

Francisco RODRÍGUEZ MARTÍN

LA ESTÉTICA DE SHAFTESBURY

Tesis Doctoral

Dirigida por D. Fernando Castro Flórez

Profesor de Estética y Teoría de las Artes

Departamento de Filosofía Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

Curso 2006 - 2007

Existe un poder en los números, armonía, proporción y belleza de todo tipo que cautiva naturalmente al corazón, y eleva la imaginación hacia una opinión de algo majestuoso y divino.

Shaftesbury

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
INTRODUCCIÓN.....	6
<i>VIDA Y OBRAS DE SHAFTESBURY</i>	22
VIDA DE SHAFTESBURY.....	23
LAS OBRAS Y SU RECEPCIÓN.....	29
<i>CONTEXTO CULTURAL Y POLÍTICO</i>	46
1. “FUENTES PRIMARIAS”.....	47
MONTAIGNE: RENACIMIENTO Y DESARROLLO DEL ESPÍRITU MODERNO.....	53
EL SURGIMIENTO DE LA TOLERANCIA	68
LOS DEÍSTAS. LOS PLATÓNICOS DE CAMBRIDGE.....	78
<i>EL PENSAMIENTO DE SHAFTESBURY</i>	91
EL PENSAMIENTO DE SHAFTESBURY	92
OPINIONES SOBRE LA FILOSOFÍA	92
UNIVERSO, NATURALEZA Y DIOS.....	96
LA ESTÉTICA: LA BELLEZA, EL ARTISTA Y EL VIRTUOSO.....	100
EL HOMBRE COMO SISTEMA MORAL	105
EL LUGAR DEL INDIVIDUO EN LA COMUNIDAD	108
VIRTUD, RELIGIÓN Y DIOS	112
<i>ESTÉTICA Y METAFÍSICA</i>	116
EL MARCO METAFÍSICO DE LA ESTÉTICA.....	117
LA COSMOVISIÓN ESTÉTICA	125
LA PERSONALIDAD COMO VIVENCIA CREADORA.....	144
EL CONCEPTO DE “VIRTUOSO”.....	161
<i>EL CONCEPTO DE “FORMA INTERIOR”</i>	176
MODELO INTERIOR E IDEAL DE BELLEZA	177
LA TEORÍA DEL ARTE	202
FACTORES INFLUYENTES EN LA TEORÍA DEL ARTE.....	225
ARQUITECTURA Y ARMONÍA.....	236
INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE SHAFTESBURY.....	266
<i>LA TEORÍA DEL GENIO ARTÍSTICO</i>	284
EL ENTUSIASMO COMO SOPLO VIVIFICANTE DEL ESPÍRITU: EL GENIO ARTÍSTICO	285
LA ORIGINALIDAD DE LA IMAGINACIÓN.....	288

EL ENTUSIASMO CREADOR.....	303
EL PROBLEMA DE LA VERDAD.....	324
EL PROCESO DE CREACIÓN.....	333
<i>EL SIGNIFICADO DE LO ARTÍSTICO COMO FACTOR CULTURAL.....</i>	348
EDUCACIÓN Y GOCE ESTÉTICO.....	349
SCHILLER Y LA ESTÉTICA COMO UTOPIÍA.....	373
<i>CONCLUSIÓN.....</i>	387
<i>NOTA FINAL.....</i>	399
<i>BIBLIOGRAFÍA.....</i>	404

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Resulta irónico que Toland, el hombre que publicó sin permiso de Shaftesbury durante su vida el *Inquiry Concerning Virtue*, dejara escrito antes de morir el rasgo que mejor define su doctrina: “Quizás ningún moderno transformó más a los antiguos en savia y sangre, por así decirlo, que él. Comprendió sus doctrinas tan bien como ellos mismos, y practicó mejor sus virtudes”¹.

Es cierto que si las páginas de las *Characteristics* y el *Philosophical Regimen* muestran a Shaftesbury dedicado a la contemplación de los mayores logros del precepto antiguo de la teoría ética, sus cartas y el *Family Book* depositados en el *Record Office* ofrecen el testimonio con el que expresó estos ideales en la vida práctica. El proceso de convertir el marco teórico de su doctrina en una generosa intención práctica es algo peculiar de toda su filosofía, incluidas, por supuesto, sus ideas sobre el arte.

Anthony Ashley Cooper, más tarde Tercer Conde de Shaftesbury, nació en 1671 en Exeter House, Londres, y se educó bajo la supervisión de John Locke y el Primer Conde, su abuelo. A los once años, ya había aprendido bien las lenguas clásicas, y más tarde, después de un periodo de escuela en Winchester, viajó durante tres años, de 1686 a 1689, al extranjero, durante los cuales, según su hijo, “pasó un tiempo considerable en Italia, donde adquirió un gran conocimiento de las bellas artes”². Posteriormente, después de un periodo tranquilo de estudio en Inglaterra, ingresó en el Parlamento en 1695. Cuando se disolvió en 1698, pasó un año en Holanda, haciéndose amigo íntimo de Le Clerc, editor de la *Bibliothèque Universelle*; del teólogo Philippe van Limbroch, y de Bayle. En 1699, heredó el título de su padre, y a partir de ahí inició un periodo de actividad política y administrativa, poniéndose asimismo al servicio de William III y de los *Whigs*, acarreándole todo esto una gran distinción personal,

¹ Toland, J., Introduction to *Letters from the late Earl of Shaftesbury to Robert Molesworth Esq.*, 1721, p. vii.

² Rand, B., *The Life, unpublished letters, and philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the “Char.”*, edited by Benjamin Rand, Londres, Swan Sonnenschein, Nueva York, the Macmillan, 1900, p. xix. En lo sucesivo en este trabajo, las referencias a las *Characteristics* de Shaftesbury se harán por lo general indicando la fecha de edición, volumen y páginas correspondientes, por ejemplo, *Characteristics*, 1900, I, 93. La obra editada por Benjamin Rand, Ph. D., Harvard University, en 1900 y que lleva por título *The Life, unpublished letters, and philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the “Char.”*, y que contiene los documentos inéditos, aunque incompletos, de Shaftesbury archivados en el Public Record Office de Londres, se citará como *Philosophical Regimen*. Asimismo, la obra *Shaftesbury’s Second Characters, or the Language of Forms*, editada también por Benjamin Rand y publicada en 1900, se citará como *Second Characters*. Se abreviarán, de este modo, los títulos y se facilitará su referencia evitando el extenso título original y facilitándose así su identificación debido a su constante utilización en este trabajo.

pero perjudicando gravemente su salud que nunca fue muy buena. El cambio de escena política bajo la Reina Ana le facilitó la retirada del servicio público, pasando así otro periodo en Holanda (1703-4). Contrajo matrimonio en 1709, dedicándose en gran parte el resto de su vida a escribir. Su continua mala salud le obligó a retirarse a Nápoles en 1711 buscando un clima más agradable; allí se dedicó al arte y a la adquisición de las obras artísticas que creía interesantes. Su amor por las artes visuales fue un consuelo en estos últimos años: su tiempo lo dedicaba a comprar obras de arte para su colección y para la de su amigo John Cropley, dialogando sobre cuestiones artísticas con los artistas y marchantes napolitanos, supervisando los fondos de los archivos sobre obras antiguas, planificando una serie de tratados sobre las artes visuales y “desarrollando diseños de pinturas de Historia y de otros tipos”³. Falleció en 1713.

Shaftesbury fue esencialmente una figura de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo, aunque algunos autores opinan que fue siempre un clásico. Como tal, no marcó el comienzo de unos planteamientos completamente innovadores, pero sí que inició un nuevo modo de considerar las relaciones entre arte y naturaleza, cuando las formas tradicionales de plantearlas comenzaron a sentirse amenazadas por las duras críticas del empirismo de la época, haciendo así que el concepto de naturaleza comenzara a cambiar de significado. Shaftesbury formó parte prácticamente del progreso intelectual surgido en el siglo XVIII. Aunque durante ese siglo se desarrollara la teoría del arte clásico, conviene recordar que aparecieron críticos “clásicos” como Corneille, Boileau, Dryden, Temple y de Piles, cada uno con su peculiar estilo personal.

La concepción de la Naturaleza que había imperado, en Francia sobre todo, hasta entonces fue la que podía identificarse con las leyes de la razón: inalterable y axiomática. Pero durante el curso del siglo XVIII, y como consecuencia de los cambios acaecidos anteriormente, especialmente en Inglaterra, el concepto de naturaleza fue cambiando de significado hasta convertirse en lo dado realmente y empíricamente verificable: no lo general sino lo individual, no lo universal sino lo local, no lo que eternamente no cambia sino lo que es constantemente diferente. La consecuencia inmediata fue que dejó de ser la regla para convertirse en excepción a la regla. La racionalidad que había dominado al mundo, haciendo de ella un método, tuvo que dar paso a las fuerzas “interiores” que se abrían paso hacia el exterior con una fuerza imparable. Este cambio puede observarse claramente en el Pope

³ *Letter to Dr. Fagan*, March 19th, 1712, Public Record Office, *Shaftesbury Papers*, Bundle 23, No. 8.

maduro. El Pope joven fue más afín al neoclasicismo, como se advierte en su traducción de la *Ilíada*: “Es la invención en sus diferentes grados lo que distingue a todos los grandes genios”⁴.

La crítica e investigación han revelado algunos aspectos de esta transición en Inglaterra. Como se verá posteriormente en esta Tesis Doctoral, las divisiones paralelas que se hicieron para comprender este periodo fueron las siguientes: la oposición de la “Luz de la Naturaleza” platónica al racionalismo cartesiano y al empirismo hobbesiano; las doctrinas latitudinarias de la bondad humana frente a la represión de los puritanos; y el surgimiento de una Escuela del Gusto en arte frente a un excesivo formalismo. Tienen lugar cambios sociales significativos: la aparición de la idea del caballero “humanitario” de Brathwaite junto a la del aristócrata consciente-de-la-cultura de Castiglione y Peacham⁵; la importancia de la educación con Locke, así como el surgimiento de las Escuelas y Universidades en toda su extensión. En Francia, donde la regla clásica en arte se encontraba anclada en niveles que nunca habían tenido lugar en Inglaterra, Père Bouhours se hallaba fascinado por la fusión entre forma y substancia que según Longino da las reglas de lo sublime no sólo en las palabras, sino también en los pensamientos, pensando noblemente al comparar “a Demóstenes con una tempestad y un rayo que destroza y arrasa con todo”⁶. La naturaleza en esos símiles tenía libertad y grandeza. Willey conectó acertadamente ambos siglos aventurándose a conjeturar que “al pasar por los siglos XVII y XVIII, la naturaleza deja de ser principalmente un principio regulador y se convierte principalmente en un principio liberador”⁷. Shaftesbury hizo algo más: convirtió a la Naturaleza en un principio conductor.

Resulta bastante sorprendente, pero cierto, que en todos estos cambios que hemos mencionado anteriormente, Shaftesbury no se implicara en ellos, pero sí jugara un papel importante, aunque siempre como una figura del siglo XVII que mira fijamente hacia nuevos horizontes intelectuales.

Para establecer el contexto al que estamos haciendo referencia, es necesario hacer primero una serie de consideraciones más generales. Puede decirse que Shaftesbury tuvo tres objetivos fundamentales en su filosofía, todos íntimamente conectados y dirigidos en primer lugar contra los principios de la ciencia empírica, y en segundo, contra el puritanismo: su tarea fue reivindicar respectivamente el status de la Naturaleza, del Hombre y de la Virtud, y

⁴ *The Prose Works of Alexander Pope*, Vol. 1: *The Earlier Works, 1711-1720*, edición de N. Adult, Oxford, 1936, pp. 223-224.

⁵ Ustick, W. L., “Changing Ideals of Aristocratic Character and Conduct in Seventeenth Century England”, *Modern Philology*, XXX, 1932, pp. 147 y ss.

⁶ Bouhours, P., *La Manière de Bien Penser*. París, 1688, “Diálogo II”, p. 158.

⁷ Willey, B., *The Eighteenth Century Background*, Ark Paperbacks, Londres, 1940, p. 16.

volver a definirlos relacionándolos entre sí. La Naturaleza, que había sido revelada por la ciencia experimental como una máquina gloriosa, era considerada por Shaftesbury como la operación viviente de la mente. El Hombre, considerado por Hobbes como un conjunto de impresiones derivado de los sentidos como única fuente de conocimiento, era considerado, al contrario, por Shaftesbury como un participante, desde sus orígenes, en la Inteligencia Universal. La Virtud, que los puritanos subordinaban al Pecado Original y Hobbes y Locke a motivaciones de gratificación personal, era considerada por Shaftesbury como una tendencia natural y desinteresada del hombre. Shaftesbury cree que la naturaleza divina, fuente de toda belleza, verdad y bondad, ha dotado al hombre con un sentido natural de bondad moral y de belleza.

Todos estos argumentos han sido discutidos extensamente a través de la considerable literatura crítica que existe sobre Shaftesbury; aquí sólo se mencionan y resumen dado que el propósito de esta investigación es establecer los objetivos principales de su teoría del arte. Su síntesis se encuentra en las palabras por las que comienzan los inacabados *Second Characters*: “Hobbes, Locke y cía. todos son el mismo tipo de hombre, el mismo género en el fondo. – ¡La belleza no es nada! - ¡La virtud no es nada! – de modo que la perspectiva y la música tampoco lo son. Sin embargo, éstas son las mayores realidades de las cosas, especialmente la belleza y el orden de las afecciones”⁸.

Es importante indicar que Shaftesbury estaba completamente al tanto de las tendencias de las teorías de Locke sobre el entendimiento humano y el peligro que existía en considerar al hombre como un “género” racional. Locke se había dado cuenta efectivamente de que existe una gran variedad en los entendimientos de los hombres. Sin embargo, su credo filosófico reduciría esa variedad a un común denominador inferior:

“Puesto que todo hombre es consciente de que piensa y siendo las ideas que están allí aquello en que se ocupa su mente, mientras que está pensando no hay duda que los hombres tienen en su mente varias ideas, tales como las que expresan las palabras “blancura, dureza, dulzura, pensar, moción, hombre, elefante, ejército, borrachera y otras [...] Estas dos fuentes, a saber: las cosas externas materiales, como objetos de sensación, y las operaciones internas de nuestra propia mente, como objetos de

⁸ Shaftesbury, *Second Characters or The Language of Forms*, by the Right Honourable Anthony, Earl of Shaftesbury edited by Benjamin Rand, Cambridge University Press, 1914, reeditado por Greenwood Press, Publishers, Nueva York, 1969, p. 178.

reflexión, son, para mí, los únicos orígenes de donde proceden inicialmente todas nuestras ideas.”⁹

Es evidente que Locke rechaza los métodos *a priori*. Rechaza las ideas innatas y basa todo el conocimiento en la evidencia suministrada por los sentidos que todos los hombres comparten¹⁰. Además, hace de una aplicación racional prolongada el único modo de alcanzar el conocimiento, limitando así la extensión de los poderes de comprensión del hombre.

Shaftesbury se dio cuenta del peligro que conllevaba defender una visión del mundo que dejara fuera la belleza en sentido metafísico y concibiera la operación de la naturaleza como mecánica y ciega. No identifica nunca palabras como por ejemplo Dios y Naturaleza, aunque algunos intérpretes así lo crean promulgando un panteísmo en Shaftesbury; más bien las mantiene en estrecha relación, considerándose la naturaleza como una fuerza plástica que desarrolla el esquema divino. Sin embargo, están vinculadas por la misma energía creativa y visión¹¹.

El contraste con Newton es característico. Shaftesbury nunca se refiere a él, seguramente porque le era antipático. Newton hace una comparación entre Dios y Naturaleza, vinculando a ésta última con el destino: “un Dios sin dominio, providencia y causas finales no es nada más que Destino y Naturaleza”¹². Aunque Newton había sostenido una necesidad metafísica ciega que es efectivamente la misma siempre y en todo lugar, así como la existencia de un ser viviente más allá del universo¹³, su método anularía la idea de una fuente invisible de belleza viviente. En otra parte de los *Principia* indicó su sospecha de que todos los fenómenos de la naturaleza “dependen de ciertas fuerzas por las que las partículas de los cuerpos, por causas desconocidas hasta ahora, o se atraen mutuamente entre sí o se unen formando sólidos regulares, o se repelen y se apartan uno de otro”¹⁴. El objetivo reconocido de los *Principia* fue ayudar a descubrir algo más sobre estas “fuerzas” que a Shaftesbury le

⁹Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*, edited with an introduction by Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1975, p. 104 (Book II, Chapter I, 1, y Book II, Chapter I, 4.). Traducción española: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, edición preparada por S. Rábade / María Esmeralda García, Editora Nacional, Madrid, 1980 (libro segundo, capit. 1º, 1, y libro segundo, capit. 1º, 4, pp. 163, 165).

¹⁰ Maclean, K., *John Locke and English Literature of the Eighteenth Century*, New Haven 1936, pp. 40 y 55.

¹¹ Véase la creencia de Shaftesbury según la cual el artista crea “como ese artista soberano o Naturaleza plástica universal”, en *Characteristics*, 1900, I, 207.

¹² Newton, I., *Principia*, ed. 1848, p. 506. Hay traducción española: Isaac Newton, *Principios matemáticos de la filosofía natural y su sistema del mundo*, edición preparada por Antonio Escohotado, Editora Nacional, 1982. Editorial Tecnos ha publicado en 1987 la mencionada edición de Escohotado, 2ª edición en 1997, con el título *Principios matemáticos de la Filosofía natural*.

¹³ *Ibid.*, p. 505.

¹⁴ *Ibid.*, p. lxviii.

eran antipáticas¹⁵. Según Shaftesbury, el universo, el macrocosmos, está difundido con una energía espiritual. En 1882, Thomas Fowler, en su obra *Shaftesbury and Hutcheson*, llamó la atención sobre la idea conductora de Shaftesbury respecto a la relación de las partes con el todo¹⁶. Este sistema domina en efecto su filosofía, pero tampoco es menos importante la idea de la mente que actúa a través del todo y las partes dando forma a la materia: “la materia sin forma es la deformidad misma”¹⁷. La armonía y el orden que existen en el macrocosmos se reproducen en el microcosmos, en el hombre y en la sociedad. La ilustración emblemática para el Volumen II de las *Characteristics* que Shaftesbury diseñó y Gribelin imprimió siguiendo sus instrucciones por escrito, representa un “Triunfo” que, como dice Shaftesbury en una carta fechada el 26 de abril de 1712¹⁸, es “moral y civil, así como filosófico y fisiológico”. Expresa “la unión de las Deidades y las Virtudes”. La parte superior, que según nos dice, “expresa la unión civil, social” y la parte inferior, “la unión corpórea, natural o física del universo” contiene una colmena con abejas que la cuidan y hormigas sobre un hormiguero, símbolos ambos, según las palabras de *The Moralists*, tratado que sigue a la ilustración, de la buena vida que persiguen la armonía y el orden¹⁹. Para Shaftesbury, la belleza vital y la unión del universo no son sólo modelo de la sociedad: sucede lo mismo con la obra de arte. Estas fueron las bases sobre las que descansaba su Teoría del Arte.

Debemos decir algo ahora sobre los antecedentes de la crítica moderna de su estética. A este tema no se le ha prestado mucha atención, esto es, la teoría de las artes visuales a cuya evolución Shaftesbury contribuyó, y la influencia de los valores que sostuvo sobre la opinión británica y las doctrinas de estas artes en el siglo XVIII. Su estética ha sido objeto de gran atención, aunque la obra de Thomas Fowler *Shaftesbury and Hutcheson* (1882), considerada quizás como la más sencilla y completa sobre Shaftesbury no plantea esta cuestión. El aspecto estético de su obra es algo que se ha investigado ya en el siglo XX, apareciendo obras que son esenciales al respecto. La erudición alemana tomó pronto contacto con el tema, estimulada por la influencia ejercida por Shaftesbury sobre los clásicos y románticos alemanes, Herder especialmente, Goethe y Schiller. Christian Friedrich Weiser y Ernst Cassirer realizaron notables contribuciones. Weiser en su enorme obra *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben* (1916), considera que la estética de Shaftesbury expresa una construcción fundamentalmente platónica, citando copiosamente a Plotino. El punto de vista de esta

¹⁵ *Characteristics*, 1900, II, 105.

¹⁶ Fowler, T., *Shaftesbury and Hutcheson*, Londres, 1882, p. 63.

¹⁷ *Characteristics*, 1900, II, 132.

¹⁸ Public Record Office, Bndl. 23, N° 9.

¹⁹ *Characteristics*, 1900, I, 291; II, 82.

interpretación es la opinión que Shaftesbury expresa en *The Moralists* de que la belleza no se encuentra nunca ni en la materia ni en el cuerpo, “sino en el arte y el diseño...en la forma o poder formador”²⁰.

La importancia del poder del principio platónico que da forma a la materia había sido ya reconocido hacía tiempo en los estudios sobre Shaftesbury. Cassirer estudió extensamente la misma fuente. El defecto que tiene su estudio es la tendencia a quitarle importancia al profundo estoicismo que caracteriza a una gran parte de las obras de Shaftesbury. El estoicismo de Shaftesbury ha sido estudiado intensamente por E. Tiffany²¹, e incluido en un estudio realizado por A. O. Aldridge²².

Shaftesbury ha sido también objeto de estudio por la influencia que ha ejercido sobre la Literatura Inglesa y la Teoría Literaria. Antes de este siglo, se carecía de estudios que fueran serios: las opiniones que Gosse escribió sobre Shaftesbury hacían referencia principalmente a su estilo y opinión sobre “el hombre de gusto” en términos bastante generales²³. Saintsbury trató el tema también bastante superficialmente²⁴. Poco se dijo de la importancia de Shaftesbury en este aspecto hasta que en 1916 apareció el fundamental ensayo de C. A. Moore “Shaftesbury and The Ethical Poets in England”²⁵. En este ensayo puede verse la deuda de Thomson, Akenside y otros con las doctrinas éticas de las *Characteristics*. Toda la problemática de la influencia ejercida por Shaftesbury en la teoría literaria en Inglaterra ha sido tratada posteriormente por R. L. Brett en su libro *The Third Earl of Shaftesbury*²⁶. Más tarde, se ha valorado también la relación que Shaftesbury mantuvo con el empirismo de Locke, y su influencia ha sido estudiada más centrándose en el aspecto psicológico: éste en el enfoque que E. Tuveson hace en su ensayo “The Importance of Shaftesbury”²⁷.

Es conveniente que tengamos en cuenta algunas posturas críticas que han determinado la valoración que tuvo la teoría del arte de Shaftesbury en el pasado, y que parecen haberle descuidado demasiado frecuentemente. Croce, en su estudio de los años que Shaftesbury pasó

²⁰ *Ibid.*, II, 132.

²¹ Tiffany, E., “Shaftesbury as Stoic”, *P.M.L.A.*, xxxviii, 1923, pp. 642-84.

²² Aldridge, A. O., “Shaftesbury and the Deist Manifesto” (1951). *Trans. Amer. Philosoph. Soc.*, 41, pp. 297-385.

²³ Gosse, E. G., *A History of Eighteenth Century Literature*, 1889, p. 171-3.

²⁴ Saintsbury, J. E. B., *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day* (3 vols., 1900-4), Vol. III, pp. 157-9.

²⁵ Moore, C. A., “Shaftesbury and The Ethical Poets in England”, 1700-1760, *PMLA*, 31 (1916), pp. 264-325.

²⁶ Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in 18th Century Literary Aesthetics*. Londres, 1951.

²⁷ Tuveson, E., “The Importance of Shaftesbury”, *E.L.H.*, XX, 1953, pp. 267-99.

en Italia²⁸, se mostró en desacuerdo con la actitud demasiado común que los escritores ingleses habían asumido respecto a la estética de Shaftesbury. Sus opiniones sobre el arte visual en particular se han visto afectadas por estas críticas apresuradas: encontramos así incluso a un escritor tan comprensivo como J. M. Robertson, su editor moderno, considerando que la estética de Shaftesbury no tenía futuro porque no le gustaba la Catedral de St. Paul. Robertson, en su introducción a la edición de las *Characteristics* (1900) pensaba que los gustos artísticos de Shaftesbury eran estrechos de miras y no hacían mérito al autor de tal obra: “la típica opinión anglicana de que la pintura no es una fuente de placer para el sentido, sino un vehículo de instrucción moral”²⁹. Para esto se basa en un único aspecto que aparece en la conclusión de la *Notion* donde Shaftesbury dice que “el objetivo real de la pintura abarca mucho más, siendo su intención no hacer simplemente un despliegue de colores, o hacer que surja de su mezcla un placer separado y halagador para el sentido”³⁰. Tomada aisladamente, podría considerarse quizás una justa conclusión pero, como podrá observarse, la teoría del arte y de la moral de Shaftesbury se enriquecieron mutuamente. Otro juicio importante es el emitido por B. S. Allen respecto a la relación de Shaftesbury con las artes: “Se adhirió tenazmente a todos los prejuicios corrientes a favor del clasicismo, y en ningún lugar excepto en su censura del jardín formal, existe un indicio de que su vislumbre o intuición nativa fuera lo suficientemente profunda para que pudiera escapar de los obstaculizados límites de su punto de vista”³¹. Tal opinión sólo puede haberse emitido basándose en una lectura parcial de las *Characteristics*, quedándose en una comprensión superficial y sin profundizar. Una interpretación más certera, por ejemplo, del pasaje que aparece en *Soliloquy* sobre la rigidez de la regla³², acompañada de una nota extensa de Plinio sobre la austeridad del diseño clásico permite formar otra opinión al respecto. Sin embargo, de todos los autores que evitaron caer en un sistema por medio del diseño, a Shaftesbury puede comprenderse de forma completamente errónea si ello se hace basándose en una evidencia tan parcial. Como veremos en este estudio, existen algunos otros indicios que muestran cómo Shaftesbury escapó de tal obstaculizadora limitación. No cabe duda que fue extremadamente partidario del clasicismo, pero resultan también asombrosas la amplitud y la liberación que implica su clasicismo, y la sagacidad con que tácticamente hace uso de él contra los avances del empirismo.

²⁸ Croce, B., “Shaftesbury in Italy”, *La Critica*, 1925.

²⁹ Robertson, J. M., Introducción a la edición de las *Characteristics* de 1900, p. xliii.

³⁰ *Second Characters*, p. 61.

³¹ Allen, B. S., *Tides in English Taste* (1937). Camb., Mass., 1937, I, 85.

³² Sobre la pintura, Shaftesbury escribió aquí lo siguiente: “El arte mismo es severo, las reglas rígidas”, *Characteristics*, 1900, I, 219.

Por consiguiente, es conveniente que establezcamos las propias intenciones de Shaftesbury. Éstas se encuentran resumidas en una carta suya a Cropley con fecha 16 de febrero de 1712: “Me propongo, como ve, elevar el arte y mejorar la virtud en la vida y en el futuro”³³. Siguiendo esta intención es como debe enfocarse su Teoría del Arte. Cassirer habló muy justamente de la actitud de Shaftesbury como *Weltbejahung* (afirmación del mundo). Se trataba sin duda de una afirmación pero, sin embargo, lo era de los valores del arte y de la virtud. Además, las cualidades de su platonismo y su estoicismo se considerarán en relación con este doble propósito. En el enfoque que hace del hombre como agente moral y como artista mantiene la teoría del macrocosmos y microcosmos. Como agente moral, adopta el replanteamiento estoico de la teoría del orden del mundo en cuanto a la relación moral permanente y armónica que existe entre hombre y universo. Como artista, expresa la opinión vitalista del artista humano como “segundo creador”, creando sus obras con el mismo orden que el Artista Divino, y confiriendo al “sistema del mundo más extenso”³⁴ un principio parecido mediante la “naturaleza plástica universal”. En esta doble afirmación residía la respuesta a la doble negación de la que acusaba a Hobbes y Locke (“la belleza no es nada – la virtud no es nada”) y esto deberá tenerse siempre presente continuamente al estudiar la génesis de su teoría y la forma que adoptó.

La difusión del pensamiento de Shaftesbury por Europa fue rápida y contundente. Según Willoughby, Shaftesbury fue el primero que defendió los revolucionarios principios de la crítica artística que llevaron a Goethe a atacar el enfoque intelectual de la estética; Shaftesbury fue también quien “desafió la teoría de la imitación que había gobernado la crítica europea desde que resurgiera en el Renacimiento con el estudio de Aristóteles”³⁵. La primera penetración de la filosofía de Shaftesbury en Alemania puede fecharse con toda seguridad a partir del conocimiento que Leibniz tuvo de sus obras en el año 1711. La *Letter concerning Enthusiasm* de Shaftesbury había aparecido en 1707, y un año después se publicó una traducción francesa en La Haya. Pierre Coste, amigo y corresponsal de Shaftesbury, le envió a Leibniz una copia de esta *Lettre sur l'Enthousiasme*. En el año 1712, Coste le remitió a su amigo filósofo alemán los tres volúmenes de las *Characteristics*. Leibniz supo ahora quién era el autor de la *Lettre sur l'Enthousiasme*. El día 30 de marzo de 1712, Leibniz escribió a Coste comunicándole que había encontrado en ese libro las más sublimes meditaciones, y que le habían servido para aclarar ciertos aspectos de su doctrina que ya

³³ Rand, B., *Philosophical Regimen*, “Carta a Cropley”, 16 de febrero de 1712.

³⁴ *Characteristics*, 1900, II, 112.

³⁵ Willoughby, L. A., *Goethe's Urfaust*, p. 249.

Shaftesbury había tratado en sus obras. Se tradujeron al alemán y fueron publicadas por Wichman en 1768.

Leibniz se quedó impresionado por la forma rapsódica de tratar la más sublime filosofía, el giro del discurso, la *Carta*, el diálogo, el nuevo platonismo, la manera de argumentar mediante interrogaciones, pero sobre todo por la grandeza y belleza de las ideas. El entusiasmo luminoso le hacía entrar en éxtasis: “He encontrado ahí en primer lugar casi toda mi Teodicea antes de que hubiera visto la luz. El Universo todo de una pieza, su belleza, su armonía universal, la desaparición del mal real, principalmente por su relación con el Todo, la unidad de las verdaderas sustancias, la Gran Unidad de la sustancia suprema, de la que todas las otras no son más que emanaciones e imitaciones, están allí puestas en el día más bello del mundo... Yo no pensaba encontrar más que la filosofía parecida a la de Mr. Locke, pero me he transportado más allá de Platón y de Descartes. Si hubiera conocido esta obra antes de la publicación de mi Teodicea yo me hubiera aprovechado como es preciso, y hubiera tomado prestados grandes pasajes”³⁶.

Así, el primer contacto entre la filosofía de Shaftesbury y la erudición alemana tuvo lugar a través de los amigables servicios de un francés que hizo de conexión en la Comunidad Europea del Conocimiento. Los franceses habían sido de hecho los primeros que, fuera de Inglaterra, conocieron la doctrina de Shaftesbury. Bayle, el famoso autor del *Dictionnaire historique et critique*, Le Clerc y Basnage de Beauval, el editor del muy leído periódico *Histoire des ouvrages des Savants*, se habían puesto en contacto con Shaftesbury durante su estancia en Holanda donde un número de refugiados franceses vivían en exilio. Nueve años antes había aparecido ya la primera noticia sobre la obra de Shaftesbury³⁷. Bayle mantuvo correspondencia con Shaftesbury, a quien consideraba como “uno de los grandes eruditos y grandes filósofos de su tiempo”³⁸.

Después de que Leibniz conociese el pensamiento de Shaftesbury, los franceses y los periódicos franceses continuaron siendo factores importantes para hacer que se conociese la obra de Shaftesbury en el Continente, ayudando así a su difusión y conocimiento. Los eruditos alemanes que no sabían inglés, pero sí francés, podían leer sobre él en la *Bibliothèque Choisie* de Le Clerc, en *Le Journal des Savants*, en *Recueil des diverses pièces sur la*

³⁶ Leibniz, G. W., *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Herausg. von C. J. Gerhardt, Dritter Band, pp. 379-436, especialmente pp. 423-431. Berlín, 1887. (III, 426-429).

³⁷ *Histoire des ouvrages des Savants*, Dic. 1708.

³⁸ Bayle, P., *Lettres choisies de M. Bayle avec des remarques*, Rotterdam, 1714; t. III, p. 848, 855, 1014, 1100. Véase también Pierre Courtines, “Some Notes on the Dissemination of Bayle’s Thought in Europe”, *Revue de Litterature Comparée*, Vol. XVII, p. 704.

philosophie de Des Maizeaux, o en los *Pensées Diverses* de Montesquieu. Otros lo harían en Voltaire al final de su *Lettre Philosophique* Núm. XXII.

Diderot debe considerarse también como uno de los “conductos” por los que circuló la obra de este pensador. Tradujo el *Inquiry* de Shaftesbury al francés publicándose en Amsterdam en 1745. La obra de Diderot *Philosophie morale réduite à ses principes* debe haber contribuido igualmente de un modo considerable a la difusión de las ideas de Shaftesbury en Alemania, pues sus obras eran muy queridas por los eruditos alemanes y escritores.

Después de Leibniz, el siguiente erudito alemán que se dio cuenta de la importancia de Shaftesbury, parece haber sido Johann Lorenz Mosheim³⁹. Como autor de dos publicaciones antideístas dirigidas contra Toland, la actitud de Mosheim contra Shaftesbury fue abiertamente hostil. A Mosheim le siguió John Ulr König, quién publicó un ensayo en 1727 titulado *Untersuchung von der guten Geschmack in Der Dicht- und Redekunst*. En este ensayo, que König escribió para su primera edición de los poemas de Canitz, hizo referencia a Shaftesbury.

Gradualmente, Shaftesbury fue haciéndose cada vez más conocido. El ataque a su filosofía que hicieron Mandeville y Berkeley, la defensa de Shaftesbury que hizo Hutcheson en su *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1725), los *Essays on the Characteristics* (1751) de Brown, todas estas publicaciones eran conocidas por muchos eruditos, especialmente entre los teólogos. Los poetas ingleses como Thomson, Pope, Akenside e incluso Richardson fueron “portadores” que contribuyeron a la difusión de su nombre y de su filosofía. Amsterdam, Zurich, Hamburgo, Leipzig, Francfort, Gotinga y Estrasburgo fueron los centros más importantes a través de los cuales el pensamiento inglés y la literatura se dio a conocer en Holanda, Suiza y Alemania.

En 1738 apareció la primera traducción de una obra de Shaftesbury y le siguieron dos más en 1745 y 1747. Venzky fue el responsable de la traducción de 1738, y las traducciones de 1745 y 1747 se llevaron a cabo por Joham Joachim Spalding (1714-1804). Durante la primera mitad del siglo XVIII, Leibniz, Mosheim, König y Spalding fueron los primeros “mediadores”, y entre ellos Spalding fue sin duda quien más apoyó la filosofía de Shaftesbury. Ya en la segunda mitad del siglo pueden mencionarse unos cuantos escritores más como vínculos entre Shaftesbury y el *gebildet Welt* alemán: Oetinger, Sulzer, Möser y Mendelssohn.

³⁹ Mosheim, J. L., “Primitia Julice” Wolfenb., 1723. 20 Bogen; 4 Groschen.

Con estos ocho “conectores”: Leibniz, Mosheim, König, Spalding, Oetinger, Sulzer, Möser y Mendelssohn, la lista de eruditos alemanes, de los “mediadores” filosóficos, no está completa pero comprende a los más notables.

Existen, sin embargo, otros alemanes que ayudaron a la transferencia y difusión de las ideas de Shaftesbury, por ejemplo el amigo de Goethe J. H. Merck, que tradujo el *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* de Hutcheson, y Lessing, que tradujo la obra principal de Hutcheson, *System of moral philosophy*. El seminario *Der Patriot* de Hamburgo y los libros de Isaac Iselin, autor de *Traüme eines Menschenfreundes*, muestran también la influencia de Shaftesbury.

En una Alemania que, según escribió Herder en 1757, no tenía “ningún interés capital ni universal”, penetró el espíritu del pensamiento inglés y de su literatura. Las ideas de Shaftesbury contribuyeron en gran medida a reorientar el clasicismo y neoclasicismo que se habían establecido en Francia, provocando de este modo un giro subjetivo que, ayudado por la influencia que sus ideas habían adquirido en Alemania, resultó en un nuevo culto al individuo y a la individualidad del artista como fuente de todo lo que es verdaderamente original en el proceso de creación artística.

* * *

En esta tesis doctoral se lleva a cabo un estudio en torno a la teoría estética de Anthony Ashley Cooper, tercer Conde de Shaftesbury (1671-1713), centrado en su pensamiento en general y en la transformación que éste supone en el siglo XVIII en lo referente al cambio esencial de los esquemas racionales estáticos del pensamiento filosófico y artístico tradicionales en esquemas dinámicos de pensamiento y arte que iniciarían verdaderamente la modernidad, aunque posteriormente quedarán relegados por el apabullante adelanto de la ciencia empírica en Inglaterra, y cuya fundamentación no sería ya la mera facultad de la razón formal, sino la imaginación entendida como facultad verdaderamente preñada de divinidad y belleza. Se muestra también su influencia en el continente europeo, así como el desbancamiento de los valores y normas tradicionales fundamentadas en su mayor parte en la ciencia empírica y religión tradicionales, estableciendo otros valores de carácter estético que fundamentarían todo el pensamiento posterior, y contribuyendo así al

establecimiento de la Estética como fundamento de la Ética y Arte posteriores. Este nuevo “idealismo emocional” ejercería, como puede observarse en esta tesis, una vital importancia que influiría de manera decisiva en el surgimiento de una nueva “visión” de la filosofía, literatura y artes que llegaría hasta nuestros días.

Cuando se comenzó esta investigación no existían en España prácticamente ningunos estudios sobre Shaftesbury. Después, fueron apareciéndolas las traducciones, artículos y reflexiones de Agustín Andreu Rodríguez⁴⁰, y la tesis doctoral de Núria Llorens Moreno⁴¹, cuya investigación gira principalmente en torno a la figura de Shaftesbury. Sin embargo, anteriormente sólo se habían realizado meras referencias a su persona y pensamiento, citando directamente a su “sistematizador” y, por tanto, en cierto modo, “traidor” a su pensamiento, Francis Hutcheson, quien, aunque nacido en Irlanda del Norte de padres escoceses, estudió en la Universidad de Glasgow.

Excepto la breve referencia que José María Valverde le dedicó en su *Breve Historia de las Ideas* y, un poco más extensamente, en *Historia de la Literatura Universal*⁴², y que despertaron mi interés por él, el resto de estudios y manuales si le mencionan sólo lo hacen de forma somera sin resaltar su valor e importancia. Esto, quizás, sea debido, en primer lugar, a su gran desconocimiento en España y, en segundo lugar, a la complicación que implica el estudio de su pensamiento: una mezcla de prosa y poesía, un estilo rapsódico de pregunta y respuesta, donde las respuestas son, en la mayoría de los casos, nuevos planteamientos sin respuesta que sólo nos hacen vislumbrar y acercarnos al concepto de límite tan importante para Shaftesbury. Esta fusión de prosa y poesía es quizás la que mejor define a su concepción del hombre: un hombre marcado por su inmersión en la historia, pero “entusiasmado” por una trascendencia que siente en sí mismo debido a un “resplandor divino” en su interior que le hace vislumbrar la belleza, bondad y verdad del universo.

⁴⁰ *Sensus Communis: Ensayo sobre la libertad del ingenio y humor*, Pre-textos, Valencia, 1995. *Carta sobre el entusiasmo*, Grijalbo, Mondatori, Barcelona, 1997. *Los moralistas*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1977. *Investigación sobre la Virtud o el Mérito*, CSIC, 1997. *Shaftesbury – Crisis de la civilización puritana*, Instituto de Filosofía (CSIC), Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

⁴¹ *Imaginación y experiencia en la teoría artística inglesa del siglo XVIII*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

⁴² “Los filósofos ingleses de la Edad Augusta resultan ser unos escritores excelentes, dignos de plena atención de la historia literaria... Shaftesbury tiene algo de profeta del Romanticismo – apoyándose como ya dijimos, en el presunto Longino – en su *Carta sobre el Entusiasmo* ; para él la naturaleza – entendida ya en sentido moderno, “naturalista”, sobre todo vegetal y animal – es ese templo de Dios, que hace visible la armonía divina. [Martín Riquer y José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal*, Vol. VI (*La razón y el pre-romanticismo*), de José María Valverde, Capit. 8 (“Inglaterra: Hacia el sentimiento”; Epígrafe: “Filósofos, literatos y cortesés: Shaftesbury; Berkeley y Hume”), Editorial Planeta, 1984, pp. 423-425.]

No obstante, en la práctica, la dificultad que el uso literario y filosófico que Shaftesbury hace de la lengua inglesa en el siglo XVIII, junto a la gran diversidad de temas que estudia, y que en su mayoría solo balbucea y deja sin resolver, pues por esencia así son, hace que, como bien se le conoce en los ámbitos en Inglaterra, su obras descansen en los estantes de la British Library hasta que nuevos espíritus investigadores le devuelvan a nuestros días, haciéndonos ver que existían otros caminos “más estéticos” y profundos que aquellos por los que optó la Ilustración. Quizás fuera todo esto el motivo de su casi total desconocimiento en España, aunque ya en nuestros días la situación está cambiando afortunadamente. Algunos autores como Simón Marchán Fiz resaltan su importancia para la cultura moderna⁴³; otros como José Luis Molinuevo, al hablar del poder de la imaginación y sus placeres, indica como máximos representantes de esta línea de pensamiento inglés, de “esta facultad más extensa que las demás; que extravía a la voluntad moviendo a asentir a aquellos conocimientos que no son claros y distintos”⁴⁴, a Locke y Hume, no apareciendo Shaftesbury como puente de unión entre ellos. Valeriano Bozal subraya la importancia de Shaftesbury para el establecimiento de los orígenes de la estética moderna: “La creencia en que el hombre posee una naturaleza moral y estética, cuyo órgano es el sentimiento, que ya aparecía en Shaftesbury, es común a prácticamente todo el pensamiento empirista. En estética sus ideas influyen directamente en Hutcheson y Hume”⁴⁵. Lejos quedan ya la mera referencia a Shaftesbury en obras como la de Marcelino Menéndez Pelayo⁴⁶ o de Alain Guy⁴⁷.

El objetivo principal de esta tesis doctoral es demostrar la importancia que la estética y el pensamiento de Shaftesbury tienen en la fundamentación de la estética y del arte en la Modernidad, así como la influencia que su pensamiento ha ejercido desde su aparición en el continente europeo, cubriendo el vacío que hasta ahora existía en España debido a la no existencia de un estudio monográfico dedicado completamente a su Estética.

⁴³ *La estética en la cultura moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, 3ª reimpresión, 2000 (vid. pp. 26, 34, 35, 40, 63, 77).

⁴⁴ *La experiencia estética moderna*, Editorial Síntesis, Madrid, 1998, p. 85.

⁴⁵ *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Valeriano Bozal: “Orígenes de la estética moderna”, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1ª ed. 1996, 2ª ed. 2000, Vol. I, Capit I, p.19.

⁴⁶ *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, 2 vols, Madrid, 1974. De Shaftesbury sólo habla al hacer referencia a Voltaire: “Voltaire dio a conocer en Francia la literatura inglesa, extendiendo así las ideas y presentando nuevos términos de comparación. De Inglaterra trajo, no solamente el funesto escepticismo a que ha dado su nombre, no sólo un arsenal de argumentos irreligiosos tomados de las armerías de Herbert, Toland, Tindal, Collins, Shaftesbury, Wollaston y Bolingbroke, sino también el conocimiento de la física de Newton, de la filosofía sensualista de Locke, de la poesía filosófica de Pope, del espíritu satírico de Swift, del dulce espíritu de observación moral de Addison”, Vol. I, pp. 1017-1018. Lo que no indica Menéndez y Pelayo es que todos estos autores surgen en contra o a favor de Shaftesbury, siendo él quien verdaderamente analiza los problemas estéticos ofreciéndoles en bandeja el giro estético que provoca con su pensamiento.

⁴⁷ *Historia de la filosofía española*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1985.

La investigación se halla dividida en **ocho capítulos**, precedidos de una **Introducción**, y seguidos de una **Nota final** y la **Bibliografía** utilizada al respecto. En la **Introducción** se presenta al autor y a su pensamiento para ir iniciando al lector en el conocimiento de su personalidad y obra, bastante complicada y desconocida en la actualidad. En el **capítulo primero** se estudia de un modo más intenso la vida y obras de Shaftesbury, resaltando su rechazo de la ciencia empírica de su tiempo, cuyo objetivo era desbancar a la filosofía y al arte como aspirantes a la verdad, y cuyo dominio pretendían poseer en exclusividad, y de Hobbes y Locke, afirmando que belleza y virtud, esto es, naturaleza y libertad, eran lo que verdaderamente humanizaba al hombre. En el **capítulo segundo**, se establece el contexto socio-cultural y político del autor para facilitar la comprensión de las influencias y rechazos de Shaftesbury en su intento de establecer una subjetividad emocional como medio de comprender la verdadera realidad ubicada en la interioridad del sujeto. En el **capítulo tercero**, se presenta la doctrina de Shaftesbury para que el lector capte mejor la nueva concepción subjetiva de su pensamiento, dentro del cual tiene especialmente interés la fundamentación que la estética otorga a toda su doctrina en general. El **capítulo cuarto** se centra ya en su cosmovisión metafísica y en su estética, haciendo ahora ya más comprensible su visión, su interconexión e inseparabilidad. El **capítulo quinto** estudia el concepto de “forma interior” con el que se pretende dar a entender la operación viviente de la mente y su conexión con la energía espiritual del universo que “atraviesa” la interioridad humana, haciendo que el sujeto se sienta en verdadera armonía con él, e intente eternamente comprenderlo mediante esquemas dinámicos, producto de la imaginación, y objetivados en la obra artística y personalidad del ser humano. Se traza igualmente el itinerario e influencia de su pensamiento artístico por el continente europeo. En el **capítulo sexto** se estudia la teoría del genio artístico subrayando el cambio de significado que este concepto adquiere ahora en Shaftesbury, estudiando el papel que en su pensamiento adquieren el entusiasmo e imaginación, y contrastándolo con el dominio tradicional que anteriormente había tenido la razón en el proceso de creación filosófico, literario y artístico. En el **capítulo séptimo** se estudia el significado de lo artístico como factor cultural, haciendo hincapié en el papel de la educación en la formación de un gusto adecuado, así como su influencia en Schiller y en todo el pensamiento alemán y francés de la época. Se indica también el efecto de boomerang que tiene lugar con el regreso de sus ideas a Inglaterra, y con todo su desarrollo posterior. Se cierra la investigación con el **capítulo octavo** que incluye una **Conclusión** donde resume la gran contribución de Shaftesbury, y el giro copernicano de su pensamiento, en el desarrollo y establecimiento de la imaginación y sensibilidad como facultades verdaderamente creadoras

y fundadoras del pensamiento filosófico, religioso, histórico, literario, poético y artístico europeo. Le sigue una **Nota final** donde se indica la importancia de Shaftesbury para el pensamiento moderno, y su influencia en el surgimiento del romanticismo basado en una subjetividad emotiva que hunde sus raíces en la sensibilidad y espíritu del hombre. Ironía, humor, asistematicidad, experiencia estética, desinterés, soliloquio, inexistencia de cánones impuestos desde el exterior que marquen las pautas a seguir, son algunos de los conceptos que estimulan las facultades perceptivas del espectador y que hacen de Shaftesbury un autor verdaderamente moderno. La **sección bibliográfica** expone el material utilizado en la realización de la presente investigación.

