia de una facultad mental específica en el sujeto. Esa facultad mental se entiende como una actitud que, según los autores, puede ser activa o pasiva. Para Ficino¹⁰ –en el comentario a las *Enéadas* plotinianas, I, 6– la belleza atrae cuando se corresponde con nuestra idea inherente de belleza. En el polo opuesto, para Alberti el receptor-perceptor de la belleza tan sólo necesitaría una *lentezza d’animo*, una especie de sumisión del alma al objeto percibido.¹¹ El éxito de dicha percepción de la belleza radicaría en someterse pasivamente a ella, más que en poseer alguna idea activa que controlara nuestra experiencia.

Como se puede constatar en este pequeño recorrido, desde la Edad Antigua hasta el Renacimiento, el tratamiento de la experiencia estética fue bastante escaso. La definición prácticamente unívoca de dicha experiencia se limitaba a ser percepción de la belleza. Pero quedaban por responder otras cuestiones fundamentales: ¿a qué debemos la experiencia de estas emociones?, ¿qué facultades son necesarias?, ¿qué actitudes se requieren?, ¿para qué se necesitan esas experiencias? Algunos de estos interrogantes son los que están en la base de las *Reflexiones críticas* de Du Bos, para quien el hombre tan sólo hace aquello que satisface sus necesidades. Una de esas necesidades humanas, aunque parezca extraño, es la de mantener ocupada la mente, otra es la de buscar el placer, otra es la de ser feliz... Tal vez el hombre, desde sus orígenes ha hecho arte para satisfacer sus necesidades: algunas tenían que ver con su propia supervivencia, con lograr su bienestar; pero otras sólo pretendían, simplemente, disfrutar con el hecho de producir y percibir belleza.

9. IIa II-ae q. 141 a. 4 ad 3.

10. Cf. *Commentarium in Convivium; Commentarium in Plotinum, in Librum de Pulchritudine; Teología Platónica; Commentarium in Philebum; Epistolae*, en *Opera*, Basilea, 1561, 1576; París, 1641 (*De amore. Comentario a «El banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986).

11. Cf. *Opere Volgari*, Florencia, 1843-1849, I, 9 (ed. de A. Bonucci).

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

**Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos de Valencia**

**Publicacions de la
Universitat de València**