CAPÍTULO I

VIDA Y OBRAS DE SHAFTESBURY

VIDA DE SHAFTESBURY

Anthony Ashley Cooper, más tarde tercer Conde de Shaftesbury, nació en Londres el día 26 de febrero de 1671 en Exeter House, propiedad de la familia. A los tres años de edad, y debido en parte a la mala salud de su padre, se lo entregaron a su abuelo, el primer Conde de Shaftesbury para que se encargara de su cuidado. Parece ser que su abuelo le adoptó y se tomó un gran interés en la educación del muchacho, pensando que un día habría de heredar su título. De hecho, toda la dirección de la educación del joven Anthony estuvo a cargo del amigo íntimo y secretario de su abuelo, el filósofo John Locke, quien le aconsejó cuando comenzó a realizar sus estudios clásicos, eligiéndole una profesora muy inteligente y competente, Elizabeth Birch, que hablaba con soltura Griego y Latín, lenguas que le enseñó a través del método de la conversación. El muchacho progresó tan rápidamente que a los doce años hablaba ambas lenguas con cierta facilidad, mostrando ya un gran amor por el estudio de los clásicos. Más tarde, le enviaron a un colegio privado donde permanecería hasta la muerte de su abuelo.

En noviembre de 1683, le mandaron a un internado localizado en Winchester. El joven Shaftesbury no se sintió feliz allí. En una carta a su padre⁴⁸ se queja de que progresaba muy lentamente, y que predominaba el vicio de la bebida. Además, sus compañeros se burlaban de él criticando a su abuelo: recordemos que éste había luchado contra la monarquía y a favor del Parlamento⁴⁹.

A la edad de quince años abandonó la escuela y viajó por Francia, Italia, Austria y Alemania, realizando así el “Grand Tour” que todo joven noble y sensible debía hacer para sensibilizarse y adquirir una buena educación⁵⁰. No todos compartían esta opinión: John Locke, empirista, partidario de la teoría de la mente como tabula rasa al nacer, consideraba pernicioso que los jóvenes ingleses realizaran el viaje porque creía que perjudicaba el conocimiento teórico. Sin embargo, Shaftesbury parecía tener ya “ciertos impulsos” que dirigían su espíritu hacia el continente europeo en busca del arte. Con unos compañeros de viaje agradables y cultos, aumentó su conocimiento de las Bellas Artes, adquiriendo así un notable juicio sobre pintura, música y escultura, sobre todo durante su estancia en Italia, donde visitó Milán, Florencia, Bolonia, Roma y Venecia.

⁴⁸ *Philosophical Regimen*, p. 281.

⁴⁹ Fowler, T., *Shaftesbury and Hutcheson*, Londres, 1882, pp. 5-6, (Nueva York, 1883).

⁵⁰ Colinas, A. y Lledó, J., *Grand Tour – Viaje a Italia*, Album Letras Artes, S. L., Madrid, 1995.

En Francia, se familiarizó con las obras de Montaigne, La Rochefoucauld y Descartes, y su francés era tan perfecto que a menudo le tomaron por nativo del país⁵¹.

En 1689, de regreso a Inglaterra, tuvo que pasar por Viena, Praga, Dresde y Berlín, pues el itinerario que había pensado realizar a través de Marsella y Toulon se encontraba cortado. Viajando por Moravia fue testigo de los devastadores efectos de la guerra: “Nos hicimos partícipes del sufrimiento de esta pobre gente a quienes el ejército polaco, pasando y pasando, había despojado de todo excepto de sus vidas, dejándoles sin ropa de casa, camas, sábanas, mantas y cuchillos. Nosotros nos habíamos acostumbrado ya a no dormir en camas, considerando deliciosa la paja limpia y contentándonos, durante un viaje que duró siete u ocho días, con acostarnos promiscuamente cada noche entre las bestias domesticadas del caserío”⁵².

En Berlín, admiró la disciplina, justicia y virtud existentes en la Corte, donde el Elector fue sumamente amable con él, invitándole a su mesa durante los tres días que allí estuvo.

Convertido ya en Lord Ashley, se dedicó durante otros cinco años a sus estudios clásicos, llevando una vida completamente tranquila y sin acontecimientos. Sin embargo, sintiendo un ferviente deseo de servir a su país, ingresó como *Whig* en el Parlamento en 1695 a raíz de la muerte en ese mismo año de “Sir John Trenchard, Secretario de Estado de William”⁵³.

No hay duda alguna que los profundos estudios realizados de los escritores de la Antigüedad habían suscitado en él una pasión por la verdadera libertad; el primer discurso que realizó en el Parlamento a favor del “Proyecto de Ley para juzgar los casos de traición” impresionó muy favorablemente a la Cámara⁵⁴. Odiaba todo lo falso, y durante toda su posterior carrera en el Parlamento no hay duda de que se mantuvo fiel a sus principios, actuando de buena fe, inspirándole sólo el deseo de servir al interés público. Así, aun siendo el más estricto de los liberales, estuvo siempre dispuesto a apoyar cualquier medida que creyera que defendiese la libertad del individuo y la libertad del mismo Parlamento, sin importarle quién la presentara. Sufrió, por tanto, la aversión y oposición de muchos miembros

⁵¹De Quincey, T., *Works. The Collected Writings of Thomas de Quincey*, 14 Vols., Adam & Charles Black, Edimburgo, 1889, Vol. IV, p. 25; Shaftesbury, Vol. XI, 158: “Parallel between Shaftesbury and Lessing”.

⁵²*Philosophical Regimen*, “Letter to his Father”, 3rd. May, 1689, pp. 275-280.

⁵³Voitle, R., *The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713)*, Louisiana State University Press, Baton Rouge y Londres, 1984, p. 73.

⁵⁴*Philosophical Regimen*, p. xxi.

del Parlamento, incluyéndose entre ellos muchos que pertenecían al partido liberal⁵⁵. Éstos se sentían ofendidos ante sus esfuerzos para que se aprobaran Proyectos de Ley, como por ejemplo el de los Parlamentos Trienales, la reducción de las Fuerzas Permanentes, la comprobación de las Comisiones y Salarios de los Jueces, la imposición de una calificación de propiedad a los Miembros del Parlamento, y la supresión de los derechos políticos a los electores que habían sido hallados culpables de soborno⁵⁶. La intrincada política de la época hizo cada vez más arduas sus obligaciones parlamentarias, dañando seriamente su salud que, por otra parte, no había sido nunca muy buena. Padecía de asma, agravándose a causa de su continua residencia en el Londres contaminado de la época y su frecuente asistencia a las sesiones del Parlamento a altas horas de la noche. Poco a poco se iría alejando del centro de la ciudad, fijando residencias en Chelsea y Hampstead, que por aquel entonces eran consideradas zonas campestres.

Sin embargo, su asma se agravó tanto que no pudo resistir la atmósfera de Londres tan cargada de humo. Se marchó a Holanda, donde conocía a ciertos hombres que pertenecían al mundo de la cultura, y donde ya había estado durante su adolescencia. Holanda representaba la libertad que él tanto anhelaba, y que por aquella época no existía en casi ningún país europeo. Estableció su residencia en Rotterdam, donde anteriormente había conocido a Benjamin Furly, comerciante cuáquero inglés, a quien le agradaba dar hospitalidad y simpatía a sus paisanos. Conoció, o renovó su amistad con varios hombres cultos de ingenio, entre quienes figuraba Le Clerc, editor de la *Bibliothèque Universelle*, filósofo y crítico; Bayle, profesor por aquel entonces en Rotterdam y más tarde autor del *Dictionnaire Universelle*; y Philippe van Limborch, célebre teólogo holandés. Bayle y Le Clerc eran en ese momento “los líderes de la crítica europea”⁵⁷. El trato con estos hombres le sirvió de estímulo a Shaftesbury, después de las intrigas de la vida política y la sociedad que había dejado en Londres, haciéndosele ahora la vida mucho más agradable⁵⁸.

En 1699, al morir su padre, heredó el título de Conde de Shaftesbury, tomando asiento en la Cámara de los Lores. Sin embargo, su delicada salud le obligó a tener una vida mucho más tranquila y a fijar su residencia en St. Giles (Dorset). Más tarde, viajó de nuevo a Holanda (agosto 1703 - agosto 1704), fijando también su residencia en Rotterdam, donde sintió que el aire le hacía sentirse mucho mejor, regresando así a Inglaterra bastante mejorado.

⁵⁵ *Philosophical Regimen*, “Letter to Thomas Stringer”, 15th Feb. 1695, p. 300.

⁵⁶ Fowler, T., *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ Stephen, L., *History of English Thought in the Eighteenth Century*, 2 Vols., 1^a ed., 1876; 3^a ed., 1927, Vol. II, p. 19.

⁵⁸ *Letters to Furly*, 15, XI, 1700, and 15th, IV, and 23, V, 1701.

Pero como su salud no era muy buena, se dedicó completamente a su trabajo literario, pues se sentía incapaz de volver a asumir sus obligaciones parlamentarias. No obstante, siguió interesándose por la política, sobre todo en la guerra que se estaba librando entre la Gran Alianza y Francia. En una carta a Furly escribe contra “la perfidia de Francia”: “Si el mundo no consigue dominar a Francia, Francia dominará al mundo”.

En 1709, Shaftesbury contrajo matrimonio con Jane Ewer, hija de un caballero de Hertfordshire, “de poca o ninguna fortuna”, pero que poseía cualidades que son más importantes como, por ejemplo, “una buena educación, modestia, una sencilla inocencia y las cualidades de una buena madre y una buena enfermera”. La unión fue feliz en todo aspecto, pues se fundamentaba, aunque no existiera mucho sentimiento, en el respeto y consideración mutuos. La Condesa cuidó la salud de su marido con sumo esmero. El día 9 de febrero de 1711, nació su único hijo y heredero que más tarde se convertiría en el cuarto Conde de Shaftesbury.

En el año 1711, la salud de Shaftesbury se hizo más precaria, haciendo necesario que se trasladara a un lugar con un clima más cálido, marchándose, así, en julio a Italia. Tomó el barco en Reigate, llegando a Calais⁵⁹; viajando lentamente por París, Turín y Roma, llegó a Nápoles el 15 de noviembre de 1711. Residió en esta ciudad intentando, en vano, recobrar de nuevo, viviendo en un clima más suave, la fuerza que cada vez le disminuía más. Falleció allí quince meses más tarde.

Durante su estancia, “se alojó en el palacio del príncipe Teora Mirelli. Shaftesbury no se relacionó sólo con personajes, como Borromeo, que representaban la política del país, sino que lo hizo también con hombres que representaban en Nápoles la ciencia y el estudio, con Giuseppe Valletta y con su círculo”⁶⁰.

A pesar de su lucha contra la enfermedad, y aunque le quedaba poco tiempo de vida, dedicó los últimos meses que pasó en Nápoles a una gran actividad literaria. No sólo preparó y completó para su publicación una segunda edición de las *Characteristics*, sino que trabajó también en la preparación de una obra completamente nueva. Este libro comprendería cuatro tratados y su título sería *Second Characters, or The Language of Forms*. El filósofo que vivía

⁵⁹ Casati, E., “Un carnet de Shaftesbury pendant son Voyage en France et en Italie (1711-1713)”, en *Revue de Littérature Comparée*, París, 1936, Vol. XVI, pp. 530-537.

⁶⁰ Croce, B., “Shaftesbury in Italy”, en “Uomini e cose della vecchia Italia”, Vol. I. Bari, 1927, esto es, Vol. XX de *Scritti di Storia Letteraria e Politica*, pp. 272-309, 275, 277-282.

en su interior se despertó: “pensaba hacer una obra para unirla a las primeras *Characteristics*”⁶¹.

Necesitamos leer sólo ciertos pasajes que hay en sus cartas, haciendo referencia a su salud que empeoraba cada vez más, para darnos cuenta del valor que implicaban estos finales esfuerzos empleados en preparar la publicación de una segunda edición de las *Characteristics*, supervisar la composición y ejecución de un noble cuadro – “La elección de Hércules” - realizado, a petición suya, por Paulo de Mattheis⁶², y planear y ordenar el material necesario para los *Second Characters*. El día 15 de febrero de 1713, falleció Shaftesbury a la temprana edad de 42 años. A pesar de los intensos cuidados que Lady Shaftesbury prodigó a una vida tan importante, “las muchas complicaciones existentes se llevaron al fin a su señoría de un modo muy tranquilo, tal y como él deseaba”⁶³.

Una de las principales características de Shaftesbury fue también su carácter amable. Estuvo siempre dispuesto a ayudar a todos los pobres que lo necesitaran, así como a los jóvenes que quisieran estudiar y que él viera que prometían o se lo merecían⁶⁴. A Michael Ainsworth, nacido en St. Giles, y joven destinatario de sus *Letters to a Student at the University*, le costeó su estancia en el University College de Oxford. Las características más importantes que presentan estas cartas son el marcado interés que Shaftesbury se tomó en los estudios de Ainsworth, y su deseo de que fuera considerado apto para lograr la profesión que había elegido, esto es, la de pastor de la Iglesia de Inglaterra. Orell, joven polaco a quien mantuvo en Leyden y Cambridge; Harry Wilkinson, joven a quien envió a la oficina de Furly en Rotterdam, y Arent Furly, con quien había leído algunos de los autores clásicos, parece que fueron otros de sus favoritos.

Destaca también el cuidado que se tomó por el bienestar de los pobres que se encontraban en su vecindad, logrando así un mejor orden en su casa, y ejercitando la debida hospitalidad, no sólo con arrendatarios, sino también con extraños y extranjeros. Shaftesbury estuvo siempre dispuesto a sacrificar su tiempo, dinero, e incluso salud, con miras al bien público.

Según su hijo, asistía constantemente, siempre que se lo permitía su salud, a los servicios de la Iglesia de Inglaterra, comulgando regularmente tres o cuatro veces al año, y expresando su más genuina admiración por el carácter del Obispo de la diócesis, el Obispo

⁶¹ Shaftesbury, *Second Characters*, pp. xi-xxvi.

Croce, B., *op. cit.*, p. 295.

⁶² Croce, B., *op. cit.*, pp. 286 y ss.

⁶³ *Philosophical Regimen*, “Letters from Crell to Wheelock; 21 II 1713, p. 535.

⁶⁴ Fowler, T., *op. cit.*, p. 35.

Burnet⁶⁵. De este modo, mostrando un gran respeto por la estructura existente en el Estado y la Iglesia, evitó ataques frontales, como hicieron los Platónicos de Cambridge, haciendo uso de su gran saber clásico para atacar de forma indirecta.

Como estudiante aplicado, entusiasta de la virtud, y hombre de vida intachable y beneficencia infatigable, Shaftesbury no tuvo probablemente quien le superara en su generación. Sin embargo, en su carácter, como en el de todos los hombres, existieron, desde luego, luz y sombra. Fue un aristócrata orgulloso que hablaba incluso de Crell, su secretario, como uno de sus “principales criados”⁶⁶; y en sus cartas al joven Ainsworth aparece a menudo cierta condescendencia protectora: “Fue un pedante, no de los de tipo vulgar o escolástico, sino de aquella otra clase más atractiva a la que pertenece el esteta o el virtuoso”⁶⁷.

El eminente Dr. Blair juzgaba, en sus *Lectures on Rhetoric*, “que era alguien estirado, incluso hasta cuando bromeaba” (*Lect. XIX*). Como pensador no tuvo la clarividencia de Hobbes o Hume, refugiándose a veces en un vago entusiasmo nebuloso en su enfrentamiento con hechos desagradables, con la tiránica realidad de las cosas.

Sin embargo, el carácter de Shaftesbury fue, en general, bueno y noble. Fue honesto, sobre todo consigo mismo. Con las notas y observaciones que aparecen en el *Philosophical Regimen*⁶⁸, mejor que con cualquiera otra de sus obras publicadas, podemos hacernos una idea de cómo fue el carácter de Shaftesbury, y éstas demuestran su erudición, fortaleza y honestidad intelectual⁶⁹.

⁶⁵ *Philosophical Regimen*, p. xxvii.

⁶⁶ Fowler, T., *op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ Fowler, T., *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸ *Philosophical Regimen*, pp. 1-272.

⁶⁹ Tiffany, E. A., “Shaftesbury as Stoic”, en *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. XXXVIII, Menasha, Wisconsin, 1923, pp. 642-684.

LAS OBRAS Y SU RECEPCIÓN

La opinión personal de Shaftesbury respecto a sus obras puede explicarse mejor citando una carta que escribió a Lord Somers de Chelsea el 20 de octubre de 1705⁷⁰. John Somers (1651-1716), Lord High Chancellor de Inglaterra, fue hombre de gran erudición y mecenas del saber. Mantuvo correspondencia con Le Clerc; ofreció ayuda a Bayle para su *Diccionario*, y consiguió subvenciones para Addison y Swift. Shaftesbury le enviaba todas sus producciones filosóficas antes de publicarlas, acompañándolas también de cartas muy interesantes. En la carta mencionada anteriormente, Shaftesbury explica su actitud como escritor de temas filosóficos, y con la humildad de un gran erudito compara sus obras con los ciegos que saben orientarse y guiarse en la niebla mucho mejor que quienes no están acostumbrados a ella. Así, respecto a “otros misterios oscuros, donde he estado intentando encontrar una salida durante mucho tiempo, al estar ciego” quizás, dice, pueda ayudar a los demás a resolverlos, consiguiendo de este modo que descansen.

Durante la vida de Shaftesbury se publicaron sus siguientes obras:

1698. *Introduction to Whichcote's Select Sermons*. Reprinted: Edinburgh, 1742, by Principal Wishart. (Recordemos que Whichcote era uno de los Platónicos de Cambridge o Latitudinarios).

1699. *An enquiry concerning Virtue and Merit*. Impreso a partir de una “copia imperfecta”, y publicado por Toland sin la autorización de Shaftesbury.

1708. *A Letter concerning Enthusiasm*, 1707 (anonym). Dirigida a Lord Somers en Sept. 1707; trad. al francés: *Lettre sur l'enthousiasme*, La Haya, 1708.

1709. *Sensus Communis, an essay on the freedom of Wit and Humour* (mayo 1709).

1709. *The Moralists, a Philosophical Rhapsody* (enero 1709).

1710. *Soliloquy, or Advice to an Author*.

1711. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*.

1712. *A Notion of the Historical Draft or Tablature of the Choice of Hercules*. Apareció por primera vez en francés en el *Journal des Savants*, noviembre de 1712. Una versión original de este tratado apareció en inglés, por separado, en 1713.

Las siguientes obras aparecieron después de su muerte:

⁷⁰ *Philosophical Regimen*, p. 336.

1713. *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules.*

1716. *Letters written by a noble lord to a young man at the University.* 1721. *Letters to Robert Molesworth.*

1830. *Original Letters.* Editadas por T. Forster, Londres, 1830 (incluye las cartas dirigidas a Mr. Furly, pp. xvii; 101-274).

1900. *The life, unpublished letters and philosophical Regimen of Anthony Earl of Shaftesbury,* Benjamin Rand (contiene 147 cartas. Londres, Nueva York, 1900. pp. xxxii & 535).

1912. *Second Characters or The Language of Forms,* by the Right Honourable Anthony, Earl of Shaftesbury. Editado por B. Rand, 1914, Cambridge, pp. xxviii & 182.

Estas dos últimas obras fueron descubiertas en el Record Office de Londres por el Profesor Rand de la Universidad de Harvard, quien las publicó cerca de doscientos años después de la muerte de Shaftesbury. El *Philosophical Regimen*, así se ha venido denominando la obra mencionada anteriormente y publicada por Benjamin Rand en 1900, es un tipo de diario íntimo, una paráfrasis de Marco Aurelio, un manual del arte de dirigirse a sí mismo.

Las *Characteristics* publicadas en 1711 contenían todas sus obras aparecidas hasta entonces, así como las *Miscellaneous Reflections*, y el *Inquiry concerning Virtue or Merit*.

Ni el nombre de Shaftesbury ni sus iniciales se imprimieron en la página donde aparecía el título; sin embargo, aparecen escritas varias letras mayúsculas de las que las tres primeras, A.A.C., no dan lugar a duda alguna de que se refieran al nombre del autor.

Las *Characteristics* de Shaftesbury causaron gran impresión en las clases cultas de toda Europa Occidental. Jean Le Clerc revisó la obra con gran detenimiento en la *Bibliothèque Choisie*⁷¹. Durante los ochenta años siguientes a su publicación aparecieron once ediciones más.

La influencia directa o indirecta de esta obra fue notable. Algunos críticos consideraron que el *Essay on Man* de Pope era simplemente una versión poética de las doctrinas de Shaftesbury; se dice también que Voltaire se sentía en deuda con Shaftesbury⁷². En Holanda, Alemania y Francia aparecieron traducciones de las obras de Shaftesbury.

⁷¹ Le Clerc, J., *Bibliothèque Choisie*, Vol. 23, artículo IV: "Esta obra está escrita con gran delicadeza y elegancia... su objetivo general es establecer la Libertad y la Virtud".

⁷² Voltaire, *Candide*, Édition Critique par A. Marize, 1931, p. xiv, p. xliii, p. 28.

Leibniz sentía gran admiración por las obras de Shaftesbury. Según el profesor Friedrich Meinecke: “Los poderes mentales de Leibniz y Shaftesbury ocupan los primeros puestos entre quienes después de la “7-jährigen Kriege” (guerra de los siete años entre Prusia y un grupo de aliados - 1760) ayudaron a desarrollar el nuevo movimiento alemán. Se les consideró como una pareja de elegidos por los dioses en cuyo cielo podían hacer eclipsar a las estrellas del Siglo de las Luces que entretanto había comenzado en Francia. Quizás la influencia de Shaftesbury fuera más directa y análoga al movimiento alemán que la de Leibniz, porque conmovió directamente a toda el alma de un modo menos intelectualista que él, con mucho entusiasmo y estética, y pleno de fantasía y ánimo”⁷³.

Herder caracteriza asimismo a Shaftesbury como “un profesor de sabiduría y costumbres de nuevas naciones, un predicador de los derechos humanos”⁷⁴, y Wieland pide a sus lectores que aprendan de “un Platón o un Shaftesbury lo que es la naturaleza y la virtud”⁷⁵.

La gran influencia que Shaftesbury ejerció sobre el pensamiento de su época puede explicarse por los siguientes aspectos: por una parte, debido al clima intelectual dominante. En un periodo que, según Max Wentscher, favorece especialmente “la ética de la filosofía popular del Siglo de las Luces, que pensó operar con más éxito que la filosofía académica a través del órgano de la mente sana del hombre que había hecho suya”⁷⁶. Por otra parte, el éxito de Shaftesbury fue debido, como indica el poeta Gray y también Leroy, a una actitud bastante esnob por parte de los lectores, pues como consecuencia de su “rango social ejerció una notable influencia sobre los espíritus”⁷⁷. Y, en último lugar, su éxito fue también debido a que Shaftesbury derrumbó algún fundamento existente, pues las *Characteristics* representaron una señal que indicaba una nueva reorientación⁷⁸. Según Sidgwick: “La aparición de las *Characteristics* de Shaftesbury significa un giro en la historia del pensamiento inglés. Con la generación de moralistas que siguió a continuación, la consideración de principios racionales abstractos se deja de lado, y su lugar lo ocupa el estudio empírico de la mente humana,

⁷³ Meinecke, F., *Shaftesbury und die Wurzeln des Historismus*, Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 1934, VII, Berlín, 1934, p. 4.

⁷⁴ Herder, *Samtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlín, 1877-1933. 33 Vols., Vol. XVII, p. 236.

⁷⁵ Price, L. M., *The Reception of English Literature in Germany*, University of California Press, U.S.A., and Cambridge University Press, Londres, 1932, pp. 102-104.

⁷⁶ Wentscher, M. *Geschichte der Ethik*, Berlín, 1931, p. 65.

⁷⁷ Leroy, A., *Mylord Shaftesbury*, París, 1930, p. 86.

⁷⁸ Alderman, W. E., “The Significance of Shaftesbury in English Speculation”, en *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. XXXVIII, 1923, Menasha, Wisconsin, pp. 175-195.

observando el juego real de sus diversos impulsos y sentimientos. Shaftesbury es el primer moralista que toma de modo distintivo la experiencia psicológica como base de la ética”⁷⁹.

En Inglaterra, Francis Hutcheson se convirtió en el discípulo leal de Shaftesbury, pero forzando las doctrinas asistemáticas de su maestro en un sistema excesivamente elaborado, cuya piedra angular fue el término “sentido moral” utilizado por Shaftesbury. Bernard de Mandeville atacó ferozmente al autor de las *Characteristics*, ridiculizándole mordazmente. Berkeley atacó a Mandeville y a Shaftesbury en su obra *Minute Philosopher*.

John Brown publicó su *Essay on the Characteristics* en 1751, refutando a un escritor fallecido casi cuarenta años antes, testimoniando así, como indica Sir Leslie Stephen, “la perdurable influencia de Shaftesbury”⁸⁰. El ensayo de Brown se editó cinco veces en pocos años. Su éxito se debió, sin ninguna duda, a Warburton, quien le había sugerido el ensayo, pues Pope le había comunicado que las *Characteristics* habían hecho más daño a la religión revelada en Inglaterra que cualquier otro libro infiel”⁸¹.

La fama de Shaftesbury durante todo el siglo XVIII puede medirse por el número de libros y panfletos que su obra suscitó: Herder citó, en inglés, en una de las muchas “recensiones” que escribió para la *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, el siguiente texto de Shaftesbury: “Cuando un escritor, del tipo que sea, es tan notable como para merecer el trabajo y las penas que algunos cerebros sagaces realizan para refutarle en público, puede felicítarsele, en esa ocasión, en calidad de autor”⁸². Estas palabras demuestran bien la reacción surgida contra las *Characteristics*.

A continuación, exponemos brevemente la literatura de algunos “cerebros sagaces”, refutando unos, defendiendo otros a Shaftesbury.

La *Letter concerning Enthusiasm* provocó rápidamente tres respuestas:

1. *Remarks upon a Letter by a Lord concerning Enthusiasm, not written in raillery but good humour* (anonymous).
2. *Bart’lemy Fair, or an Enquiry after Wit*, de Mr. Wootton.
3. *Reflections upon a Letter concerning Enthusiasm*, del Dr. Edward Fowler.

Esta *Letter concerning Enthusiasm* se tradujo rápidamente al francés, y Le Clerc la estudió en 1709 en la *Bibliothèque Choisie*, donde se examinaron también el resto de los tratados. El crítico considera que los tratados de Shaftesbury están tan bien escritos como

⁷⁹ Sidgwick, H., *Outlines of the History of Ethics*, sixth edition (enlarged), Londres, 1931, editor Alban G. Wiggery, p. 86.

⁸⁰ Stephen, L., *op. cit.*, Vol. II, p. 44.

⁸¹ *Ibid.*, Vol. II, p. 45.

⁸² Herder, *op. cit.*, Vol. V, p. 284.

cualquier otro tratado de Moral leído por él, debiéndose aplaudir el intento que el autor realiza para establecer la libertad y la virtud (Vols. 19, 21, 23). Estas críticas, traducidas al inglés, se publicaron en 1712 en un pequeño volumen.

Le Clerc captó enseguida los puntos principales de las obras de Shaftesbury, libertad y virtud, las dos cosas más preciosas y útiles que pueden poseer los hombres.

A continuación, seguimos citando las obras relacionadas con el pensamiento de Shaftesbury citando ya por su año de publicación:

1712 (?) Needler, Henry, *The works of H. N., consisting of Original Poems etc.*, 3rd. edition 1735, Londres. Véase *On the Beauty of the Universe*, pp. 63-76.

Needler es el primer partidario literario de Shaftesbury⁸³.

1714. Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees* (ataque deliberado a Shaftesbury).

1722. *An Enquiry after Wit Wherein the Trifling Arguing and Impious Raillery of the late Earl of Shaftesbury in his Letter concerning Enthusiasm, and other Profane Writers, are fully Answered, and justly Exposed.* (The Second Edition).

1725. Hutcheson, F., *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (una sistematización haciéndose eco de las ideas de Shaftesbury).

1726. Balguy, John, *A Letter to a Deist, concerning the Beauty and Excellency of Moral Virtue, and the support and improvement which it receives from the Christian Revelation* (la respuesta más moderada y efectiva a las declaraciones que Shaftesbury hace de las sanciones de una vida futura)⁸⁴.

1728. Balguy, John. *The Foundation of Moral Goodness.* (Respuesta a Hutcheson, discípulo de Shaftesbury, defendiendo que la moralidad, siguiendo a Clarke, no depende de los instintos o afecciones, sino de la “inalterable razón de las cosas”)⁸⁵.

1729. Butler, Joseph. *New edition of his “Sermons” with a Preface containing a criticism of Shaftesbury's theory of Virtue* (The Preface: Section 26).

1732. Berkeley, George, *Alciphron, or the Minute Philosopher* (ataca a Shaftesbury en el tercer diálogo).

⁸³ Moore, C. A., “Shaftesbury and the Ethical Poets in England”, 1700-1760, *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. XXXI, Baltimore, 1916, pp. 277-8.

⁸⁴ Fowler, T., *op. cit.*, p. 139.

⁸⁵ *National Biographical Dictionary*, Vol. III, p. 60.

1733-34. Pope, Alexander, *Essay on Man* (Lessing en *Pope als Metaphysiker*⁸⁶ indica la deuda de Pope con Shaftesbury y el Arzobispo King).

1736. *The Cure of Deism... in Answer to the Objections started and to the very imperfect Account of the Religion of Nature... given by the Author of the Characteristicks*. Londres, 3rd. ed. 1739. Vol. I (“Shaftesbury... el adversario quizás más sutil que hasta el momento haya escrito en contra del Cristianismo”, p. 406. Vol. II, p. 356).

1744. Akenside, Mark, *The pleasures of Imagination* (existe bastante bibliografía de la deuda directa que Akenside tiene de las *Characteristics*)⁸⁷.

1744. Harris, James (sobrino de Shaftesbury), *Three Treatises* (El primero de ellos, diálogo sobre el Arte, está dedicado a Shaftesbury).

1751. Brown, John, *Essays on the Characteristics*, Londres (antagonista culto y cortés, realiza fuertes críticas):

“Usted ridiculiza siempre pero en rara ocasión razona... desprecia a los que usted denomina meros vulgares, y que constituyen la masa de criaturas que son compañeros suyos, la parte más grande de su especie... parece que lo que a usted sólo le preocupa es que su peculiar sistema se establezca entre quienes usted denomina como “hombres de moda y buena educación”⁸⁸.

Esta obra provocó tres respuestas:

1. Bulkley, Charles, *A Vindication of Lord Shaftesbury on the Subject of Ridicule. Being Remarks upon a Book, entitled, “Essays on the Characteristics”*, Londres, 1751.
2. Bulkley, Charles, *A Vindication of Lord Shaftesbury on the subjects of Morality and Religion*.
3. Anonymous, *Animadversions on Mr. Brown's Three Essays on the Characteristics*.

⁸⁶ Lessing, G. E., *Sämtliche Schriften*, Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart, Berlín y Leipzig, 1886-1924. 23 Vols. Vol. VI, p. 440 y ss.

⁸⁷ Moore, C. A., “Shaftesbury and the Ethical Poets in England, 1700-1760”, pp. 291-293.

⁸⁸ Fowler, T., *op. cit.*, pp. 153-8.

1751. Harris, James (sobrino de Shaftesbury), *Concord* (explicación de por qué la belleza natural tiene el poder de armonizar el alma⁸⁹. La interpretación que más se acerca a la teoría de Shaftesbury).

1754. Leland, John, *View of the Principal Deistical Writers* (contiene una crítica a Shaftesbury, acusándole de intentar socavar el Cristianismo).⁹⁰

No obstante, a pesar del gran impacto inicial, las obras de Shaftesbury comenzaron a caer en el olvido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Leslie Stephen, autoridad eminente de la historia del pensamiento en el siglo XVIII, ha explicado las causas de este declive⁹¹: “A pesar de sus muchos méritos, es un escritor que cansa y deja perplejo”. Además, “el desprecio que en Inglaterra se tiene hacia la especulación, y que ha hecho que a menudo se rechacen cosas valiosas por no ser palpables y definidas, hizo que se descuidara inmerecidamente a Shaftesbury. En Alemania, donde el sentimentalismo es más compatible con el temperamento nacional, halló una recepción más cálida que entre sus paisanos”⁹². Así, según Sidgwick: “El optimismo ético de Shaftesbury, al ser algo causado por una impresión, más que algo razonado de modo exacto, y al estar conectado con una teología natural que implicaba que el esquema cristiano era algo superfluo, insinuando algo peor, fue atacado tanto por teólogos ortodoxos como por cínicos librepensadores”⁹³. Ambos ataques, procedentes de dos frentes hostiles, minaron gradualmente la popularidad de las obras de Shaftesbury, causando así el declive de su reputación.

J. G. Schlosser, en su *Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, 3ª. ed., Vol. I, p. 444, cita la carta de un inglés en la que se dice que el clero fue mucho más indulgente con el despiadado y cínico Mandeville que con Shaftesbury. Mientras que Shaftesbury ensalzaba la virtud, representando la naturaleza humana tan favorablemente que parecía hacer superflua la religión, la baja opinión que Mandeville tenía de la naturaleza humana, compartida con Swift, dejaba lugar para la posibilidad de la salvación, e indicaba la necesidad de un redentor⁹⁴.

⁸⁹ *The poetical calendar*, F. Fawkes y W. Woty, Londres, 1763, XII, pp. 53-59.
Moore, C. A., *op. cit.*, pp. 293-295.

⁹⁰ Fowler, T., *op. cit.*, p. 158.

⁹¹ Stephen, L., *op. cit.*, Vol. II, p. 18.

⁹² *Ibid.*, Vol. II, p. 33.

⁹³ Sidgwick, H., *op. cit.*, p. 191.

⁹⁴ Hettner, H., *Literaturgeschichte des Achtzehnten Jahrhunderts*, Braunschweig.
a. Erster Theil: *Die englische Literatur von 1660-1770*, 2ª ed., 1865. (Shaftesbury: pp. 188-206.
Mandeville: pp. 206-214).

John M. Robertson, autor de una edición de las obras de Shaftesbury, cree que el declive de sus obras se debe a otra razón: “Shaftesbury y Bolingbroke pasaron de estar popularmente de moda a la desgracia tan pronto como las clases altas se dieron cuenta de que cualquier tipo de racionalismo había comenzado a significar democracia”⁹⁵.

Thomas Gray, el poeta, acusó mordazmente al “filósofo-Lord” de ser tan vano como cualquiera de sus lectores, indicando que “un intervalo de cerca de cuarenta años ha destruido bastante bien el encanto”⁹⁶.

El crepúsculo se hizo oscuridad, y pronto, al menos en Inglaterra, el tercer Conde de Shaftesbury se hizo tan desconocido que, fuera de algunos círculos académicos, el mencionar su nombre hacía recordar a quien le escuchaba o bien al primer Conde, gran hombre de Estado, aunque muy odiado, o al séptimo Conde, famoso filántropo y reformador.

El abandono en el que finalmente habían caído las obras de Shaftesbury durante la primera mitad del siglo XIX puede verse bien por las palabras que pronunció en 1865 Lecky, quien junto con L. Stephen son las dos autoridades en lo que concierne al siglo XVIII. Según Lecky, sería difícil concebir un eclipse más completo del que sufrieron los deístas ingleses. Shaftesbury retiene cierto lugar como uno de los pocos discípulos del idealismo que resistieron la influencia de Locke, pero su importancia es meramente histórica. Sus frías y monótonas disertaciones, aunque cubiertas con un exquisito barniz, han caído en un abandono general, y sólo hallan unos cuantos lectores sin ejercer ningún tipo de influencia. La sombra de la muerte yace sobre ellas; y un profundo silencio ininterrumpido, el escalofrío de la muerte, las rodea. Poco después de que Lecky publicase su triste diagnóstico, volvió a resucitar el interés por las obras de Shaftesbury⁹⁷.

Como hemos indicado en el capítulo anterior, la obra de Shaftesbury, a pesar de sus inconsistencias, ofrecía una fe viva y una filosofía que implicaba un idealismo, y una individualidad, que atrajo a los pensadores clásicos alemanes. En su obra descubrieron un espíritu con el que simpatizaban: *A Letter concerning Enthusiasm* fue para ellos un manifiesto contra el despotismo espiritual y temporal; *The Moralists*, una teodicea que seguía la tradición de Leibniz; y *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, un triunfante revival de la identificación

b. Dritter Theil: *Die deutsche Literatur im Achtzehnten Jahrhundert*. Drittes Buch; *Das Klassische Zeitalter der deutschen Literatur*, Zweiter Abschnitt: *Das Ideal der Humanität*, 5ª ed., 1909.

⁹⁵ Shaftesbury, *Characteristics*, Londres, 1900, Grant Richards (ed. by J. M. Robertson), 2 Vols., Vol. I, Introducción, p. xxxvii.

⁹⁶ Johnson, S., *Works*, 12 Vols., Londres, 1823, Vol. VIII, p. 373.

⁹⁷ Spicker, G., *Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury*, Freiburg, 1872.

Gyzycki, G. von, *Die Philosophie Shaftesburys*, Leipzig and Heidelberg, 1876.

Dilthey, W., *Aus der Zeit der Spinoza - Studien Goethes*, Archiv für Geschichte der Philosophie, VII, 1894, pp. 317-341.

griega entre belleza y virtud. Las ideas de Shaftesbury ejercieron una gran influencia en la reorientación de la mente alemana. Su reputación había declinado hacia mediados del siglo XVIII, pero su estrella comenzó a brillar entonces en el cielo literario alemán.

Los “valores morales” hacen referencia a los principios de obligación social y de autodisciplina. El término “estética” se utiliza mucho más ampliamente para sugerir toda la esfera de felicidad que posee o implica un elemento contemplativo; no hace simplemente referencia al arte y a lo artístico sino que, en último término, trata de la naturaleza de la realización humana y no simplemente de lo que hace que algo sea considerado como buen arte. El estudio de Shaftesbury, Rousseau y Kant refleja esta preocupación. Está claro que “existió una extraordinaria tensión entre los valores morales y estéticos en los siglos XIX y principios del XX, no sólo en la vida concreta sino también en los niveles más elevados del pensamiento”⁹⁸. Esta tensión llevó a Thomas Mann, una de las figuras más cultas y representativas de esta época, a declarar con un dogmatismo poco habitual en él: “En el análisis final, sólo existen dos actitudes básicas, dos puntos de vista: el estético y el moral”⁹⁹.

Siguiendo estos dos ejes del pensamiento, valores morales y valores estéticos, Bernstein demuestra que “la crisis de la cultura europea de los siglos XIX y XX proviene de la ruptura originada en el siglo XVIII entre el moralismo burgués y la sensibilidad artística”¹⁰⁰. En efecto, mientras que antes del siglo XVIII las filosofías y las religiones occidentales desarrollaron generalmente la tesis según la cual las exigencias morales y el placer estético eran orgánicamente solidarios, algunos pensadores del siglo XVIII subrayan al contrario su conflictiva separación. Ésta es la línea de pensamiento que comienza con Shaftesbury, continua con Rousseau, su seguidor en Francia junto a Diderot, y culmina en Kant y en toda su influencia hasta la actualidad.

Según Shaftesbury, la búsqueda de la felicidad surge simultáneamente de la admiración que el hombre tiene por la belleza del orden cósmico y de su respeto por la belleza de la acción moral. Se esforzó en dar un contenido explícitamente moral a la contemplación desinteresada, esto es, sentirse libre de la pasión y libertad para la razón, demostrando que la realidad como un todo, el mundo de la naturaleza según fue creada por Dios, exhibía una belleza que es moral así como gratificante para el sentido de la forma, y que el discernimiento de este carácter de la realidad conduce, de acuerdo con su optimismo cósmico, directamente a

⁹⁸ Bernstein, J. A., *Shaftesbury, Rousseau and Kant, An Introduction to the Conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*, 1980 by Associated University Presses, Inc., p. 10.

⁹⁹ Mann, T., “Nietzsche's Philosophy in the Light of Recent History”, en *Last Essays*, trad. de Richard y Clara Winston, Nueva York, 1966, p. 166.

¹⁰⁰ Goyard-Fabre, S., crítica al libro de Bernstein en *Kant-Studien*, 77. Jahrgang. FET 3-1986, pp. 380-381.

la acción moral. Luchó enérgicamente por demostrar la unidad de todas las cosas y la interdependencia teleológica que implicaba esta unidad. Esta interdependencia, este orden cósmico, requería el sacrificio ocasional de los seres individuales y de su bienestar por el bienestar del todo universal. Esta línea de pensamiento tiene su origen en el décimo libro de las *Leyes* de Platón, pasa por A. Pope, y llega hasta Leibniz, su optimista contemporáneo.

La belleza del cosmos como totalidad requería un acto de fe, un discernimiento intuitivo del orden del todo que desafía a la demostración discursiva. La combinación de elementos racionales y suprarracionales que se encuentran en el fondo del optimismo de Shaftesbury hace de todo ello, como ha subrayado Stanley Grean en un lúcido estudio, el producto de un “entusiasmo” visionario¹⁰¹.

Desde el punto de vista de su optimismo, la identificación en Shaftesbury entre lo bueno y lo bello puede resumirse del modo siguiente: La forma superior de la belleza visible es la totalidad del orden natural, concebido como un Todo completamente unificado. Pero así como el mundo de la belleza visible es inferior a la belleza de Dios, del mismo modo debe considerarse el mundo como inferior a la mente divina que es su origen. La “belleza” de Dios como objeto de devoción, indica Shaftesbury, consiste en su creativa actividad como sujeto moral. Cuando afirma que “lo que embellece, no lo embellecido, es lo realmente bello”¹⁰², no estaba intentando glorificar el acto de creatividad artística. Como la belleza del cosmos era sencillamente la bondad de Dios visiblemente manifestada, la belleza de Dios era en verdad la beneficencia de Dios. Finalmente, igual que nos sentimos incitados a buscar la mente diseñadora que existe tras la belleza cósmica, también nos sentimos impulsados a cultivar nuestros propios poderes de acción moral así como los de la percepción estética¹⁰³.

Si la percepción de la bella bondad del cosmos tiene efectos moralizantes en el individuo, debemos esperar que una visión pesimista y atea podría tener unas causas inmorales o, al menos, causas que consistieran en un amargo descontento que podría conducir a la inmoralidad y al odio. Preguntándose, en sus notas, por qué no todos podían discernir la armonía universal, respondió que la causa sólo podría ser “la falta de armonía interior”¹⁰⁴. Asimismo, en las *Characteristics*, citó el “mal humor” como causa única del ateísmo. La

¹⁰¹ Grean, S., *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics: A Study in Enthusiasm*, Athens, Ohio, 1967.

¹⁰² *Characteristics*, 1900, II, 131.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 134, donde Shaftesbury, sólo unas páginas después de declarar que lo que embellece es lo realmente bello, expresamente sitúa los sentimientos morales, acciones, y decisiones en un lugar superior a la creatividad artística.

¹⁰⁴ Rand, B., *Philosophical Regimen*, p. 35. El *Philosophical Regimen*, así designado por Rand, son las primeras notas de Shaftesbury, algunas de ellas incluidas posteriormente en las *Characteristics*.

bondad interior del hombre mejorará inevitablemente relacionándose con el mundo de las formas y las bellas apariencias de todo tipo, bien sean naturales o artísticas.

La “belleza” moral representa, más que nada, la armonía del alma individual. La base de la virtud y la felicidad que surge de ella es la “afección natural y amable”, que está a su vez fundamentada en la naturaleza social del hombre. Los hombres pueden discernir la belleza inherente en la acción moral convirtiéndola en un objeto de reflexión. La importancia del principio de autoconciencia moral es enorme para el pensamiento de Shaftesbury. La mente logra convertir las disposiciones morales y afecciones en objetos deliberados de afección y esfuerzo. Las cualidades morales, “por medio de este sentido reflexionado”, logran un status que no está presente cuando esas cualidades son inconscientes o puramente emotivas. Esta autoconciencia moral y juicio moral deliberado es lo que distingue a los hombres de las bestias, que “aunque poseen una naturaleza buena”, no pueden considerarse “valiosas o virtuosas”¹⁰⁵. Este “sentido reflexionado”, en el que los objetos morales son evaluados en la mente, es el que hace posible la ausencia de una “coacción interior”. El sentimental, según surge en Shaftesbury y en muchos otros escritores también, es menos el hombre rapsoda y que llora, que el hombre que no se convierte en tirano de sí mismo, y la razón de ello no es que se haya abandonado a todo capricho y pasión, sino que no necesita coaccionarse para ser bueno. La autoridad, para Shaftesbury, parece haber estado inextricablemente conectada con la idea de sanción, y una de sus más firmes convicciones fue que la virtud debe realizarse por sí misma y no por miedo al castigo de cualquier tipo. Recurrió a este punto una y otra vez:

“Supóngase ahora que la criatura tiene una conducta domesticada y gentil, pero que se comporta sólo por miedo a su guardián que, si se le aparta, surge instantáneamente su pasión predominante; luego entonces su gentileza no es su temperamento verdadero y genuino, sigue siendo igual que era antes, y la criatura es igual de mala como siempre”¹⁰⁶.

Sólo el bien realizado por amor a un hombre que esté bien consigo mismo, y no escindido entre el deseo malvado y el miedo, es verdaderamente bueno. La acción realizada bajo la coacción interior de una conciencia que necesita tiranizar para controlar a su sujeto no es buena en absoluto. Shaftesbury tenía sus razones para sostener que la lucha moral no tenía que llevarse a cabo con ansiedad y ser cruelmente laboriosa, y que la naturaleza humana era

¹⁰⁵ *Characteristics*, 1900, I, 252.

¹⁰⁶ *Ibid.*, I, 249-50.

mucho menos corrupta de lo que el pensamiento cristiano y, más específicamente el de la Reforma, habían mantenido. Aunque nunca afirmara simplemente que el hombre era “bueno”, sí declaró expresamente que enfatizar la corrupción del hombre era algo dañino¹⁰⁷.

Shaftesbury buscó, como Rousseau, en mucho aspectos su principal sucesor¹⁰⁸, la estabilidad y el orden moral, una ética de porte estético y de serenidad contemplativa equilibrada por una cooperación social. Reconoció algo de la inestabilidad de la naturaleza moral del hombre, aunque insistió más en el potencial que el hombre tiene para el bien que en su capacidad para la degeneración.

Fue Rousseau quien radicalizó las posturas de Shaftesbury y, en el proceso, hizo añicos su equilibrio. Insistiría, también, en la afección natural pero hallaría la inestabilidad de la condición moral del hombre exagerada hasta el punto de su ruina por la sociedad. Deseó hallar también un medio entre la pereza y la hiperactividad inspirada por la vanidad y la avaricia, pero descubrió que esa inspiración era algo dominante en el mundo. La combinación de estos deseos y estas críticas sugeriría o bien los extenuantes esfuerzos de la lucha moral y política por una sociedad mejor y más moral, o una armonía estética en la pura soledad.

Rousseau radicaliza la intuición que Shaftesbury no formula de manera explícita, y pone en evidencia el dualismo de las aspiraciones morales y políticas dirigidas hacia la esperanza de un mundo mejor y la contemplación estética que requiere la pura soledad. Las meditaciones y ensoñaciones (*reveries*) de Rousseau revelan la crisis espiritual que inaugura un esteticismo muy moderno. Según Rousseau, el artista se evade por medio de su obra lejos de los ruidos del mundo, dejando de sentirse coaccionado por la sociedad de la que huye para alimentarse sólo de sus sueños y visiones.

Rousseau, partidario en un principio de la fusión ético-estética de Shaftesbury, da un giro en su pensamiento a raíz de *Las ensoñaciones del paseante solitario*, declarando imposible la verdadera y perfecta fusión entre una moralidad y satisfacción estética con la inevitable carga que requiere la actividad ética. Deseaba la libertad, una libertad que estuviera libre de la moral y de cualquier coacción tiránica. Sin embargo, en sus *Confesiones* nos indica que el placer de hacer el bien se le hizo pesado. Este placer dependía de la absoluta espontaneidad, de la efusividad libre y no-coaccionada con la que se realiza el bien. Pero los beneficios que contiene la “efusión del corazón” le conducían a una cadena de obligaciones

¹⁰⁷ *Ibid.*, II, 46.

¹⁰⁸ El conocimiento directo que Rousseau tuvo de Shaftesbury se limitó probablemente a la traducción que Diderot hizo de una parte de las *Characteristics*, pero la obra de Shaftesbury, que también había sido leída de forma entusiasta por Montesquieu, se había convertido, ya en la madurez de Rousseau, en parte del clima intelectual de la época.

que se le hizo insoportable, una seria infracción de la “independencia que el corazón ama”, *une independence que le coeur aime*¹⁰⁹.

Con Rousseau se rompe la armonía de los ideales éticos y estéticos del siglo XVIII. La libertad moral del hombre, que para Rousseau en el *Émile*, así como para el estoicismo y para Kant, se concebía como algo que concernía puramente a la voluntad espiritual, resulta ser algo que depende de poder hacer el bien al coste del mínimo esfuerzo.

La alternativa más evidente, desde un punto de vista ético, era la aceptación de la carga de la historia y de una severa disciplina y esfuerzo activo en beneficio de una totalidad proyectada hacia el futuro.

Kant separa rigurosamente virtud y felicidad, aunque intente al final reunir las, con cierta ambigüedad, en la fe. El imperativo categórico debe cumplirse, guste o no guste. Kant conoce la obra de Rousseau, su retrato es el único que cuelga en su habitación de estudio. Compara a Rousseau con Newton: “Rousseau me ha vuelto a poner en el buen camino. Rousseau es otro Newton. Newton ha perfeccionado la ciencia del universo exterior; Rousseau la del universo interior o del hombre”¹¹⁰. También se había familiarizado con la obra de Shaftesbury desde mucho antes del periodo crítico¹¹¹.

Según Kant, la bondad era la racionalidad autoconsciente y no la inocencia instintiva. Afirmó repetidamente que el valor real de la vida en nuestro presente estado era puramente moral, y que el fin de la creación es la moralidad del hombre, no su felicidad, es decir, la suma de todas nuestras inclinaciones. Para Kant, como para Rousseau, Dios no le dio ninguna instrucción moral al hombre original: El desarrollo de la civilización no fue el accidente que fue para Rousseau, sino que el hombre no se sintió satisfecho en el estado original dada la presencia en su interior de su poder de autodesarrollo infinito. El hombre eligió salir del estado de naturaleza.

El estudio de este autodesarrollo del hombre es llevado a cabo por Kant en sus tres Críticas. *La Crítica de la Razón Pura* es un pilar inquebrantable del conocimiento fenomenológico del mundo científico, pero las grietas de las otras dos críticas son aprovechadas por los sucesores de Kant para derrumbar sus cimientos y replegarse al mundo real que hace que el hombre pueda estudiarse en su totalidad: al yo. De este modo, “el mundo auténtico no es el que percibimos en la naturaleza exterior, sino aquel producido por el

¹⁰⁹ Rousseau, J. J., *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, en *Oeuvres Complètes*, Édition de la Pléiade Edition, París, 1959, Vol. 1, p. 1054. Trad. Cast. de Mauro Armijo, *Las ensañaciones del paseante solitario*, Alianza Editorial, 1979.

¹¹⁰ Molinuevo, J. L., *La experiencia estética moderna*, Editorial Síntesis, 1998, p. 100.

¹¹¹ Schilpp, P. A., *Kant's Pre-Critical Ethics*, 2ª ed., Evanston, 1960, *passim*.

hombre: el mundo del Espíritu, el sol interior”¹¹². Según Fichte, la reflexión, recurso ya conocido y frecuente desde que Kant caracterizara el juicio estético como “reflexionante”, “es la actividad más genuina del yo que piensa; se revela como una faceta insustituible del obrar de nuestra inteligencia, como una acción libre que toma conciencia de sus propias capacidades, operaciones, mecanismos o instrumentos de que dispone”¹¹³. El interés se repliega ahora de nuevo hacia la interioridad del hombre intentando buscar ahí el fundamento que permita construir un estudio omniabarcador de la realidad humana que hasta entonces no se había logrado sin que surgieran puntos débiles en el intento. Lo decisivo para la estética es que “en los románticos el arte desplaza al yo – considerado por Fichte como sujeto absoluto y fuente de todo saber y realidad-, sustituyéndolo como protagonista de una reflexión sobre el mundo y sus propias posibilidades expresivas. Como consecuencia de ello, decretan que el arte es el *nuevo absoluto* y lo encumbran a epicentro de todo su pensamiento estético, trasvasándole los poderes, en particular las capacidades para ponerse en contacto con el fondo vital de nuestra propia interioridad, que anteriormente se atribuían al yo absoluto”¹¹⁴.

La síntesis ético-estética, que aspira a presentar una relación genuinamente orgánica entre la disciplina moral y la realización individual, aunque no desaparece del mundo post-kantiano, se encuentra ahora en una atmósfera intelectual en la que lo estético y lo moral ocupan reinos distintos, y a veces opuestos. Con la industrialización del mundo se hace más hincapié en el problema de que en los tiempos modernos la moral y la estética se encuentren separadas y en una situación hostil. El moralismo victoriano revivió el sentido puritano del trabajo, entendido como la realización del deber, y surgiendo así el problema del trabajo alienado que se fundamenta en la utilidad que se le ofrece al trabajador para satisfacer las necesidades humanas en aras del progreso.

El carácter insatisfactorio del trabajo moderno había ofendido a gran parte de la sensibilidad artística mucho antes de que Marx escribiera los *Manuscritos de 1844*, donde analizó de modo impresionante tal carácter. Schiller había criticado la dual distorsión del hombre en los tiempos modernos en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1795. Por una parte, el avance de la cultura y la civilización técnica implicaba un grado de especialización que sólo utilizaba alguna de las facultades de cada hombre, dejando que las demás se atrofiaran. Por otra, la misma cultura que avanzaba cada día tendía a extirpar la

¹¹² Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Forma, 1987, 3ª reimpresión 2000, p. 130.

¹¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁴ *Ibidem.*

creatividad individual y sustituirla con procedimientos puramente racionalistas (o mecánicos). Schiller consideró que la creación artística restablecía la totalidad del hombre y su individualidad, ya que requería todas sus facultades, sensibles e intelectuales (o “formales” según el lenguaje de Schiller). La razón no había capitulado ante la emoción agradable pues, para muchos escritores desde Shaftesbury a comienzos del siglo XVIII hasta Schiller a finales del mismo¹¹⁵ no hubo en modo alguno capitulación de la razón. La emoción fue subrayada porque el asentimiento emocional a lo bueno era el requisito de la perfección moral en el hombre. Esta concepción del arte no se perdió en Marx y en muchos otros pensadores sociales, para quienes el progreso moral significaba, en un sentido real, progreso hacia una libertad estética en el futuro.

Esta línea de pensamiento señala hacia una considerable armonía entre la preocupación social y la sensibilidad estética. Pero en el mundo industrial esta armonía podía fácilmente resquebrajarse, y el hombre se plantearía obviamente la cuestión de hasta cuándo podría postponer su satisfacción genuina. Keynes escribió en 1930 que “durante cien años debemos fingirnos a nosotros mismos y a todos los demás que lo bello es feo y lo feo es bello, porque lo feo es útil y lo bello no”¹¹⁶. Según Keynes, el mundo se había entregado completamente a la utilidad, y puesto en contra de lo bello en todas sus formas. Para Schiller, mientras que el arte es la hija de la libertad, en el mundo moderno la necesidad es la dueña y hace que una humanidad degradada se arrodille ante su yugo. La utilidad es para él el gran ídolo de la época, y todos los poderes deben rendirse ante ella y jurarle alianza los talentos. El arte se aleja así del ruidoso estrépito de nuestro siglo, y el artista se presenta como el hombre que con su creación y modo de vida, declarándose independiente de cualesquiera normas morales, y con una total libertad de experiencia y creatividad, puede restablecer la unidad perdida.

El principio de individualidad estética surge de nuevo con fuerza en nuestro siglo. Ya Leibniz había escrito que el número de perspectivas individuales acerca del mundo era la conclusión de que cada ser percibiera el Todo de un modo único. La idea de genio fue aceptada en el siglo XVIII incluso por el estéticamente conservador Pope y por Kant como un concepto legítimo para el artista que era capaz de producir sus propias reglas y, aun así, crear belleza. La individualidad se plasma también en la visión que Keats tiene de la vida humana

¹¹⁵ Para Schiller, sólo la acción que se hace por inclinación al deber (*Neigung zur Pflicht*) era realmente buena (Véase *Über Anmut und Würde*). Puede que en esto haya estado influenciado por Wieland, quien definitivamente fue un lector de Shaftesbury (Véase C. Elson, *Wieland and Shaftesbury*, Nueva York, 1913, p. 76).

¹¹⁶ Keynes, J. M., “Economic Possibilities for Our Grandchildren” en *Essays in Persuasion*, Londres, 1931, p. 372.

según la cual cada hombre busca su propia felicidad¹¹⁷, o la insistencia de Proust de que cada hombre debe buscar su propia perspectiva, como si fuera un requisito moral¹¹⁸. Nietzsche despreciaba el “deber” kantiano como moralidad “universal”, señalando que estaba hecho sólo para funcionarios. Kierkegaard, padre del existencialismo, reflexionó sobre el concepto de *Angst*, tan importante en el existencialismo del siglo XX y la violencia y desorden de la época.

De este modo, podemos señalar, junto con Calinescu, que “la universalidad ha sido desplazada y los grandes relatos de la modernidad (que yo denominaría versiones de una ‘teodicea epistemológica’ moderna) están desintegrándose ante nuestros ojos y dan lugar a una multitud de ‘petites histoires’ heterogéneas y locales, a menudo de una naturaleza altamente paradójica y paralógica”¹¹⁹. Aquí de nuevo podemos recordar la influencia de Shaftesbury y su insistencia en rechazar todo lo que puede considerarse como sistema y que no sea un replegarse al yo, estudiarlo y expresarlo en una serie de opúsculos cuya conexión es sólo meramente accidental. El postmodernismo estaría más en la línea de un Shaftesbury que reivindica la ironía, el humor y la alegría como crítica de todo lo serio que tiene que someterse a ella para fundamentarse de un modo verdadero y sin ansias de universalidad. De acuerdo con Calinescu, “el postmodernismo, según lo veo yo, no es un nuevo nombre para una nueva ‘realidad’, o ‘estructura mental’, u ‘opinión sobre el mundo’, sino una perspectiva desde la que uno puede preguntar ciertas cuestiones sobre la modernidad en sus diversas encarnaciones”¹²⁰. Así, “entre las caras de la modernidad el postmodernismo es quizás el más extraño: autoescéptico pero curioso, incrédulo pero investigador, benevolente pero irónico”¹²¹. Según Toynbee, la dicotomía entre el racionalismo moderno y el anárquico arrebatado del irracionalismo postmoderno comenzó hacia 1875. El término *postmodernismo* comenzó a establecerse a finales de la década de 1940 para distanciarse del tipo simbolista del modernismo representado por T. S. Eliot. Heidegger podría considerarse como “el primer postmoderno”; el impacto que Nietzsche ejerció sobre él es bien conocido, y Borges, Nabokov, Beckett, Joyce fueron precursores, entre otros, en el campo literario.

¹¹⁷ Keats, J., Letter to George and Georgiana Keats, April 28, 1819.

¹¹⁸ Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, Vol. VII, *El tiempo recobrado*, Santiago Rueda, editor, Buenos Aires, 1980. Acaba de publicarse una nueva traducción al castellano: *En buca del tiempo perdido*, 3 vols., edición y traducción de Mauro Armiño, Editorial Valdemar, Madrid, 2005.

¹¹⁹ Calinescu, M., *Five faces of modernity*, Duke University Press, Durham, 1987, p. 275, Trad. cast.: *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997 (Sumamente defectuosa; ha sido retirada del mercado). Nueva traducción: *Cinco caras de la modernidad*, presentación de José Jiménez, y traducida por Francisco Rodríguez Martín. Colección Neometrópolis, Tecnos/Alianza. Madrid, 2003.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 279.

¹²¹ *Ibidem.*

Las obras de Shaftesbury siguen siendo de vital importancia por su influencia ejercida en la línea de pensamiento que hemos venido trazando en este estudio, sobre todo en el campo de la estética. En Alemania, se estudia su obra y se publican nuevas ediciones¹²²; en Francia, se le estudia y reedita¹²³; en Italia, Benedetto Croce publicó el artículo “Shaftesbury in Italy”¹²⁴ subrayando la importancia de Shaftesbury desde su última estancia en Nápoles, donde falleció en 1713; en Estados Unidos, se le estudia y publica también asiduamente¹²⁵; en Polonia, W. Folkierski, emigrado a Londres posteriormente, se interesó intensamente por el pensamiento de Shaftesbury¹²⁶.

Aunque sólo hemos mencionado algunos de los países más importantes donde se estudia la obra de Shaftesbury, su influencia ha llegado allí donde el pensamiento occidental ha contactado con las filosofías de estos países, y que junto al inmenso número de libros y artículos dedicados a estudiar su doctrina harían interminable su enumeración en esta investigación.

En España, según hemos indicado en la Introducción, el interés y estudio del pensamiento de Shaftesbury ha sido bastante tardío. Sólo recientemente ha sido conocido de modo directo, ejerciendo su influencia en España indirectamente a través de otros pensadores cuyo itinerario intelectual será trazado en esta investigación. Nuestro objetivo será presentar y hacer comprensible su pensamiento centrándonos principalmente en su estética y su influencia en la fundamentación de la estética moderna, cuya importancia y relevancia llega hasta nuestros días.

¹²² La última edición realizada comenzó en 1981 y se terminó en 1993:

Standard Edition, *Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings*, in English with German translation, ed. W. Benda, G. Hemmerich, W. Lottes, E. Wolff, et. Al., Stuttgart, Fromman-Holzboog. En dos series: I : “Aesthetics”, y II : “Moral and Political Philosophy”.

¹²³ Por ejemplo:

Shaftesbury, *Soliloque ou conseil à un auteur*, Introduction, traduction et notes par Danielle Lories, L’Herne, 1994.

Diderot & Shaftesbury, *Essai sur le mérite & la vertu* (Principes de la philosophie morale), édition bilingüe & préface de Jean-Pierre Jackson, Editions ALIVE, 1998.

Laurent, J., *Éthique de la communication et art d’écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaises*, Presses Universitaires de France, 1998.

¹²⁴ Croce, B., “Shaftesbury in Italy”, en *Uomini e cose della vecchia Italia*, Vol. I, Bari, 1927, Vol. XX de *Scritti di Storia Letteraria e Politica*. Archivado también en la Biblioteca Senate House de la Universidad de Londres: Modern Humanities Research Association, Publications, etc., No. 7, *Bulletin of the Modern Language Research Association*.

¹²⁵ Una buena monografía es la siguiente:

Voitle, R., *The Third Earl of Shaftesbury – 1671-1713*, Louisiana State University Press, 1984.

¹²⁶ Algunas de sus publicaciones más importantes son:

L’Esthétique de Shaftesbury, Cracovia, 1920.

Entre le classicisme et le romantisme, Cracovia, 1925, reeditado en París, Champion, 1969.

Comment Lord Shaftesbury a-t-il conquis Diderot?, Estratto da Studi in Onore di Carlo Pellegrini, Biblioteca di “Studi Francesi” – Volume II, 1963, Societa Editrice Internazionale.

CAPITULO II

CONTEXTO CULTURAL Y POLÍTICO

1. “FUENTES PRIMARIAS”

Ningún autor puede entenderse completamente, a menos que se conozcan los antecedentes de la época en que vivió. Por muy grande que sea su genio; por muy intensas, y aparentemente espontáneas, que sean sus convicciones; por muy ardientes que sean sus fuegos internos, todo pensador está condicionado inevitablemente por la atmósfera política y cultural que rodeó las dos o tres generaciones que le precedieron.

Shaftesbury, gran erudito clásico, debe mucho a Platón, Epicteto y Marco Aurelio, pero también a Jenofonte, Horacio, y según algunos críticos, a Plotino. Como indica Rand¹²⁷, “no ha habido una expresión tan intensa del estoicismo desde los días de Epicteto y Marco Aurelio que la contenida en el *Philosophical Regimen* de Shaftesbury”. En su obra, Shaftesbury cita a Epicteto 120 veces; a Marco Aurelio, 60 veces, y a Platón y a Horacio muy a menudo¹²⁸. Sin embargo, no cita a Plotino ni parece referirse a él en ningún lugar.

Los hombres de gusto, hombres de educación en Platón¹²⁹, fueron los precursores del “virtuoso” en la obra de Shaftesbury; éste, al igual que Aristóteles, enseña la belleza moral intrínseca de la virtud; siguiendo a Demócrito, Platón y Aristóteles, hace hincapié en la moderación y en la templanza; su optimismo activo se complementa con la *eudemonía*, el bien-estar o bien-hacer, esto es, realizar bien la función propia del hombre, del mismo modo que lo interpretaron Platón, Aristóteles y los estoicos¹³⁰; como Demócrito, piensa que el “deleite” o “buen humor”, la *euthymia*, es el bien último y el más elevado.

Además de los pensadores que han sido mencionados, podrían citarse otros como posibles fuentes, entre ellos Plotino, quien, como él, distinguió tres clases de belleza, considerando que la existencia humana alcanza su modo óptimo cuando el alma aprehende el absoluto, reflejándose en el éxtasis absorbente que Shaftesbury indica como la consumación final de su felicidad intelectual¹³¹.

¹²⁷Rand, B., *Philosophical Regimen*, p. xii.

¹²⁸Alderman, W. E., “The Significance of Shaftesbury in English Speculation”, *P.M.L.A.*, Vol. XXXVIII, p. 175.

¹²⁹*República*, 452 B; 605.

¹³⁰Sidgwick, H., *Outlines of the History of Ethics for English Readers*, With an additional chapter by Alban G. Wiggery, Sixth edition, Macmillan & Co., Londres, 1931, pp. 48, 56-57.

Tiffany, E. A., “Shaftesbury as Stoic”, *P.M.L.A.*, Vol. XXXVIII, pp. 643-5; 646; 682-4.

¹³¹Plotino, “Sobre la Belleza”, *Enéada I*, Trat. I 6, Capit. 8 y 9, pp. 291-293, Vol. I. *Enéadas*, Biblioteca Clásica Gredos, 2 Vols., 1982.

Stettner, L., *Das philosophische System Shaftesburys und Wielands “Agathon”*, Halle, 1929. En *Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur*. XXVIII, Erlangen, pp. 51; 81-4, etc.

Los mil años que siguieron al neoplatonismo produjeron probablemente pocas fuentes para el pensamiento de Shaftesbury. Este periodo fue el “reino de las tinieblas, de las ideas oscuras y confusas, donde reinan los fantasmas y los ídolos”¹³².

Sería una ardua tarea y hartamente difícil exponer una concisa historia intelectual de Europa desde Platón a Shaftesbury. Es más sensato que nos centremos en un autor y una época que resumen bastante objetivamente ese itinerario, esto es, Montaigne y el Renacimiento, indicando antes la influencia que la Academia Platónica de Florencia ejerció en el humanismo inglés.

Desarrollaremos a continuación, para dar así un sentido sistemático a esta introducción a Shaftesbury, el hilo conductor que vincula el platonismo de Cambridge con el pasado en la totalidad del movimiento filosófico del Renacimiento italiano e inglés, y con el futuro en la historia general del pensamiento en el siglo XVIII. Sólo en tal contexto puede verse este logro intelectual como un factor integrador, como una etapa importante y necesaria en el surgimiento de la mente moderna.

Uno de los aspectos principales de la Escuela de Cambridge es su vinculación con el pensamiento platónico. Aunque apelaban a menudo a Platón, su logro intelectual no significa una continuación directa o un mero “revival” del pensamiento platónico. Estos pensadores no estudiaron los textos platónicos originales, sino que utilizaron especialmente la versión de la filosofía platónica trazada por Marsilio Ficino y la Academia Florentina. El siglo XVII no estaba aún maduro para hacer ningún tipo de demarcaciones históricas diferenciando lo original de lo tradicional, y los hombres de Cambridge no añadieron ningún rasgo esencial a la filosofía que recibieron de Italia. Para Cudworth y More, como para Ficino y Pico della Mirandola, Platón constituía un eslabón de la cadena dorada de revelación divina, Sócrates y Cristo, Hermes Trismegistus y Plotino. Platón significa para ellos la prueba viviente de que la verdadera filosofía no se opone nunca al cristianismo genuino. Él es el antepasado y patrón de esa *pia philosophia* que existió incluso antes de la revelación cristiana, y que ha demostrado su fuerza y vitalidad a través de los siglos¹³³.

Aunque esta concepción fundamental de la Escuela Florentina ejerció una influencia importante en el Renacimiento italiano no halló, sin embargo, un domicilio duradero en suelo italiano. Ficino y Pico no pudieron silenciar la oposición que sentían en su interior entre fe y conocimiento, sino que siguieron experimentándola como un trágico dualismo que duró toda

¹³² Hobbes, T., *Leviatán*, parte cuarta, “Del reino de las Tinieblas”, capítulos XLIV-XLVII.

¹³³ Para un estudio más detallado véase E., Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Studien der Bibliothek Warburg, Vol. X, Leipzig, 1927. Edición inglesa: *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1963.

su vida, aceptándolo con resignación. Ficino no pudo unificar en su *Theologia Platonica* los elementos cristianos y paganos que la componían. Debido a la situación intelectual y política de Italia, la cultura renacentista tuvo que enfrentarse a su destino: regresar a Savonarola, o avanzar hacia Maquiavelo, Cesare Borgia y Giordano Bruno.

Pero la situación de Inglaterra es diferente. La tendencia filosófica fundamental de la Academia Florentina encontró en la vida intelectual inglesa una atmósfera parecida. Desde los años ochenta del siglo XV, Inglaterra había participado en el movimiento humanista a través de Grocyn y Linacre; pero el humanismo inglés muestra unas diferencias importantes con respecto al continental, y especialmente con el modelo italiano. El humanismo italiano intentó hacer las paces con la religión; pero esta paz se limitaba principalmente a mantener una relación tolerable con la Iglesia y ganar cada vez más influencia dentro de ella. Con el ascenso de Enea Silvio Piccolomini como Pío II al trono papal, la alianza entre el Humanismo y la Iglesia parece recibir su aprobación final; pero no hay que olvidar que los grandes humanistas italianos observaban los objetos tradicionales de la fe religiosa con un escepticismo frío y deliberado. No se habían liberado sólo de la esclavitud del dogma, sino que como dice Lorenzo Valla en sus obras *De Voluptate* y *De Professione Religiosorum*, estaban fomentando la lucha contra la ética y el modo de vida cristiano. En Inglaterra, el humanismo toma un camino opuesto al italiano. Su crítica se dirige contra los sistemas escolásticos y contra las formas anticuadas y “bárbaras” del saber teológico, pero nunca contra la religión. La contraseña humanista *ad fontes* se aplica principalmente a fomentar el descubrimiento e interpretación de las fuentes del cristianismo. El espíritu liberal de la Universidad de Oxford le ofrece a John Colet, a su vuelta de Italia en 1496, la oportunidad de dar una conferencia sobre las Epístolas Paulinas. Aquí se declaró, quizás por primera vez, una abierta hostilidad contra la exégesis medieval de las Escrituras. Según Colet, las Epístolas Paulinas deben considerarse como un todo acabado que no debe desmembrarse en dogmas por separado, pues constituyen la expresión de una actitud única y fundamental. Se consigue así que la Biblia sea lo que realmente es: un libro cuyo significado no es comunicar un conocimiento teórico y dogmático sobre las cosas del otro mundo, sino que está diseñado para realizar una reforma y restablecimiento de la vida. La restitución de este sencillo significado práctico constituye el objetivo real y la esencia de la reforma de Colet. Tenemos aquí, según Cassirer, el vínculo que une esta reforma con la Academia de Florencia y, trascendiéndola, con Nicolás de Cusa. Cusa se opuso totalmente al pensamiento escolástico; su escepticismo genera una concepción de la *docta ignorantia* que en sus consecuencias anula la forma de los grandes sistemas medievales. Pero esta anulación lleva en sí el germen y el requisito de una nueva base positiva de fe. La

idea de que todo pensamiento y entendimiento finitos son por naturaleza simbólicos, que se mueven en el círculo de meros nombres y signos, y que ningún nombre puede comprender la esencia divina, constituye un nuevo punto de partida en religión. Éste abre el camino a la concepción de la fe que recibe su expresión más universal en la obra de Cusa *De Pace Fidei*. Según Cusa, el símbolo no es algo adecuado para el conocimiento, para una “precisión” dogmática; se encuentra confinado dentro de los límites de la “alteridad” y la “conjetura”. Pero si el ser y la unidad absolutas pueden conocerse de algún modo, es sólo así como puede lograrse verdaderamente: *cognoscitur intangibilis veritatis unitas in alteritate conjecturali*. Ningún nombre puede ni aprehender ni agotar el significado de lo divino; debe admitirse, por tanto, que todos los nombres, en cuanto procedan de una genuina convicción religiosa y sean conscientes de su capacidad limitada y mediata, pueden asegurar cierta relación con lo divino. El aparente escepticismo abre por primera vez el camino a la variedad, la libertad y el ámbito en lo que a los modos de vida religiosos se refiere, transfiriendo el centro de la “verdad” religiosa del dogma a los modos de vida en sí. La variedad y la contradicción en materias de religión no deberán ser motivo de ofensa en lo sucesivo. La obra de Ficino *De Christiana Religione* había dado un paso adelante en la dirección trazada por Cusa en su *De Pace Fidei*. Según Ficino: *una est religio in ritum varietate*.

Este era el temperamento religioso que Colet importó de Italia, y que marcó posteriormente su humanismo. En sus conferencias en la Universidad, menciona y cita la *Theologia Platonica* de Ficino y a Pico della Mirandola, quien había formado parte también de la Academia de Florencia e intentado conciliar en sus obras a Platón y Aristóteles, Teología y Filosofía. Pero más importante que la forma es el contenido expresado. Colet interpreta la doctrina paulina de la justificación como el amor recíproco existente entre Dios y el hombre. La justificación consiste en que Dios se vuelve hacia el hombre con amor, encendiendo en él el amor a Dios como fuente de todo ser y bondad. La misión de Cristo no tiene, según Colet, otra significación u objetivo. Esta forma de piedad tiene sus orígenes en Deventer, entre los hermanos de Vida Común, y fue llevada a Italia por Cusa.

Este fue el tono de las conferencias que Colet dio en Oxford. El hombre no puede conocer a Dios en este mundo; no obstante, lo que se espera del hombre es que ame a Dios. Lo que Colet le objeta al sistema escolástico de teología es que no reconociera esta sencilla verdad, enterrando así las fuentes genuinas de toda devoción. Según Colet, el verdadero estudiante de teología debe aferrarse estrictamente al Evangelio y al Credo de los Apóstoles, dejando toda cuestión dogmática a las infructuosas luchas de los teólogos.

Esta máxima fundamental de Colet influyó permanentemente en Erasmo. Erasmo había pasado su juventud y aprendizaje entre los Hermanos de Vida Común en Deventer, pero su concepción de la religión sólo logra madurez en Inglaterra. En constante intercambio con Colet y Thomas More, sus obras maduraron y extendieron por toda Europa la nueva religión humanista. En 1510, Colet funda St. Paul's School, en colaboración con Erasmo y More, intentando aplicar las nuevas ideas a los problemas inmediatos de la vida y a los problemas importantes de la época. El humanismo no había logrado esta fuerza crítica y renovadora de la vida en Italia.

La transformación que el humanismo adquiere en suelo inglés ha quedado evidente: la verdadera divinidad debe basarse en las Escrituras; hay que volver al texto Escritural original y filológicamente purificado; pero el sentido y sustancia real de las Escrituras no puede descubrirse comparando simplemente textos, o interpretando alegóricamente la palabra bíblica. Este sentido sólo puede comprenderse y asimilarse a partir de la vida moral y personal. La experiencia religiosa constituye el centro y la fuente; una filología purificada, el medio e instrumento intelectual para la comprensión de las Sagradas Escrituras. More sigue la misma convicción que proclama Erasmo; sus reformas políticas, sociales y religiosas se fundamentan en un ateísmo universal basado en la razón pura, constituyendo así el núcleo de su religión utópica. Este ideal religioso es igual al que Cusa describe en *De Pace Fidei*, y Ficino en *De Christiana Religione*. More admiró siempre a Pico della Mirandola, y tradujo la *Vida de Pico* al inglés.

El platonismo florentino liberó así al pensamiento inglés de la estrechez de miras y de los grilletes de la tradición eclesiástica confrontándolo con la cuestión de los fundamentos universales, con el *a priori* de la religión. Y este es el punto en el que la Escuela de Cambridge entra en escena. El concepto de *a priori* platónico se convierte en el instrumento con el que los pensadores de Cambridge atacan el mundo intelectual, intentando socavar con él la postura central del empirismo inglés por una parte, y las opiniones del sistema ortodoxo de la Iglesia y de las diversas sectas religiosas, por otra.

Se produce así, en Cambridge especialmente, en los siglos XVI y XVII un refloreamiento de los estudios platónicos. Los platónicos de Cambridge fueron un grupo de teólogos de la Universidad que en la segunda mitad del siglo XVII se destacaron por sus condiciones intelectuales y por los valores espirituales de sus vidas. El Obispo Burnet, al describir la Iglesia en el reino de Carlos II, les tributa grandes alabanzas. Los sacerdotes buenos, dice, eran “tan pocos, que de no haber aparecido una nueva secta de hombres de otro temperamento, la Iglesia hubiera perdido por completo su ascendencia en la nación. Estos

hombres eran en su mayor parte de Cambridge, discípulos de ciertos teólogos, principalmente los doctores Whitchcot, Cudworth, Wilkins, More y Worthington”¹³⁴.

Shaftesbury era discípulo de los platónicos de Cambridge, y como ellos, detestaba las doctrinas de Hobbes. Aunque Hobbes pertenecía a una generación anterior, su influencia persistía todavía en los tiempos de Shaftesbury. Shaftesbury se dio cuenta, lo mismo que los platónicos de Cambridge, que las doctrinas de Hobbes socavaban toda interpretación espiritual del universo, y convertían la moral en simple conveniencia. Se dio cuenta también que esas doctrinas, y otras parecidas, destruían los estímulos del arte y las grandes obras artísticas de la humanidad. Los platónicos de Cambridge habían atacado la tradición de Hobbes en cuestiones de moral y religión sin ocuparse de la literatura o de las artes. Shaftesbury se interesó, en cambio, con pasión por las artes, y comprendió que una concepción mecánica del universo no sólo se oponía a la religión, sino que le era antipática al artista, y no tomaba en serio las aspiraciones del arte. Comprendió que la psicología de las asociaciones restaba importancia a la imaginación artística y reducía al poeta a un simple *dilettante*. Sabía que una moral relativista tendría su paralelo en una estética relativista; que si establecemos qué es bueno según nos guste o no algo, estableceremos qué es bello del mismo modo, lo que significa la desaparición de toda norma de gusto. La filosofía de Shaftesbury, en efecto, tenía el mismo punto de partida que la de los platónicos de Cambridge. Fue planeada para combatir la interpretación mecanicista de la realidad, pero sobrepasó la filosofía de aquellos en sus esfuerzos para salvar las artes de los efectos de las ideas mecanicistas: aspiró a echar bases no sólo para la verdad y la bondad, sino también para la belleza.

A mediados del siglo XVIII, esta filosofía entra en la historia del pensamiento alemán, dándole un fresco ímpetu del que no escaparon ninguna de las mentes verdaderamente creativas: Winckelmann, Herder, Schiller y Goethe fueron a quienes más influyó. De este modo, el platonismo de Shaftesbury renace en un nuevo medio intelectual, convirtiéndose en una de las fuerzas centrales para el desarrollo de la filosofía y la estética del idealismo alemán.

Aunque la Escuela de Cambridge representa hoy día un mundo olvidado, los problemas con los que tuvieron que enfrentarse los componentes de esta Escuela no lo están, sino que han entrado a formar parte directamente del mundo filosófico moderno, persistiendo su influencia, aunque de forma alterada, hasta nuestros días. La Escuela de Cambridge constituye un tipo de conexión entre mentes y épocas: es uno de los pilares del puente que une

¹³⁴ Burnet, *History of His own Time*, edición póstuma, 1724-1734, I, p. 186.

el Renacimiento italiano con el humanismo alemán del siglo XVIII. Se observa así cómo cierto grupo de ideas, originadas en Italia, por la influencia de Nicolás de Cusa, y que adquirieron estabilidad en la Academia Florentina, retienen su fuerza en el humanismo inglés y la filosofía inglesa de los siglos XVII y XVIII, para renacer finalmente en la historia del pensamiento alemán. La Escuela de Cambridge representa únicamente una etapa en este proceso, y los pensadores de esta escuela juegan sólo un papel modesto en el desarrollo de este gran proceso intelectual, pero lograron que, a pesar de la oposición de la filosofía de su época y de los ataques del dogmatismo teológico, se conservara un núcleo de la tradición filosófica de la antigüedad, transfiriéndolo así a los siglos venideros.

MONTAIGNE: RENACIMIENTO Y DESARROLLO DEL ESPÍRITU MODERNO

A partir del siglo XV comienza el periodo de la historia de Europa denominado Renacimiento, cuyos comienzos son a la vez el inicio de la Edad Moderna. Para contrastarlo con la cultura que le antecedió señalaremos cuatro características principales:

1. Durante el Renacimiento se llevó a cabo un giro que se expresó en la secularización de la vida y de la cultura, abandonándose el interés por un mundo trascendente y renovándose de este modo el interés y la preocupación por los asuntos temporales y naturales.
2. Un sólo país europeo, Italia, logró sobreponerse a los demás gracias a su arte, su ciencia y el refinamiento de sus formas de vida, creando así una nueva cultura de muy alto nivel.
3. Al superar la tradición medieval, Italia resucitó una tradición mucho más distante en el tiempo, la tradición antigua, a la que devolvió vida y actualidad.
4. En el campo de la cultura, llegaron a ocupar el primer puesto las artes plásticas, con lo que los artistas consiguieron una posición que nunca antes habían disfrutado.

El Renacimiento no fue una época uniforme: una fue la situación del arte renacentista y otra la de la ciencia; el Renacimiento es una época compleja y variada tanto en sus límites temporales como en sus contenidos. Ciertos fenómenos culturales, ciertos conceptos estéticos hicieron ya su aparición por el año 1400, y existían todavía en el año 1600. Así, pues, no es infundada la afirmación de que el Renacimiento duró dos siglos (sin contar con los precedentes medievales, claramente la Corte de Federico Barbarroja II, el emperador alemán),

que empezó alrededor del 1400, cuando se inició la superación del Medioevo, el entusiasmo por lo antiguo, el predominio de Italia y la supremacía de las artes plásticas, y terminó en el último tercio del siglo XVI (1600) convertido en Manierismo.

Respecto a la lengua, las lenguas populares reemplazaron al latín como vehículo de la ciencia y del arte. Como consecuencia de la mayoritaria aceptación del principio de que sólo lo individual existe en la naturaleza, emerge el culto a la individualidad hasta llegar a veces a la extravagancia, por ejemplo, *Il Sodoma*¹³⁵.

La transformación renacentista no fue algo general; la mayor parte del pueblo italiano, y más aún de los otros países europeos, en el siglo XV, e incluso en el XVI, vivía igual que en el Medioevo, y pensaba, trabajaba y viajaba sin que en sus costumbres, hábitos y mentalidad se hubieran operado acusadas transformaciones. Pero entre los escasos círculos de hombres cultos que pronto absorbieron las nuevas ideas del Renacimiento se encontraban precisamente algunos artistas y teóricos del arte.

El término “Renacimiento” tiene dos acepciones que lo justifican:

- 1) *Renovatio hominis*: una renovación de la humanidad, así como una elevación del hombre a un nivel más elevado.
- 2) *Renovatio antiquitatis*: una renovación del pasado, de la cultura y el arte antiguos.

Los hombres renacentistas hablaban de su “renacimiento”, pero esto lo hacían en escasas ocasiones, no siendo un término generalmente aceptado. Su popularización y divulgación se deberá a los historiadores del siglo XIX.

Las condiciones de la Italia renacentista eran muy similares a las que hacía dos mil años había gozado la Grecia de la era clásica. Su situación económica de entonces no era muy favorable, no obstante esto no impidió el desarrollo de las artes y de los estudios, y hasta parece haber contribuido a su florecimiento.

La estética de Vitruvio se estableció plenamente concordando con otra, también tardíamente asimilada por el Renacimiento en forma completa, que fue la de Cicerón. Y también para éste la belleza era una cualidad objetiva de las cosas y consistía en la disposición de las partes, afectaba a los sentidos y tenía las mismas variantes que las distinguidas por Vitruvio: era intelectual o corporal, formal o funcional, masculina o femenina, y sólo se hallaba plenamente realizada en la naturaleza. En su primera centuria, la estética renacentista se valió sobre todo de los conceptos hallados en las obras del arquitecto y del rétor antiguos.

¹³⁵ Bazzi, G. A. (1477-1549), *Il Sodoma*. Pintor italiano de estilo suave, en cierto modo afectado, y dotado de una gran voluptuosidad.

La filosofía de Platón, y posteriormente también la de Aristóteles, no fue para ella sino un fondo, mientras que la doctrina de Vitruvio constituyó su verdadero sentido.

Sin embargo, de entre los grandes sistemas antiguos, el Renacimiento asumió prácticamente sólo dos: el platonismo y el aristotelismo aunque, con más o menos incidencia, incluye también las tres escuelas helenísticas o post-aristotélicas especialmente el escepticismo y el epicureismo. Además, ninguno de los grandes sistemas fue tomado en versión original. El platonismo fue asumido en versión neoplatónica, y del aristotelismo se rechaza su versión escolástica para ir a textos helenísticos o árabes. En Occidente, en realidad, no constituían novedad alguna, puesto que la escolástica también tuvo su platonismo y aristotelismo, igual que tuvo su propia vía moderna; es decir, que la Edad Media dejó un legado claramente compuesto de tres tradiciones: la platónica (en la interpretación agustiniana), la aristotélica (en la interpretación de Tomás de Aquino) y una propia (en la interpretación occamista). Esta última, la que más se aproxima a los conceptos modernos, parece ser mucho más moderna que la platónica y la peripatética y, no obstante, fue la que rechazó el Renacimiento. Las causas de dicho rechazo fueron de carácter exterior: por un lado, la renuncia de los filósofos humanistas ante la escolástica (de la que provenían los occamistas), y por otro, los escasos contactos entre Italia y el norte de Europa, donde los occamistas habían desarrollado sus actividades. Sólo Leonardo da Vinci conocía y estimaba sus tesis, pero éste no fue un filósofo profesional.

De entre las corrientes de la filosofía antigua, el Renacimiento no se interesó por renovar ni el estoicismo ni el escepticismo; tampoco es cierto que dominara sólo y exclusivamente el platonismo. En efecto, el platonismo fue el lema de los humanistas del siglo XV, pero en el XVI, una vez terminada la época de los humanistas, los filósofos, y sobre todo los estetas, se declararon partidarios del aristotelismo.

Respecto al platonismo renacentista, los estudiosos del Renacimiento se plantearon cuatro variantes de las ninguna fue un platonismo puro proveniente de Platón:

1. La primera fue una variante del platonismo fundido con el neopitagorismo, con especulaciones numéricas y elementos procedentes de las religiones paganas. Posteriormente sería aceptada por el pensamiento árabe.
2. El platonismo de Plotino y sus discípulos, consolidado en el siglo III de nuestra era, y denominado posteriormente “neoplatonismo”, fue una filosofía trascendente, abstracta y absoluta; una auténtica metafísica, jerárquica, emanatista, idealista e intuitiva. Adaptada por Pseudo-Dionisio a la ideología

cristiana, tuvo gran aceptación tanto en el Oriente bizantino como entre los escolásticos occidentales.

3. La tercera variante del platonismo fue una interpretación y transformación de la teoría de las ideas de Platón realizada en el siglo IV de nuestra era por San Agustín, quien las concibió como ideas divinas. Fue la primera corriente que llegó al Renacimiento, así como también la primera en desaparecer.

4. La cuarta de las variantes fue el platonismo científico que había asumido de Platón el método matemático y apriorístico de cognición, dejando de lado la metafísica y resultando así ajena tanto a los humanistas como a los teólogos y filósofos universitarios. Ésta fue la variante aceptada por Nicolás de Cusa.

Petrarca, el primer humanista moderno, citaba a Platón, aunque en realidad no conociera en puridad su doctrina; en su época, la única variante del platonismo conocida en Occidente era la agustiniana. Mas antes de que acabara la primera mitad del siglo XV llegó a Italia una nueva oleada de Platonismo traída de Bizancio por los estudiosos emigrantes griegos, sobre todo Plethon y Bessarion, que dieron a conocer en Occidente los diálogos originales de Platón, además del griego, haciéndose profesores. De este modo, la interpretación agustiniana del platonismo quedaba reemplazada por la variante oriental, o sea, la neoplatónica, mística e irracionalista, unida a las construcciones herméticas. Fue éste el platonismo que asumió la Academia florentina, su principal foco renacentista en el siglo XV. En dicha Academia, Platón fue la máxima y suprema autoridad, pero fuera de sus muros sus influencias fueron más bien exiguas. En las universidades renacentistas - salvo contadas excepciones - la filosofía platónica no era enseñada ni estudiada. Platón era considerado un modelo de buena prosa, convirtiéndose en un ideal no sólo filosófico y poético sino casi religioso que prolongará su influencia en los místicos durante mucho tiempo.

En el siglo XVI, no predomina ninguna escuela filosófica pero se construyen los materiales para que aparezcan las dos grandes escuelas filosóficas modernas, esto es, el racionalismo y el empirismo. En el XVI se crean las bases importantes de la ciencia moderna, especialmente con el método de Galileo y los avances astronómicos de Copérnico, Kepler y el mismo Galileo a pesar de los impedimentos de la Iglesia y las Universidades, ancladas todavía en una interpretación demasiado literal de la Física de Aristóteles.

Aristóteles tuvo que esperar unos 1.500 años para que se le reconociera en el mundo latino, empezando a ganar popularidad hacia finales del siglo XII. Los árabes acogieron su doctrina antes, pero la encaminaron hacia el panteísmo. Además, la interpretación escolástica vino tarde: la Edad Media conoció a Aristóteles en el siglo XII, lo reconoció en el XIII y

comenzó a criticarlo en el XIV. Y fue ésta una aprobación parcial, porque en los puntos teológicos en los que Aristóteles no cuadraba con el cristianismo fue sustituido por los grandes escolásticos, Santo Tomás y Pedro Lombardo. Respecto a la filosofía, Italia no fue un país muy avanzado; la filosofía de Aristóteles llegó allí prácticamente en el siglo XIII, es decir, cuando aparecieron los primeros indicios del humanismo. Pero, por otra parte, se cultivó hasta finales del siglo XVI, así que el aristotelismo fue en Italia y en el resto de los países latinos un fenómeno genuinamente renacentista. La espiritualista Academia Platónica de Florencia, y la naturalista y aristotélica Universidad de Padua constituyen el contraste de pensamiento más evidente y substancial del Renacimiento. En el siglo XV, los tiempos de Ficino fueron la gran época de la Academia florentina y del platonismo renacentista, mientras el siglo XVI puede ser considerado como la época de esplendor de la filosofía paduana. Sólo a principios de este siglo se produciría cierto acercamiento entre ambos extremos.

Ésta era la situación en el siglo XVI. Al terminar la centuria se produjo un alejamiento de Italia - y de Padua en especial - del aristotelismo, no tanto en el terreno filosófico como en el de la física. Esto sucedió gracias a Galileo que ejerció como profesor en la Universidad de Padua en los años 1592-1610, o sea, ya en los umbrales de una nueva época. Desde principios de esta época, la estética constituía una parte importante de la filosofía florentina, lo que no puede decirse respecto a la de Padua, aunque Galileo hiciera hincapié en su teoría científica en la armonía del universo, pero esto eran atisbos y no reflexiones estéticas en sentido estricto. De este modo, mientras la estética de Platón se aplicó más a las Bellas Artes, Aristóteles toma la revancha en el terreno literario puesto que su preceptiva poética continuará influyendo hasta marcar el nacimiento de los clasicismos del XVII, en especial en Francia con Boileau.

Fue entonces precisamente cuando se publicó la *Poética* de Aristóteles. La obra fue acogida con entusiasmo por los escritores latinos, pareciéndoles un modelo insuperable y único de tratar el tema científicamente, por lo que se dio la coincidencia de que justo en el momento en que decaía la popularidad del aristotelismo, su influencia sobre la poética - e indirectamente sobre toda la estética - llegaba a su cenit. Así, pues, el siglo XV fue el siglo de la estética platónica, mientras que el XVI lo sería de la aristotélica; el predominio de la primera se debió a los humanistas, y el de la segunda, a la filosofía académica.

De este modo, las artes plásticas en el periodo anterior al Renacimiento fueron clasificadas como artes mecánicas en el terreno del artesano, y será el Renacimiento, al juntar la tradición artesana de la poésis “como hacer” con la corriente de la poésis “como inspiración”, lo que hará surgir el gran arte del Renacimiento, y será incluso la base del

método científico de Galileo que aprovecha la experiencia artesanal de los talleres italianos para darle base experimental a su método organizado por la razón.

Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) es el primer gran representante del espíritu moderno, secular y racionalista, y como tal tiene muchos puntos en común con Shaftesbury.

Montaigne, al igual que Shaftesbury, no fue un pensador sistemático. De hecho, presentó sus ideas de un modo deliberadamente asistemático, y le gustaba ser ambiguo e irónico, siendo toda su obra un extenso “soliloquio”: “Sólo me interesa mi yo”. A veces coinciden casi completamente en sus opiniones. Uno de los placeres al leer a Montaigne es el encontrar constantemente posibles significados nuevos en sus escritos; lo difícil es decidir si un determinado significado era o no el propuesto. Según Shaftesbury, la mejor manera de convertirse en un necio es el creerse cualquier tipo de sistema.

Al igual que Shaftesbury que proclamaba la educación del virtuoso, las reflexiones de Montaigne acerca de la educación de los niños están expresamente relacionadas con la enseñanza de un caballero, y hacen hincapié en la necesidad de evitar lo que él denomina pedantería¹³⁶. Su ideal es el del aficionado, el diletante, y le gustaba dar la impresión de que no estudiaba, sino que hojeaba sus libros “sin orden, sin método”; de que no trabajaba sus escritos, sino que ponía en ellos lo que se le pasaba por la cabeza; y de que su propósito al escribir, como declaró en el prefacio de los *Ensayos*, era puramente “doméstico y privado”¹³⁷, en interés de su familia y amigos, y no del público en general.

Como Shaftesbury, proponía el retiro para conocer mejor lo que hay de auténtico y de convencional en nuestro yo. En 1570, a la edad de 30 años, vendió su puesto de magistrado (recordemos que Shaftesbury abandonó también el suyo en el Parlamento inglés para dedicarse a la lectura y la reflexión) y se retiró a la propiedad que había heredado a la muerte de su padre dos años antes. Se recluyó en su biblioteca, en el tercer piso de una torre redonda, estancia que decoró con inscripciones en griego y latín.

El movimiento humanista, que floreció en los siglos XV y XVI, duró demasiado e incluyó a demasiadas personas como para ser uniforme. Siendo distintos entre sí como eran (o llegaron a ser), los humanistas coincidieron en su admiración por la antigüedad clásica, su creencia en que la sabiduría de los antiguos podría reconciliarse con el cristianismo, y su central preocupación por el hombre. Al igual que Sócrates, pensaron que el conocimiento de uno mismo era la cosa más importante, y no el conocimiento de la naturaleza.

¹³⁶ Montaigne, Michel de, *Essais*, nouvelle édition avec les notes de tous les commentateurs, choisies et complétées par M. J. V. Le Clerc, précédée d'une nouvelle étude sur Montaigne par M. Prevost-Paradol, 4 Vols., Paris, Garnier Frères, 1865, Tome Premier, Chapitre XXIV “Du pedantisme”, pp. 168-186.

¹³⁷ *Ibid.*, Tome premier - “L'auteur au lecteur”, p. 3: *Je ne m'y suis proposé aucun fin.*

Montaigne compartió los intereses y actitudes humanísticos. Si bien es posible que supiera poco griego, su latín era excelente. Estimó mediocre a su propia época, como hiciera después Shaftesbury, comparada con las glorias de la antigüedad, y los antiguos fueron su punto de referencia para juzgar el presente, igual que lo fueron para los humanistas. Como Sócrates, Cicerón y los humanistas, creía que el estudio propio de la humanidad es el del hombre: la condición humana, no el universo físico. La primera cosa que un niño debía aprender era a “conocerse a sí mismo”¹³⁸, esto es, “cómo vivir y morir bien”. Shaftesbury hablaría del mismo tema en términos similares.

Montaigne no fue un humanista “típico”, suponiendo que los haya habido. Era demasiado individualista para ello. Indudablemente, no fue un neoplatónico, como tantos humanistas. Juzgó pesados los diálogos de Platón, y sin duda disfrutó, al decirlo públicamente, con lo que llamaba su sacrílego descaro. Consideraba que tenía más valor conocer bien la propia lengua, y acaso la de un país vecino por añadidura, que saber latín y griego. No pensó que la autoridad de los antiguos fuera decisiva. De cualquier modo, hace una ferviente defensa de las lenguas modernas cuando todavía la costumbre era escribir en latín, con lo cual está revelando que le da más valor a la experiencia vital que a las dudosas autoridades transmitidas por las lenguas clásicas. Busca la sencillez de expresión, como más tarde va a defender Shaftesbury. A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, Montaigne no creyó, como Shaftesbury, en autoridades (a excepción de la Iglesia). Como hemos indicado, opinó que buena parte de la enseñanza clásica era una inútil pedantería. Manifestó que preferiría entenderse a sí mismo que a Cicerón. Tenía escasa confianza en la razón humana. Era, sin duda, un humanista atípico. Si dicho término aún parece aplicársele con propiedad, después de todas esas matizaciones, es a causa del constante uso que Montaigne hace de la antigüedad clásica como punto de referencia, y de su admiración por ciertas personalidades antiguas, como Sócrates o Plutarco.

Que sais-je? ¿Qué es lo que sé? es la frase que la posteridad ha asociado más íntimamente a Montaigne. Sobre las vigas de su gabinete, Montaigne había inscrito: “lo que se sabe de cierto es que nada es cierto”, y “suspendo el juicio”. Esta última frase era una de las ocho citas, todas sobre lo mismo, tomadas del filósofo clásico tardío Sexto Empírico. Su definición del principio básico del escepticismo¹³⁹ es “la oposición a toda proposición de otra proposición que la compensa”, y la suspensión del juicio entre las dos, fundada en que no sabemos ni podemos saber cuál es la correcta.

¹³⁸ *Ibid.*, Tome Quatrième, Chapitre XIII – “De l’expérience”, pp. 99-186, 116.

¹³⁹ *Ibid.*, Tome Deuxième, Chapitre XII – “Apologie de Raimond Sebond”, pp. 155-427, p. 240-241.

A veces se dice que Montaigne se retiró a su torre para atravesar aislado, al igual que Shaftesbury en su casita del bosque, su “crisis escéptica”. Se había retirado de la vida pública, pero no estaba intelectualmente aislado. Leía a Sexto Empírico, Cicerón, Erasmo, Agrippa, de Brués y otros. El problema del escepticismo fascinó, sin duda, a Montaigne. Desde el primer ensayo hasta el último, subraya la variedad de las opiniones humanas y, por consiguiente, su falta de fiabilidad. Según él, no hay dos hombres que tengan nunca la misma opinión acerca de la misma cosa. Critica tanto las predicciones de los quirománticos como los diagnósticos de los físicos, subrayando los desacuerdos existentes entre los profesionales de ambas partes acerca de las maneras en que deben ser leídos los “signos”. Una por una, las ideas escépticas de Montaigne son reminiscencias de sus predecesores, pero la combinación de ellas es suya propia. Como Erasmo, explota al máximo las oportunidades de ironía. Como Gianfrancesco Pico, pone gran empeño en atacar a los adivinos; a diferencia de él, también critica la profecía. Como Sexto Empírico y, más recientemente, de Guy de Brués, considera la diversidad de costumbres y leyes como uno de los más importantes argumentos en pro del escepticismo. Como Francisco Sánchez, pone el acento sobre los cambios de opiniones a través de las épocas, e interpreta el cambio como prueba de incertidumbre. Elogió a los escépticos porque usan la razón para investigar y discutir, aunque no para elegir. Este fue, precisamente, el método que siguió en sus ensayos.

En cuanto a la religión, es posible que a un lector del siglo XX Montaigne le parezca un agnóstico; pero las apariencias engañan. Su escepticismo es muy distinto del agnosticismo moderno. El término *agnosticismo* fue acuñado en 1869 por el científico T. H. Huxley para describir la creencia según la cual no podemos conocer a Dios, ni cualquier otra pretendida realidad más allá de los fenómenos. Esto quiere decir que Huxley tenía sus dudas acerca de lo “sobrenatural”, pero confiaba en los fenómenos y en la razón humana. La posición de Montaigne era poco más o menos la opuesta. No confiaba en los fenómenos (o, mejor dicho, no confiaba en las percepciones humanas de los fenómenos), ni tampoco en la razón humana, pero parece haber tenido fe en la fe¹⁴⁰. La apología llega a la conclusión de que sólo la fe puede comprender los misterios del Cristianismo, y de que el hombre sólo puede elevarse sobre su humanidad si Dios le ayuda, tendiéndole su mano.

Esta posición es conocida actualmente como *fideísmo*, término acuñado en el siglo XIX para describir un rechazo de la teología natural sobre la base de motivos más o menos diversos. Había una fuerte tradición de teología natural con ejemplos como el de Tomás de

¹⁴⁰ *Ibid.*, Tome Deuxième, Chapitre XII, p. 159.

Aquino, que intentaba demostrar la existencia de Dios mediante cinco argumentos distintos, basados todos ellos en la sola razón humana: esto es lo que rechazaba Montaigne. Pero había también una fuerte tradición antirracional dentro del Cristianismo (o, al menos, tendencias antirracionales), que desde San Pablo (Montaigne había pintado cuatro citas suyas en el techo) iba, a través de San Agustín y Guillermo de Ockham (quien declaró la imposibilidad de probar la existencia de Dios por medio de la “razón natural”), hasta el siglo XVI. Lutero, por ejemplo, era un fideísta que se burlaba de la “Señora Razón” por juzgar las cosas divinas con una medida humana.

A mediados del siglo XVI, la Iglesia estaba cambiando. El Concilio de Trento se reunió por primera vez en 1540 y publicó sus principales resoluciones en 1562-63. El resultado de estas resoluciones fue la división de Europa en dos campos, el católico y el protestante, en vez de la relativa uniformidad que existía antes. ¿Dónde se situó exactamente Montaigne? Parece haberse comportado como un católico ortodoxo del periodo posterior al Concilio de Trento. Sin embargo, Montaigne no era un católico corriente. Ningún seglar católico corriente publicaba sus ideas acerca de asuntos religiosos, y menos aún ideas tan poco usuales como eran, para su época, las de Montaigne. Por ejemplo, sus ideas acerca de los milagros¹⁴¹. La postura católica convencional era que los milagros son interrupciones de las leyes de la naturaleza, especialmente permitidas por Dios. La posición de Montaigne era que los milagros dependen de nuestra ignorancia de la naturaleza, y no de la naturaleza misma. Tampoco hay que olvidar su sumisión a la Iglesia, igual que en su época hiciera Shaftesbury. Estando en Roma, sometió los *Ensayos*, que acababan de publicarse, a la censura papal. Fueron aprobados con seis objeciones, sin duda no serias, ya que se le comunicó si consideraba necesario corregirlas o no, y de hecho no lo hizo.

Podría decirse que Montaigne fue más escéptico que católico, y que nunca abandonó el principio de la suspensión del juicio. Manifestó en una ocasión que, de entre las opiniones humanas acerca de la religión (aquellas no apoyadas en la fe), la de mayor plausibilidad era la de quien consideraba a Dios como un poder incomprensible, origen y conservador de todas las cosas que no se ofende por causa de los honores y reverencias que le tributan los humanos, con uno y otro nombre y en una u otra forma. Sexto Empírico aconsejaba al escéptico que observara las costumbres de su propia sociedad, y el comportamiento de Montaigne, así como el de Shaftesbury, se ajustan a dicho consejo. Estando en Roma, actuó de conformidad con el Papa. Las afirmaciones de su sumisión a la autoridad eclesiástica pueden entenderse como

¹⁴¹ *Ibid.*, Tome Premier, Chapitre XXVI, p. 243; Tome Troisième, Chapitre XI – “Des Boiteux”, pp. 38-55.

parte de tal conformidad externa, puesta en práctica por razones puramente prudenciales. Ello implica que la sinceridad de Montaigne bien podría ser una máscara, y que en público era un hombre diferente al que era en privado. Por tanto, no es fácil caracterizar la religión de Montaigne. Su postura política tampoco encaja con claridad en categorías modernas. Algunos autores le han llamado liberal; otros, por el contrario, le han puesto la etiqueta de conservador. En el sentido laxo del término, todos eran conservadores en el siglo XVI, puesto que todos - y Lutero no menos que el Papa - defendían sus posiciones recurriendo a la tradición.

Lo que sí podemos decir es que a Montaigne no le gustaba el cambio, estuviera o no justificado por un recurso al pasado. Ya hemos visto cómo, al igual que Sócrates y Sexto Empírico, abogó por la conformidad externa con las costumbres del propio país¹⁴². Su escepticismo le llevó a condenar la revolución tanto como la represión, y por las mismas razones. Según él, hace falta no poco amor propio y presunción para tomar las propias opiniones tan en serio como para quebrantar la paz con vistas a imponerlas, introduciendo tantos males inevitables y tan tremenda corrupción de costumbres como traen consigo las guerras civiles y las revoluciones políticas. Montaigne nunca ofrece, como hará después Shaftesbury, algo tan sistemático como una teoría política. En política, lo mismo que en religión, tenía un sentido muy agudo de los límites de la razón humana. La creencia de Maquiavelo en reglas generales, que rara vez o nunca fallan, no atrae a Montaigne, quien consideraba las previsiones políticas tan inseguras como los pronósticos acerca del buen o el mal tiempo. Por tanto, Montaigne no fue un defensor de la monarquía, la aristocracia o la democracia. Deseaba mantener el orden político tradicional, pero por razones no tradicionales, expresadas en alguna ocasión con una franqueza desacostumbrada y ruda (por no decir cínica), que al lector moderno puede hacerle recordar a Hobbes. De este modo indica que las leyes mantienen su influjo, no por ser justas, sino por ser leyes; ése, y no otro, es el profundo fundamento de su autoridad. Para Montaigne, el estudio de otras culturas y la crisis de la legitimidad, el conflicto acerca de la autoridad que Francia atravesaba durante las guerras civiles (y que Inglaterra atravesaría en tiempos de Hobbes), había desmitificado la ley¹⁴³. Montaigne tuvo claro que las leyes concretas eran arbitrarias, no naturales, y que dichas leyes no debían ser discutidas, sino obedecidas. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Montaigne no deseó trastocar el orden social y político, pero tampoco quiso que la gente se hiciera ilusiones sobre ellos. En su deseo de despojar de afectación la vida pública fue, como La Boétie, un moralista de la tradición estoica.

¹⁴² *Ibid.*, Tome Premier, Chapitre XXII – “De la coustume, et de ne changer aisément une loi recue”, p. 146.

¹⁴³ *Ibid.*, Tome II, Chapitre XII – “Apologie de Raimond Sebond”, pp. 352-353.

Marco Aurelio (121-180 d. C.), siendo él mismo emperador, tuvo una opinión de su oficio cercana a la de Montaigne. En sus *Meditaciones*, libro de cabecera de Shaftesbury, escribió que las cosas que parecen más dignas de nuestra aprobación, debemos desvelarlas, fijarnos en sus aspectos inútiles, y despojarlas de todas las palabras con las que se las exalta, pues el aparato externo pervierte grandemente la razón. El desenmascaramiento de la vida pública es el reverso de la alabanza que Montaigne hace de la vida privada.

Montaigne se retiró a su torre porque estaba cansado de los cargos y de la vida pública. Buscaba soledad y tranquilidad de espíritu. Marco Aurelio había escrito que los deseosos de tranquilidad no necesitaban retirarse a una casa en el campo, en la costa y en el monte: “Pero todo esto es de lo más tonto, siéndote posible a la hora que desees retirarte en ti mismo”¹⁴⁴. Montaigne, conocedor de dicha objeción, admitía que la “verdadera soledad”¹⁴⁵ era un estado de ánimo, y que podía ser disfrutada incluso en medio de las ciudades o de las cortes, pero - añadía - puede disfrutarse más adecuadamente fuera de ellas. Lo importante era no dedicarse por entero a los asuntos públicos (ni, naturalmente, a los domésticos), sino tener un cuarto trastero para nosotros solos; enteramente nuestros, y enteramente libres, para salvar nuestra independencia, como si no tuviéramos esposa, hijos, bienes, compañeros y sirvientes. La similitud con las ideas que Shaftesbury defiende en su obra *Soliloquy* es evidente. Montaigne equiparaba el ámbito privado con lo natural, y el público con lo artificial. Como Sócrates, cuyo célebre *daimon* era una especie de oráculo interior, Montaigne defendía lo que se ha llamado la “dirección interna” como opuesta a la aceptación acrítica de las normas tradicionales de conducta o los patrones aceptados por nuestros iguales. Socavaba la ética dominante entre la nobleza de la época: la ética del honor, basada en la aprobación de los demás, cuyo fundamento es demasiado incierto e inestable. En este sentido, seguir la “luz interior” no era una pretensión extraña en la Europa del siglo XVI (al menos, no en los círculos protestantes), pero no era normal mantener dicha pretensión en términos seculares y en un contexto secular, como hacía Montaigne. Shaftesbury va a seguir este camino en su doctrina. Por todas estas razones, Montaigne prefería la biografía a la historia. Uno de sus libros favoritos era las *Vidas* de Plutarco. De este modo, al igual que Shaftesbury haría posteriormente, Montaigne se veía a sí mismo como un explorador solitario del yo, un pionero en la ardua empresa (más difícil de lo que parece) de seguir una senda tan confusa como la del espíritu y penetrar en las oscuras profundidades de sus íntimos repliegues. Lo que Montaigne

¹⁴⁴ Marco Aurelio, *Meditaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, Libro IV, apart. 3, p. 45.

¹⁴⁵ *Ibid.*, Tome Premier, Chapitre XXXVIII – “De la Solitude”, p. 340.

hizo fue crear una síntesis personal a partir de las intuiciones expresadas en las tradiciones médicas, filosóficas, retóricas y teológicas que se remontaban a los antiguos griegos.

Montaigne, como Shaftesbury, alabó la sencillez y el escribir como se habla. Según Shaftesbury, no hay que someter el lenguaje natural a los grilletes de la rima y versificación haciéndolo así más artificioso. Montaigne defendía la poesía de sus contemporáneos Ronsard y Du Bellay, así como la poesía popular. En cuanto al estilo de prosa, rechazó a Cicerón, el modelo de latín literario para tantos de sus contemporáneos, por “pesado” y alabó a los cronistas medievales Froissart y Commines por su sencillez. Su inclinación, según confesó, fue imitar el estilo de Séneca. En cierta ocasión describió su propio estilo como “cómico y doméstico” (*un stile comique et privé*)¹⁴⁶. En todo caso, el estilo llano poseía considerables ventajas para los propósitos de Montaigne. La construcción descuidada de la frase era coherente con su método de yuxtaposición de ideas y deliberada suspensión del juicio. El estilo llano tenía una palabra para cada cosa, mientras que el estilo elevado poseía un vocabulario más restringido. Otra ventaja del estilo sencillo fue su adecuación a una de las actividades literarias de Montaigne: rebajar las pretensiones humanas. Así, de un golpe, hace descender al lector a la tierra. Shaftesbury lucha también por lo mismo, esto es, hacer que los lectores desciendan del cielo a la tierra.

La idea de publicar un conjunto de discursos acerca de diversos asuntos en un único volumen no fue algo nuevo en tiempos de Montaigne. A finales del siglo XV, el humanista y poeta italiano Angelo Poliziano había publicado sus “Misceláneas”. Un nombre corriente para este género era el de “discursos”. En su traducción italiana de 1590, los ensayos de Montaigne fueron titulados “Discursos morales, políticos y militares”. El género del discurso era un resurgimiento de la *diatriba* griega, que puede definirse como una breve reflexión sobre un tema moral, escrita de forma vivaz, directa y amena, de manera que el lector tenga la impresión de estar escuchando al autor, como sucede, por ejemplo, con las *Moralia*, uno de los libros favoritos de Montaigne. Aparte de la diatriba, la forma de los ensayos tiene deudas con otros géneros literarios clásicos. Tiene mucho en común con el soliloquio - del que es ejemplo el emperador Marco Aurelio - y también con la carta abierta. Un caso que Montaigne conocía bien era el de las *Cartas a Lucilio* de Séneca (que eran, como notó Bacon, “meditaciones dispersas” o ensayos), y estaba asimismo familiarizado con algunas colecciones de cartas italianas del siglo XVI.

¹⁴⁶ *Ibid.*, Tome Premier, Chapitre XXV – “De l’institution des enfants”, p. 229.

Al margen de la diatriba, la carta, el soliloquio y la paradoja, Montaigne fue desarrollando gradualmente una forma de su propia cosecha que se distingue sobre todo, no por su extensión o asunto, sino por el intento del autor de captarse a sí mismo en el acto de pensar, ofreciendo el proceso del pensamiento, *le progres de mes humeurs*, más bien que sus conclusiones. Por ello dio a la colección el título, entonces insólito, de *ensayos*: “esfuerzos”, “tentativas”, o también, quizás, “experiencias”. En este sentido Montaigne creó un género literario nuevo. Shaftesbury sería uno de los que recibirían más intensamente su influencia; aunque sus obras son más extensas, nos recuerdan la estructura de los *Essais*.

El ensayo, en su sentido personal, era un género que iba a permitirle hablar de sí mismo, poner en cuestión lo que otros daban por cierto sin comprometerse con ninguna solución, y hacer digresiones. Esta forma abierta de escritura le permitiría hablar mejor de su yo; el yo es un modelo que no se está quieto al retratarlo. Cuando uno lo enfoca, se difumina. Por consiguiente, lo que se necesita es una pintura móvil, un relato. Según Montaigne, no describe la esencia sino el viaje, día a día, minuto a minuto.

El relativismo de Montaigne se hace más evidente en su *Apología de Raimundo Sabunde*¹⁴⁷. En ella señaló que no existen cánones universales de belleza humana, pues por ejemplo los indios creen que es negra, de labios gruesos y nariz chata, y en una época en que muchos artistas creían en una belleza ideal que podía calcularse matemáticamente, él hizo notar que dicho ideal era puramente local, estando dispuesto a observar lo mismo a propósito del cristianismo. En un tiempo en que los europeos se felicitaban por su descubrimiento de la imprenta y la pólvora, les recordó que otros hombres, en el otro confín del mundo, en China, habían ya disfrutado de ellas mil años antes. Del mismo modo que Shaftesbury recomendó el *Grand Tour*¹⁴⁸ por Europa para sensibilizarse con el arte y hacer que el joven inglés viera allende sus fronteras algo diferente a sus costumbres y pautas de conducta, Montaigne recomendaba viajar como uno de los mejores métodos de educación (de educación moral). Observar de cerca tantos humores, sectas, juicios, opiniones, leyes y costumbres, nos adiestran a juzgarnos cuerdamente, a ver más allá de nuestros entornos y comprender así las limitaciones de nuestra razón.

El éxito y decadencia de los *Ensayos* de Montaigne es algo bastante peculiar y puede deducirse del desarrollo de la época en que vivió. La primera edición de *Les Essais* fue publicada en 1580 y comprendía sólo parte del texto actual que corresponde a la edición póstuma de 1595 (con variantes de las ediciones de 1582 y 1588). Montaigne sostenía en uno

¹⁴⁷ *Ibid.*, Tome Deuxième, Chapitre XII – “Apologie de Raimond Sebond”, pp. 155, 226-227, 228.

¹⁴⁸ El *Gentleman's Tour of Europe*, como dice Simón Marcház Fiz, *op. cit.*, p. 137.

de sus últimos ensayos que añadía cosas pero que no corregía nada: su libro estaba acabado. Es cierto que añadió muchas cosas, pero ¿no cambió nada, realmente? Siendo tan agudamente consciente de sus cambios minuto a minuto, Montaigne no parece haber sido prácticamente consciente de su desarrollo intelectual desde 1572 a 1592: desde el momento en que empezó a escribir hasta su muerte. En este sentido difiere notablemente de Rousseau, Goethe y los numerosos autobiógrafos que siguieron su misma vía, autores cuyo tema más importante fue precisamente el de su desarrollo intelectual o espiritual. Pierre Villey, uno de sus mejores estudiosos, dividía en tres partes la vida intelectual de Montaigne: el periodo estoico de su juventud; un periodo escéptico, posterior a una crisis que tuvo lugar a mediados de los años 1570; y, finalmente, un periodo de madurez en el que Montaigne expresó su confianza en la esencial bondad del hombre. Estos tres periodos se corresponden más o menos con los tres libros de los *Ensayos*. Montaigne no fue, al igual que Shaftesbury, un pensador sistemático, sino un hombre lleno de intuiciones, algunas de las cuales no son coherentes con otras. Sus últimas actitudes se entienden más fácilmente como productos de un proceso de desarrollo, a lo largo del cual reaccionó contra algunas de sus posturas anteriores sin abandonarlas siempre por completo.

Montaigne fue muy admirado y leído en su propia época, y los *Ensayos* alcanzaron cinco ediciones entre 1580 y 1588. Pero generalmente el Montaigne más apreciado e imitado fue el primero, estoico y sentencioso: el que más se parecía a sus contemporáneos. El propio término “ensayo” tuvo una acogida más calurosa en Inglaterra donde se lo incorporaron Francis Bacon (1597) y Sir William Cornwallis (1600). A finales del siglo XVI, aparecieron en Francia las *Sérees* de Guillaume Bouchet (1584); las *Matinéés* de Nicholas Cholières (1585); y las *Bigarrures* de Etienne Tabourat (1584). En los dos primeros tercios del siglo XVII, todavía fue Montaigne muy estimado en Francia. Los *Ensayos* continuaron reimprimiéndose cada dos o tres años; al menos cinco veces en 1608, seis en 1617, cinco en 1627, nueve en 1636. Entre sus admiradores se encontraban el filósofo Pierre Gassendi (1592-1655), Francois La Mothe Le Vayer (1588-1672), Gabriel Nandé (1600-1653), y Cyrano de Bergerac (1619-1655). Todos ellos incorporaron elementos importantes del pensamiento de Montaigne a sus propios sistemas intelectuales, atribuyendo inevitablemente a dichos elementos un significado un tanto distinto del de su original.

Como ya hemos indicado, Montaigne fue también bien conocido fuera de Francia en el siglo XVII. La traducción de Montaigne se remonta a 1603. Entre sus admiradores se

encuentran Bacon, Sir Thomas Browne, Joseph Glanvill, y es probable que Shakespeare le leyera y que *La Tempestad* tenga algo que ver con el ensayo acerca de los caníbales¹⁴⁹.

Pero a finales del siglo XVII hubo una reacción en contra de Montaigne. Descartes tuvo que ver con ella. En cierto sentido, Descartes fue un escéptico en la tradición de Montaigne, pues comenzó a dudar de todo, pero acabó de un modo muy distinto, con su representación del universo como una inmensa máquina. Montaigne consideraba inteligentes a los animales en el mismo sentido en que lo son los hombres; Descartes creía que eran mecanismos. Montaigne había colaborado a socavar la visión de un universo jerárquico, pero no la reemplazó por algo que fuera sistemático. Quienes aceptaron la nueva representación mecánica del mundo consideraron inevitablemente que Montaigne estaba pasado de moda. Las gentes piadosas también se volvieron en contra. En los años 1660, el Obispo Bossuet le criticó en sus *Pensées*; Nicolás Malebranche, filósofo cartesiano y teólogo católico se opuso a Montaigne desde ambos puntos de vista. Se ha dicho, de manera plausible, que la reacción contra Montaigne tuvo mucho que ver con un cambio de postura en la Iglesia Católica. En los años 1580, la principal amenaza para la Iglesia provenía de los protestantes. Montaigne, con entera claridad, no era protestante; en realidad, su escepticismo podía usarse como un arma contra los protestantes, para destruir su confianza en el juicio privado. Pero a fines del siglo XVII la amenaza capital para la iglesia parecía ser el escéptico o “libertino”, y de este modo la propia ortodoxia de Montaigne pareció más discutible. Sólo el escéptico protestante Pierre Bayle (1647-1706) prolongó la tradición de Montaigne.

Había también razones estéticas para la quiebra de la reputación de Montaigne a finales del siglo XVII. En la edad del clasicismo, la construcción descuidada de sus ensayos ya no resultaba grata. Un importante escritor francés, Guez de Balzac (1597-1654), criticaba a Montaigne porque sus argumentaciones quedaban interrumpidas por digresiones (*son discours... est un corps en pièces*). Otro autor, Charles Sorel (1602-1674), se lamentaba que los ensayos “carecían de orden y conexión”. Pascal condenó la que llamaba “confusión” de Montaigne. Tales críticas, religiosas y estéticas resultaron eficaces: no se publicó edición alguna francesa de Montaigne entre 1669 y 1724, aunque sí hubo una nueva traducción inglesa, más exacta que la anterior realizada por Florio, llevada a cabo por Charles Cotton en 1685.

En el siglo XVIII, Montaigne fue redescubierto, y también reinterpretado. La edición de 1724 - la primera después de más de cincuenta años - fue publicada en Londres por un

¹⁴⁹ Montaigne, M. de, *op. cit.*, Tome Premier, Chapitre XXX – “Des Caníbales”, pp. 288 – 307.

francés que había traducido a Locke y consideraba a Montaigne, ante todo, como un precursor de Locke, especialmente en cuanto a sus ideas sobre la educación de los niños. Recordemos que Locke fue tutor de Shaftesbury, y vivió en su residencia familiar como profesor y médico de la familia. El estilo no formalista volvió a ponerse de moda en este tiempo, formando parte de una reacción en contra de los valores asociados a Luis XIV. Denis Diderot (1713-1784) estimó a Montaigne precisamente a causa del desorden que Pascal había condenado, interpretándolo como espontaneidad. Recordemos también que Diderot fue el traductor francés de la obra de Shaftesbury. Es cierto que en el siglo XVIII el lenguaje de Montaigne empezaba a parecer extraño e incluso difícil, pero siempre podía modernizarse, y así se hizo en algunas ediciones. Al igual que la prosa, las ideas fueron puestas al día. Los lectores del *Ensayo acerca de los milagros* de David Hume (1748) interpretaron casi inevitablemente las observaciones de Montaigne sobre los milagros de un modo semejante. ¿Significaba esto “desarrollar” su significado, o bien oscurecerlo? Voltaire, que libró su propia batalla contra el etnocentrismo occidental y estimó a Montaigne como un aliado, lo comparó en una ocasión con Montesquieu, un pensador mucho más sistemático. Diderot lo equiparó al filósofo del siglo XVIII Helvetius. En una palabra: Montaigne fue visto como un *philosophe*. Después de 1789, nos encontramos incluso con un Montaigne revolucionario. Un tal Rabant de Saint Etienne declaró que cuando Montaigne dudaba y Bacon experimentaba “estaban preparando la Revolución Francesa”.

Sin embargo, a pesar de las muchas imitaciones inspiradas en los *Ensayos*, sigue siendo cierto que ese libro, como dijo una vez su autor, “es el único del mundo en su género”.

EL SURGIMIENTO DE LA TOLERANCIA

Las guerras civiles habían asegurado en Inglaterra ciertas prerrogativas consideradas fundamentales y que el Parlamento no podía rechazar en modo alguno, siendo la inviolabilidad de la conciencia la principal de ellas. Estos fundamentos se incorporaron de modo claro al *Instrument of Government*, requiriéndosele a cada miembro del Parlamento, como condición de ingreso, reconocer este hecho y comprometerse a no alterarlo. Cromwell, en una proclamación de fecha 15 de febrero de 1655, estableció necesario aceptar que la misericordia suprema de Dios con Inglaterra había consistido en lograr esta libertad religiosa. Ningún político moderno superó a Cromwell en su enfrentamiento con las grandes dificultades de su época para conseguir el establecimiento de las libertades religiosas.

Fue Cromwell quien, estableciendo una tolerancia administrativa, intentó educar a Inglaterra inculcándole una libertad religiosa, y poniendo, así, en práctica lo que Milton había pedido que se hiciera en su *Aeropagítica*. En la misma línea, John Goodwin fue el primer pensador inglés que se hizo notable por defender la separación de funciones entre Iglesia y Estado. Chillingworth conmovió también el espíritu de su época con las siguientes palabras: “Dejad de perseguir, quemar, maldecir y condenar a los hombres que no acepten las palabras humanas como si fueran las de Dios”. Richard Baxter fue testigo de los grandes beneficios de la tolerancia que el Protector había impuesto, casi a la fuerza, sobre la nación: el pensamiento y punto de vista de Baxter se habían configurado dentro de la mayor atmósfera de pensamiento que acompañó al colapso de la autoridad eclesiástica en Inglaterra.

Cuando, más tarde, Locke escribió sus cartas sobre la tolerancia, resumió así las convicciones que expresaban el amor apasionado por la verdad, y el odio por la tiranía, que sintieron los grandes hombres que le precedieron.

Thomas Hobbes (1588-1679) representa una de las principales figuras en esta época de guerras civiles, revoluciones e intento de establecer la tolerancia. El contexto histórico que vive Hobbes, así como las experiencias políticas que había experimentado, le hicieron ser testigo de uno de los peores momentos de la democracia. Hobbes “cuando vio venir la guerra civil se dirigió a Francia”¹⁵⁰, exilándose allí y haciendo así coherente su idea de que el ser humano teme a la muerte. Una idea parecida fue también el origen de su rechazo a la religión, pues, según indica Shaftesbury, “la misma época le infundió el mismo terror en este otro aspecto. Ante sus ojos no existía otra cosa que los estragos del entusiasmo y el artificio de quienes originaron y guiaron este espíritu”¹⁵¹. Hobbes critica así las dos teorías que en la Inglaterra de su época estaban teniendo lugar, el origen del derecho divino de los reyes, basado en las Sagradas Escrituras, que tenía como precedente histórico al rey David, y la teoría, proveniente de la Historia, que establece la dependencia del Soberano de los Lores y los Comunes. Hobbes no invoca ninguna de estas dos fuentes: “rompe con toda la discusión al apelar a un nuevo método, tomado de Galileo, que le permitirá no sólo comprender los elementos de la vida social, sino estimar el valor de las invocaciones a la Historia y a las Sagradas Escrituras”¹⁵².

¿En qué consiste este método? El método consiste en la resolución de cualquier situación compleja en sus elementos simples y lógicamente primitivos, y en la posterior

¹⁵⁰ Macintyre, A., *Historia de la Ética*, editorial Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 139.

¹⁵¹ Shaftesbury, *Characteristics*, 1900, I, pp. 61-62.

¹⁵² Macintyre, A., *op. cit.*, pp. 131-132.

utilización de estos elementos simples para mostrar cómo la situación compleja puede reconstruirse. Así se habrá mostrado cómo la situación se construye de hecho. ¿Y qué encontramos cuando la sociedad se resuelve en sus elementos simples? Una colección de individuos, cada uno de los cuales constituye un sistema cuyo fin es la conservación de sí mismo. Los móviles humanos fundamentales son el deseo de dominio y el deseo de evitar la muerte: “Los hombres desde su mismo nacimiento, y por naturaleza, luchan denodadamente por todo lo que ambicionan y, si pudieran, harían que todo el mundo les temiera y obedeciera”¹⁵³.

Según Hobbes, antes de existir la sociedad tuvo lugar una lucha de todos contra todos que hizo insostenible la convivencia. Al parecer, la enemistad y desconfianza que existía en su mundo cultural le influyen al determinar el origen de la sociedad en la teoría del pacto y su consiguiente convencionalidad originada en el egoísmo individual, rompiendo así la tradición aristotélica de la naturaleza social del hombre. De este modo, afirma que la cultura es algo que se logra a partir de la barbarie. Todo esto es consecuencia del pensamiento de Hobbes, según el cual no existe nada natural ni innato en el hombre que le haga amar la religión, la moral, o lo que le trascienda, como por ejemplo la sociedad.

Sin embargo, Shaftesbury, menos pesimista, no acepta el origen meramente convencional de la sociedad, basado estrictamente en el egoísmo, porque cree que hay un impulso natural en el hombre que le lleva a asociarse con sinceridad y buena intención. Afirma que Hobbes muestra en su obra el mismo principio que intenta rechazar, demostrando así que sentía un espíritu público que él mismo no estaría dispuesto a reconocer: “¿Es posible que alguien que realmente ha descubierto tal cosa se moleste en comunicar tal descubrimiento?”¹⁵⁴

Según Shaftesbury, el estado de naturaleza que propone Hobbes es una condición teórica, un principio metafísico, pero ¿es una hipótesis útil? : “Si hubiera existido alguna vez en la naturaleza, no habría durado lo más mínimo, no hubiera podido tolerarse en modo alguno ni habría sido suficiente para conservar la raza humana. Tal condición no puede considerarse que constituya verdaderamente un estado. Porque, ¿qué pasaría si, hablando de un niño que acaba de venir al mundo, y en el momento de nacer, yo me aventurase a denominar esto un estado, ¿sería apropiado decir algo semejante?”¹⁵⁵.

¹⁵³Hobbes, T., *Collections. The English Works of Thomas Hobbes*, now first collected and edited by Sir W. Molesworth, 11 Vols., Londres, 1839-45, Vol. VII, p. 73.

¹⁵⁴ Shaftesbury, *Characteristics*, 1900, I, 61-62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, II, 79.

Shaftesbury responde que no. Empíricamente no tenemos ningún tipo de evidencia de que tal estado existiese en alguna ocasión, y teóricamente, como pre-condición de la naturaleza social actual del hombre, resulta insatisfactorio. Si tal estado hubiera existido en alguna ocasión según lo describe Hobbes, no habría sido verdaderamente humano. Se habría tratado de otra especie que todavía no se habría desarrollado en hombre¹⁵⁶.

Shaftesbury critica el concepto de “estado” propuesto por Hobbes, y el uso que éste hace de la palabra *natural*. Según Shaftesbury, si existiese un grupo de animales que se pareciesen al hombre y viviera aislado de cualquier tipo de sociedad, sin lenguaje y sin arte, éstos no podrían considerarse hombres, pues estos rasgos son las características naturales que le definen como tal. El huevo humano o embrión no es, según Shaftesbury, totalmente humano por estas mismas razones¹⁵⁷.

Hablando empírica e históricamente, no existe ningún tiempo real que haya sido determinado con toda precisión y que constituya “el estado de naturaleza” del hombre. La investigación científica revela que todas las criaturas parecidas al hombre muestran características sociales. Es evidente que todas estas criaturas, en especial el hombre, no podrían haber sobrevivido si no hubiera sido por sus instintos sociales originales. Hobbes queda así refutado pues, según él, el hombre no era un animal social en el “estado de naturaleza”. Shaftesbury se muestra, por tanto, partidario de lo que podría denominarse como la hipótesis evolutiva: parece que existe efectivamente algún tipo de principio directivo que funciona en los hombres y en la sociedad, y su desarrollo demuestra en todo lugar la existencia de un propósito, orden y progreso. *Naturaleza* significa para Shaftesbury casi lo mismo que para Aristóteles, esto es, la lucha para realizar formas apropiadas. El hombre está obligado interiormente a procurar la sociedad, y esta autoconservación depende de este mismo impulso.

Aunque en algunos aspectos Shaftesbury alaba a Hobbes, en lo concerniente a su ignorancia referente a la historia natural no puede sino criticarle. Según Shaftesbury: “Estoy sinceramente de acuerdo con quienes transforman la naturaleza humana y, considerándola de un modo abstracto y separada del gobierno o de la sociedad, la representan con caras monstruosas de dragones, leviatanes y no sé qué más criaturas devoradoras. Deberían haber expresado su gran máxima de un modo más apropiado. Pues, decir en descrédito del hombre

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

que ‘es como un lobo para el hombre’ parece algo absurdo cuando consideramos que los lobos son para los lobos unas criaturas muy amables y cariñosas”¹⁵⁸.

Según Hobbes, para conseguir seguridad y evitar la desaparición de la especie, el hombre intenta sustituir el *status naturae* por un *status civilis*, mediante un convenio en que cada uno transfiere su derecho al Estado. Al despojarse los hombres de su poder, lo asume íntegramente el Estado que manda sin limitación; es una máquina poderosa, un monstruo que devora a los individuos y ante el cual no hay ninguna otra instancia. Hobbes no encuentra nombre mejor que el de la gran bestia bíblica: *Leviatán*, esto es, el Estado, superior a todo, como un dios mortal.

El estado de Hobbes lo decide todo, no solo la política, sino también la moral y la religión: si ésta no está reconocida por él, no es más que superstición. Este sistema, agudo y profundo en muchos puntos, representa la concepción autoritaria y absolutista del Estado, fundada a la vez en el principio de igualdad y en un total pesimismo respecto a la naturaleza humana. Aunque Hobbes habla a veces de Dios, se siente en el fondo ateo. Frente a las ideas de espiritualidad y libertad, el sistema político de Hobbes está dominado por el mecanismo naturalista y la afirmación del poder omnímodo del Estado.

John Locke (1632-1704), aunque mantiene el esquema contractual de la sociedad, lo fundamenta en unos fines diferentes: la visión optimista del hombre y los fines de cooperación para el bienestar, defendiendo consiguientemente un gobierno suave no intervencionista de donde surgirá el “dejar pasar” y “dejar hacer” del liberalismo económico inglés, y que influirá posteriormente en Adam Smith en el siglo XVIII.

La influencia que Locke ejerce en Shaftesbury es muy importante. Locke surge en la vida de Shaftesbury a través de su abuelo a quien Locke le había aconsejado una operación con éxito, y que hizo que el Primer Conde de Shaftesbury (1621-1683) convenciera a Locke para que abandonara sus estudios de medicina en la Universidad y estudiara asuntos religiosos y civiles. Le convenció también para que se fuera a vivir con ellos a su residencia, convirtiéndose así en médico de la familia y en profesor del padre de Shaftesbury, y posteriormente de Shaftesbury y de sus hermanos¹⁵⁹. En casa de Ashley se convirtió en filósofo y economista así como en un médico virtuoso, y parte de todo este logro suyo debe agradecérselo al pequeño y feo noble que fue su patrón y anfitrión¹⁶⁰. La confianza que le tenía Shaftesbury era tan grande como para pedirle que le buscara esposa, cosa que hizo con

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁹ Rand, B., *Philosophical Regimen*, “Letter to Jean Le Clerc”, p. 332.

¹⁶⁰ Cranston, M., *John Locke, a Biography*, Oxford University Press, 1985, p. 113.

éxito, así como una profesora de latín y griego que le enseñó profundamente el dominio y cultura de las lenguas clásicas.

Locke y Shaftesbury representan en la tradición filosófica inglesa a dos pensadores cuyas filosofías rechazan el innatismo. Locke rechaza el innatismo y argumenta que si éste fuera cierto niños e idiotas tendrían desde el momento que nacen un conocimiento de aquellos principios que se supone trae el alma desde el momento de nacer¹⁶¹. Contra quienes afirman que la razón es la facultad capaz de descubrir estos principios, Locke afirma que “la razón es sólo la facultad de deducir verdades desconocidas a partir de principios o proposiciones ya conocidas”¹⁶². Shaftesbury rechaza la artificialidad del concepto de innatismo que presenta y rechaza Locke, aunque ambos pensadores opinan que los hombres aprenden de modo efectivo utilizando sus facultades naturales, afirmando ambos la existencia de ciertas verdades autoevidentes aunque no se haya nacido realmente con ellas en la mente.

Según Locke, existen principios de acciones asentados en los apetitos de los hombres, pero estos principios no son morales, porque si se indagara más en ellos se vería que conducen a la inmoralidad. Afirma, así, que la única ley original que existe en los hombres es la certeza del miedo al castigo por actuar erróneamente¹⁶³. Shaftesbury rechaza esta teoría, pues según él todo lo que venga del exterior es artificial y dogmático, afirmando que el hombre no necesita que le coaccionen para ser bueno. Shaftesbury creció confiando en los ideales clásicos, especialmente en Cicerón y en los estoicos. Esperó, por respeto, a que falleciera su preceptor Locke para declarar públicamente que “la psicología empírica de Locke era tan peligrosa para la moral como el materialismo de Hobbes”¹⁶⁴.

En el siglo XVIII, quienes defendían a Hobbes afirmaban que la intención de éste era sustituir la ley natural por el derecho positivo o ley del magistrado. Los escritores ingleses que reflexionaban sobre el problema de la ley natural lo hacían basando sus ideas en las inclinaciones sociales del hombre, no en las reales sino en las potenciales, y esta sería la línea de pensamiento que heredarían en primer lugar los Platónicos de Cambridge¹⁶⁵ y en segundo

¹⁶¹ Según Locke, el innatismo defiende la existencia de “algunas nociones primarias... caracteres, por así decirlo, impresos en la mente del hombre, que el alma recibe en su primer ser y trae al mundo consigo”. John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, Libro I, “Neither Principles nor Ideas Innate”, Nueva York: Dover Publications, Inc., 1959, Capit. I, Apart. I y Apart. 5. Edición británica: *An Essay concerning Human Understanding*, edited with a foreword by Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford University Press, 1975, edición de 1988.

¹⁶² *Ibid.*, Apart. 9.

¹⁶³ *Ibid.*, Apart. 13.

¹⁶⁴ Voitle, R., *The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713)*, Louisiana State University Press, 1984, p. 651.

¹⁶⁵ “El espíritu del hombre es la antorcha del Señor que busca todas las partes interiores de su vientre”. De Pauley, Rev. W. G., *The Candle of the Lord*, published for the Church Historical Society, Londres. Society

lugar Shaftesbury. De este modo, cuando los humanistas del siglo XVIII estudiaban y hablaban de la naturaleza, se referían casi siempre a la naturaleza humana, denominando al hombre como el espejo o microcosmos del todo.

Hobbes pensaba que el hombre era un animal egoísta que sólo perseguía beneficiarse. Shaftesbury, influenciado por Locke, intentó implantar unas bases humanistas para la ética que fueran independientes de toda Revelación y constricción exterior, pues Hobbes al hacer al hombre completamente egoísta, no sólo destruía las bases de la ética, sino que hizo dudar respecto a la bondad de la creación y de Dios, a cuya imagen está hecho el hombre. Afirmaba, por tanto, que el sentimentalismo en ética no hace referencia al hombre que se extasía o llora, sino al hombre que “no necesita convertirse en un tirano de sí mismo coaccionándose para ser bueno”¹⁶⁶.

Las diferencias existentes entre Locke y Shaftesbury son bastante pequeñas si las comparamos con las semejanzas que les unen. Exceptuando que Locke atribuía el genio de la naturaleza a un Dios cristiano, su descripción de la correspondencia entre la mente del hombre y la naturaleza es notablemente parecida a la de Shaftesbury. Locke rechaza la existencia de un sentido moral interno, aunque afirma la existencia de una ley moral suprema que hace de norma permanente para los hombres. Aunque el origen es Dios, forma parte de la naturaleza reaccionando la mente de los hombres de forma positiva o negativa (obligaciones y pecados). La intención de Locke no es tratar los fundamentos de la moralidad verdadera necesaria para alcanzar la felicidad verdadera y perfecta, sino demostrar más bien de dónde ha obtenido el hombre sus ideas morales.

Locke afirma que la autoevidencia de la verdad de ciertos principios es algo que se conoce por intuición y por medio de la razón. La mente percibe el acuerdo o desacuerdo de ciertas ideas de modo inmediato, por ejemplo, las verdades matemáticas, y el ejercicio de la razón es un prerequisite para ello. Sin embargo, la autoevidencia no constituye las bases del innatismo, aunque puede llegarse a un acuerdo público o social en cuanto a la verdad o certeza de ciertos tipos de conocimiento. De este modo, Locke afirma que las verdades especulativas se conocen por intuición, y las verdades morales, por deducción, pero que para esto último se requiere el razonamiento y el discurso, y su descubrimiento implica una tediosa aplicación de la mente. Locke no cuestiona su existencia o verdad, sino que afirma que hay

for promoting Christian Knowledge. Nueva York: The Macmillan company, 1937, first published, 1937. Printed in Great Britain by T. and A. Constable Ltd. at the University Press, Edimburgo. Cita introductoria al libro que sería lema de los Platónicos de Cambridge y que aparece en *Proverbios XX*.

¹⁶⁶ Bernstein, J. A., *Shaftesbury, Rousseau, and Kant - An Introduction to the Conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*, Londres y Toronto: Associated University Press, Printed in the United States of America, 1980, p. 37.

que examinarla continuamente, pues la razón es una actividad y el conocimiento de la moral depende de ello. Critica así a quienes en cualquier momento de su reflexión se detienen y no se plantean nada más, tachándoles de vagos y perezosos.

Shaftesbury resume toda la controversia sobre el innatismo en una de sus cartas a Michael Ainsworth, joven a su servicio y a quién envió a la Universidad de Oxford costeándole sus estudios. Propone la palabra *connatural* afirmando que lo crucial no es cuándo entraron en la mente humana ciertas ideas, principios o predisposiciones; lo importante es si tales ideas son naturales y comunes a todos los hombres sin importar el momento en el que entraron en la mente. Acusa a Locke de quebrantar todos los fundamentos de la moral, arrojando fuera del mundo todo orden y virtud, y haciendo que su idea, que son las mismas ideas de Dios, no fuese natural y no tuviese ningún fundamento en nuestras mentes: “*Innato* es una palabra que se usa poco; la palabra adecuada, aunque menos utilizada, es *connatural*”¹⁶⁷. Porque, ¿qué tiene que ver el nacimiento o evolución del feto fuera de la matriz? El problema no trata de cuándo entraron las ideas, o el momento cuando un cuerpo salió de otro, sino que lo importante es establecer si la constitución del hombre es tal que, en un momento u otro, tarde o temprano sin importar cuándo, surgen en él de modo infalible y necesario las ideas y sentido del orden, administración y de un Dios.

Según Locke y Shaftesbury, la mente está, por tanto, estructurada para recibir y rechazar ciertas nociones, y para reconocer la verdad y la falsedad. Esta estructura es común y natural a todos los hombres. Locke no especifica qué ideas nos atraen y qué ideas no nos atraen. Shaftesbury está convencido que las ideas morales y estéticas se hallan entre las que, finalmente y a través de una serie de procesos irreflexivos y reflexivos, reconocemos como verdaderas.

La doctrina de la tolerancia se había grabado en la mente de los hombres cuya experiencia en las luchas de los partidos a los que pertenecían les había hecho aprender los males de la persecución¹⁶⁸. Cromwell, Milton, Goodwin, Chillingworth, Baxter y Locke contribuyeron todos a configurar y establecer la tolerancia, aportando cada uno lo que consideraba mejor para las mejores aspiraciones del hombre.

Shaftesbury fue uno de los hombres “sensatos” que contribuyeron a esta empresa “acumulando la cosecha”, uno de esos hombres de quienes George Macaulay Trevelyan escribió lo siguiente: “Una época heroica plantea problemas, pero se necesita una época

¹⁶⁷ Rand, B., *Philosophical Regimen*, “Letter to Michael Ainsworth”, p. 403. Véase también *Letters to a Young man in the University*, Londres, 1716, pp. 38-44, y *Characteristics*, 1900, II, 135.

¹⁶⁸ Stephen, L., *op. cit.*, Vol. I, pp. 75-76.

sensata para resolverlos. Los *Roundheads*¹⁶⁹ y los *Cavalier*¹⁷⁰, sintiendo grandes esperanzas, han preparado el terreno; pero los *Whigs* y los *Tories* han acumulado sensatamente la cosecha”¹⁷¹.

Con la revolución, la libertad personal, tanto religiosa como política, quedó amparada por la ley. El Acta de Tolerancia de 1689 garantizó el derecho al culto religioso a los protestantes disidentes. La libertad política del individuo se aseguró aboliendo la censura en 1695, “administrando de modo poco riguroso y menos parcial la justicia política, y por medio de un equilibrio de poder entre los partidos *Whig* y *Tory*”¹⁷². Esta Declaración del Derecho hizo que el giro del péndulo, que provocaba la violencia alternada de los rebeldes y los partidarios del rey, oscilara más despacio, y que las oscilaciones de los partidos parlamentarios fueran más suaves¹⁷³. El resultado del Acta de Tolerancia, monumento duradero del buen sentido y compromiso inglés, fue que Inglaterra pusiera en práctica una tolerancia mucho mayor a la existente en cualquier otro país, exceptuando Holanda. Gracias a Holanda e Inglaterra, la tolerancia religiosa comenzó a ocupar un lugar en la práctica y pensamiento de Europa¹⁷⁴. Gracias a Locke y a otros pensadores, entre ellos los latitudinarios, nunca se permitió anular el Acta de Tolerancia, descubriendo así los hombres a través de su propia experiencia que la tolerancia religiosa traía paz a la tierra¹⁷⁵. El profesor R. B. Mowat resume así en su libro *The Age of Reason* las ventajas que disfrutó el siglo XVIII: “Tolerancia y moderación se parecen mucho, y quizás sean lo mismo. Los hombres del siglo XVIII fueron, de cualquier modo moderados y tolerantes; la moderación se ha denominado que es, con razón, la máxima virtud del hombre civilizado. Sin esto, toda su cultura y entusiasmo no sirven de nada. El siglo XVIII es la época del perfecto equilibrio”¹⁷⁶.

No es extraño, entonces, que Shaftesbury, orgulloso de los logros de su país, y feliz de que se hubiera establecido en su patria, se convirtiera en uno de los primeros defensores de la tolerancia. Según Georg von Gizycki: “Shaftesbury es, en primer lugar, un instructor de la humanidad y de la tolerancia”¹⁷⁷. Shaftesbury pensaba que el arte y la ciencia mejorarían en

¹⁶⁹ Puritanos o miembros del partido parlamentario en Inglaterra durante la época de Charles I y Oliver Cromwell.

¹⁷⁰ Perteneciente o relacionado con el partido de Charles I de Inglaterra en sus luchas con los Puritanos y el Parlamento.

¹⁷¹ Trevelyan, G. M., *The English Revolution*, 1688-89, Londres, 1938, p. 9.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 149-150.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁷ Gizycki, G. von., *Die Philosophie Shaftesburys*, Leipzig und Heidelberg, 1876, p. 161.

un futuro en Inglaterra, pues hacía apenas un cuarto de siglo que se había establecido el feliz equilibrio de poder entre el príncipe y el pueblo, asegurándose así las, hasta entonces, precarias libertades, desapareciendo entre los ciudadanos el miedo a posibles disturbios civiles, guerras y violencias, a causa de la religión y el culto, la propiedad del sujeto o los títulos en conflicto con la corona. Según Shaftesbury, los británicos deben dar gracias al cielo por tener la noción de un público y de una constitución, y de cómo se modelan los poderes legislativo y ejecutivo. En los últimos tiempos, Inglaterra ha sido un pueblo grande y poderoso, gobernado por un ayuntamiento libre y un ministerio tolerante.

Cuando estudia el caso de los refugiados excitados y fanáticos de Cévennes¹⁷⁸, solicita que los “ingleses tolerantes”¹⁷⁹ sean incluso más tolerantes. En otro extenso pasaje de su obra¹⁸⁰, “reivindica abierta y libremente no sólo la libertad de pensamiento, sino profesar y discutir libremente asuntos relacionados con la religión y la fe”, así como una “crítica general de la literatura sagrada”.

Es muy probable que Bayle, gran pionero de la tolerancia, haya ejercido alguna influencia en las inclinaciones de Shaftesbury. En Holanda, Shaftesbury “conoció al célebre Mr. Bayle con el que intimó pronto”¹⁸¹. La idea que Bayle tenía de la religión fue aceptada claramente por el filósofo inglés, quien “adaptó muchos pensamientos sin alterarlos”¹⁸².

¹⁷⁸ Al igual que se han escrito una historia del “miedo en Occidente” o una “historia de la locura de la época clásica”, queda aún por hacer una historia del “entusiasmo” en los siglos XVII y XVIII. Shaftesbury aparece así ocupando su verdadero lugar en el movimiento de civilización que une y separa estas dos épocas, aclarando la segunda mediante una libre vuelta a la Antigüedad. Shaftesbury hereda directamente de Locke el sentido peyorativo y limitado con el que designaba al “entusiasmo”: la exaltación visionaria de los religiosos fanáticos en el siglo XVII. Toda su crítica, desde la *Carta sobre el entusiasmo* de 1708, pretende desvincular el entusiasmo de esta esfera teológico-política y de sus excesos en el siglo de Cromwell, para liberarla de nuevo en sentido positivo según su etimología platónica, confiriéndole unos contenidos nuevos en una sociedad nueva. En el momento en el que Shaftesbury elabora su doctrina del entusiasmo tienen lugar nuevos excesos en las calles de Londres. Se desarrollan escenas alborotadoras de “profecía” apocalíptica en varios lugares de la ciudad. El núcleo de los grupos está formado por pobres refugiados, campesinos provenientes de la ciudad francesa de Cévennes, que tuvieron que huir de los dragones de Luis XIV y, de refugio en refugio, llegaron a Londres donde reconstituyeron una comunidad, militante, aunque al margen de la de los Hugonotes “establecidos”. Ciudadanos autóctonos se unen a sus excesos y proclaman con ellos todas las amenazas del *Apocalipsis* contra el rey de Francia, revocador del Edicto de Nantes, presionando a Inglaterra para que adelante la realización de esta “profecía” esgrimiendo sus armas; de lo contrario, sería la ciudad de Londres la que sería destruida por la cólera de Dios. Estos excesos de la calle inquietan al poder y a esta parte de la opinión que no quería volver a ver los problemas de otros tiempos. Se presionó a los consejeros de la Corona, especialmente a un amigo personal de Shaftesbury, John Somers, Lord Grand Chancellor, para hacer caer la fuerza pública contra estos que se autodenominaban “profetas franceses”. Somers, que es un mecenas liberal, protector de Swift y amigo de los teístas, no es partidario de someterlos a la vergüenza pública o de encarcelar a unos “campesinos franceses” que son casi huéspedes, además de refugiados. Acepta el consejo de Shaftesbury que le responde en septiembre de 1707. Este es el origen de la famosa *Carta sobre el entusiasmo* publicada el año siguiente, sin mencionar el nombre del autor.

¹⁷⁹ *Characteristics*, 1900, I, 17.

¹⁸⁰ *Ibid.*, II, *Miscellaneous Reflections*, V, 3.

¹⁸¹ *Philosophical Regimen*, pp. xxii-xxiii.

¹⁸² Stettner, L., *op. cit.*, pp. 158-9.

Pierre Bayle (1647-1706) nació en Carla-le-Comte, cerca de Foix Cariège, Languedoc, fue educado en el protestantismo, se convirtió al catolicismo y luego regresó a la fe reformada. Protestante o católico, Bayle combatió siempre la intolerancia en materia de religión, así como lo que consideraba las inútiles disputas teológicas - como las mantenidas en torno al problema de la gracia y del libre albedrío por calvinistas, jansenistas, tomistas y molinistas - y filosóficas. Su obra más famosa, el *Dictionnaire historique et critique*¹⁸³, constituye un examen de múltiples problemas - teológicos, metafísicos, morales, políticos, históricos - cuya comprensión quedaba oscurecida, según Bayle, a causa de falsedades y, sobre todo, de prejuicios. Había que cribar, pues, lo verdadero de lo falso, lo plausible de lo implausible, lo justo de lo falaz. Todos los problemas que la época debatía con gran fervor - gracia y libre albedrío, existencia y razón del mal, dogmas religiosos y reglas morales, etc. - debían someterse a examen crítico, fundarse en los hechos y en interpretaciones libres de prejuicios. Había que depurar la historia, pero no negándola, antes bien examinándola a fondo. Si se argüía, por ejemplo, que la creencia religiosa comporta el ejercicio de una moral perfecta, había que ver hasta qué punto tal “argumento” se hallaba sancionado por los hechos. Y los hechos históricos no lo sancionaban. Según ello, la obra de Bayle - y no sólo el citado *Dictionnaire* - constituyó un antecedente de la crítica histórica en que abundó la Ilustración¹⁸⁴.

LOS DEÍSTAS. LOS PLATÓNICOS DE CAMBRIDGE

Entre las escuelas de pensamiento que han ejercido una influencia importante en Shaftesbury se encuentran los Deístas y los Platónicos de Cambridge.

Shaftesbury escribió en *The Moralists* que para ser un buen cristiano hay que ser antes un buen teísta, y que si se censuraba a los teístas, se oponía uno al Cristianismo.

Según el profesor Basil Willey, “deístas” eran quienes enseñaban la religión natural: el Dios de la Naturaleza en vez del Dios de la Revelación. El término *teísta* incluye a cualquiera que crea en Dios; así, los cristianos son teístas, pero no “deístas” si se tienen por verdaderos cristianos. Diderot, discutiendo la actitud de Shaftesbury escribió¹⁸⁵ que deísta es quien cree

¹⁸³ Bayle, P., *Dictionnaire historique et critique*, 1695-1697, 1ª edición, 2 Vols.

¹⁸⁴ Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951, 5ª ed. 1971, Vol. I, pp. 188-189.

¹⁸⁵ Diderot, D., traducción al francés de *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* de Shaftesbury con el título *Philosophie morale réduite á ses principes*, 1745, Amsterdam, chez Zacharie Chatelain, 2nd. ed., 1751, Venice. Se tradujo al alemán como *Über Verdienst und Tugend*, Leipzig, 1780.

en Dios pero niega toda Revelación; teísta es, al contrario, quien está dispuesto a admitir la Revelación, y admite ya la existencia de un Dios.

Subrayando la autonomía de la razón, los deístas eran los grandes antagonistas de la teología y de la religión revelada. El fundador de esta escuela de pensamiento fue Edward, Lord Herbert of Cherbury que, como pensador filosófico, fue inferior a Bacon, aunque más abierto y valiente. Su libro *De Veritate* (publicado por primera vez en 1624; Bristol, 1937) es célebre a causa de su racionalismo teológico. Según él, el universo es un organismo donde todos los procesos naturales armonizan; y, como Shaftesbury, habla del maravilloso orden del universo: en el capítulo que trata sobre “*The Internal Senses*” existe un gran paralelismo entre las nociones shaftesburianas de la *inward form* y del *moral sense*. Establece en su obra cinco proposiciones fundamentales de la religión natural: la existencia de Dios; el deber de rendirle culto; la importancia de la piedad y de la virtud como partes principales de este deber; la propiedad del arrepentimiento y la existencia de un estado futuro de recompensas y castigos. Cincuenta años más tarde, Spinoza ofreció una lista parecida en el *Tractatus Theologicus-Politicus*. En otra de sus obras, *De Religione Gentilium, Errorumque apud eos causis* (Londres, 1645), Lord Herbert recomendaba el restablecimiento de la religión natural basada en la razón.

Chillingworth puede ilustrar mejor la tendencia que existía dentro de la iglesia misma y que se dirigía hacia una teología racional. Aunque este teólogo liberal anglicano no pertenece a la misma clase que Lord Herbert, merece que se le mencione como autor del libro *Religion of Protestants* (Londres, 1637). Se publicaron dos ediciones en cinco meses.

Los ataques que Charles Blunt llevó a cabo contra los milagros¹⁸⁶ fueron tan severos que su *Translation of Philostrate's Life* (Londres, 1680) fue prohibido por las autoridades. John Toland publicó su *Christianity not mysterious* (1696), cuyo contenido y forma están basados en Locke. Los sacramentos, afirmaba, no eran más que signos paganos. El libro fue quemado públicamente en septiembre de 1679 en Dublín por orden del parlamento irlandés. Más tarde, se decidió por el panteísmo.

Las concepciones de los Platónicos de Cambridge ejercieron una notable influencia en la vida política e intelectual de la época. La vida religiosa de Inglaterra se estaba desgarrando, por aquel entonces, a causa de las luchas que facciones ya exhaustas libraban por su existencia. Los hombres de Cambridge intentaron presentar en estas circunstancias una

¹⁸⁶ Cfr. Tulloch, *Rational Theology in the XVIIth Century*.

doctrina conciliatoria y unificadora; una doctrina que pudiera unir a todas las facciones en un frente común contra Hobbes, el nuevo y gran enemigo de toda religión¹⁸⁷.

Más tarde, Richard Cumberland, en su *De Legibus Naturae* (1672), expuso contra Hobbes que la ley fundamental de la naturaleza es la ley de la benevolencia. El hombre no es pues, principalmente, un ser egoísta, sino un ser social, y en su estado original, que era un estado de paz, sus impulsos primarios eran de cooperación y de ayuda¹⁸⁸.

Respecto a los Platónicos de Cambridge en sí mismos, Benjamin Whichcote, John Smith, Nathaniel Culverwell, (*The Universality of Moral Distinctions*), Ralph Cudworth (*The Immutability of Moral Distinctions*)¹⁸⁹, Henry More (*Boniform Faculty of the Soul*), (“La Ética es el arte de vivir bien y feliz”, *Enchir. Eth.*, I; 1,1) y John Norris, Austin opina¹⁹⁰ que “toda la información que poseemos del desarrollo filosófico de Shaftesbury nos hace pensar que vivió sus primeros años bajo el hechizo de los hombres de Cambridge, admirándoles durante toda su vida”.

Su primera actividad literaria fue la edición y publicación de los *Whichcote Sermons* en 1698. Posteriormente, cuando estaba incluso en plenitud de poderes, hizo una pausa entre sus ensayos para expresar su pésame por la muerte de Cudworth, “ese hombre pío y sabio”¹⁹¹.

Admiró también profundamente el *Enchiridion Ethicum* de More¹⁹², y esta actitud aumenta si recordamos la aversión que sentía hacia los sistemas filosóficos en general, pensando que, creyendo en ellos, el hombre no puede desarrollarse plenamente y se convierte en un tonto. Y como sistema, la literatura de los Platónicos de Cambridge no tenía ningún valor para el pensamiento constructivo de Shaftesbury, porque pertenecía a una época cuyo espíritu filosófico se expresaba de un modo directo y conciso, evitando así la polémica y la refutación, algo en lo que habían fracasado las viejas escuelas. Pero Shaftesbury supo trascender la apariencia y percibir el espíritu interior de Cudworth y More, captándolo en toda su extensión y profundidad, e incorporándolo a la esencia de las *Characteristics*. De hecho, el intuicionismo estético de Shaftesbury fue una línea de pensamiento estrechamente relacionada con el intuicionismo racional de los Platónicos de Cambridge.

¹⁸⁷ Austin, E. M., *The Ethics of the Cambridge Platonists*, Philadelphia, 1935, p. 67.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 69-70.

¹⁸⁹ Cfr. sus *Noemata*.

¹⁹⁰ Austin, E. M., *op. cit.*, pp. 20-23; 80-83, etc.

¹⁹¹ *Characteristics*, 1900, II, 50.

¹⁹² “Letters to Michael Ainsworth”, Letter of Dec. 30, 1709.

De este modo, Leslie Stephen afirma¹⁹³ que a Shaftesbury le habían influenciado profundamente los grandes oponentes de Hobbes, los Platónicos de Cambridge, y aunque nunca se convirtiera totalmente en discípulo de la escuela, debido a sus tendencias escépticas, el espíritu de los hombres de Cambridge caló en él. Los hombres de Cambridge fueron sus afines espirituales. Como ellos, se decidió por un método indirecto de ataque y por una actitud conciliatoria.

El gran saber clásico y las inclinaciones que Shaftesbury sentía hacia Marco Aurelio y Epicteto hacen que su filosofía se convierta en una extensión de lo que puede considerarse el principio último de la filosofía de Platón, esto es, el universo es la expresión de una ley única y omniabarcadora. La *inner form* y el *moral sense* de Shaftesbury son aproximaciones a intentos de realización del ideal que subyace a la idea central de la *República* de Platón: ¿Qué significado tiene la moralidad para la vida más íntima del hombre, si no se consideran sus resultados exteriores e interiores?

Shaftesbury está considerado como un pensador que pertenece a la Ilustración. Sus obras intentan resolver ciertos problemas que se habían planteado en la segunda mitad del siglo XVII. La crítica literaria considera que la primera parte del siglo XVIII es el principio de una edad moderna, una Edad de la Razón que tuvo en ciertos críticos como Addison una excepción inexplicable a la regla general del neoclasicismo: pero si la enfocamos así se nos escapa mucho de la complejidad de la época. Su característica principal fue apelar no a la razón pura sino al sentido común y a la experiencia. Fue una época sobre todo de empirismo, un empirismo modificado a veces por un idealismo que derivaba de una tradición filosófica muy diferente: la platónica. El mecanicismo de Descartes resultó ser incompatible con la religión y con la poesía, pues la explicación mecanicista del hombre no dejaba lugar a ningún tipo de fundamentos religiosos o poéticos que explicasen la naturaleza del hombre. Hobbes contribuyó también a destruir las aspiraciones poéticas a lo infinito a partir de bases no racionales.

Surgió así un contramovimiento, iniciado en cierto modo con los Platónicos de Cambridge y con Shaftesbury, que defendía la religión, la poesía y el arte contra las explicaciones estrictamente científicas de la ciencia de su tiempo¹⁹⁴.

Quienes se oponían a Hobbes eran principalmente teólogos y filósofos que consideraban el problema intelectualmente, aunque también hubo poetas que sintieron que la

¹⁹³ Stephen, L., *op. cit.*, Vol. II, pp. 23-4.

¹⁹⁴ Cudworth, R., *True intellectual system*, ed. Harrison, 1678, I, p. 220-221.

nueva filosofía estaba en pugna con su obra, y acogían favorablemente una alternativa más simpática a una visión poética de las cosas. En términos generales, la respuesta que ofrecían al mecanicismo se basaba en una interpretación espiritual de la realidad proveniente del Cristianismo y del platonismo, aunque su platonismo se combinaba muchas veces con elementos neoplatónicos.

En Cambridge, especialmente, se había producido en los siglos XVI y XVII un refloreamiento de los estudios platónicos. Desde el momento en que Roger Ascham fue designado primer *Regius Professor* de griego, en 1540, los estudios griegos se extendieron sin interrupción, acompañados de un nuevo interés por el platonismo. Sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVII, había un grupo de teólogos en la Universidad que llegaron a llamarse “los platónicos de Cambridge”. Estos hombres se destacaron tanto por sus condiciones intelectuales como por los valores espirituales de sus vidas. El Obispo Burnet, al describir la Iglesia en el reino de Carlos II, les tributa grandes alabanzas. Los sacerdotes buenos, dice eran

“tan pocos, que de no haber aparecido una nueva secta de hombres de otro temperamento, la Iglesia hubiera perdido por completo su ascendencia en la nación. Estos hombres eran en su mayor parte de Cambridge, discípulos de ciertos teólogos, principalmente los doctores Whitchcot, Cudworth, Wilkins, More y Worthington.”

Burnet describe a cada uno sucesivamente y refiere su lucha contra Hobbes. Su retrato de Hobbes es evidente por sí mismo:

“Hobbes, que había frecuentado asiduamente la Corte, haciéndose pasar por matemático (aunque poco sabía de esa disciplina), se disgustó allí, regresó a Inglaterra en los tiempos de Cromwell y publicó una obra muy malvada de título muy raro: Leviatán. Su tesis principal era que todos los hombres actuaban bajo una necesidad absoluta, tesis apoyada aparentemente por la doctrina de los decretos absolutos, doctrina de general aceptación en esos tiempos. Parecía creer que el universo era Dios y que las almas eran materiales, siendo el pensamiento nada más que un movimiento sutil e imperceptible. Sostenía que el interés y el miedo eran los principios fundamentales de la sociedad; y que toda moral tenía como fin perseguir nuestra propia voluntad o provecho. Creía que la religión carecía de toda base que no fueran las leyes del país... Así este grupo de hombres en Cambridge se empeñó en examinar y

afirmar los principios de la religión y de la moral, sobre bases claras y con métodos filosóficos¹⁹⁵.”

Los platónicos de Cambridge, o “latitudinarios”, eran teólogos liberales que aspiraban a conciliar las pretensiones del cristianismo con los descubrimientos de la ciencia. Algunos de ellos se habían dejado atraer al principio por la filosofía cartesiana, y tan sólo más tarde, al reconocer sus implicaciones, la rechazaron. Lo que no podían aceptar era la concepción del universo que se estaba labrando sobre la base de los progresos de la ciencia. Creían que la filosofía de pensadores como Hobbes desconocía la posibilidad de ciertas clases de experiencia que para ellos eran reales e importantes. Sin embargo, los métodos y las conquistas de la ciencia los impresionaban suficientemente como para convencerlos de que la vieja cosmología cristiana no podía aceptarse literalmente. No obstante, decidieron retener apasionadamente las verdades de la fe cristiana que creían daban la única explicación satisfactoria de la experiencia total del hombre: moral, espiritual e intelectual.

La obra de los platónicos consistió así en elaborar una nueva visión del mundo que conciliara religión y ciencia. Los filósofos mecanicistas no querían admitir “como filosófica causa alguna de las cosas que no fuera material o mecánica: lo que en realidad significaba expulsar totalmente del universo toda causalidad mental, y por ende, divina, convirtiendo el mundo entero en nada más que un montón de polvo, removido por la casualidad¹⁹⁶.”

Como era de esperar, cualquier conflicto entre cristianismo y ciencia desembocaba en la cuestión de hasta qué punto se podían aceptar las Escrituras como veraces. ¿Podemos creer a la vez en la Biblia y en los descubrimientos de la ciencia moderna? La respuesta en el siglo XVII, como en el siglo XIX, era que no podemos, si se acepta el Antiguo Testamento como relación literal e histórica. En cambio, si las versiones como el *Génesis* se consideran alegorías o mitos, el conflicto puede resolverse. Y esto fue lo que hicieron. Así, Henry More, en su *Conjectura Cabbalistica* (1653) sostuvo que no siempre se debe considerar la Biblia como documento histórico literal, sino estudiarla en diferentes niveles interpretativos, simbólicos y mitológicos.

Este método de interpretación no era algo nuevo en la historia del pensamiento: toda poesía prefiere el lenguaje de las imágenes al lenguaje del pensamiento matemático. El pensamiento de tipo científico considera el lenguaje significativo sólo en el grado en que se

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 187-8.

¹⁹⁶ Cudworth, R., *True Intellectual System*, I, p. 217.

ocupaba de afirmaciones directas de los hechos. La filosofía de los hombres de Cambridge tomó, en cambio, en serio los procedimientos de la imaginación artística.

Igual que los helenistas de Alejandría, los platónicos de Cambridge intentaron elaborar una teología natural. Estaban convencidos de que el esfuerzo debía hacerse, y que era posible relacionar el mundo natural con el sobrenatural tanto mediante la razón como por revelación especial. Creían que el mundo natural era el mundo de Dios, y que Él se manifestaría en él, no de modo alguno que hiciera superflua la Encarnación, sino en alguna forma acorde con ella. Su imagen predilecta para describir a Dios era la Luz: Dios es Luz. Este mundo, sostenían, no es más que sombra del mundo que está detrás de él: una sombra arrojada por el resplandor que es Dios mismo. Lo que es más real es el mundo del espíritu del cual este mundo es imagen. El mundo natural, de acuerdo a esta creencia, simboliza el mundo real que está tras él. Podemos aprehender la naturaleza de lo infinito mediante analogías que se derivan de lo finito; por ejemplo, la analogía de la luz es una analogía que surge de la experiencia finita para indicar algo de la naturaleza de Dios. Sin embargo, no hay que caer en un burdo antropomorfismo creando a Dios a imagen del hombre. El hombre aspira, según ellos, a pensar ilusamente en Dios desde el punto de vista de su propia experiencia; pero lo que sucede es que Dios está realmente presente en la naturaleza humana. No sólo el hombre crea a Dios a su imagen, sino que Dios crea al hombre a imagen de Él.

Este concepto de la realidad congeniaba mucho con la mentalidad poética. En lugar de ser una masa de átomos en movimiento, gobernada por leyes inexorables y comprensible sólo en términos matemáticos, el mundo natural se perfilaba como copia de un mundo espiritual. Los objetos naturales podían tener un significado y una referencia más allá de sí mismos. Es cierto que gran parte de la tradición platónica nos enseña a desconfiar del conocimiento por medio de los sentidos, y sostiene que la verdad se aprehende únicamente por medio de la razón. Una de las interpretaciones que se han hecho de la filosofía de Platón es que las Ideas son semejantes a las verdades matemáticas, y no arquetipos de los que los objetos físicos son copias. Pero hay otra parte de la tradición platónica que ve el mundo natural como copia de un mundo del más allá. El mundo presente puede ser sólo un mundo de símbolos; pero es precisamente esto lo que le da su importancia para la poesía. Esta situación puede desembocar fácilmente en una magia cabalística, pero los platónicos de Cambridge se libraron de este peligro afirmando que los objetos naturales no son símbolos ideados de forma arbitraria por la inteligencia humana. Lo sobrenatural se manifiesta en y a través del mundo natural.

Este concepto de la Naturaleza es esencialmente poético. La Naturaleza, en efecto, se contempla como poema divino. Así como las imágenes poéticas expresan verdades incapaces

de ser formuladas en prosa o por las matemáticas, la naturaleza se puede considerar como expresión de una realidad que no se puede medir, pesar o comprender en términos matemáticos o en lenguaje de las afirmaciones factuales. Dios es poeta a la vez que matemático y filósofo, y el mundo debe revelarse como expresión de su pensamiento en el arte al igual que en las otras formas.

Algunos personajes del grupo de Cambridge eran poetas. John Norris, quien a pesar de ser de Oxford, pertenecía al círculo, y que en cierto momento fuera vicario de la parroquia de George Herbert en Bemerton, escribió poemas como los *Himnos del amor y de la belleza* y su *Himno divino de la creación*, que son producciones evidentemente platónicas. La *Psicozoia*, o la *Vida del alma* de Henry More es también una formulación explícita de las doctrinas platónicas. Pero el platonismo no sólo se encuentra en la poesía del grupo mismo: es una fuerza ponderable en la poesía de Herbert, Vaughan, Crasaw y Traherne, clasificados como “poetas metafísicos”. El credo de Milton fue influido evidentemente por la misma corriente de ideas.

Contra la representación de la naturaleza como máquina, los platónicos de Cambridge opusieron la creencia de que los objetos físicos no son la realidad última, sino la manifestación de un mundo que está más allá de ellos. Y no sólo las realidades invisibles se manifiestan visiblemente en la creación de Dios; en el mundo natural hay también un principio orgánico que, aunque no Dios mismo, es un espíritu secundario y subordinado que anima la materia. Este principio resultó de la aplicación que los platónicos de Cambridge hacían de la doctrina neoplatónica del *anima mundi*. Sólo mediante tal principio, sostenían, podrían explicarse aquellos fenómenos inexplicables en palabras del mecanicismo. Tal teoría era necesaria para explicar ciertos aspectos del crecimiento y de la conducta intencionada que habían sido descuidados por los extremistas de la filosofía mecanicista. Esta doctrina fue aceptada en una u otra forma por la mayoría del grupo, pero fue objeto de estudio más detallado y profundo por parte de Cudworth. Al principio del crecimiento que, según Cudworth, anima el mundo, lo llamó “naturaleza plástica”. Esta “naturaleza plástica”, una e inconsciente es el principio “por el cual pueden plasmarse y organizarse todos los vegetales, y realizarse todas las cosas que trascienden el poder del mecanismo fortuito”¹⁹⁷.

El *Himno divino de la creación* de John Norris, interpretando espiritualmente el universo, cuenta cómo Dios creó primero “una masa informe”:

¹⁹⁷Cudworth, R., *True Intellectual system*, I, p. 283.

Vino primero la materia bruta,
Tal fue su prisa en obedecer.

Luego, mediante la operación de la fuerza plástica activa en la materia, empieza el proceso de la creación:

Mas pronto un espíritu plástico fermentaba
el oscuro y líquido elemento.
Con armonía, la masa comenzó a moverse.
¡Hágase la luz! Dijo Dios. Dicho y hecho:
La masa penetrada del fulgor resplandecía.

Esta fe en el mundo natural como algo “vital” y “mágico” antes que “inerte como la madera”, tuvo buena acogida entre los poetas de la época, y les ofreció una filosofía más afín que los otros sistemas que prevalecían.

La tradición platónica había sostenido siempre que los fenómenos naturales simbolizan un mundo ideal más allá de los flujos del espacio y del tiempo. El platonismo cristiano había enseñado que el orden natural fue creado por el impacto de la Mente divina en la materia informe. Los objetos naturales no son simples copias de las Ideas Divinas, ya que estas Ideas tienen una perfección que está más allá de lo existente, pero representan la Mente de Dios. Son como un alfabeto por el cual Dios expresa su pensamiento: la Naturaleza, como dijo Sir Thomas Browne en su *Religio Medici*, es “el arte de Dios”. Ahora bien, esta visión de la naturaleza había sido desacreditada por el adelanto de la ciencia; los objetos naturales, según la ciencia, eran simple e irremediamente objetos naturales; nada más y nada menos. No simbolizaban ningún mundo que estuviera más allá de los mismos. Fue la teoría de una “naturaleza plástica” de Cudworth la que logró rehabilitar la concepción cristiana y platónica de tal suerte que pudo aceptar el reto de la ciencia. Reemplazó la tesis, más burda, de que las Ideas divinas fueron impresas en la materia en un solo acto determinado, por la teoría, más sofisticada, de que Dios obra en la naturaleza a través de una fuerza plástica que produce nuevas formas mediante un proceso de crecimiento. Esta teoría llevó la batalla al campo enemigo, al mostrarse capaz de explicar ciertos fenómenos naturales no explicables por el mecanicismo. Pero los platónicos de Cambridge intentaron todavía más. Su filosofía aspiraba a la conservación de una actitud intelectual, un modo de considerar las cosas, diferente al de la ciencia.

La polémica entre platonismo y mecanicismo es importante no sólo para la comprensión de la poesía del siglo XVII; tuvo además repercusiones importantes en la crítica literaria. Sobre todo planteó dos problemas:

- 1) ¿Cuál es la naturaleza de la composición poética?, o ¿cómo se llega a escribir la poesía?
- 2) ¿Cuál es la naturaleza del juicio estético?, o ¿qué queremos decir al llamar “bella” alguna cosa?

Toda explicación de la realidad que la considere como un conjunto de cuerpos físicos en movimiento debe proporcionar también una explicación de la actividad mental y ofrecer una respuesta a la pregunta de John Norris acerca de “si la materia puede pensar”. Según Hobbes, la percepción no es más que la afección de los sentidos por los objetos externos. Todo pensamiento se basa en la sensación, porque “el arquetipo de todos los conocimientos es lo que llamamos SENTIDO (pues no hay en la mente humana concepto que al comienzo, totalmente o por partes, no surja desde los órganos del sentido). El resto deriva de ese arquetipo”¹⁹⁸.

Cudworth rechaza el empirismo de Hobbes, y afirma que la mente es activa en la percepción y tiene una función creadora en todo conocimiento. Los sentidos pueden proporcionarnos datos tales como el color, la forma y la textura: mas para que estas cualidades se unan y produzcan la percepción de un objeto real es necesario una actividad creadora de la mente, esto es, para que el conocimiento sea posible, la mente debe tener algún poder que le permita formar conceptos y anticipar y ordenar la experiencia personal.

La explicación de la actividad mental formulada por Hobbes, y llevada al campo de la composición literaria, inspira su famosa teoría del juicio y de la fantasía en la imaginación. Su convicción de que la conciencia se añade simplemente a cambios físicos en los órganos de nuestros sentidos lo llevó a declarar que la imaginación no es más que una mengua de los sentidos. De este modo afirma que la imaginación y la memoria son una misma cosa. Así, la tradición de Hobbes nunca concebía la imaginación como fuerza creadora. Para Hobbes la mente humana, igual que el universo, es una simple máquina, y de una máquina no cabe esperar ninguna creación. Es una lástima que Cudworth no tratara nunca directamente el tema de la imaginación artística. Es cierto que al describir la “naturaleza plástica”, Cudworth hizo referencia al arte, pero fue simplemente para subrayar el contraste entre la “naturaleza plástica”, que actúa dentro del orden material del mundo, y el artista, que trabaja su material

¹⁹⁸ Hobbes, T., *Leviatán*, I – “Del sentido”. Edición de C. Moya y A. Escotado, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 123.

desde fuera. Desgraciadamente, su argumentación lo llevó a ocuparse más bien de la diferencia que del parecido entre la actividad artística y la “naturaleza plástica”. Una comparación de las dos hubiera sido de gran interés, y hubiera podido llevar a una teoría de la imaginación mucho más profunda que la de sus contemporáneos; para ello debemos esperar hasta Shaftesbury.

La otra cuestión que surgió de las discusiones entre Hobbes y los platónicos, la referente a la naturaleza del juicio estético, fue consecuencia de su conflicto sobre la moral. Fue en la moral donde se creía más perniciosa la influencia de Hobbes.

La teoría de la sociedad sostenida por Hobbes le llevó a considerar la voluntad y la razón como simples medios para lograr los fines deseados por los hombres. Para él, llamamos “buenas” las cosas que deseamos. La razón no es la facultad que formula juicios de valor; no es más que la sirvienta de los deseos, y se ocupa de los medios, no de los fines.

Esta relatividad de los juicios de valor era por supuesto anatema para los cristianos ortodoxos, que sostenían que una cosa es buena aparte del hecho de que la creamos buena o no, y que la razón, no el deseo ni su satisfacción, es árbitro de lo que es bueno. Para ellos, el fin del hombre era conformarse a la naturaleza divina, lo que, como alegaba Milton, significa conformarse a la razón.

Sin embargo, esta distinción entre una norma absoluta y las preferencias personales se aplica tanto a los juicios estéticos como a los morales. Cuando decimos que una obra de arte es buena queremos decir o que nos gusta o que es buena en un sentido absoluto, y que debiera gustar a los demás también. La dificultad que surge de esta ambigüedad se sentía en forma aguda a fines del siglo XVII. Según Marchán Fiz, “lo bello, en cuanto *problema del gusto*, es la aportación básica de la estética del Empirismo inglés”¹⁹⁹. Los que ensalzaban el gusto personal en las cuestiones literarias señalaron que el placer estético es un sentimiento, mientras que los apóstoles de la razón sostenían que si el juicio estético pretendía validez universal tenía que justificarse ante la razón. Los defensores de la razón sostenían que creemos que los juicios estéticos tienen aplicación y validez universales. Este conflicto entre las pretensiones de la razón y del gusto puede verse con toda claridad en la crítica literaria de fines del siglo XVII. Tan lejos estaba de ser una edad de la razón que había en este tiempo un núcleo considerable de críticos que sostenían, como artículo cardinal de sus convicciones, la fe en el gusto, en la sensibilidad individual y la preferencia personal.

¹⁹⁹ Marchán Fiz, S., *op. cit.*, p. 29.

Escritores como Dennis, Temple, Gildon y Farquhar reflejan todos en sus críticas la importancia del gusto, y todos tratan de resolver el problema de la conciliación de las pretensiones opuestas de la razón y los sentimientos. La convicción de la relatividad de los juicios morales inspiró muy pronto una convicción parecida con respecto a los juicios estéticos, y no era fácil entrever la verdad del problema. Lo que esos críticos estaban haciendo, sin darse cuenta de ello, era plantear el problema general de la naturaleza de los juicios estéticos. Una vez venido a menos el prestigio de los antiguos, y cuando la crítica, como otras disciplinas, no se basaba ya en la autoridad, fue necesario examinar de nuevo los presupuestos en que debiera descansar. En la obra de Hobbes, Davenant y Dryden se había intentado evaluar la literatura como producto de la mente del escritor, y en ella encontramos por primera vez en la crítica inglesa discusiones valideras de los procesos mentales que dan su origen a la literatura. Términos como *ingenio*, *fantasía*, *invención* e *imaginación* reciben nuevos significados o matices más precisos. Pero esto no bastaba. La crítica literaria había llegado a un punto donde se hacía necesario someter sus métodos a una investigación más filosófica. En una palabra, la estética había nacido de la crítica. Shaftesbury se dedicó a esta tarea de formular una teoría de la estética.

El Círculo de Cambridge no quiso construir un sistema de pensar analógico. Su propósito era más bien conservar cierto hábito mental, el hábito de considerar el mundo como contraparte del mundo del más allá, y dar justificación filosófica de esta postura.

La filosofía de Shaftesbury debía mucho al platonismo del siglo XVII, y quiso establecer la tesis de que el simbolismo de la imaginación poética puede tener tanta verdad como la afirmación conceptual. Su propósito fue proporcionar a las artes de una filosofía que rebatiera los ataques de las ideas científicas. Shaftesbury era discípulo de los platónicos de Cambridge, y como ellos detestaba las doctrinas de Hobbes, pues éstas socavaban toda interpretación espiritual del universo, y convertían la moral en simple conveniencia. Estas doctrinas, como otras parecidas, destruían también los estímulos del arte y las grandes obras artísticas de la humanidad. Los platónicos de Cambridge habían atacado la tradición de Hobbes en cuestiones de moral y religión, sin ocuparse de la literatura o de las artes. Shaftesbury se interesaba con pasión por las artes, y comprendió que una concepción mecánica del universo se oponía no sólo a la religión, sino que le era antipática al artista, y no tomaba en serio las aspiraciones del arte. Sabía que una moral relativista tendría su paralelo en una estética relativista, esto es, si establecemos qué es bueno según nos guste o no, estableceremos qué es bello del mismo modo. La filosofía de Shaftesbury tenía el mismo punto de partida que la de los platónicos de Cambridge. Fue planeada para combatir la interpretación mecanicista de la realidad, pero

sobrepasó la filosofía de aquellos en sus esfuerzos para salvar las artes de los efectos de las ideas mecanicistas: aspiró a sentar las bases no sólo para la verdad y la bondad, sino también para la belleza.

CAPÍTULO III

EL PENSAMIENTO DE SHAFTESBURY

EL PENSAMIENTO DE SHAFTESBURY

Como hemos venido indicando, Shaftesbury piensa que “el modo más ingenioso de hacerse un tonto es a través de un sistema”²⁰⁰. No obstante, es conveniente intentar restituir la coherencia de su pensamiento y captar así la filosofía contenida, y dispersa, en su obra.

Se ha utilizado, siempre que ha sido posible, la segunda edición de las *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 volúmenes), publicada en 1714. Las referencias se harán, como se ha hecho hasta ahora, indicando la fecha de edición, volumen y páginas correspondientes de esta obra depositada en la *North Library* de la Biblioteca del Museo Británico de Londres, actualmente ubicada en St. Pancras. Esta edición supera la de 1711, pues Shaftesbury la preparó con sumo esmero durante su estancia en Nápoles. En una carta escrita a Thomas Micklethwayte el 11 de enero de 1712 le comunica: “mi gran preocupación es corregir esta edición”.

OPINIONES SOBRE LA FILOSOFÍA

Shaftesbury afirma su postura filosófica declarando lo que no es: no es un escéptico en el sentido vulgar de la palabra, esto es, duda, pero no sólo por el mero hecho de dudar, ni tampoco por el placer de estar en la oposición, sino porque aspira a la verdad. No es tampoco ni un epicúreo, ni un ateo²⁰¹.

El lema introductorio que incorporó a su *Inquiry* demuestra que Shaftesbury tampoco es un utilitarista: *Así, pues, consideramos honesto lo que, quitada toda utilidad, sin ningún premio ni fruto, puede alabarse por sí mismo con razón.*

Shaftesbury cree que la filosofía es una tarea práctica de naturaleza eudemonista: su objetivo es lograr una vida feliz, pero no en sentido hedonista, esto es, una vida que contenga gran cantidad de placer, sino la que pueda considerarse con cierto deleite. De este modo, *la filosofía es el estudio de la felicidad*²⁰².

²⁰⁰ *Characteristics*, 1714, I, 290.

²⁰¹ *Ibid.*, III, 70.

²⁰² *Ibid.*, II, 438.

La *eudemonía* de Shaftesbury no significa *felicidad* en el sentido que comúnmente se le da a esta palabra, sino que, como Aristóteles, Shaftesbury afirma que la felicidad consiste en la actividad virtuosa, en la perfección de la función. La ética de Shaftesbury es la de un perfeccionismo idealista.

El estudio de la felicidad puede apreciarse mejor a través de su esfuerzo por comprender la belleza de la naturaleza y el orden del universo; esta comprensión hace que nuestra alma pueda compartir la armonía que existe en la naturaleza y el universo, acercándose así al objetivo de todo esfuerzo: la felicidad. La filosofía puede resumirse entonces como el aprendizaje de lo justo en sociedad; de lo bello en la Naturaleza y del orden existente en el Mundo²⁰³. Filosofía significa maestría en la vida y las costumbres, esto es, el arte de vivir.

Según Shaftesbury, un hombre puede filosofar “con destreza o sin destreza”; la destreza necesaria puede adquirirse a través de una práctica regular, reflexionando sobre la esencia de la felicidad y los modos y medios para realizarla²⁰⁴.

Refiriéndose al problema de la abstracción, Shaftesbury rechaza la *mera sutileza y delicadeza de la especulación*²⁰⁵. Todas las enseñanzas de la filosofía deben concentrarse en esta vida de aquí en la Tierra. La vida del más allá no debe ocupar nuestro interés principal ni exclusivo²⁰⁶. A Teocles (en *The Moralists*) se le reprende para que *no vuele de modo extravagante hacia la Luna, sino que se mantenga cerca de esta órbita de la Tierra*²⁰⁷. La especulación no nos enseña, por tanto, el verdadero camino de la felicidad; ésta sólo puede conocerse investigando empíricamente los datos que nos ofrece la naturaleza de esa *excelente escuela que llamamos Mundo*²⁰⁸. Ser un virtuoso significa dar un paso hacia delante para convertirse en un hombre de bien y buen sentido más que en ser un erudito²⁰⁹. Los pintores y poetas deben prestar gran atención a la realidad, pero el filósofo debe hacerlo mucho más. Como el poeta, debe “imitar la naturaleza” porque las cosas son muy duras, y no serán como nos las imaginamos²¹⁰.

Shaftesbury se decide por un escepticismo filosófico-científico, rechazando la tutela autoritaria de la Iglesia y del dogma. Un escepticismo sano y honesto que pretenda lograr un

²⁰³ *Ibid.*, III, 161.

²⁰⁴ *Ibid.*, II, 438-439.

²⁰⁵ *Ibid.*, I, 297.

²⁰⁶ *Ibid.*, II, 236.

²⁰⁷ *Ibid.*, II, 382.

²⁰⁸ *Ibid.*, I, 334-335.

²⁰⁹ *Ibid.*, I, 333.

²¹⁰ *Ibid.*, I, 354.

conocimiento real es la mejor protección contra el fraude y engaño que representa el dogma²¹¹. El escepticismo es para Shaftesbury ese *estado o marco mental en el que todos se quedan cuando no se está seguro del tema en cuestión*²¹².

La fe, no sólo en religión, sino en otras doctrinas, significa renunciar determinadamente a la duda causada por el miedo a perder esa fe²¹³. La fe significa no querer saber, y puede retrotraerse a la cobardía y al miedo a la verdad²¹⁴. Creer simplemente en algo, esto es, “no saber”, significa rendirse, es decir, entregar nuestra independencia intelectual y autonomía²¹⁵. De este modo, Shaftesbury concluye axiomáticamente: nada puede considerarse demostrado, si antes no se ha dudado de ello: *Lo que nunca ha sido cuestionado, nunca se ha demostrado; del mismo modo, cualquier tema que en cualquier momento no haya sido examinado con una perfecta indiferencia, puede considerarse que nunca se examinó ni se creyó en ello de modo adecuado*²¹⁶.

Pero la duda por sí sola no es suficiente; se requiere la conciencia y realizar un trabajo completo, recordando que para salvaguardarnos de las superficialidades de la vida, debemos emplear la piedra de toque del ridículo²¹⁷. Samuel Johnson se equivocaba cuando criticó *la tonta afirmación de Shaftesbury acerca de la eficacia del ridículo para descubrir la verdad*²¹⁸. Shaftesbury pensaba que el ridículo era algo específico contra la superstición, no que fuera la prueba para lograr la verdad²¹⁹.

En lo que se refiere a las costumbres, una nación que se considere libre debe insistir en la censura imparcial y libre de las costumbres y desenmascarar el engaño. No debe permitirse que ningún Estado, ni ningún personaje poderoso, repriman la *libertad de censura*²²⁰. Shaftesbury considera que *la exactitud de pensamiento y de estilo, el refinamiento de las costumbres, la buena educación y la delicadeza de todo tipo sólo puede provenir del juicio y experiencia de lo que es mejor*²²¹, y por eso cualquier país que con sus leyes impida que de una forma natural se logre este objetivo debe ser criticado para desenmascarar el engaño que sus leyes ocultan. Según él, *sólo en una nación libre, como la nuestra, no tiene ningún*

²¹¹ *Ibid.*, III, 65-76.

²¹² *Ibid.*, III, 71.

²¹³ *Ibid.*, III, 73.

²¹⁴ *Ibid.*, II, 189-190.

²¹⁵ *Ibid.*, II, 191.

²¹⁶ *Ibid.*, II, 265.

²¹⁷ *Ibid.*, I, 11-12.

²¹⁸ Johnson, S., *Works*, Londres, 1823, Vol. VIII, p. 359.

²¹⁹ Cfr. *History of English Literature*, Cambridge, Vol. IX, p. 300.

²²⁰ *Characteristics*, 1714, I, 9.

²²¹ *Ibid.*, I, 10.

*privilegio el engaño; y ni el crédito de una corte, el poder de una nobleza, ni lo espantoso de una Iglesia puede darle protección, ni ocultarlo tras cualquier tipo de configuración o apariencia*²²². Es evidente que Shaftesbury estaba comparando la democracia inglesa con las monarquías absolutas del continente europeo.

El filósofo debe ser, así, un hombre de valor, de buena educación, no ser unilateral en sus juicios, ingenioso, de temperamento disciplinado, interesado en la humanidad y con conciencia de su rango²²³. Cuando el filósofo posee estas cualidades y adopta un escepticismo honesto y justificable, realiza su gran misión, convirtiéndose entonces la filosofía en un arma con la que combatir los fraudes, la vanidad de los teólogos y los filósofos poco profundos²²⁴, esto es, los *simuladores de la filosofía*²²⁵.

La filosofía, *vitae dux, virtutis indagatrix*, es superior a la teología y a la autoridad de la Iglesia, debiendo presidir el resto de las ramas del conocimiento humano, pues *enseña la medida del resto de las ciencias, y asigna el justo valor que todo tiene en la vida*²²⁶.

Shaftesbury cree en la Revelación, pero el ser humano no puede comprenderla completamente, pues su razón no está equipada para dicha tarea. Critica a todos aquellos que presumen haber tenido alguna experiencia mística en la que divinidad les comunicara algún tipo de mensaje, convirtiéndose así en profetas. Shaftesbury afirma que no experimentó nunca *ninguna comunicación divina*²²⁷. Sin embargo, la “credulidad e incredulidad” son sólo “defectos en el juicio”, lo que significa que la *persona mejor intencionada del mundo podría equivocarse al defender cualquiera de estas posturas*²²⁸. Por consiguiente, como nadie puede atribuirse un saber absoluto, en cuestiones de fe, el filósofo es la autoridad máxima, ocupando la teología y la Iglesia un segundo lugar²²⁹.

En todas las cuestiones religiosas debe existir libertad de discusión. Shaftesbury considera que los *milagros han cesado*, y no son prueba de la divinidad²³⁰. Los problemas religiosos no pueden resolverse por la fuerza, pues la fuerza carece de razón: *El poder no puede servir nunca como prueba de la bondad, pues la bondad es la única garantía de la*

²²² *Ibid.*, I, 9.

²²³ *Ibid.*, III, 161-162.

²²⁴ *Ibid.*, I, 297.

²²⁵ *Ibid.*, III, 162.

²²⁶ *Ibid.*, I, 297-299.

²²⁷ *Ibid.*, III, 70.

²²⁸ *Ibid.*, II, 326-327.

²²⁹ *Ibid.*, I, 101-102; 297-298.

²³⁰ *Ibid.*, II, 328-334.

*verdad*²³¹. Contra el espíritu de persecución que quiere *subyugar a la humanidad*²³², se alza el espíritu de *burla*²³³; ese espíritu luchará, y un sano escepticismo socavará el sistema de fuerza, desembarazándose el hombre de sus cadenas²³⁴. Rand considera que estos pasajes son la “clave” del *Philosophical Regimen* de Shaftesbury: “uno de los intentos más consistentes y completos que se han realizado para transformar una filosofía en vida²³⁵”.

Todo lo que ha sido indicado anteriormente son condiciones para lograr la felicidad. Sin embargo, la primera y principal condición es la de ¡Conócete a ti mismo! Para conseguirlo, debemos estudiar nuestra constitución moral y física²³⁶, y disciplinar nuestro conocimiento²³⁷.

Un método especialmente efectivo para lograr esta autoinvestigación personal y de otros hombres es el soliloquio, mediante el cual un hombre se divide en dos personas diferentes, alumno y profesor²³⁸. La inscripción délfica “¡Conócete a ti mismo!” significa ¡*Divídete o sé dos!*”²³⁹. Ésta es la única manera de poder mantener un diálogo perfecto con el propio yo en solitario.

UNIVERSO, NATURALEZA Y DIOS

Como *copista de la naturaleza*²⁴⁰, Shaftesbury comienza informándonos de modo detallado de todos los datos naturales que hay, según él los encuentra, en el mundo²⁴¹. Así, nos indica que todo está ordenado y planeado con un propósito, y su *unidad de diseño*²⁴² testifica un principio trascendental. Todo está en armonía, unidad y sistema, y los sistemas inferiores se encuentran subordinados a los superiores²⁴³.

²³¹ *Ibid.*, II, 334.

²³² *Ibid.*, I, 95.

²³³ *Ibid.*, I, 65.

²³⁴ *Ibid.*, I, 72, 74, 95.

²³⁵ Rand, B., *Philosophical Regimen*, p. xxii.

Cfr. también “Idealistic Perfectionism”, en Urban, W. M., *Fundamentals of Ethics*, Nueva York, 1930, pp. 116-133.

²³⁶ *Characteristics*, 1714, I, 196, 281.

²³⁷ *Ibid.*, II, 294.

²³⁸ *Ibid.*, I, 158.

²³⁹ *Ibid.*, I, 170.

²⁴⁰ *Ibid.*, I, 354.

²⁴¹ *Ibid.*, II, 19.

²⁴² *Ibid.*, II, 285.

²⁴³ *Ibid.*, II, 18-19, 348-349, 373.

Los sistemas subordinados menores cooperan para lograr el beneficio del sistema superior²⁴⁴. Esta cooperación podría compararse con dos ejemplos:

1. con la que ejercen todos los pequeños ornamentos de un edificio, produciendo todos juntos el efecto total;
2. con el acorde obtenido a partir de los tonos individuales en una sinfonía²⁴⁵.

El hombre es un sistema en el que todos los miembros están íntimamente unidos a su cuerpo²⁴⁶, formando parte el hombre a su vez de sistemas superiores²⁴⁷.

El sistema de todos los sistemas juntos forma el sistema completo y perfecto, ‘*The Intire System*’²⁴⁸. *Todas las cosas que hay en el mundo están unidas a un sistema universal*, y observamos que el todo es coherente por necesidad²⁴⁹.

En este *sistema de todas las cosas*, la *Naturaleza Universal*²⁵⁰ trabaja para lograr que todo esté en orden y armonía²⁵¹, manteniendo el “equilibrio” en los movimientos cósmicos disciplinados²⁵², y regulando la máquina que es *permanente, eterna y gobernada por Dios* con sabiduría y determinación²⁵³.

Este “sistema total” y omniabarcador se postula como el Existente Primero y Superior, anterior en el tiempo a sus partes y absolutamente perfecto. Descendiendo a partir de él, nos encontramos que los sistemas subordinados, y sus partes constituyentes, aunque perfectas en sí mismas en cuanto a su existencia, resultan ser sólo relativamente perfectas cuando se comparan con otros sistemas, especialmente con los sistemas que son de un orden superior. La perfección absoluta del Todo, del Universo, y la perfección relativa de las partes es un axioma fundamental en la filosofía de Shaftesbury²⁵⁴. El sistema del mundo muestra, de este modo, no sólo un orden deliberado, sino que es también una obra de arte consumada y ejecutada por el Creador del mundo que nos llena de admiración²⁵⁵. Este orden y simetría existentes en el universo, donde todas las partes sirven al todo²⁵⁶, podemos reconocerlo no

²⁴⁴ *Ibid.*, II, 18-20.

²⁴⁵ *Ibid.*, II, 285.

²⁴⁶ *Ibid.*, II, 119.

²⁴⁷ *Ibid.*, II, 286, 356.

²⁴⁸ *Ibid.*, II, 285.

²⁴⁹ *Ibid.*, II, 287.

²⁵⁰ *Ibid.*, II, 19-20.

²⁵¹ *Ibid.*, II, 287.

²⁵² *Ibid.*, II, 215, 372-373.

²⁵³ *Ibid.*, II, 215, 286, 337.

²⁵⁴ *Ibid.*, 284, 290.

²⁵⁵ *Ibid.*, II, 367-368.

²⁵⁶ *Ibid.*, II, 344-347.

sólo con nuestros sentidos, sino también con nuestra razón. Incluso en las más pequeñas criaturas podemos descubrir que existe un gran arte en ellas, pues nuestros ojos perciben *mundos dentro de otros mundos de infinita minuciosidad*²⁵⁷.

Esta armonía y arte notable en todo lugar nos llena de un *noble entusiasmo*²⁵⁸, dándonos nueva vida y exaltando nuestros espíritus²⁵⁹. Contemplando regularmente este orden y belleza, el hombre se desprenderá de todo lo que existe en él de vulgar y bajo, construyendo en su interior un orden y belleza parecidos²⁶⁰.

Sin embargo, Shaftesbury tiene que explicar la existencia del Mal pues, al defender un Todo coherente y bello, surge una contradicción con el mal que “aparentemente” observamos. Según él, el mundo es perfecto y bello a pesar de las pestes, terremotos, enfermedades y desgracias. Cuando tienen lugar, lo que sucede es simplemente un choque entre las leyes del mundo y las leyes de la naturaleza; éstas últimas constituyen el poder superior²⁶¹.

De este modo, los tres participantes en el gobierno cósmico constituyen una jerarquía, a saber: Dios, Naturaleza y Mundo. Dios, a su vez, ha designado a la naturaleza con un tipo de deidad subordinada, substituta y sabia, la Providencia, haciéndola creadora y otorgándole una serie de poderes²⁶². Esta estructura puede observarse también en el universo inteligible de Plotino, cuyo orden cósmico está compuesto por tres hipóstasis: Uno, Nous y Alma²⁶³.

Shaftesbury concibe la naturaleza como un *yo*²⁶⁴: poderosa, sabia y amando todo²⁶⁵. Es *un principio que une ciertas partes, y que piensa y actúa de acuerdo con el uso y propósito de esas partes*²⁶⁶. Después de Dios, es la causa final de todo orden y coherencia²⁶⁷. *Las naturalezas inferiores pueden someterse a la Naturaleza superior del Mundo*²⁶⁸, pues el Todo está antes que las partes, debiendo, por tanto, someterse el hombre a las leyes de la naturaleza²⁶⁹. Sus leyes son inamovibles pero, para Shaftesbury, optimista, son siempre

²⁵⁷ *Ibid.*, II, 367-368.

²⁵⁸ *Ibid.*, II, 75.

²⁵⁹ *Ibid.*, II, 371.

²⁶⁰ *Ibid.*, II, 74-76.

²⁶¹ *Ibid.*, II, 215, 345.

²⁶² *Ibid.*, II, 345.

²⁶³ Cfr. A. H. Armstrong, *The Architecture of the Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus*, Cambridge, 1940.

²⁶⁴ *Ibid.*, II, 284, 356.

²⁶⁵ *Ibid.*, II, 345.

²⁶⁶ *Ibid.*, II, 356.

²⁶⁷ *Ibid.*, II, 284.

²⁶⁸ *Ibid.*, II, 215.

²⁶⁹ *Ibid.*, II, 302.

buenas²⁷⁰. Según Filocles²⁷¹: *niego que se equivoque, y cuando más ignorante parece... afirmo que es incluso tan sabia y providente como en sus mejores obras.*

La sabiduría de la naturaleza se muestra no sólo en la frugalidad y justa reserva de sus métodos, sino también en la conservación de la forma. La identidad de los tres componentes (Dios, Naturaleza, Mundo) permanece la misma, aunque la substancia cambie, manteniéndose la “relación real” de todas sus partes. A pesar de la muerte eterna que acaece en la Naturaleza, la forma no muere²⁷².

De este modo, el optimismo de Shaftesbury le lleva a distinguir entre el “mal real” y el “mal verdadero” que existe en el mundo. El primero afecta sólo al individuo, las partes constituyentes que son sólo relativamente perfectas: existe, pero beneficia al Todo. El “mal verdadero” que afectaría al Todo, al sistema universal que es perfecto, no existe en este mejor de los mundos posibles²⁷³. Dios, en su perfección, no pudo haber permitido que existiera ningún *mal verdadero*²⁷⁴.

Los “males” de la sociedad humana se deben a la falta de equilibrio o a la dirección inmoral o perversa de la voluntad humana; no alteran la armonía universal²⁷⁵.

Respecto a Dios, Shaftesbury nos indica que sólo un hombre sin miedo y de espíritu optimista puede acercarse y comprender a Dios. Nada que vaya contra la razón debe creerse de Dios²⁷⁶. El ateísmo es *una osadía y una presunción*²⁷⁷, y se rechazan el politeísmo y la creencia en los demonios²⁷⁸. Las opiniones de Shaftesbury sobre Dios están más cercanas al teísmo²⁷⁹, pero no menciona nunca el panteísmo: Dios es, a veces, para él, una persona²⁸⁰, pero otras veces parece inclinarse por un principio divino impersonal²⁸¹.

Aunque el hombre, como ser imperfecto, no puede captar la infinidad de las cosas²⁸², la existencia de Dios puede demostrarse, sin embargo, por medio de una “prueba” basada en

²⁷⁰ *Ibid.*, II, 215, 306, 367.

²⁷¹ *Ibid.*, II, 213-214.

²⁷² *Ibid.*, II, 347-9.

²⁷³ *Ibid.*, II, 9-10, 20, 216-217, 361, 364, 367.

²⁷⁴ *Ibid.*, I, 39-40, 364-365.

²⁷⁵ Tesis principal de *The Inquiry Concerning Virtue*, Parte II, Sect. 1, Sect. 3.

²⁷⁶ *Characteristics*, 1714, I, 33, 40-41; II, 35, 56, 213.

²⁷⁷ *Ibid.*, II, 11, 13, 336.

²⁷⁸ *Ibid.*, II, 10-12.

²⁷⁹ *Ibid.*, II, 11.

²⁸⁰ *Ibid.*, II, 272.

²⁸¹ Cfr. El himno a la Naturaleza de Teocles.

²⁸² *Characteristics*, 1714, II, 263.

la experiencia de la belleza y la armonía del mundo²⁸³, y por la necesidad de postular un autor bueno²⁸⁴ e inteligente²⁸⁵. Shaftesbury defiende también otra “prueba” basada en la conciencia que tenemos de nuestro “yo”, resultado de *imitar otro Yo principal y original, el Gran Uno del Mundo*²⁸⁶. Defiende también otra prueba más basada en el hecho de que la religión y la idea de una divinidad es algo innato en el hombre²⁸⁷. Dios no es sólo un artista, sino la fuente *incorruptible y eterna* de toda belleza²⁸⁸; y esta belleza divina, *esta arquitectura viviente*²⁸⁹, podemos experimentarla mejor contemplando esta revelación del espíritu supremo²⁹⁰.

Otros pasajes de Shaftesbury se inclinan más por la idea de un dios impersonal, un dios parecido al *nous* de los estoicos²⁹¹, o también por la idea de *un alma del mundo* inherente como principio activo en todas las cosas²⁹². Según Dilthey, “Shaftesbury sostiene un monismo panteísta”²⁹³, y por ello “le sitúa como fase de un realismo objetivo junto a Heráclito, los Estoicos, Spinoza, Leibniz, Goethe, Schelling, Schleiermacher y Hegel”²⁹⁴.

LA ESTÉTICA: LA BELLEZA, EL ARTISTA Y EL VIRTUOSO

La belleza se basa en la simetría y el orden²⁹⁵: el hombre ama la belleza²⁹⁶. En esto difiere de Plotino, para quien la belleza era algo más que simetría.

Shaftesbury hace ligeramente referencia a un cierto ideal de belleza en el sentido de la *Idea* de Platón, una forma-patrón, norma, regla y medida que nadie aprende pero que todos confiesan poseer; un ideal inalcanzable por cualquier individuo de la especie²⁹⁷. En esto se

²⁸³ *Ibid.*, II, 213, 347, 357, 371 y ss.

²⁸⁴ *Ibid.*, II, 274.

²⁸⁵ *Ibid.*, II, 290-291.

²⁸⁶ *Ibid.*, II, 358, 369-370.

²⁸⁷ *Ibid.*, I, 49; III, 36.

²⁸⁸ *Ibid.*, II, 295, 372.

²⁸⁹ *Ibid.*, II, 398.

²⁹⁰ *Ibid.*, II, 399-400.

²⁹¹ *Ibid.*, II, 366, 369.

²⁹² *Ibid.*, 366, 368-370.

²⁹³ Dilthey, W., *Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften*, Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1923, 6 Vols., Vol. II, pp. 284, 342-343.

²⁹⁴ *Ibid.*, Vol. V, p. 402.

²⁹⁵ *Characteristics*, 1714, III, 380.

²⁹⁶ *Ibid.*, II, 414-415.

Cfr. *Philosophical Regimen*, p. 179.

²⁹⁷ *Characteristics*, 1714, II, 416.

acercaría más a Plotino, para quien toda la belleza de este mundo resulta de la comunión con la forma ideal.

La Estética de Shaftesbury realiza un gran giro hacia la Ética. Afirma, así, que también existe belleza en los hechos y acciones²⁹⁸. Cuando define una figura o acción bellas, Shaftesbury diferencia entre *lo que embellece* y *lo embellecido*, siendo el elemento *que embellece*, y no *el embellecido*, el que es *realmente bello*²⁹⁹. Por consiguiente, lo bello no se encuentra en la materia, *los pobres restos de la triste materia*³⁰⁰, sino en la actividad de la mente que se muestra en el Arte y el Dibujo como *poder formador*³⁰¹. La belleza interior y exterior del hombre depende, por tanto, de su mente³⁰². Esta “belleza interior”, esta belleza de la mente, es absolutamente esencial para el hombre³⁰³, siendo fuente de placer y provecho³⁰⁴.

Shaftesbury afirma que *toda belleza es verdad*³⁰⁵, entendiendo por verdad, la *verdad interior*, parecida a la *forma interior*³⁰⁶. Pero la belleza no es sólo *verdad*, es también *buena*³⁰⁷, y buena significa aquí *perfecta*.

Desafiando de este modo la teoría de la imitación del Renacimiento, Shaftesbury llega a su ecuación haciendo resurgir la *kalokagathía* de los antiguos, esto es, *lo que es bello es armonioso y proporcionado; lo armonioso y proporcionado es verdad; y lo que es a la vez bello y verdad es, consecuentemente, agradable y bueno*³⁰⁸.

Toda la belleza se deriva de Dios, que es la *causa embellecedora*³⁰⁹. El alma que aspira puede alcanzar el grado máximo de belleza, y lucha por ese orden y perfección que ha de encontrarse en su *país nativo superior*³¹⁰. Como en Platón, la comunidad de naciones perfecta existe en el Cielo y no en la Tierra.

²⁹⁸ *Ibid.*, II, 414-415.

²⁹⁹ *Ibid.*, II, 404.

Philosophical Regimen, p. 180.

³⁰⁰ *Characteristics*, 1714, II, 297, 404.

³⁰¹ *Ibid.*, II, 405-406.

³⁰² *Ibid.*, I, 138; II, 245.

³⁰³ *Ibid.*, I, 137-138.

³⁰⁴ *Ibid.*, II, 211; III, 184-185.

³⁰⁵ *Ibid.*, I, 142.

³⁰⁶ *Ibid.*, I, 4, 142; III, 349.

³⁰⁷ *Ibid.*, II, 29-30, 409, 416; III, 303.

³⁰⁸ *Ibid.*, III, 182-3.

Cfr. Platón, *Hippias Mayor*, 297 B, y *Filebo*, 64 E.

³⁰⁹ *Characteristics*, 1714, II, 295.

³¹⁰ *Ibid.*, II, 211-212, 426.

Según Shaftesbury, *la belleza es muy huidiza y profunda*³¹¹; es una expresión misteriosa, y un tipo de sombra de algo interior que existe en el temperamento³¹². Cuando Shaftesbury habla de *forma interior, números interiores*, esto es, la gracia interior, debe entenderse como *la perfección interna, armonía, simetría y equilibrio de las partes con respecto al todo*³¹³.

Shaftesbury distingue tres clases de belleza:

1. Las formas muertas: componen la clase inferior, y no tienen poder formador, ni acción ni inteligencia³¹⁴.
2. Las formas formadoras: las mentes humanas bien organizadas y equilibradas que tienen acción e inteligencia³¹⁵. Estas formas pueden producir formas bellas del primer tipo.
3. La belleza suprema y soberana: los hombres que logran purificarse y ennoblecerse pueden hacerse miembros de esta clase y producir “formas formadoras” en poesía, música, arquitectura y ética, inspirando así a otras mentes que guiarán hacia la belleza pura³¹⁶.

Según Shaftesbury, la belleza puede apreciarse mediante la razón, la mente y los sentimientos, no tratándose simplemente de una cuestión de los sentidos externos de la visión o audición³¹⁷.

El sentido de la belleza moral es algo innato en el hombre. Nada está, seguramente, más fuertemente impreso en nuestras mentes que la idea de orden y proporción³¹⁸. El ser humano experimenta un *deleite natural* al advertir el orden, equilibrio, simetría, armonía y proporción que existen en las cosas³¹⁹. El sentido moral-estético establece, igual que la

³¹¹ *Ibid.*, II, 402.

³¹² Cfr. *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour*.

³¹³ *Characteristics*, 1714, I, 338; II, 403, 406-407; III, 367.

³¹⁴ *Ibid.*, II, 406, 427.

³¹⁵ *Ibid.*, II, 403-407.

³¹⁶ *Ibid.*, II, 211-212; 407-408.

³¹⁷ *Ibid.*, II, 395, 402, 422-425.

³¹⁸ *Ibid.*, I, 283-5, 284; II, 411-413.

³¹⁹ *Ibid.*, II, 104-105.

conciencia, una norma a la que se recurre de modo *inevitable*³²⁰, haciendo del hombre un esteta moral perfecto³²¹, un *artista en moralidad*.

Sin embargo, Shaftesbury afirma que el gusto, el sentido de lo que es agraciado y bello, no es innato³²², sino algo que se adquiere, principalmente, en el medio ambiente en que se vive, produciendo así la educación y la crítica un gusto legítimo y justo³²³. El gusto es una necesidad absoluta, pues mueve más a los hombres de lo que lo hacen sus principios³²⁴. El ensayo y experiencia de lo que creemos mejor³²⁵, y una crítica seria y valiente³²⁶ darán como resultado un gusto invariable, agradable y justo en lo que se refiere a la vida y las costumbres. El filósofo y el virtuoso, esto es, el hombre estético, son quienes especialmente lo necesitan³²⁷. Según Shaftesbury, *somos nosotros mismos quienes creamos y formamos nuestro gusto*³²⁸. Como indica B. S. Allen: “La desconfianza que el clasicista sentía hacia la relatividad, y su fe en el absoluto, hacía que existiera un gusto bueno y otro malo. El buen gusto se desarrollaba disciplinando constantemente las preferencias caprichosas, utilizando unos criterios derivados a partir de un extenso conocimiento de las grandes obras de los maestros conocidos. El mal gusto resultaba de la admiración del arte democrático de Holanda y Flandes, y del arte mal proporcionado del lejano Oriente”³²⁹.

Cuando habla del artista y de la creatividad, Shaftesbury afirma que el artista es un segundo creador, un justo Prometeo bajo Júpiter. Como el Artista Soberano, o naturaleza plástica universal, forma un todo coherente y proporcionado en sí mismo, con una debida sujeción y subordinación de las partes constituyentes³³⁰. El artista debe amar los números, la

³²⁰ *Ibid.*, III, 214-216.

³²¹ *Ibid.*, II, 283; III, 161-162.

³²² *Ibid.*, I, 135.

³²³ *Ibid.*, III, 164-165.

³²⁴ *Ibid.*, III, 177.

³²⁵ *Ibid.*, I, 10.

³²⁶ *Ibid.*, III, 165-167; III, 304.

³²⁷ *Ibid.*, III, 186-187; III, 304.

³²⁸ *Ibid.*, III, 186.

Cfr. Aurelio, M., *Meditaciones III y V*.

³²⁹ Allen, B. S., *Tides in english Taste (1619-1800). A Background for the Study of Literature*, Harvard University Press, 1937, 2 Vols., Vol., I, pp. 238 y ss, 245.

Interesa señalar que las opiniones de Shaftesbury sobre el gusto pueden haber influido en los escritores clásicos alemanes a través de Kant. I. Knox afirma que la influencia de Shaftesbury puede observarse en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) de Kant, indicándonos así que “existe una tendencia empírica en las *Observaciones*, intentándose fusionar moral y gusto” (*The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, Columbia University Press, 1936, pp. 171-2).

³³⁰ *Characteristics*, 1714, I, 143, 207.

decencia y la proporción, esto es, debe amar la armonía y proporción, y poseer *un sentido de los números interiores*³³¹.

Respecto al genio, Shaftesbury afirma que, al poseer *una presencia divina dentro de sí*³³², y con *la familiaridad y favor de las Gracias morales*³³³, puede ejercer un poder enorme, como sucede con Milton y su *Paraíso Perdido*³³⁴. Quien es un verdadero genio no “prostituirá nunca” el arte, ni descuidará sus reglas por mero interés³³⁵, sino que se autocriticará en soliloquio³³⁶; amará la soledad y evitará frecuentar demasiado a menudo la sociedad³³⁷. Después, *mejorará y refinará a su público*³³⁸.

En su obra *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, Shaftesbury insiste en la necesidad de la “forma interior”, exponiendo sus opiniones sobre lo que es una obra de arte y ofreciendo un ejemplo: una “tabladura” es una obra única comprendida en un punto de vista con unidad de diseño; “un todo real” que posee una relación orgánica de todas sus partes con el todo³³⁹. Unidad de tiempo y unidad de acción son indispensables en una buena pintura³⁴⁰, debiendo existir simplicidad en la composición y claridad³⁴¹, indicándonos, por tanto, que ningún detalle superfluo debe distraer nuestra atención³⁴². Pero hay que recordar que *la parte moral debe tratarse de modo diferente en Pintura a como se hace en Historia o en un Poema*³⁴³.

Según Shaftesbury, toda obra de arte está sujeta a las reglas de verdad naturales y a la proporción³⁴⁴ y, si se tratan temas que sean puramente ficticios, sólo agrada si puede crear la ilusión de verdad³⁴⁵. La representación exacta de la realidad no es lo esencial del arte, sino la probabilidad interior: *La probabilidad o verdad aparente es la verdad real del arte*³⁴⁶. Todas

³³¹ *Ibid.*, I, 136, 338.

³³² *Ibid.*, I, 51-52.

³³³ *Ibid.*, I, 338.

³³⁴ *Ibid.*, I, 136, 276-277.

³³⁵ *Ibid.*, I, 261.

³³⁶ *Ibid.*, I, 161, 168.

³³⁷ *Ibid.*, I, 159.

³³⁸ *Ibid.*, I, 240, 263.

³³⁹ *Ibid.*, III, 384.

³⁴⁰ *Ibid.*, III, 354, 387.

³⁴¹ *Ibid.*, III, 356-357, 378, 383.

Cfr. *Philosophical Regimen*, pp. 179 y ss.

³⁴² *Characteristics*, 1714, III, 356, 377.

³⁴³ *Ibid.*, III, 338.

³⁴⁴ *Ibid.*, I, 145.

³⁴⁵ *Ibid.*, I, 4, 142.

³⁴⁶ *Ibid.*, III, 349, 372.

las criaturas que salen del cerebro del artista *deben ser una formación de la Naturaleza*³⁴⁷. Los poetas y artistas deben ser como los filósofos, esto es, “imitadores de la naturaleza”.

En cuanto al virtuoso, Shaftesbury afirma que sólo se desarrolla por medio del arte y la belleza. El virtuoso lucha por lo sabio y noble, ansiando ser sabio y bueno, así como agradable y educado³⁴⁸. Shaftesbury alaba a los virtuosos e ingenios de la época. De este modo, en la denominación de virtuoso incluye *a los caballeros refinados, amantes del arte y del ingenio, que han visto el mundo y se han informado de los modales y costumbres de las diversas naciones de Europa, estudiando sus antigüedades y archivos... contemplando sus artes principales, estudios... Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, y su gusto en Poesía, Saber, Lengua y Conversación*³⁴⁹. El virtuoso debe ser también filósofo, pues sólo la unión de virtuosismo y filosofía produce el hombre realmente grande, el “hombre bien educado”: *Filosofar es hacer que la buena educación ascienda un peldaño más*³⁵⁰. *La Filosofía se entiende así como debió hacerse en sus orígenes, esto es, como la maestría en la vida y en las costumbres*³⁵¹.

EL HOMBRE COMO SISTEMA MORAL

El hombre es una arquitectura viva³⁵² que posee un gran orden y simetría³⁵³. El mundo moral que existe en su interior está organizado orgánicamente³⁵⁴. *El orden del mundo moral y el del mundo natural son iguales*³⁵⁵: la “fábrica interior” es tan delicada que cualquier pasión errónea que surja puede destruir el todo³⁵⁶.

Shaftesbury piensa que *cualquier conducta moral puede tener la simetría y proporción de una obra de arte*³⁵⁷. Dios y la Naturaleza han establecido las normas por las

³⁴⁷ *Ibid.*, I, 145.

³⁴⁸ *Ibid.*, III, 162.

³⁴⁹ *Ibid.*, III, 156.

³⁵⁰ *Ibid.*, III, 161-162.

³⁵¹ *Ibid.*, III, 159.

Cfr. “Simplicity” en *Philosophical Regimen*, pp. 179-183.

³⁵² *Characteristics*, 1714, II, 398.

³⁵³ *Ibid.*, II, 292.

³⁵⁴ *Ibid.*, II, 83-85.

³⁵⁵ *Ibid.*, II, 294.

³⁵⁶ *Ibid.*, II, 83-84, 135; III, 221-222.

³⁵⁷ Allen, B. S., *op. cit.*, Vol. I, p. 96.

que se rige el sistema moral³⁵⁸; la Naturaleza insiste en la medida y la ley. La templanza y moderación producen el *mayor placer del mundo*³⁵⁹: “establece los límites... nos da la medida y la regla”³⁶⁰.

El mejor camino a seguir es, por tanto, *obrar de acuerdo con la naturaleza*³⁶¹. La religión y las leyes humanas conducen a menudo a la barbarie y a la inhumanidad³⁶². Por consiguiente, el hombre debe situar los dictados de la naturaleza por encima de las leyes religiosas y humanas³⁶³.

Para averiguar lo que puede beneficiar nuestra propia naturaleza individual debemos examinar a fondo nuestro “temperamento”, esto es, nuestra disposición natural³⁶⁴. La *autoinspección, la autoconsideración, está relacionada con una mente o razón de buena composición y tranquila en su interior*³⁶⁵. Así, podemos estudiar entonces nuestra *anatomía interior y constitución interior*³⁶⁶.

La razón de una buena composición tranquila en su interior, y el sentido moral del hombre contrarrestarán las aspiraciones, a menudo caóticas, que ocasiona el libre albedrío del hombre y los sentidos engañosos³⁶⁷. El ingenio y el humor le serán de gran ayuda a la razón³⁶⁸: su acción, si se lleva a cabo a fondo y con buen equilibrio³⁶⁹, asegurará la libertad de la mente y de la razón³⁷⁰.

El sentido moral del hombre, como el instinto de los animales³⁷¹, es algo “innato”³⁷². Mientras que el sentido estético-moral valora las acciones desde el punto de vista estético, el sentido moral lo hace desde el punto de vista moral, regulando el correcto equilibrio interior, y guiando al hombre en cuestiones éticas: es un sentido del bien y del mal³⁷³.

³⁵⁸ *Characteristics*, 1714, III, 381.

³⁵⁹ *Ibid.*, II, 153, 248.

³⁶⁰ *Philosophical Regimen*, p. 271.

³⁶¹ *Characteristics*, 1714, II, 433.

³⁶² *Ibid.*, III, 96-97.

³⁶³ *Ibid.*, III, 307.

M. Aurelio, *op. cit.*, I, II, IV.

³⁶⁴ *Characteristics*, 1714, I, 12.

³⁶⁵ *Ibid.*, II, 117-118.

³⁶⁶ *Ibid.*, II, 83, 122, 173.

³⁶⁷ *Ibid.*, I, 10, 19, 639.

³⁶⁸ *Ibid.*, I, 19, 73.

³⁶⁹ *Ibid.*, I, 81.

³⁷⁰ *Ibid.*, II, 305-307, 424-425.

³⁷¹ *Ibid.*, II, 307-308.

³⁷² *Ibid.*, II, 413-416.

³⁷³ *Ibid.*, II, 28-29, 116, 369.

Aunque la naturaleza fomenta el movimiento regular y *curso de nuestras afecciones, de las que depende inmediatamente nuestra felicidad y autodeleite*³⁷⁴, el hombre debe luchar por sí mismo para lograr el *equilibrio debido y correcto*³⁷⁵, y fomentar sus *afecciones naturales*³⁷⁶. La abeja y la hormiga no pierden nunca su instinto, su afección natural de trabajar en beneficio de la comunidad; los hombres, sin embargo, debido al “mal equilibrio” de sus deseos incontrolados, caen en la corrupción y en las degeneraciones, siendo ellos mismos la causa de su ruina³⁷⁷.

Las opiniones de Shaftesbury sobre el placer son especialmente una elaboración del *Filebo* de Platón. El deleite natural, los placeres sensuales controlados y sencillos son naturales³⁷⁸, pero ninguno de ellos es *el verdadero bien*³⁷⁹. Estos placeres, al ser tan efímeros e inestables, no pueden competir con los placeres de la mente; éstos últimos son superiores a los placeres corporales y producen una mayor felicidad³⁸⁰.

Shaftesbury sitúa la templanza por encima de las demás virtudes, esto es, la moderación, el término medio, el debido equilibrio. La templanza es la madre que cuida las virtudes, y *Lady Libertad es su hija*³⁸¹. Para disfrutar mejor esa felicidad, la regla que guíe el gobierno de nuestra pasión no debe ser *ni mucho ni poco*³⁸². Como la voluntad se decide muy a menudo por el *humor y por la fantasía*³⁸³, y como la fantasía, el placer y una voluntad falsa son responsables de todos los males del sistema moral³⁸⁴: es necesario que se lleve a cabo una “determinada elección” y que exista una disciplina “normativa” para realizar *el bien*³⁸⁵.

³⁷⁴ *Ibid.*, II, 139, 360.

³⁷⁵ *Ibid.*, II, 95, 135.

³⁷⁶ *Ibid.*, II, 111-113.

³⁷⁷ *Ibid.*, II, 96, 115, 139, 292.

³⁷⁸ *Ibid.*, II, 148, 398.

³⁷⁹ *Ibid.*, II, 129-130, 148, 149-150, 399.

³⁸⁰ *Ibid.*, II, 101-102.

³⁸¹ *Ibid.*, II, 248, 253.

³⁸² *Ibid.*, II, 130.

Platón, *Gorgias*, 507.

³⁸³ *Characteristics*, 1714, I, 185.

³⁸⁴ *Ibid.*, II, 96, 292-293; III, 201-202.

³⁸⁵ *Ibid.*, III, 303.

EL LUGAR DEL INDIVIDUO EN LA COMUNIDAD

Shaftesbury se opone al pesimismo de Hobbes que afirma que la vida de los hombres es una guerra de todos contra todos, y que el hombre es un lobo para el hombre. Según Shaftesbury, los lobos son muy amables con otros lobos³⁸⁶, defendiendo así el optimismo que le es característico. Afirma, por tanto, que el estado natural y original de las cosas fue un estado de comunidad o sociedad, e intenta, así, refutar la tesis de Hobbes³⁸⁷.

El hombre es un ser político; la relación social es algo natural en él, y no se necesita ningún pacto o “contrato social” como fundamento de esta relación³⁸⁸. Según Shaftesbury, *no existe ningún estado humano que no sea social*³⁸⁹.

Es cierto que, en un principio, el estado original primitivo de la relación social fue algo rudimentario: *Se trataba del tosco esbozo del Hombre, el ensayo o primer esfuerzo que la Naturaleza realizaba, una especie en el momento de su nacimiento, un tipo aún informe, pero que no se hallaba en su estado natural, bajo la violencia, sino que se sentía aún inquieto hasta que logró su perfección natural*³⁹⁰.

El Estado es entonces la incorporación práctica del espíritu comunal más desarrollado, y existe para ayudarse mutuamente y para la mayor felicidad posible de todos³⁹¹. El gobierno de la ley debe ser supremo para asegurar el bienestar y la libertad política; la soberanía del pueblo no debe ser el factor decisivo³⁹². El sentido del bien y del mal es, respecto al Estado, el *primer principio de nuestra constitución y calidad*³⁹³, pero no es algo que haya sido creado por *la unión civil o confederación, sino algo innato*³⁹⁴. Autoexaminándose, y por medio de la facultad reflexiva, podrá fomentarse este sentido moral³⁹⁵, debiendo lucharse por lograr el bien y la belleza que le son propios, así como su valía natural³⁹⁶.

La creencia en un Dios que es *realmente un modelo verdadero, y el ejemplo de justicia más exacta, así como la suprema bondad y valía, hará que actuemos por necesidad dentro de*

³⁸⁶ *Ibid.*, II, 320.

³⁸⁷ *Ibid.*, II, 314, 316.

³⁸⁸ *Ibid.*, I, 109, 316-317 y ss.

³⁸⁹ *Ibid.*, II, 312.

³⁹⁰ *Ibid.*, II, 313.

Cfr. “Modern Perfectionism” en W. M. Urban, *Fundamentals of Ethics*, Nueva York, 1930, p. 117.

³⁹¹ *Ibid.*, III, 143-145.

³⁹² *Ibid.*, II, 252, 312.

³⁹³ *Ibid.*, II, 53.

³⁹⁴ *Ibid.*, I, 109.

³⁹⁵ *Ibid.*, II, 53.

³⁹⁶ *Ibid.*, II, 42.

Cfr. M. Aurelio, *op. cit.*, IX.

nuestros límites y de nuestra esfera... por medio de un principio parecido o afección, y pensando en el bien de nuestra especie o público³⁹⁷. Por tanto, mientras que el “sentido moral”, en el caso de un sentimiento de culpa de algo mal hecho, se aplica al individuo actuando como su ojo interior distinguiendo *lo bello y bien proporcionado*³⁹⁸, la conciencia trata con el Estado en que vive: *Toda criatura sensata se dice que tiene una conciencia*³⁹⁹.

Además de la conciencia religiosa, existen una conciencia natural y una conciencia moral. Estrechamente relacionada con el sentido del bien y del mal, pero más negativa en sus funciones, la conciencia es *un sentido de la deformidad de lo malo y no natural, así como de la vergüenza o arrepentimiento de haber realizado algo odioso, sintiendo posteriormente aversión hacia ello*⁴⁰⁰.

De este modo, Shaftesbury clasifica en tres clases los deseos que dominan nuestra mente:

1. Afecciones privadas o del “yo”.
2. Afecciones públicas.
3. Afecciones no-naturales.

Las afecciones privadas y las públicas deben equilibrarse bien, pero las no-naturales deben suprimirse⁴⁰¹.

Las afecciones privadas o del 'yo' se basan en el amor a sí mismo (*self-love*). *Ser egoísta de un modo correcto es de sabios*⁴⁰², esto es, las afecciones del “yo” no deben ser ni muy fuertes ni muy débiles. Amarse a sí mismo de modo correcto y apropiado es bueno y útil para el todo, esto es, para la humanidad, promocionándose así mucho mejor los intereses privados del hombre⁴⁰³. Cuando uno se ama a sí mismo de un modo demasiado intenso o fuerte, éste se convierte en miseria⁴⁰⁴: *Amar la vida de un modo excesivo es incluso reprehensible, pues hace cobardes a los hombres*⁴⁰⁵. Shaftesbury estudia un cierto número de afecciones del yo, advirtiendo del amor a sí mismo que es deficiente⁴⁰⁶, pero insistiendo

³⁹⁷ *Characteristics*, 1714, II, 51.

³⁹⁸ *Ibid.*, II, 415.

³⁹⁹ *Ibid.*, II, 120.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, II, 120-121.

⁴⁰¹ *Ibid.*, II, 86-87.

⁴⁰² *Ibid.*, I, 121.

⁴⁰³ *Ibid.*, II, 175; III, 199.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, II, 139-140; II, 161 y ss.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, II, 140-144.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, II, 89-90.

siempre en la “templanza”, el “uso moderado”, el término medio⁴⁰⁷, afirmando, por tanto, que *de todas las emergencias extraordinarias que surgen en nuestra vida, lo que nos salva es el valor y la resolución*⁴⁰⁸, haciéndose partidario así de un optimismo activo cuyos exponentes modernos pueden hallarse en *If* de Kipling, y en *Captain of my Soul* de Henley.

Las afecciones públicas, que para Shaftesbury significaban algo así como el hedonismo universal que defiende Sidgwick, las poseen los hombres *valiosos y virtuosos*⁴⁰⁹ y con *un sentido de asociación con la humanidad, un sentido de comunidad*⁴¹⁰. Este “sentimiento social”, el “sentido común” de Shaftesbury o *sensus communis*, es la norma máxima de vida: *Moralidad y buen gobierno van unidos*⁴¹¹. Benevolencia, amabilidad y amor son las expresiones más nobles del sentido de interés público⁴¹²: *La sabiduría... ha hecho que concuerden el interés privado y el bien de todos para conseguir el bien general*⁴¹³.

Entre las diversas afecciones públicas que Shaftesbury estudia destaca la amistad. La amistad se basa en una premisa moral: *la conciencia de la estima real o merecida de nuestros semejantes*⁴¹⁴. Ser hombre significa ser amigo⁴¹⁵. La Naturaleza, razón y humanidad, nos ordena ayudar a todo ser humano. Una amistad individual sólo es verdadera si no va contra el beneficio de la humanidad como un todo⁴¹⁶. La libre relación de las mentes, el libre uso de nuestra razón, conduce al *ejercicio del amor y amistad mutuas*⁴¹⁷. La amistad verdadera, perfecta y universal, es el atributo del alma noble y *que aspira*⁴¹⁸. Su “afección engrandecida” se extiende desde el individuo al todo de la humanidad, fomenta la cultura y la civilización, y lucha por conseguir una sociedad bella; de la “armonía de las mentes particulares” surgirá la armonía general entre los hombres y dentro del Estado⁴¹⁹.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, II, 145, 153-163.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, II, 142.

Cfr. *Philosophical Regimen*, pp. 133 y ss.

Cfr. Spinoza, B., *Ética, demostrada según el orden geométrico*, edición preparada por Vidal Peña, Editora Nacional, 1975, Prop. 21, 22.

⁴⁰⁹ *Characteristics*, 1714, II, 31.

⁴¹⁰ *Ibid.*, I, 106, 110, 129.

⁴¹¹ *Ibid.*, I, 106, 132.

⁴¹² *Ibid.*, II, 105, 107.

⁴¹³ *Ibid.*, II, 175.

M. Aurelio, *op. cit.*, II, 1, V, 30, VII, 55, VIII, 7.

⁴¹⁴ *Characteristics*, 1714, II, 112.

⁴¹⁵ *Ibid.*, II, 240-241.

⁴¹⁶ *Ibid.*, II, 238-242.

⁴¹⁷ *Ibid.*, III, 146.

⁴¹⁸ Portig, G., *Schiller in seinem Verhältnis zur Freundschaft und Liebe*, Hamburgo y Leipzig, 1894, pp. 61-64, 92-96, 235, etc.

⁴¹⁹ *Characteristics*, II, 211-212.

Cfr. El culto a la amistad en la literatura alemana durante el siglo XVIII.

El deleite que surge del amor y de la benevolencia es un “deleite original” y verdadero muy diferente a la satisfacción que resulta del odio y amargura que dependen del “tormento y miseria original”, mientras que el “deleite original” no depende de ningún “desasosiego anterior”⁴²⁰.

El deleite social es bastante natural y produce *los mayores deleites*⁴²¹, embelleciendo incluso los “rasgos exteriores” que muestran *marcas y signos de un placer más intenso, claro y tranquilo*⁴²².

Todas las afecciones sociales se fortalecen por medio de un noble entusiasmo. *El amor y admiración es entusiasmo*⁴²³. El “entusiasmo vulgar”, esto es, el entusiasmo excesivo como de pánico que sienten las masas descarriadas⁴²⁴ es una afección “social y comunicativa” peligrosa que conduce a una conducta antisocial y a excesos sangrientos. La tristeza, la melancolía y el miedo son las causas de tal entusiasmo excesivo, siendo un optimismo alegre el mejor antídoto⁴²⁵.

La ausencia de unas afecciones sociales sanas, ordenadas y naturales significa la destrucción de todo orden y economía interior. La delicada “fábrica interior” necesita de *un debido equilibrio*⁴²⁶.

Resultado de todo lo anterior es la doctrina práctica de que *todo lo que fomenta el amor por el orden, armonía y proporción del individuo debe crear el orden y belleza en la sociedad*⁴²⁷.

Shaftesbury, fiel a su amor por su país, concluye diciendo que en lo que concierne a la libertad civil es fácil comprender las ventajas que posee nuestra Gran Bretaña en este particular⁴²⁸, pues *estamos ahora en una época en la que la libertad está aumentando de nuevo*⁴²⁹. Por tanto, *dejad que la búsqueda continúe libremente, y la medida apropiada de*

Cfr. *Philosophical Regimen*, pp. 104-108.

M. Aurelio, *op. cit.*, IX, 23.

⁴²⁰ *Characteristics*, 1714, II, 168.

⁴²¹ *Ibid.*, II, 127.

⁴²² *Ibid.*, II, 102.

⁴²³ *Ibid.*, II, 400-401.

⁴²⁴ *Ibid.*, II, 400-401; III, 91-92.

⁴²⁵ *Ibid.*, I, 13-17; II, 134-135.

M. Aurelio, *op. cit.*, IX, 23.

⁴²⁶ *Characteristics*, 1714, II, 134-135.

M. Aurelio, *op. cit.*, IX, 23.

⁴²⁷ *Characteristics*, 1714, II, 74-75.

⁴²⁸ *Ibid.*, I, 219.

⁴²⁹ *Ibid.*, I, 222.

*todo se hallará pronto*⁴³⁰. Nos indica que observemos *lo que ese País de la Mente producirá cuando haya obtenido la libertad que le es original*⁴³¹.

Las afecciones no-naturales son enemigas de las “afecciones del yo” y de las “afecciones públicas”. A un hombre dominado por una pasión inmoderada no le quedará nada en lo que a sus “afecciones del yo” y sus “afecciones públicas” se refiere⁴³². Estas afecciones no-naturales como la maldad, la arrogancia y la traición⁴³³ son “insociables” y destructivas⁴³⁴. Todas ellas desembocan en el pesimismo y el “odio por la humanidad y la sociedad”, resultando terrible “el destierro interior” y “vivir en desacuerdo con todo, oponiéndose al orden y gobierno del universo”⁴³⁵.

Estas afecciones no-naturales pueden superarse a través de una “conducta cortés”, una justa reverencia de la humanidad y de lo que denominamos “la naturaleza de una buena educación” que no admite de ningún modo *la inhumanidad o el placer salvaje*⁴³⁶.

VIRTUD, RELIGIÓN Y DIOS

En todo hombre existe un impulso irreprimible hacia la virtud, *un fuerte principio de virtud yace en el fondo*⁴³⁷. La virtud, cuando se da en toda su amplitud, significa la felicidad⁴³⁸. El término *innato*, que antes hemos mencionado, se sustituye en otro pasaje⁴³⁹ por el término diferente de ideas connaturales, esto es, *secundum naturam*. El problema no es, entonces, si algo es innato o no, sino el de si, en un momento determinado de su evolución, este concepto o facultad surge de forma necesaria, esto es, si es connatural a su existencia.

El concepto de virtud que Shaftesbury defiende es cuádruple: virtud estética, moral, social y religiosa:

⁴³⁰ *Ibid.*, I, 10.

⁴³¹ *Ibid.*, II, 252, 253.

⁴³² *Ibid.*, II, 87-88.

⁴³³ *Ibid.*, II, 165-167.

⁴³⁴ *Ibid.*, II, 110; III, 222-223.

⁴³⁵ *Ibid.*, II, 163-171.

M. Aurelio, *op. cit.*, V, 10.

⁴³⁶ *Characteristics*, 1714, II, 163-164.

M. Aurelio, *op. cit.*, V, 33.

⁴³⁷ *Characteristics*, 1714, II, 37.

⁴³⁸ *Ibid.*, II, 176.

⁴³⁹ Shaftesbury, *Letters to a Young man at the University*, Londres, 1716, Carta 8.

1. Estética, en lo que concierne a la “forma interior”, porque la virtud es *la belleza más natural del mundo*⁴⁴⁰.
2. Moral, porque el “sentido moral”, contrapartida ética de la “forma interior” en estética, considera que la “verdad moral” y la “honradez” son la naturaleza de la vida⁴⁴¹, reaccionando así ambas dificultades, ética y estética, del mismo modo entre sí.
3. Social, porque la naturaleza de la virtud implica poseer las nociones correctas del bien y del mal, *no siendo posible amar realmente la virtud si no se conoce el bien público*⁴⁴².
4. Religiosa, porque para que la virtud sea perfecta debe serlo *por la creencia en un Dios*⁴⁴³.

Shaftesbury, siguiendo el *Menon* y el *Gorgias* de Platón, establece también la doctrina de que el conocimiento del bien es algo latente en nuestras mentes. Adopta, así, la noción de los antiguos, según la cual el hombre será virtuoso si conoce completamente lo que es la felicidad, pues toda *la inmoralidad y atrocidad que se comete en la vida tiene su origen en una opinión parcial y estrecha de la felicidad y del bien*⁴⁴⁴.

El hombre pesimista no posee el ingenio y el juicio verdadero para ver las cosas en su verdadera luz, porque se lo impiden sus amargas opiniones que consideran que el universo está “en confusión”. El poder de la virtud aumenta a través de nuestra fe en la armonía del universo creada por Dios⁴⁴⁵. Por tanto, la virtud es el bien y el vicio, el mal de todo⁴⁴⁶. Resistir los encantos de la vida es algo necesario para que pueda existir la virtud, pues el valor y la resistencia en todas las pruebas son esenciales⁴⁴⁷.

El hombre que contemple el orden del universo creará con optimismo en la existencia de una deidad⁴⁴⁸. Sin embargo, la creencia unilateral en un “estado futuro” distraerá el valor que un

⁴⁴⁰ *Characteristics*, 1714, I, 142.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibid.*, I, 107; II, 40, 76.

⁴⁴³ *Ibid.*, II, 8, 50-51, 333.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, II, 427, 437; III, 304.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, I, 208; II, 70-71.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, II, 272-273.

Spinoza, B., *op. cit.*, Parte Segunda, Prop. XLIX; IV, Prop. XXIV y XLIII; V, Prop. XIX y XLII.

⁴⁴⁷ *Characteristics*, 1714, II, 276.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, II, 333-334.

hombre tiene como miembro del Estado⁴⁴⁹. Hay que recordar siempre que el ideal de la verdadera religión no es la ascesis, sino el buen humor y el deleite de la vida⁴⁵⁰: “El fin de la religión es hacernos más perfectos, y lograr nuestra realización en todos nuestros deberes y actuaciones morales⁴⁵¹.”

Aunque aliadas, religión y virtud son independientes entre sí. A menudo, hombres que no son nada religiosos son hombres morales⁴⁵², mientras que algunos hombres que son religiosos carecen de una verdadera virtud⁴⁵³. La virtud es pionera de la verdadera religión⁴⁵⁴: “No puede haber virtud si no se cree en Dios; y sin virtud no hay felicidad. Éstas son las dos proposiciones del ilustre filósofo cuyas ideas voy a exponer”⁴⁵⁵.

El amor a Dios debe ser voluntario y debe basarse en la estima o el amor, y en un *sentido del deber o gratitud*⁴⁵⁶. Dios, dice Teocles, es el Yo principal y original, y yo “intento ser realmente Uno con ello”. Esta unión de nuestro yo “real” con el “Gran Uno del mundo” es posible si nuestro yo, nuestra “mente particular” coopera con “la mente general... para lograr el bien general, y se esfuerza a voluntad de acuerdo con la mejor de las voluntades. Esta mente particular debe intentar conseguir que su felicidad esté de acuerdo con el Uno-general, esforzándose por parecersele en su mayor simplicidad y excelencia⁴⁵⁷.”

Shaftesbury exige, como Bayle, que exista dentro del Estado una libertad absoluta de religión y una tolerancia mutua: “Quien se impacienta y no puede soportar el mundo tal como es no se da cuenta de lo intolerable que a menudo resulta⁴⁵⁸.”

En resumen, Shaftesbury considera que la tarea de la Filosofía es lograr una vida feliz, constituyendo así un arte de vivir. Rechazando la tutela de la Iglesia, se decide por un escepticismo filosófico-científico, y establece que la condición para lograr la felicidad es conocerse a sí mismo por medio del método del soliloquio.

Respecto al Universo, la Naturaleza y Dios, piensa que todo está ordenado y planeado con un propósito. La perfección del Todo es absoluta, y la de las partes, relativa. El sistema

⁴⁴⁹ *Ibid.*, II, 277.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, I, 22-23; III, 98-99.

M. Aurelio, *op. cit.*, V, 9.

⁴⁵¹ *Characteristics*, 1714, II, 89.

⁴⁵² *Ibid.*, II, 6.

⁴⁵³ *Ibid.*, II, 76, 256.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, II, 266, 268.

⁴⁵⁵ Diderot, D., *Philosophie morale réduite à ses principes*, traducción al francés del *Inquiry Concerning Virtue or Merit* de Shaftesbury, Amsterdam, 1745, p. xv.

⁴⁵⁶ *Characteristics*, 1714, II, 272.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, II, 358-359.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, II, 256.

Philosophical Regimen, pp. 70-89.

del mundo es un orden deliberado y una obra de arte consumada, llenándonos de noble entusiasmo su armonía y arte. La jerarquía del gobierno cósmico es tripartita: Dios, Naturaleza y Mundo, siendo la Providencia una deidad subordinada a la Naturaleza. Las leyes de la Naturaleza son siempre buenas, no muriendo nunca la forma. La prueba de la existencia de Dios es la experiencia de la belleza y armonía que existen en el mundo. Nada que vaya contra la razón debe creerse de Dios.

En lo referente a la Estética, Shaftesbury afirma que la belleza se basa en la simetría y el orden. Lo importante es la belleza interior, pues belleza exterior e interior dependen de la mente. Toda belleza se deriva de Dios, y ésta puede apreciarse por medio de la razón, la mente y los sentimientos, y no sólo por los sentidos externos de la visión o audición. En Shaftesbury, la Estética da un giro hacia la Ética: el sentido de la belleza moral es algo innato en el hombre. Sin embargo, el gusto se adquiere, y éste mueve más que los principios. El artista es un segundo creador, y como el Artista Soberano o naturaleza plástica universal forma un todo coherente subordinando las partes. El genio posee una presencia divina dentro de sí, y la utilizará para mejorar y refinar a su público. El virtuoso sólo se desarrolla por medio del arte y la belleza. La unión de virtuosismo y filosofía produce el hombre realmente grande y bien educado.

En lo concerniente al hombre como sistema moral, Shaftesbury nos indica que el hombre es una arquitectura viva, pero que cualquier pasión errónea puede destruir el todo. Dios y la Naturaleza han establecido las normas por las que se rige el sistema moral. Por consiguiente, hay que obrar de acuerdo con la naturaleza por encima de la religión y las leyes humanas. El sentido moral es un sentido del bien y del mal, como un “ojo interior” y, como el instinto de los animales, es algo innato. El mal equilibrio de los deseos incontrolados origina la ruina del hombre. Shaftesbury, como Platón, considera que los placeres de la mente son superiores a los placeres corporales, y piensa que la templanza es la virtud superior, pues se necesita de una disciplina normativa para realizar el bien.

En cuanto al individuo y su lugar en la comunidad, Shaftesbury opina, frente a Hobbes, que el estado natural fue un estado de comunidad o sociedad. El sentimiento social o sentido común (*sensus communis*) es la norma máxima de vida, y la amistad se valora como algo sin lo que un hombre no podrá considerarse tal.

De este modo, frente a la ética utilitarista y supranaturalista que defienden Locke y Clarke, Shaftesbury desarrolló una moral completamente autónoma del instinto ético de la razón que debe dirigir al individuo y a la sociedad hacia una autoperfección armónica. Otorgó, así, a esta moral estética el fondo de un panteísmo estético-optimista.

CAPITULO IV

ESTÉTICA Y METAFÍSICA

EL MARCO METAFÍSICO DE LA ESTÉTICA

La estética de Shaftesbury no se fundamenta en sí misma, sino que está sujeta a un marco metafísico y sólo sobre esta base puede entenderse. No obstante, esta metafísica shaftesburiana presenta una serie de características que la distinguen de la metafísica tradicional originando así el tema que se investiga, esto es, la irrupción de la subjetividad en la aprehensión y conocimiento de la realidad.

Shaftesbury fue el promotor de este giro copernicano que vería más adelante lo que él sólo vislumbró a causa de su anclaje neoclásico. El uso del término “estética” utilizado para designar un campo independiente de estudio comienza, desde luego, con la Estética de Baumgarten a mediados del siglo XVIII, aunque no fue aceptado por los teóricos ingleses hasta el siglo XIX. Pero el bautizo es importante como un síntoma del movimiento que recorre el siglo estableciendo así la autonomía de la estética. Shaftesbury, en la primera década del siglo, es quien inicia esta carrera. Según Cassirer, “Lord Shaftesbury es el primero para quien el problema de la forma estética se convierte en un problema omniabarcador y fundamental, y es también igualmente el primero en cuyas obras el concepto de genio artístico alcanza un significado universal”⁴⁵⁹, convirtiéndose así en la figura dominante de la estética británica del siglo XVIII. Existen, sin embargo, algunos autores que, como Hipple, excluyen a Shaftesbury afirmando que su pensamiento carece de un interés intrínseco.

La oposición de los dos juicios expuestos anteriormente expresa la diversidad de reacciones y opiniones que provoca el pensamiento de Shaftesbury. Su influencia en el continente fue profunda, especialmente en los pensadores alemanes de su siglo - Herder, Lessing, Schiller, Kant y Goethe⁴⁶⁰. Los alemanes le tuvieron en gran estima. Herder consideraba que tenía el mismo nivel que Spinoza y Leibniz⁴⁶¹; von Stein le dedica más atención que a ningún otro pensador británico en su estética moderna⁴⁶². En Inglaterra, sin embargo, se ha ignorado a Shaftesbury por no ceñirse estrictamente a los cánones del

⁴⁵⁹ Cassirer, E., *The Platonic Renaissance in England*, Thomas and Nelson and sons, 1953, p. 166. Publicado originalmente en alemán, 1932.

⁴⁶⁰ Zart, G., *Einfluss der englischen Philosophen seit Bacon auf die deutsche Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Berlín, 1881, pp. 16, 97, 108-110.

Walzel, O., “Shaftesbury und das deutsches Geistesleben des 18. Jahrhunderts”, 1909 en *Germanish-Romanische Monatsschrift*, hgb. Von H. Schröder, I, 416-417, 429 y ss.

⁴⁶¹ Walzel, *op. cit.*, p. 431.

⁴⁶² Von Stein, K. H., *Die Entstehung des Neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886.

pensamiento inglés. Incluso en su propia época, “los tiempos no favorecieron a la filosofía de Shaftesbury”⁴⁶³.

Desde sus orígenes en el siglo XVIII, la estética británica se interesó sobre todo por el análisis descriptivo de la experiencia estética. Ese análisis, maravillosamente agudo y sensitivo, sólo pudo llevarse a cabo gracias a que “el nuevo modo de pensar” había liberado a la estética de sus compromisos metafísicos. Burke, a quien Kant consideraba como el exponente más apto de la estética descriptiva, no se sintió interesado por la especulación abstracta; realiza más bien “un cuidadoso examen de las pasiones que sentimos en nuestros propios pechos”⁴⁶⁴. Sin embargo, para que pudieran estudiarse esas pasiones tuvo que existir antes Shaftesbury: estableció un sentido moral y estético desconocido hasta entonces; rompió con la metafísica tradicional que se le imponía al hombre desde fuera de sí mismo y fundamentó una nueva metafísica enraizada en su interioridad, otorgándole así un puesto importante a la emoción y subjetividad humanas. Hasta entonces, sólo lo objetivo y racional se había considerado como lo verdaderamente real. Según J. Jiménez, “la autonomía de la Estética como disciplina es indisociable de la reformulación de lo bello como un *principio antropológico*, como una cualidad de la ‘naturaleza humana’. Siguiendo las huellas de Hobbes, Locke y Shaftesbury, el primer paso importante en esa dirección, en el terreno de la reflexión estética, lo encontramos en 1725, con la *Indagación acerca del origen de nuestras ideas de Belleza y Virtud* de Francis Hutcheson”⁴⁶⁵.

De este modo, la influencia que Shaftesbury ejerce en su época hace que se adopte un alejamiento de todo lo que se consideraba objetivo, rechazándose, por consiguiente, la doctrina neoclásica. Como indicaba Edward Young en 1759, uno de los principales propagadores de esta tendencia subjetiva, “las reglas como muletas son una ayuda necesaria para el cojo, pero un impedimento para el fuerte”⁴⁶⁶. El aspecto más importante de este ataque a la poética tradicional es el intento de legitimar la experiencia subjetiva. Observamos aquí de nuevo un giro del énfasis del objeto del arte hacia el individuo. El ensayo de Young no es un evento aislado en la historia del pensamiento europeo, sino que “representa más bien el resumen de varias especulaciones anteriores que hallan sus raíces en las *Characteristics* de Shaftesbury (1711), y cuya manifestación más evidente es a finales de siglo con el *Geniekult*

⁴⁶³ Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury*, Hutchinson, Londres, 1951, p. 205.

⁴⁶⁴ Burke, E., *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Boulton, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1958, p. 1.

⁴⁶⁵ Jiménez, J., *Imágenes del hombre – Fundamentos de estética*, Editorial Tecnos, 1986, pp. 29-30.

⁴⁶⁶ Young, E., *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith J. Morley, Manchester: University Press, 1918, p. 14.

del *Sturm und Drang* alemán”⁴⁶⁷. La facultad estética del juicio gira así gradualmente “desde lo cognitivo hacia lo emocional”⁴⁶⁸.

Sin embargo, la estética de Shaftesbury no dará el paso completo hacia delante, esto es algo que sucedería más tarde, no valorándose su pensamiento como debió haberse hecho por sus contemporáneos. Actualmente, se le estudia hasta en las Facultades de Arquitectura. La estética de Shaftesbury, al contrario de la de Burke, es un ejemplo clásico de lo que Fechner denominó una estética *von Oben herab* (de arriba abajo). En gran parte está íntimamente relacionada con unos elevados principios metafísicos, algo que generalmente le perjudica. La metafísica es en sí misma especulativa, idealista, quizá panteísta: el mundo es una unidad ordenada en la que el mal es algo ilusorio, desafiándose así el escrutinio empírico.

Este tipo de pensamiento es generalmente poco compatible con el temperamento británico. Sin embargo, en la realidad, en la vida, existe algo más que lo meramente lógico, aunque no tiene que ser ilógico. Lo no-racional no es irracional sino suprrracional, aunque no necesariamente supranatural. El estudio que el metafísico hace de este plano estético de la realidad, así como el del científico, lógico y ético, le capacita para proveer de una verdadera filosofía a lo bello y a la producción de lo bello en las bellas artes: “Será, como propiamente debería ser, el guía y amigo del artista”⁴⁶⁹. Sin embargo, no hay que olvidar que la obra de Shaftesbury es básicamente rapsódica y lírica, indicando muchas veces un pensamiento y lo que podría parecer su contrario.

En cuanto a la metafísica tradicional, Shaftesbury no se interesa por realizar una investigación metafísica, renunciando casi a trascender ‘los muros llameantes del mundo’. Hereda esta actitud de sus ancestros espirituales, el gran maestro de la vida decorosa, Aristipo de Cirene, quien había suspendido el juicio respecto a lo que pudiera hallarse tras el *flammanitia moeni mundi*, aconsejando más bien a los hombres que adornaran y embellecieran sus almas: “Mantente cerca de esta órbita de la Tierra”, leemos en Shaftesbury; “Sé un artista en moralidad”⁴⁷⁰.

Shaftesbury fue esencialmente una figura de transición, aunque en el fondo siguió siendo un clásico. Como tal, no marcó el comienzo de una nueva época cuando el mundo de la

⁴⁶⁷ Holub, R. C., “The Rise of Aesthetics in the Eighteenth Century”, *Comparative English Studies*, 15 (1978), p. 274.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁴⁶⁹ Hart, C. A., “The Place of Aesthetics in Philosophy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 2 (1942-43), p. 5.

⁴⁷⁰ Lessing le seguiría en esto oponiéndose también en sus Fragmentos (An den Herrn Marburg) a levantar el vuelo sobre lo terrestre de la naturaleza humana defendiendo el precepto: Sé perfecto en lo que concierne a lo que hay aquí y ahora.

naturaleza adoptaba un nuevo conjunto de valores en lo relacionado con el arte, sino que perteneció íntimamente a una corriente en desarrollo iniciada en el siglo XVII. Es importante que recordemos que en ese siglo, aunque se hicieron grandes contribuciones teóricas en cuyo proceso de evolución se fundamentaba el arte clásico, surgieron también críticos clásicos como Corneille, Boileau, Dryden, Temple y De Pile, volviéndose a descubrir a Longino.

Esta transición que tuvo lugar en Inglaterra tuvo como característica principal la oposición de la 'luz de la naturaleza' platónica al racionalismo de Descartes y al empirismo de Hobbes; las doctrinas latitudinarias de la bondad humana a la represión de los puritanos; y la escuela del "gusto" en Arte a un formalismo excesivo.

El movimiento originado con Descartes, y que estuvo acompañado de un gran progreso en las investigaciones y descubrimientos científicos, produjo un ambiente desfavorable para la poesía. La concepción del universo que por su influencia alcanzó general aceptación fue la de un mecanismo dirigido por principios matemáticos y falto de color, perfume, sabor y sonido. La tesis mecanicista, según la cual lo verdaderamente real es un mundo de átomos en movimiento carente de toda cualidad sensible secundaria como son el color, perfume, sabor y sonido, ordenado según leyes causales y explicable sólo en términos matemáticos, le ofrecía poca jerarquía al poeta.

La corriente principal de las ideas en el siglo XVII se desarrolló de tal modo que la poesía encontró cada vez mayor dificultad en justificar su propia existencia. Si Descartes había menospreciado la poesía, la filosofía de Hobbes fue peor aún. Para ambos hombres, la tarea de la filosofía consistía en reducir tantos fenómenos como fuera posible a un sistema de explicaciones basado en las leyes del movimiento. La filosofía de Descartes dejaba, sin embargo, por lo menos un lugar independiente en el universo tanto para Dios como para la mente, razón por la cual fue aceptada en un principio por los Platónicos de Cambridge, especialmente por Henry More, pero abandonada más tarde cuando se percataron que su pensamiento desembocaba en un estricto racionalismo, ocupando Dios un lugar meramente decorativo en esta filosofía. Para Hobbes, Dios no era más que el 'primer motor', el primer eslabón de una cadena causal que una vez en movimiento no necesitaba de mayor ayuda. La mente se explicaba en función del movimiento. Una vez dado el dualismo cartesiano es fácil ver que la filosofía posterior se vería tentada a tratar de resolver un aspecto del dualismo en función del otro, de explicar todo reduciéndolo a mente o materia. Y en vista de los resultados tan impresionantes de las ciencias físicas, es evidente también que el siglo XVII optaría no por la mente sino por la materia. La relación entre lo finito y lo infinito era así una simple

relación causal: la relación existente entre el relojero y el reloj al que da cuerda.⁴⁷¹ La poesía y el arte, al querer encontrar otra relación quizá más profunda, enunciaban una serie de cosas que no podían justificarse desde bases racionales. Surgió así un contramovimiento en el que filósofos y poetas del siglo XVII se dieron cuenta de lo que implicaba el movimiento científico, viendo que llevaba a una concepción de la realidad que lesionaba las verdades tanto de la religión como de la poesía y el arte. Según Cudworth, las obras de Hobbes y Descartes “reducen a Dios en el mundo a nada más que un mero espectador de los distintos resultados de los movimientos fortuitos y necesarios de los cuerpos... Crearon un mundo muerto y de madera, como si fuera una estatua tallada, sin nada de vital o mágico en ninguna parte”⁴⁷².

Se dieron así cambios sociales significativos: surgió la idea del caballero ‘humanitario’ de Braithwaite junto al aristócrata consciente de la cultura de Castiglione y Peacham; se aprendía con Locke, y se pasaba de las escuelas y universidades al mundo en general. En Francia, donde el concepto clásico de regla se había afianzado como nunca había sucedido en Inglaterra, Père Bouhours se sintió fascinado por la fusión entre forma y substancia que, según Longino, se otorga a las reglas de lo sublime no sólo en las palabras sino en los pensamientos, y que él mismo piensa noblemente cuando compara a Demóstenes con una tempestad y con un rayo que destroza y arrasa todo. La naturaleza tenía en esos símiles libertad y grandeza.

El profesor Basil Willey relacionó acertadamente ambos siglos cuando se aventuró a conjeturar “que al pasar del siglo XVII al XVIII, la Naturaleza deja de ser principalmente un principio regulador, y se convierte principalmente en un principio liberador”⁴⁷³. Con Shaftesbury se convirtió en algo más: se transformó en un principio conductor, haciéndole así una figura del siglo XVII que contempla fijamente los nuevos horizontes que surgirían de su pensamiento. Aunque se ha indicado de forma general en el capítulo tercero en el que se presentaba la doctrina de Shaftesbury, conviene que hagamos unas consideraciones generales para introducir el tema que nos preocupa, esto es, demostrar que el surgimiento de la subjetividad, versus la objetividad y racionalidad del clasicismo, tiene sus raíces en Shaftesbury. A principios del siglo XVIII, las reflexiones estéticas comenzaron a girar su objeto de estudio, centrado anteriormente en una naturaleza ideal y supraindividual que debía

⁴⁷¹Laudan, L., “The Clock metaphor and probabilism: The impact of Descartes on English methodological Thought, 1650-65”, *Annals of Science*, Vol. 22, June, 1966, No. 2, pp. 73-104.

⁴⁷²Cudworth, R., *True intellectual System*, ed. Harrison, 1678, Vol. I, pp. 220-221.

⁴⁷³Willey, B., *The Eighteenth Century Background, Studies in the idea of Nature in the thought of the period*, Ark Paperbacks, Londres, 1940, p. 16.

imitarse, hacia una concepción subjetiva del arte como producto del genio. James Harris, con su famosa afirmación de que el arte es energía, representa esta nueva postura estética. Ambas concepciones, la antigua y la moderna, aparecieron a menudo juntas, pues no era algo imposible reconciliar la noción de genio con la idealidad del arte. Según Harris, “Shaftesbury, posiblemente la mente más helénica de la mitad del siglo anterior a Winckelmann y Lessing, y en algunos modos un buen platónico, se convirtió, sin embargo, en uno de los fundadores del nuevo subjetivismo”⁴⁷⁴.

Shaftesbury defiende principalmente tres objetivos que relaciona estrechamente y que dirige, en primer lugar, contra los principios de la ciencia empírica y, en segundo lugar, contra el puritanismo. Su empeño fue reivindicar respectivamente el estado de la Naturaleza, del Hombre y de la Virtud, definiéndolos y relacionándolos entre sí. La naturaleza, que la ciencia experimental había revelado como una máquina gloriosa, era para Shaftesbury una operación viva de la mente. El hombre, considerado por Hobbes como una fábrica de impresiones derivadas de los sentidos y construyendo su pensamiento únicamente a partir de ellos, era, según Shaftesbury un participante desde sus orígenes en la Inteligencia Universal. La Virtud, subordinada por los puritanos al pecado original, y por Hobbes o Locke a motivaciones de autogratificación, era considerada, al contrario, por Shaftesbury como una tendencia natural y desinteresada del hombre. Shaftesbury cree que la naturaleza divina, fuente de toda belleza, verdad y bondad, ha dotado al hombre de un sentido natural de bondad moral y belleza que se resumen en las palabras con las que finaliza sus *Second Characters*:

“Hobbes, Locke y Cía. son todos el mismo tipo de hombre, el mismo género en el fondo. “La belleza no es nada” - “la virtud no es nada” - por consiguiente, “la perspectiva no es nada” - la música, nada. Pero éstas son las mayores realidades de las cosas, especialmente la belleza y el orden de las afecciones⁴⁷⁵.”

Shaftesbury era consciente de las consecuencias que se derivaban de las teorías de Locke sobre el entendimiento humano, así como del peligro de considerar al hombre como un *genus* racional. Locke sabía que existe una gran variedad en el entendimiento humano, pero con su filosofía intentó reducir esa variedad a un común denominador inferior. Según él, el material externo, como objetos de sensación, y las operaciones de nuestras mentes en nuestro interior,

⁴⁷⁴ Harris, J., *Three Treatises*, 1753, p. 40.

⁴⁷⁵ Shaftesbury, *Second Characters*, p. 178.

como objetos de reflexión, son los únicos originales de donde surgen todas nuestras ideas⁴⁷⁶.

Locke no admite los ‘elevados’ métodos *a priori*:

- a) rechazando las ideas innatas y basando todo el conocimiento en la evidencia suministrada por los sentidos que todos los hombres comparten.
- b) haciendo de la aplicación racional prolongada, más que del vislumbre momentáneo, el único medio de obtener el conocimiento.
- c) limitando la extensión de los poderes de comprensión del hombre.

Shaftesbury vio también el peligro de una visión del mundo que dejaba fuera la belleza en sentido metafísico, pero que concebía la operación de la naturaleza como mecánica y ciega. No identificó nunca a Dios con la Naturaleza, pues para él no eran indistinguibles, sino que estaban en estrecha relación, considerando que la Naturaleza es una fuerza plástica que desarrolla el esquema divino. Si no se admite una naturaleza plástica que actúa intencionadamente, de forma regular, artificial y metódica, y con una finalidad, parece que haya de concluirse una de las dos hipótesis siguientes: o bien todo es obra del azar, y no existe guía ni dirección de mente o entendimiento; o bien Dios creó todo inmediatamente. Según Cudworth, “en lo que se refiere al problema de la naturaleza plástica, deben concluirse una u otra de estas dos cosas”⁴⁷⁷.

La teoría de la naturaleza plástica de Cudworth “no es otra cosa que la teoría antigua y superada del alma del mundo”⁴⁷⁸, esto es, “un agente intermediario creado por Dios para crear el mundo”⁴⁷⁹, como pensaba Platón. Esta teoría no tiene, en ella misma, nada de original; es, al contrario, la última expresión de una teoría superada. No obstante, resulta interesante verla mezclada en las discusiones filosóficas del siglo XVII, y estudiar cómo ha podido obtener un instante de favor entre el mecanicismo de Descartes y el dinamismo de Leibniz. Según Cudworth, “la naturaleza plástica es un tipo de naturaleza intermediaria entre Dios y la materia, animada de una vida propia y espontánea y que, ministra en cierto modo de Dios mismo, organiza y compone bajo su dirección, todos los seres de la naturaleza. La concepción del mundo pertenece a la inteligencia divina; la ejecución a la naturaleza plástica”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ Locke, J., *Essay Concerning Human Understanding*, Oxford University Press, 1975, edición de 1988, Book II – *Of Ideas*. Publicado originalmente en 1690.

⁴⁷⁷ Cudworth, R., *op. cit.*, p. 218.

⁴⁷⁸ Janet, P., *Essai sur le Médiateur Plastique de Cudworth*, París, 1860, p. 30.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.

Las continuas referencias a la posible existencia de una naturaleza plástica se dirigen a los Platónicos de Cambridge o quizás al libro de John Ray, *Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1691). Ray postula un ‘alma vegetativa o naturaleza plástica’ que actúa como agente de la Deidad y a quien podrían atribuirse las imperfecciones de la creación. Shaftesbury rechaza tal “principio intermedio”⁴⁸¹. Newton había aceptado también que existían irregularidades en el orden del mundo, pero resolvió el problema introduciendo la intervención periódica de Dios. Shaftesbury no puede admitir esto en su pensamiento, pues supondría ponerle límites al conocimiento y poder divinos. Por consiguiente, no existen irregularidades reales en su cosmos, sólo defectos aparentes que resultan de nuestra perspectiva que es limitada. La naturaleza no se equivoca, y “cuando parece más ignorante o perversa en sus producciones, afirmo que es incluso tan sabia y providente como en las mejores de sus obras”⁴⁸². Naturaleza y Dios están vinculados por la misma energía creativa, y esto es lo que contribuye a que Shaftesbury pueda afirmar que el artista crea “como ese artista soberano o naturaleza plástica universal”⁴⁸³.

Resulta interesante contrastar a Shaftesbury con Newton, por quien seguramente no sentía simpatía. Newton contrasta a Dios con la Naturaleza, vinculando ésta última con el destino: “un Dios sin dominio, Providencia y causas finales no es nada más que Destino y Naturaleza”⁴⁸⁴. Aunque Newton había sostenido que “la ciega necesidad metafísica que es ciertamente la misma siempre y en todo lugar no podría producir ninguna variedad en las cosas”⁴⁸⁵, su método consistía en anular la idea de una fuente invisible de belleza viva. En los *Principia* defiende sus sospechas de que todos los fenómenos de la naturaleza “dependen de ciertas fuerzas por medio de las cuales las partículas de los cuerpos, por ciertas causas hasta ahora desconocidas, o bien se atraen mutuamente entre sí, formando de este modo los sólidos regulares, o se repelen entre sí separándose”⁴⁸⁶. Como observa Priestley: “El argumento matemático de los *Principia* depende del axioma establecido como la primera ley del movimiento: Todo cuerpo continúa en su estado de reposo, o de movimiento uniforme en una

⁴⁸¹ Grean, S., *Shaftesbury's philosophy of religion and Ethics - A Study in Enthusiasm*, Ohio University Press, 1967, p. 74.

⁴⁸² *Characteristics*, 1900, II, 22.
Grean, S., *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸³ *Characteristics*, 1900, I, 207, edición de John M. Robertson.

⁴⁸⁴ Newton, I., *Philosophiae Naturalis Principia mathematica*, 1687, ed. 1848, p. 506. Hay traducción española: *Principios matemáticos de la Filosofía natural y su sistema del mundo*, edición de Antonio Escohotado, Editora Nacional, 1982. Se ha publicado otra edición en Editorial Tecnos, 1987, con un estudio preliminar y notas del mismo autor.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 505.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. lxxviii.

línea recta, a menos que se le obligue a cambiar ese estado por fuerzas que se le impongan”⁴⁸⁷. El objetivo reconocido de los *Principia* fue ayudar a realizar nuevos descubrimientos sobre estas “fuerzas” que eran anatema para Shaftesbury: “Una armonía que nunca antes había sido diseñada ni pensada... Piensa quién puede haberlo hecho”⁴⁸⁸. Shaftesbury se opone a Epicuro, Lucrecio y a los anteriores atomistas en lo que respecta a esta cuestión.

Según Shaftesbury, el universo, el macrocosmos, se difunde con una energía espiritual. En 1882, Thomas Fowler en su obra *Shaftesbury and Hutcheson* se detuvo con acierto en la idea central de Shaftesbury, que trata la relación de las partes con el todo. Para él, el “todo” significa el todo de la humanidad y el todo del universo: Moralidad y naturaleza humana no pueden estudiarse de forma aislada haciendo sólo referencia al sistema del hombre individual. Existen partes de ese sistema con aspectos que hacen referencia a algo exterior a ellas. No existe hombre ni animal que puedan considerarse completos en lo que es exterior a ellos mismos y al sistema de su clase. Del mismo modo, el sistema de su clase está relacionado con el sistema animal; éste con el mundo (nuestra Tierra); y éste a su vez con el mundo más extenso y con el universo: “Ningún ser puede denominarse adecuadamente bueno o malo, si no se hace referencia a los sistemas de los que forma parte”⁴⁸⁹. Este sistema domina verdaderamente su filosofía; es menos importante la idea de la mente que actúa a través del todo y las partes e informa la materia: “la materia informe es la deformidad misma”⁴⁹⁰. La armonía y el orden que existen en el macrocosmos se reproduce en el microcosmos, en el hombre y en su sociedad. Shaftesbury utiliza la metáfora de la hormiga y la abeja como símbolos de armonía y orden⁴⁹¹, indicándonos también que la belleza vital y la unión del universo son el modelo para la sociedad humana: lo mismo sucede con la obra de arte.

LA COSMOVISIÓN ESTÉTICA

En la historia de la metafísica, Shaftesbury aparece como el renovador de la cosmovisión configurada a partir de Platón, Plotino y los estoicos. Según Shaftesbury, el universo es una unidad, un organismo que está lleno, tanto en sus partes como en el todo, de

⁴⁸⁷ Priestley, F. E. L., “Newton and the Romantic concept of Nature, *UTQ*, 17 (July 1948), microfilm, p.326.

⁴⁸⁸ *Characteristics*, 1900, II, 105.

⁴⁸⁹ Fowler, T., *Shaftesbury and Hutcheson*, Londres: printed by Gilbert and Rivington, 1882, pp. 64-65.

⁴⁹⁰ *Characteristics*, 1900, II, 132.

⁴⁹¹ *Ibid.*, I, 291; II, 82.

vida divina. Shaftesbury concibe el sistema del mundo como un todo, *Whole, One*⁴⁹², Unidad⁴⁹³, Cosmos⁴⁹⁴, obra de arte, fábrica consistente y uniforme⁴⁹⁵, y como consecuencia de su unidad de diseño, de su proporción y forma⁴⁹⁶, caracterizando y determinando así la relación existente entre las partes y el Todo. Todos los miembros están íntimamente ligados e interrelacionados vitalmente, esto es, concurren adecuadamente entre sí⁴⁹⁷ hacia un efecto final. Esta unidad íntima⁴⁹⁸, esta unión universal, coherencia o simpatía entre las cosas⁴⁹⁹, se manifiesta en la simpatía que sienten las partes entre sí, todas las cosas simpatizan⁵⁰⁰, y en la relación que mantienen con el epicentro y el objetivo final⁵⁰¹, todas las cosas tienden a un fin⁵⁰². La diferencia que existe, por tanto, entre un banco de niebla, un montón de arena o de piedras y un cuerpo orgánico, como sucede por ejemplo con un árbol y sus partes, o un animal y sus miembros, consiste en que todas estas cosas muestran, además de un orden de sus partes - esto es, unidad, totalidad y dependencia de las partes -, una unidad de propósito hacia un fin, concentrándose alrededor de un epicentro⁵⁰³. La figura con la que Shaftesbury ilustra su teoría es una figura viva: “La propia organización vital de un árbol le hace ser un todo, una sustancia homogénea, contraponiéndose a una figura de cera, y condicionada por la relación vital y la armonía íntima de sus partes”⁵⁰⁴.

A diferencia de los empiristas baconianos que intentaban comprender la estructura de la naturaleza para poder controlarla, Shaftesbury, siguiendo la tradición platónica, intentaba lograr esta comprensión por sí misma, pensando que tal comprensión sólo puede alcanzarse mediante un acto de simpatía. La doctrina platónica del Eros, continuada por Plotino y reformulada en el Renacimiento y por los Platónicos de Cambridge, recibe una nueva vida en la filosofía de Shaftesbury. El amor no es sólo el medio por el que captamos la verdad de la

⁴⁹² *Ibid.*, II, 65, 107, 109.

⁴⁹³ *Ibid.*, II, 109.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, II, 175.

Philosophical Regimen, pp. 35, 58.

⁴⁹⁵ *Characteristics*, 1900, II, 63.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, II, 63.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, II, 62, 64.

Philosophical Regimen, pp. 5, 13.

⁴⁹⁸ *Characteristics*, 1900, II, 64.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, II, 22.

⁵⁰⁰ *Philosophical Regimen*, p. 17.

⁵⁰¹ *Characteristics*, 1900, II, 63, 64, 65, 69.

⁵⁰² *Philosophical Regimen*, p. 15.

⁵⁰³ *Characteristics*, 1900, II, 63.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, II, 100.

naturaleza; es también el vínculo más interior de la misma Naturaleza⁵⁰⁵. La visión entusiasta que Shaftesbury tiene de la naturaleza es la fuente dinámica de su optimismo metafísico. Como indica W. E. Alderman: “Habría sido extraño que las teorías de Shaftesbury sobre la armonía universal, tanto física como moral, no le hubieran llevado a su teoría del optimismo. En esto iba contra la ortodoxia que enseñaba que este mundo era un lugar corrompido y prometía una morada más benéfica en el más allá”⁵⁰⁶. Para el verdadero optimista los males parciales son medios para un fin, esto es, el bien general. Las disonancias individuales se unen con otras disonancias y armonías para hacer “un todo sinfónico”⁵⁰⁷. Todo contribuye al resultado último que es lo bueno de todo en general, y todo lo que resulta bueno para el todo es “justo y bueno”⁵⁰⁸. Los optimistas del siglo XVIII pensaban que “éste es el mejor de los mundos posibles”⁵⁰⁹. La naturaleza considerada como un todo, como una obra de arte, es “absolutamente buena”⁵¹⁰. El mal resulta ser así sólo una apariencia, negándosele, por tanto, una realidad en sí. Según Shaftesbury, y siguiendo la doctrina neoplatónica, el mal es algo negativo; es la “ausencia de bien o de mente”⁵¹¹ y no puede existir por sí mismo, “no tiene status metafísico”⁵¹².

La proclamada vuelta a la naturaleza fue una reacción contra el clasicismo⁵¹³. La teoría racionalista requería que se afirmara la belleza de la naturaleza universal. El hecho de que triunfase esta filosofía en el siglo XVII se debió a que la Iglesia se vio obligada a defenderse, para mantener su prestigio en una época científica, contra la sospecha en aumento de que “el dogma cristiano era incompatible con los recientes descubrimientos de la ciencia natural”⁵¹⁴. Por tanto, no debe proclamarse ningún tipo de moral o de ética que esté fundamentada en ningún tipo de racionalidad *a priori*, sino que para ello debe observarse cómo se comportan y piensan los hombres reales. Shaftesbury se tomó como misión la reconstrucción de la filosofía moral. En ese sentido anticipa el romanticismo: “El romanticismo”, como decía Novalis,

⁵⁰⁵ Grean, S., Introduction to the *Characteristics*, 1900, I, xxii.

⁵⁰⁶ Alderman, W. E., “Shaftesbury and the doctrine of optimism in the eighteenth century”, *Transactions of the Wisconsin Academy of sciences, arts and letters*, Vol. XXVIII, 1933, p. 298.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁵⁰⁹ Lovejoy, A. O., “Optimism and Romanticism”, *PMLA*, 42, 1927, p. 921.

⁵¹⁰ Grean, S., *Shaftesbury's philosophy of religion and Ethics - A study in enthusiasm*, Ohio University Press, 1967, p. 83.

⁵¹¹ *Characteristics*, 1900, II, 144.

⁵¹² Grean, S., *op. cit.*, p. 83.

⁵¹³ Moore, C. A., “The return to nature in english poetry of the eighteenth century”, *Studies in Philology*, XVI, 1917, p. 243.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 251.

“tiene como objetivo la regeneración de la existencia, y Shaftesbury fue uno de sus profetas”⁵¹⁵.

Shaftesbury atacaba constantemente la concepción de ‘naturaleza’ que defendían Hobbes y Locke. Según él, la monstruosidad del hombre que están diseñando Hobbes y Locke consiste precisamente en que, siendo inmanente a la naturaleza la medida que convierte a la fuerza en virtud, y sintiéndola y captándola todo el mundo de hecho, aunque sea débil o inadvertidamente en ocasiones, estos señores quieren silenciar esa música interior que es la pasión o afección natural, para que imperen voces exteriores que se miden por criterios inaccesibles al individuo y que son “secretos y misteriosos”⁵¹⁶. Cassirer escribe que los platónicos no buscan el dominio; intentan conocer lo que mantiene al mundo unido en su núcleo. Y descubren que este vínculo sustancial no está en el poder, sino en el amor, en el Eros platónico. De esta actitud se desarrolla ese entusiasmo que Shaftesbury denomina “la fuente de toda filosofía genuina”⁵¹⁷. Shaftesbury critica al científico que busca una fórmula simple y maravillosa con la que utilizar la naturaleza para sus propios fines. Nuestro objetivo último no debe ser el poder sobre la naturaleza, sino la comunión con la naturaleza - una comunión que haga posible que el poder de la naturaleza trabaje en y a través de nosotros. La realidad interior de la naturaleza no la descubrirán los análisis mecanicistas, sino sólo la “intuición estética”⁵¹⁸.

De este modo, allí donde encontremos que existe simpatía entre las partes, una clara acción conjunta con un propósito común para la conservación y la multiplicación, podemos aceptar con certeza que a esta forma le es propia una fuerza vital especial en virtud de la cual se conserva siempre la identidad de la substancia íntima a pesar de los cambios y transformaciones de la substancia externa⁵¹⁹. La razón de esta unidad es la armonía entendida, por un lado, estáticamente, como equilibrio de todas las fuerzas y, por otro, dinámicamente, como la tendencia al equilibrio de esas fuerzas y a un resultado concreto interior del sistema de fuerzas.

Dicho de otro modo, si cada una de las partículas del universo de Shaftesbury se pensara como un sistema aislado de fuerzas, cerrado en sí mismo, entonces no quedaría en

⁵¹⁵ Tuveson, E., “Shaftesbury on the Not So Simple Plan of Human Nature”, *Studies in English Literature*, 5 (1965), p. 405.

⁵¹⁶ Andreu, A., *La tradición analítica* (materiales para una Filosofía de la Religión II), Anthropos, Barcelona, 1990, p. 29.

⁵¹⁷ Cassirer, E., *The Platonic Renaissance in England*, Thomas Nelson and sons Ltd., 1953, p. 191. Publicado originalmente en alemán en 1932.

⁵¹⁸ Grean, S., *op. cit.*, p. 50.

⁵¹⁹ *Characteristics*, 1900, II, 99, 101.

ninguna parte ninguna fuerza direccional que se dirigiera hacia el todo. Pero como en cada una de las partes la armonía no puede ser perfecta, sino que sólo se alcanza de un modo aproximado, queda así un irresoluto que únicamente encuentra su armonización en el universo; sólo en el todo puede nivelarse y armonizarse.

Ascendiendo⁵²⁰ del microcosmos al macrocosmos, Shaftesbury esboza la imagen del sistema del mundo que en una graduación infinita abarca a todas las esencias. El sistema de las plantas y de los animales sirve al hombre⁵²¹; éste a su vez está en armonía con el globo terráqueo; éste a su vez depende, por otro lado, del sol y del sistema planetario; y éste está, finalmente, bajo el dominio de todas las cosas, de la naturaleza universal, el gran Todo⁵²². Todas las cosas están unidas. Se demuestra así el orden, simetría y regularidad de todos los miembros del universo⁵²³. Porque ¿cómo sería posible encontrar la idea de orden y perfección en la naturaleza, y que la misma naturaleza careciese de ella?⁵²⁴. Al contrario, es precisamente la relación general y la interacción y simpatía de todos los sistemas particulares lo que permite deducir la armonía perfecta del universo⁵²⁵.

El sistema del mundo superior⁵²⁶ es un todo único y unido⁵²⁷; muestra una paz y concordia felices⁵²⁸; una belleza conspiradora⁵²⁹ y una unidad de diseño⁵³⁰. La armonía ha alcanzado en el universo su grado máximo. El universo es la obra maestra suprema⁵³¹; el cosmos, el original y esencia de toda belleza⁵³². En el cosmos real el todo es armonía, los números, enteros, la música, perfecta⁵³³. La idea de belleza se manifiesta en su homogeneidad y conveniencia.

⁵²⁰ *Philosophical Regimen*, p. 34.

⁵²¹ *Characteristics*, 1900, II, 22.

⁵²² *Ibid.*, II, 65, 66, 107, 294.

Philosophical Regimen, pp. 13, 15.

⁵²³ *Characteristics*, 1900, II, 62, 65, 93, 107.

Philosophical Regimen, pp. 13, 17, 19, 35.

⁵²⁴ *Characteristics*, 1900, II, 62.

Philosophical Regimen, p. 58.

⁵²⁵ *Philosophical Regimen*, p. 31.

⁵²⁶ *Characteristics*, 1900, II, 112.

⁵²⁷ *Philosophical Regimen*, p. 15.

⁵²⁸ *Characteristics*, 1900, II, 117.

⁵²⁹ *Ibid.*, II, 114.

Philosophical Regimen, p. 15.

⁵³⁰ *Characteristics*, 1900, II, 67.

⁵³¹ *Philosophical Regimen*, pp. 19, 58.

⁵³² *Characteristics*, 1900, II, 114.

Philosophical Regimen, p. 58.

⁵³³ *Characteristics*, 1900, II, 62, 100, 104.

Philosophical Regimen, pp. 18, 35.

Shaftesbury alaba la belleza de la naturaleza en un himno entusiasmado e impulsivo: “¡Sublime Naturaleza! Bella por encima de todo y buena sin límites; toda amada y toda digna de ser amada; toda divina, cuyas leyes son tan irresistiblemente atractivas y cautivadoras que su descubrimiento confiere tanta sabiduría, y su contemplación tanto placer”⁵³⁴. Quien observa fielmente la naturaleza reconoce sus causas y sus efectos, su plan y su fertilidad⁵³⁵, su unidad omniabarcadora y la conexión de todas sus partes⁵³⁶. Sólo son dignas de admiración aquellas esencias naturales que manifiestan su simpatía, proporción y ordenación suprema al plan y al arte sublime de la naturaleza⁵³⁷.

Los cuerpos celestes concuerdan más armoniosamente entre sí que los sistemas terrestres⁵³⁸. La belleza se manifiesta en el ritmo correcto y en la proporción correcta de sus dimensiones con las que completan su modo de ser⁵³⁹. Una fuerza central determinada mantiene las constelaciones eternas en equilibrio⁵⁴⁰, y éstas, sujetas a un impulso superior, completan con un ritmo correcto sus círculos eternos incorporándose a la armonía de las esferas⁵⁴¹. La secuencia regular, su interacción según leyes fijas e inalterables, garantiza el ciclo de todo suceso, el retorno a lo idéntico⁵⁴², la consonancia pacífica de los elementos que luchan sin descanso, la belleza armoniosa de la naturaleza eternamente floreciente.

Como consecuencia de este concepto formal de la armonía, la tendencia a un fin del universo no está determinada ni por un contenido ni por un resultado de las fuerzas, sino por un modo de estar juntas y por su acción conjunta. De este modo, esta cosmovisión es estética tanto si esta armonía reposa estáticamente, como si se desarrolla dinámicamente. Shaftesbury muestra, por tanto, que la armonía del universo se halla en su misma totalidad, al igual que en la obra de arte todas las partes hacen referencia al todo, y sólo así encuentran su auténtica realización. Por consiguiente, el todo está condicionado por la acción contraria y combinada de cada una de sus fuerzas, resultando en un proceso infinito de armonización análogo al de la obra de arte que, como en la concepción clasicista del arte, aspira a la repercusión de todas

⁵³⁴ *Characteristics*, 1900, II, 98.

⁵³⁵ *Ibid.*, II, 110.

⁵³⁶ *Ibid.*, II, 104.

⁵³⁷ *Second Characters*, p. 113.

⁵³⁸ *Characteristics*, 1900, II, 105, 107.

Philosophical Regimen, p. 18.

⁵³⁹ *Characteristics*, 1900, II, 113.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, II, 12, 23.

⁵⁴¹ *Ibid.*, II, 116.

Philosophical Regimen, p. 80.

⁵⁴² *Characteristics*, 1900, II, 94.

sus fuerzas virtuales, y concluyendo en un proceso infinito similar al del artista que concentra todas sus fuerzas en el proceso de creación de la obra.

Todo esto significa que en el mundo hay un artista: Dios, quien ha creado el mundo según el principio estéticamente formal de la figura de la armonía, pues sin ella no puede concebirse una obra bella⁵⁴³, y encadenando todas las fuerzas a una unidad. El sistema del mundo requiere como principio, como razón de su armonía, como sistema perfecto⁵⁴⁴, como obra de arte suprema, un espíritu creador⁵⁴⁵, el artista supremo, el genio soberano⁵⁴⁶, el artífice divino⁵⁴⁷. La unidad de todos los miembros del universo garantiza un principio homogéneo, una substancia primordial⁵⁴⁸. Shaftesbury se plantea así el problema de la explicación del mundo a través de las ciencias naturales. La naturaleza no es, según él, una máquina, sino un organismo de formas animado⁵⁴⁹. Por consiguiente, su creador no puede ser nunca un principio material⁵⁵⁰. Shaftesbury combate enérgicamente la teoría de Epicuro que destierra del mundo a la divinidad⁵⁵¹, considerándole un observador ocioso⁵⁵² y aceptando los átomos como principios⁵⁵³.

Esta cosmovisión en la que el cosmos sólo significa un “patrón de discordia”⁵⁵⁴ es, según Shaftesbury, una Naturaleza-parodia⁵⁵⁵: “¿Qué es el ateísmo sino una naturaleza parodia?” Es imposible que la armonía del mundo sea el resultado de causas mecánicas⁵⁵⁶. ¿Cómo podría surgir el mundo, cuyos miembros están unidos orgánicamente y no mecánicamente, del caos por azar?”⁵⁵⁷ La contemplación de la infinita armonía y belleza del

⁵⁴³O’Callaghan, J., *Las tres categorías estéticas de la cultura clásica - Armonía, Claridad y Grandeza*, Consejo Superior de investigaciones científicas, Madrid, 1960, p. 89.

⁵⁴⁴*Characteristics*, 1900, II, 22, 67, 93.

⁵⁴⁵*Ibid.*, II, 66.

⁵⁴⁶*Ibid.*, II, 40, 102.

⁵⁴⁷*Ibid.*, II, 99.

Philosophical Regimen, pp. 149, 187.

⁵⁴⁸*Characteristics*, 1900, II, 66, 105.

Philosophical Regimen, pp. 18, 58.

⁵⁴⁹*Characteristics*, 1900, II, 113.

⁵⁵⁰*Ibid.*, II, 105.

Philosophical Regimen, pp. 14, 15.

⁵⁵¹*Characteristics*, 1900, II, 53.

⁵⁵²*Ibid.*, II, 15.

⁵⁵³*Ibid.*, II, 105.

Philosophical Regimen, p. 38.

⁵⁵⁴*Characteristics*, 1900, I, 276.

⁵⁵⁵*Philosophical Regimen*, p. 186.

⁵⁵⁶*Characteristics*, 1900, II, 22.

Philosophical Regimen, p. 18.

⁵⁵⁷*Characteristics*, 1900, II, 59, 71, 105.

Philosophical Regimen, p. 18.

universo hace reconocer más bien a la divinidad como su creador⁵⁵⁸, como “unión, origen, armonía, concordia”⁵⁵⁹, como Creador Supremo⁵⁶⁰, como causa de la ‘poderosa Naturaleza’, de la Creadora con poderes⁵⁶¹, como el motor soberano, como el economista sabio⁵⁶². Dios ha creado la naturaleza y la ha dotado de poderes creativos para que pueda desarrollar la obra de la providencia⁵⁶³. Creer en un milagro destruiría la creencia en la unidad digna de admiración y en la sencillez del cosmos, de la “arquitectura divina”⁵⁶⁴.

La regularidad de todo proceso demuestra la existencia de un Dios infinitamente sabio y bondadoso. Allí donde la causa y la razón resulten del azar, el efecto tiene que ser desorden y demencia⁵⁶⁵. Donde reina el azar, el demonio⁵⁶⁶, el caos y el juego de los átomos⁵⁶⁷, allí falta la perfección y sólo existe una infinita deformidad⁵⁶⁸. Al contrario, allí donde el sentido es una intención metódica, el efecto resultante es el orden y la armonía⁵⁶⁹. En el plan del mundo todo sucede según leyes sagradas e inviolables⁵⁷⁰, y todo apunta hacia el método verdadero, la armonía y proporción⁵⁷¹. La regularidad universal de todo suceso no es sólo causal, sino que es orgánicamente conveniente y dinámicamente evolucionista⁵⁷². Shaftesbury demuestra la existencia de Dios por medio de una demostración físico-teológica⁵⁷³. Reconoce el teísmo como única forma de fe, infiriendo un todo-espíritu de la realidad del sistema unitario del mundo. La contemplación del universo, de sus leyes y de su gobierno es la única posibilidad de explicar la fe sagrada en una divinidad⁵⁷⁴. La divinidad no se reconoce en su estado retirado y vuelto hacia sí mismo, antes de la creación⁵⁷⁵, sino que es reconocible en su despliegue creador como la fuerza espiritual suprema, la forma interior que determina la ley

⁵⁵⁸ *Characteristics*, 1900, II, 92, 93.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, II, 96.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, II, 98.

⁵⁶¹ *Ibid.*, II, 98.

⁵⁶² *Ibid.*, II, 113.

⁵⁶³ Grean, S., *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶⁴ *Characteristics*, 1900, II, 10, 15, 85.

Philosophical Regimen, p. 19.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶⁶ *Characteristics*, 1900, II, 16.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, II, 105.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Philosophical Regimen*, pp. 19, 20.

⁵⁷⁰ *Characteristics*, 1900, II, 104.

⁵⁷¹ *Ibid.*, I, 266.

⁵⁷² *Ibid.*, I, 240, 246.

⁵⁷³ *Ibid.*, II, 66, 92, 112, 113, 115.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, II, 91, 321.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, II, 118.

de la forma exterior, la maravillosa arquitectura orgánica del edificio del mundo: “Igual que en un coro en el que todo el grupo de hombres combinan sus voces diferentes para lograr una armonía unísona, lo mismo sucede con la divinidad que controla el universo”⁵⁷⁶.

Fue Diderot quien “trazó una aguda distinción entre deísmo y teísmo en la que el mismo Shaftesbury no insiste”⁵⁷⁷. Dorothy B. Schlegel ha observado que Diderot fabrica la distinción, y ha indicado algunos de los casos en los que lo hace⁵⁷⁸. La esencia del deísmo⁵⁷⁹ consiste en creer que la existencia y soberanía del ser divino puede descubrirse por medio de la razón del hombre sin ayuda de la Revelación⁵⁸⁰. Shaftesbury simpatizaba con el intento deísta de fundamentar la religión en la razón. Se identifica con este grupo de librepensadores, y contaba entre sus amigos deístas a John Toland y a Anthony Collins. En *The Moralists*, que algunos consideraban la Biblia deísta, defiende el deísmo a través de Palemón:

“Por muy en contra que esté de la causa del teísmo, o el nombre de deísta, cuando se toman en un sentido exclusivo de la Revelación considero, sin embargo, que en sentido estricto el origen de todo es el teísmo, pues para ser un cristiano establecido se necesita ser primero antes que nada un buen teísta; pues sólo el teísmo puede oponerse al politeísmo o al ateísmo. Tampoco tengo paciencia para oír criticar el nombre de deísta (el más elevado de los nombres), y oponerlo al Cristianismo. Como si nuestra religión fuera un tipo de magia que no dependiera de la creencia en un único Ser Supremo. O como si la creencia firme y racional de tal Ser basada en fundamentos filosóficos fuera una calificación incorrecta para no creer nada más. Es una excelente presunción para quienes se sienten inclinados naturalmente a la incredulidad de la Revelación, o para quienes por vanidad afectan una libertad de este tipo⁵⁸¹.”

Pueden determinarse así dos formas principales de deísmo en el siglo XVII: deísmo científico y deísmo humanista. El primero, que se deriva del método científico y los descubrimientos de Sir Isaac Newton, pretende descubrir a Dios a través de los signos de

⁵⁷⁶ *Ibid.*, II, 321.

⁵⁷⁷ Walters, G., B., Jr., “The Significance of Diderot's *Essai sur le mérite et la vertu*”, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, *Studies in the Romance Languages and Literatures*, Number 112, 1971, p. 17.

⁵⁷⁸ Schlegel, D. B., “Shaftesbury and the French Deists”, *University of North Carolina Studies in Comparative Literature*, No. 15, Chapel Hill, N.C., 1956; p. 47 y ss.

⁵⁷⁹ Stephen, L., *History of English Thought in the eighteenth century*, Londres, 1876, véase Capit. II - “The starting point of deism”, pp. 74-89.

⁵⁸⁰ Aldridge, A. O., “Shaftesbury and the deist manifesto”, *American Philosophical Society Transactions*, N. S. 41, 1951, p. 298.

⁵⁸¹ *Characteristics*, 1900, II, 19.

orden e ingenio del universo físico; el segundo, que se deriva de la especulación filosófico-moral de Shaftesbury, pretende descubrir a Dios a través de la naturaleza moral del hombre. En el *Philosophical Regimen* de Shaftesbury, el punto de partida es el hombre. Antes de ascender a las regiones superiores de la divinidad es necesario descender un poco dentro de nosotros mismos, y dedicarle unos cuantos pensamientos a nuestra honesta Moral: “Del conocimiento del yo procedemos al divino, dándonos cuenta que debemos suponer la bondad y belleza en el todo universal en el que se basa nuestra propia afección moral y amor por la bondad y virtud”⁵⁸². Después que estamos seguros de la penetrante presencia de la afección y del amor en la naturaleza, sólo queda considerar entonces el Objeto, si existe realmente el Uno-Supremo que suponemos. Porque si existe una excelencia divina en las cosas, si existe una Mente suprema o deidad en la naturaleza, tenemos entonces un Objeto consumado y comprensivo de todo lo que es bueno y excelente.

En un artículo ya clásico, A. O. Lovejoy ha enumerado los principios básicos del deísmo: uniformidad en la naturaleza humana y en la religión; individualismo racional; llamada a un *consensus gentium*; cosmopolitismo; antipatía con respecto al entusiasmo y a la originalidad; una teoría negativa de la historia basada en una norma uniforme⁵⁸³. El título de este artículo “The Parallel of Deism and Classicism” revela su objetivo - el autor describe un deísmo arquetípico, existiendo excepciones⁵⁸⁴.

Los teólogos consideraron a Shaftesbury como uno de los líderes de la escuela deísta⁵⁸⁵, pero no hay que olvidar que aunque coincidía en muchos aspectos con los deístas, rechazando por ejemplo la idea de un Dios que favorece a un grupo de gente con una revelación especial que no se les da a otros, “Shaftesbury no se identificó sin reservas con el movimiento deísta que se estaba desarrollando, y expresó seriamente algunas dudas sobre ciertos aspectos de éste”⁵⁸⁶. Los deístas se equivocaban si relegaban a Dios al status de un Primer Motor sin posterior contacto con el universo; la Deidad debe concebirse como algo que está en constante interacción viva con la creación, de otro modo el concepto es “seco y estéril”⁵⁸⁷. De este modo, Shaftesbury subrayaba la inmanencia de Dios, mientras que los deístas daban más importancia a su trascendencia. Pero para Shaftesbury una verdadera concepción de Dios nos llevaría a la acción y despertaría en nosotros nuestras afecciones más

⁵⁸² Aldridge, A. O., *op. cit.*, p. 302.

⁵⁸³ Lovejoy, A. O., “The Parallel of Deism and Classicism”, *Modern Philology*, 29, 1931-32, pp. 281-289.

⁵⁸⁴ Colie, R. L., “Spinoza and the early English deists”, *Journal of the History of Ideas*, 20, 1959, p. 29.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, Foreword.

⁵⁸⁶ Grean, S., *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸⁷ *Characteristics*, 1900, II, 54.

profundas: “No podemos acercarnos a Dios exclusivamente a través de la razón y la lógica, sino también, como requiere la doctrina del entusiasmo, a través del sentimiento y el amor”⁵⁸⁸. Shaftesbury se encuentra, por tanto, entre los hombres de Cambridge y sus contemporáneos deístas: fue un deísta pero con una diferencia, la inmanencia e interioridad de Dios.

Resulta evidente que Shaftesbury no podía ser partidario de una teoría que defendiese la expresión “salvaje” de los sentidos, sino que, siguiendo a Platón y al racionalismo, defiende su configuración armónica bajo el reinado de la razón, “identificando así belleza y armonía”⁵⁸⁹. Según su argumento, la armonía no puede aprehenderse nunca por los sentidos. Aunque los sentidos se emplearan de un modo desinteresado, apreciarían sólo un color o sonido agradable. Pero la armonía o “números interiores” es una coherencia interna que no aparece nunca simplemente en la superficie de las cosas: “La belleza no está nunca en la materia... nunca en el cuerpo mismo, sino en la forma o poder formador”⁵⁹⁰. El ojo del cuerpo no puede captar la belleza del objeto. El objeto entra en la conciencia a través del órgano del sentido, pero su belleza puede sólo discernirse, posteriormente a la sensación física, “por medio de una sensación interna”⁵⁹¹: “La belleza, al no pertenecer al cuerpo ni tener ningún principio o existencia excepto en la mente o razón, sólo se descubre y adquiere por medio de esta parte más divina”⁵⁹².

Como venimos indicando, la teoría de Shaftesbury representa un momento decisivo en la historia de la estética e incorpora tanto el antiguo modo de pensar como el moderno, así como una tensión entre ellos. La identificación de belleza y armonía, que domina el pensamiento griego y el Renacimiento, es el antiguo modo de pensar. Shaftesbury, al introducir en su teoría el concepto de “desinterés”, crea un nuevo centro de gravedad en la teoría estética. Según Simón Marchán Fiz: “La temática del *desinterés estético* aparece en las controversias del período sobre la ética en la confrontación de Shaftesbury (1671-1713) con Hobbes. El interés designa originariamente un estado de bienestar o el bien genuino aplicado a lo individual y a la sociedad. Ocasionalmente, está referido al deseo o motivo para alcanzar el bien privado - el propio interés -. El desinterés, en cambio, aflora en la polémica contra el egoísmo en la ética y la instrumentalización en la religión. La inflexión hacia el mundo de la estética se produce cuando relacionan también el hombre virtuoso con un espectador

⁵⁸⁸ Grean, S., *op. cit.*, p. 62.

⁵⁸⁹ Stolnitz, J., “Lord Shaftesbury and modern aesthetic theory”, *The Philosophical Quarterly*, April 1961, p. 102.

⁵⁹⁰ *Characteristics*, 1900, II, 132.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 144.

entregado a la contemplación de la belleza en las maneras y los modales de conducirse. En tal supuesto, el significado práctico del interés se desplaza hacia lo *perceptivo*, en cuanto denota el estado de lo *meramente viendo y admirando*. La visión estética del mundo empieza a empañar, entonces, a la ética o a las matemáticas⁵⁹³. La tensión entre ambos campos de gravedad surge al definir el campo de la estética. Si se hace siguiendo a los antiguos, esto es, si abarca sólo ciertas cosas o ciertas propiedades de las cosas, entonces el campo será mucho más reducido que si incluye los objetos de percepción desinteresada. El “desinterés” se inclina hacia una concepción más universal de la estética; la “armonía” es considerablemente más exclusiva y aristocrática.

Entre las dos, Shaftesbury opta por la tradición; reúne ambos conceptos añadiendo una especificación más a la percepción desinteresada. Al ser la armonía una propiedad estética, tal percepción, afirma, se dirige sólo a los aspectos formales de las cosas⁵⁹⁴. Shaftesbury no dice que las propiedades superficiales no puedan ser bellas, sino que son de un orden inferior de belleza⁵⁹⁵.

El siglo XVIII, la época “clásica” de la historia del pensamiento estético, fue el primero en desarrollar la Estética como una disciplina autónoma. El mérito se le otorga normalmente a los alemanes - a Baumgarten o a Kant - pero fueron los británicos los primeros en concebir la estética como un modo único de experiencia y los primeros que desarrollaron su investigación sistemática⁵⁹⁶. Los británicos no inventaron ni usaron nunca las palabras “estético” o “estética”, pero no es esto sólo lo que decide quién “creó” la teoría estética. Los británicos fueron los primeros que imaginaron la posibilidad de una disciplina filosófica que abarcara el estudio de todas las artes y que, sin embargo, fuera autónoma, ya que su tema de estudio no puede explicarse por ninguna de las otras disciplinas. Los británicos fueron los primeros que realizaron este programa: “La idea que motivaba su pensamiento era el ‘desinterés’⁵⁹⁷, y los “críticos” británicos, tal y como se denominaban a sí mismos, se nutrieron como todo el mundo de Locke⁵⁹⁸.

El concepto comienza su existencia lentamente; tiene sus orígenes en las controversias contemporáneas de la ética y la religión y sólo de modo gradual adquiere el significado

⁵⁹³ Marchán Fiz, S., *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹⁴ *Characteristics*, 1900, I, 296.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, II, 126, 130, 144, 270-271.

⁵⁹⁶ Stolnitz, J., “On the Origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961-62, pp. 131-43.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁹⁸ Stolnitz, J., “Locke and the categories of value in eighteenth century british aesthetic theory”, *Philosophy*, 38, 1963, p. 40.

estético característico que le damos hoy día. Como indica J. Stolnitz: “Lord Shaftesbury, que escribía en la primera década del siglo XVIII, es el primer filósofo que se interesa por la percepción desinteresada. El 'interés' era algo que predominaba en el ambiente de la época”⁵⁹⁹. Así, “un hombre es 'desinteresado' cuando no piensa en ningún tipo de consecuencias”⁶⁰⁰. Según Simón Marchán Fiz: “El espectador estético no se aproxima a los objetos con otro propósito bastardo que no sea el verse recompensado en el acto mismo de su percepción. La contemplación estética, pues, se interpone y antepone al deseo de poseer, de la *posesión* o de usar el objeto, de la *utilidad*, aunque tampoco lo excluya”⁶⁰¹. De este modo, “el papel del espectador es determinante pues lo que se analizan son los sentimientos del espectador y no del náufrago, en todo caso el espectador hace de *medium* respecto a este último”⁶⁰². Cuando, posteriormente, Shaftesbury describe al hombre virtuoso como un espectador, dedicado al estudio y contemplación de la belleza de las costumbres y de la moral, el significado 'práctico' inicial del 'desinterés' se sustituye completamente por el perceptual. Como indica José Jiménez: “Hasta dónde puede llegar el hombre en su conocimiento, cuáles son los límites de sus acciones: eso es lo que transmite la esfera de lo bello, *justamente gracias a la distancia que marca su autonomía respecto a lo verdadero y a lo bueno*”⁶⁰³. El término denota ahora el estado de “apenas observar y admirar”⁶⁰⁴. Dada la etimología de la palabra “estética” resulta apropiado, por primera vez, hablar de “desinterés estético”.

Parecería así que Shaftesbury llegó al concepto a través de la ética. La ocasión histórica fue, desde luego, la lucha entablada contra el egoísmo, y el vocabulario no fue necesariamente estético. Pero todo el impulso e inclinación del pensamiento de Shaftesbury se dirigió desde el principio hacia la estética. Shaftesbury opone el desinterés al interés privado como parte de su rechazo a la postura egocéntrica de Hobbes. El desinterés es un modo de saber que el interés privado no es el supremo. Así, Shaftesbury afirma que “en todos los casos desinteresados (el corazón) debe aprobar en cierta medida lo que es natural y honesto, y rechazar lo deshonesto y corrupto”⁶⁰⁵. Según D. Townsend: “El desinterés se convierte en un estado moral y estético especialmente importante porque sólo entonces puede confiarse en el

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁰¹ Marchán Fiz, S., *op. cit.*, p. 35.

⁶⁰² Molinuevo, J. L., *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰³ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰⁴ *Characteristics*, 1900, II, 270.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, I, 192-3.

corazón”⁶⁰⁶. Hay algunos autores que han afirmado que es un concepto que tiene incluso “alusiones metafísicas”⁶⁰⁷.

Una vez que el “desinterés” se encuentra instalado en el centro de la teoría estética da lugar a otras ideas que establecen la estética moderna superando a la tradicional. Quizá lo más importante, que hoy día se da por supuesto, es que la obra de arte debe valorarse en lo que se refiere a su estructura intrínseca y significado, no como un vehículo moral o fuente de conocimiento. Recordemos que en el pensamiento tradicional, la edificación moral, “la verdad”, o la dignidad del modelo de la “vida real”, “imitado” en la obra, legisla el valor del objeto del arte.

La teoría de que la obra es autónoma y única desafiando, por tanto, tales criterios extra-estéticos, es una idea que adquiere importancia después de establecerse el concepto de desinterés. Etimológicamente, “estética” hace referencia a la percepción, y “desinterés” describe un cierto modo de percibir. Pero es justamente su relación con la percepción desinteresada lo que hace que la obra sea autónoma porque se le presta atención por sí misma, y única, porque tal percepción se concentra y disfruta su individualidad cualitativa. Además, el concepto de arte en la teoría estética toma ahora una nueva dirección: “El arte se define ahora en función de la actitud de la percepción desinteresada, bien sea en el espectador, por ejemplo Bell, o traspuesto a la mente del artista creativo, por ejemplo Croce. Es refiriéndose a la actitud estética como otros pensadores distinguen las 'bellas' artes de las 'artes de la utilidad' o 'el entendimiento’”⁶⁰⁸.

La “belleza” se ha retirado o incluso desaparecido de la teoría estética contemporánea. Muchos artistas recientes se dedican a analizar las “bellas artes” y la fenomenología de la experiencia estética, investigaciones en las que la “belleza” se trata sólo casualmente o se ignora por completo. Como término de valor genérico la “belleza” ha sido sustituida por la locución “valor estético”. Lo bello parece que se usa ahora a menudo de un modo peyorativo. Puede decirse en beneficio de una obra de arte que “puede no ser bella, pero... se apela a algo más e implícitamente a algo mejor”⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶Townsend, D., “From Shaftesbury to Kant - The development of the concept of aesthetic experience”, *Journal of the History of ideas*, 48 (1987), p. 298.

⁶⁰⁷White, D. A., “The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant”, *Journal of Aesthetics and Art criticism*, Volume XXXII, Núm. 2, Winter 1973, p. 239.

⁶⁰⁸Stolnitz, J., “On the significance of Lord Shaftesbury in modern aesthetic theory”, *The Philosophical Quarterly*, Vol. II, No. 43, April 1961, p. 99.

⁶⁰⁹Stolnitz, J., “Beauty’: some stages in the History of an idea”, *Journal of the History of ideas*, Vol. 22, (Jan.-Mar.), 1961, p. 185.

Como indica R. Brett: “Shaftesbury fue uno de los autores más leídos de su época”⁶¹⁰, y la razón de esto fue, sin duda, el hecho de que el “desinterés” se convirtiera, a mediados de siglo, en un principio básico del pensamiento británico. Eso se demuestra, aunque de modos diferentes, en las obras de Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), y Gerard, *An Essay on Taste*, escrito en 1756 y publicado en 1759.

La metafísica de Shaftesbury, como la de Platón y Plotino, invoca la presencia de los reinos invisibles que se encuentran tras las cosas que se ven simplemente, y es un alegato contra la preocupación por las sombras: de ahí la exaltación de lo formal frente a lo sensorial. Esta metafísica es la que hace que el vislumbre que tiene Shaftesbury de la naturaleza de la percepción estética no tenga en su obra el cauce subjetivo y revolucionario que surgiera de ella dando lugar al Romanticismo. Recordemos que los ‘escritores augustales’⁶¹¹ se caracterizaban por su insistencia en la forma⁶¹², frente a los románticos y su descuido de la forma. Resulta característico contrastar la música de ambas épocas: “En la música clásica, la forma es primero y el contenido emocional algo subordinado; en la música romántica el contenido es primero y la forma algo subordinado. El ideal clásico es predominantemente intelectual; sus productos se caracterizan por una claridad de pensamiento, completitud y simetría, proporción armoniosa y simplicidad y reposo”⁶¹³.

En una época en la que la armonía era la esencia de la belleza, y el orden en el universo era la prueba teológica natural de la existencia de Dios, en una época en la que prevalecía el hábito mecánico de la mente, la forma no sólo era la belleza, sino que imponía también la restricción y circunscripción que, por la naturaleza de la belleza, se le exigía a su producción. Al contrario, en una época en la que la belleza se concebía como la agitación de los sentimientos del individuo, y que sólo se experimentaba a través de la sensación, las cualidades de vitalidad, exuberancia, poder y movimiento dinámico son las que más se valoran, y la adherencia a la forma no se aprueba si hace que el individuo se dirija hacia la

⁶¹⁰Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury*, Londres, 1951, pp. 56, 186.

⁶¹¹Bell, C., *Literatura. A simple vista*, Celeste Ediciones, 2000, pp. 14, 35 (‘escritores augustales’). Título original: *Literature. A Crash Course*, The Ivy Press Ltd., 1999.

⁶¹²“La Época Augusta en Gran Bretaña hace relación a un período que va desde finales del siglo XVII a comienzos del siglo XVIII, siendo las principales figuras Dryden, Pope, Addison, Swift y Steele. Los escritores eran admiradores y conscientes imitadores de poetas clásicos tales como Horacio y Virgilio, y son conocidos especialmente por su estilo elegante e ingenio intelectual, su uso de la sátira, y su refinamiento del pareado heroico. En Francia, en un periodo un poco anterior, las principales figuras fueron Molière, Racine y Corneille”. (*The Oxford English Reference Dictionary*, 2ª ed., editado por Judy Pearsall y Bill Trumble, Oxford University Press, 1996, p. 89. Véase también *The New Encyclopedia Britannica*, Vol. 1, Founded 1768, 15th edition, pp. 699-700, 1994 by Encyclopaedia Britannica, Inc., Printed in the U.S.A.)

⁶¹³Fillmore, J.C., *A History of Pianoforte Music*, 1885.

convencionalidad en su percepción estética e intuitiva de la representación de la belleza. Como indica José Luis Molinuevo: “Cuando nace la Estética como disciplina lo hace en medio de otras ciencias que cultivan del hombre aquello que lo hace semejante a lo divino - la razón - mientras que a ella se le reserva aquella parte, la sensibilidad, que le acerca al individuo”⁶¹⁴.

Los antiguos modos de pensar y los nuevos se encuentran en el pensamiento de Shaftesbury, constituyendo su obra el exponente cumbre del neoclasicismo, y ofreciendo al mismo tiempo las semillas y el puente hacia el nuevo concepto moderno⁶¹⁵.

Por consiguiente, podemos conocer y responder a la belleza de una cosa sólo si nuestra percepción es desinteresada. Shaftesbury nos ofrece el ejemplo de lo que es una “consideración interesada”:

“Imagínate, entonces, buen Filocles que embargado con la belleza del océano, al que contemplas a distancia, se te ocurriera intentar dominarlo y, como un poderoso almirante, te erigieras en amo del mar, ¿no resultaría esta fantasía un poco absurda?”⁶¹⁶.

El disfrute que surgiría de “poseer” el océano es “muy diferente al que resultaría de contemplar la belleza del océano”⁶¹⁷. Shaftesbury continua presentando otros ejemplos que hacen surgir “grandes deseos y esperanzas”⁶¹⁸, por ejemplo, territorios, el fruto de los árboles y lo que discretamente denomina “formas humanas”. Éstas no satisfacen por una simple visión⁶¹⁹. Por tanto, no podemos apreciar el océano o el árbol frutal si sólo buscamos poseerlo o utilizarlo. Resultaría así que el juicio “x es bello” sólo puede confirmarse por medio de la percepción estética. Sin embargo, Shaftesbury no aceptará esta conclusión. La facultad de la percepción estética es una plena sensación interna. En la intuición de lo bello se realiza el paso del mundo de las criaturas al mundo de la creación, del universo como suma de toda la realidad objetiva a las fuerzas creativas que lo han constituido y lo sostienen interiormente. La

⁶¹⁴ Molinuevo, J. L., *op. cit.*, p. 37.

⁶¹⁵ Véase E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung y Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England*, Vortrage der Bibliothek Warburg, 1930/1931. Véase también Wladyslaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, París-Cracovie, 1925. También R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, Londres, 1951.

⁶¹⁶ *Characteristics*, 1900, II, 126.

“La Belleza subjetiva: Anthony Ashley Cooper - Shaftesbury”, edición y traducción de Francisco Rodríguez Martín, *Creación*, Núm. 3, Mayo de 1991, p. 55.

⁶¹⁷ *Characteristics*, 1900, II, 127.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ *Ibid.*, 128.

intuición de lo bello da acceso a las formas internas activas de las cosas, a los “números interiores”, y revela al mismo tiempo al hombre su espontaneidad propia a imagen de la del universo y la de su creador. El antiguo principio estoico de vivir según la naturaleza se convierte en una regla estética de vida que “invita al hombre a volver a encontrar en él esta fuerza creativa originaria”⁶²⁰. Esta sensación comparte las características de la sensación corporal, que le sirve de modelo; es inmediata y no-reflexiva; no sirve para hallar “principios” y es incorregible. Shaftesbury pudo prever las consecuencias que sus sucesores proclamarían con regocijo. Incorpora, así, a la Estética el concepto de “percepción estética”, esto es, “apenas ver y admirar”⁶²¹. Pero justamente porque se trata de “apenas ver y admirar”, la experiencia tiene una finalidad bruta y obstinada y una irracionalidad. Autores posteriores, como por ejemplo Goethe, abogarían por esta irracionalidad. Goethe tomó en consideración los elementos irracionales de la vida, dándose cuenta del fracaso de todos los intentos de fundamentar satisfactoriamente las teorías de la ética y de la estética sobre cualquier forma de metafísica abstracta, o sobre los hechos de la evolución biológica. Goethe defendió el carácter dinámico de la vida, y esto le hace ocupar un lugar superior al de Shaftesbury quien se mostró partidario de un cierto quietismo estoico.

¿Es esta intuición entonces el único tribunal de apelación en cuestiones de valor estético? Aunque Shaftesbury ofrece una norma de belleza y perfección, indicando los números y la proporción con los que la mente creativa informa la materia, en otros pasajes parece contradecirse. Así, según este norma:

“Por muy difícil o desesperado que pueda parecerle a cualquier artista esforzarse para lograr la perfección de su obra, si no tiene al menos la idea de perfección que le sirva de ayuda, se verá que su trabajo es defectuoso. Aunque intente agradar al mundo debe situarse, sin embargo, en cierto modo, por encima de él, y fijar su ojo en esa gracia consumada, esa belleza de la Naturaleza y esa perfección de números que el resto de la humanidad, sintiendo sólo el efecto aunque ignorando la causa, califican el je ne sçay quoy, lo ininteligible o el no se qué, y suponen que es cierto encanto o encantamiento del que el mismo artista no puede dar cuenta⁶²².”

Como indica José Jiménez: “Ya Leibniz, en sus *Nouveaux Essais*: terminados entre 1701 y 1704, había hablado del conocimiento claro aunque no distinto característico del arte,

⁶²⁰ Lacoste, J., *L'idée de beau*, Bordas, París, 1986, p. 35.

⁶²¹ *Characteristics*, 1900, Vol. II, p. 270.

⁶²² *Ibid.*, I, 214.

y cuya raíz residiría en las ‘perceptions confuses ou sentiments’. Las cuales, agrega Leibniz, son más eficaces de lo que se piensa, porque ‘son ellas las que forman ese no sé qué (*ce je ne sais quoi*), esos gustos, esas imágenes de las cualidades de los sentidos’. Lo ‘misterioso’, el calco negativo frente a la positividad de la razón, se asume aquí explícitamente como un reconocimiento de los límites de ésta. Son las ‘huellas’ del misticismo neoplatónico, y del giro que en él imprimen los diversos momentos del llamado ‘pensamiento negativo’: pseudo-Dionisio, Escoto Erígena, Nicolás de Cusa, neoplatonismo renacentista... Y sin olvidar la importante influencia del pseudo-Dionisio en el concepto de *analogía*, de Santo Tomás de Aquino⁶²³. Sin embargo, igual que sucede en ética⁶²⁴, Shaftesbury abandonará su convicción de una norma fija. De nuevo cita a Platón: “la armonía es armonía por naturaleza, deja que los hombres juzguen siempre de forma tan ridícula sobre la música”⁶²⁵. Shaftesbury se decide por una opción, pero no sin evitar contradecirse. Como vimos anteriormente, afirma que tan pronto como el objeto es aprehendido, la belleza resulta directamente, conociéndose y reconociéndose la gracia y la armonía. Cuando se enfrenta al problema de la valoración, afirma que la presencia de la belleza en una cosa se revela, no a la conciencia intuitiva, sino a la crítica reflexiva. La belleza se encuentra sólo en lo que “consecuentemente y por reflexión agrada a la mente, y satisface al pensamiento y la razón”⁶²⁶. De modo parecido dice también que sólo mediante “la crítica o el examen del arte podemos descubrir la verdadera belleza y el valor de todo objeto”⁶²⁷. Así, cuando Shaftesbury desarrolla esta línea de pensamiento de un modo más asiduo, especialmente en su última obra, *Second Characters*, el juicio del arte se convierte completamente en un problema en el que se apela completamente a las “reglas”. Shaftesbury se convierte, por tanto, en otro crítico neoclásico, y no genial desde luego, porque sus reglas no son originales. Sin embargo, no hay que olvidar que “el clasicismo que se revela en su apreciación de la arquitectura y las demás artes presupone una humanidad, un ardor y una gracia que no forman parte de la exactitud científica”⁶²⁸. En este asunto, como en el problema de establecer una serie de límites al campo de la estética, Shaftesbury es como el conservador que se da cuenta de las consecuencias revolucionarias de su propio descubrimiento. Con la introducción del concepto de “percepción estética”, la reacción del

⁶²³Jiménez, J., *op. cit.*, p. 30.

⁶²⁴*Characteristics*, I, 227.

⁶²⁵*Ibidem*.

⁶²⁶*Second Characters*, pp. 61, 144.

⁶²⁷*Characteristics*, 1900, II, 257.

⁶²⁸Brett, R. L., *La filosofía de Shaftesbury y la estética literaria del siglo XVIII*, Universidad Nacional de Córdoba, 1959, p. 208.

espectador adopta un valor significativo a la hora de formar un juicio valorativo que no había tenido nunca anteriormente. La buena época antigua, en la que el valor estético se calculaba ‘mediante la regla y la línea’, tiene ahora sus días contados: “Shaftesbury invocó el neoclasicismo para detener el fermento creado por su propio concepto, pero esto fue una causa perdida. Cada vez más después de su época se afirmó que el apelar a la sentida experiencia estética era algo indispensable para establecer un juicio de valor”⁶²⁹.

Shaftesbury vislumbró dos alternativas en el desarrollo de su obra: realizar una valoración por medio de reglas o desembocar en un inevitable subjetivismo. Debido a su anclaje neoclásico, no pudo dar el paso completo y decidirse así por un subjetivismo. Sin embargo, al romper en cierto modo con el mundo clásico de la racionalidad externa al individuo originó una vuelta al sujeto que sería el punto de partida para llegar a una concepción subjetivista de la realidad. Al exponer la naturaleza distintiva de la percepción estética, Shaftesbury se convierte en un pensador original y de un poder muy considerable.

Shaftesbury somete el arte y el artista a reglas y aprendizaje (*advice*), fomentando así que el artista descubra la forma verdadera y no siga el mero sentido e impulso; todo el ensayo sobre la *Tablature of Hercules*, incluido en los *Second Characters*, trata de las detalladas instrucciones que se le hacen al artista en la práctica de su arte. Pero existen, sin embargo, pasajes en la obra de Shaftesbury que parecen anticipar algunas doctrinas románticas como, por ejemplo, cuando denomina al poeta como un segundo creador, *a second maker*⁶³⁰. Esta última posibilidad es la que hace que Shaftesbury sea un pensador tan interesante, a pesar de su sensibilidad neoclásica, ayudándonos a trazar el itinerario en la génesis de la estética moderna. Sin embargo, el asunto se complica, pues todos los elementos para las posteriores teorías del gusto están ya presentes en su pensamiento. Shaftesbury no reduce el gusto al carácter, y sin las expresiones concretas del gusto, el carácter y el yo seguirían siendo abstracciones vacías. Aunque el gusto sigue estando vinculado más firmemente a los valores morales y estéticos y a los juicios que en teorías posteriores, Shaftesbury ha roto decisivamente con la tendencia neoplatónica de separar la belleza del contacto con las emociones reales y con los juicios.

En la actualidad, como estamos empezando a cuestionar las presuposiciones que han dominado a la estética durante los pasados doscientos años, Shaftesbury nos ofrece un punto de partida antes de que se establecieran esas doctrinas. Quizás volviendo a Shaftesbury

⁶²⁹Stolnitz, J., “Lord Shaftesbury and modern aesthetic theory”, *The Philosophical Quarterly*, April 1961, p. 113.

⁶³⁰“Plastics”, en *Second characters*, p. 119.

podamos dirigir nuestros pasos por un camino en cierto modo diferente. Shaftesbury nos ofrece un interesante argumento para poder distinguir entre el buen gusto y el mal gusto, así como la influencia que haya podido ejercer en los problemas que plantea el arte.

LA PERSONALIDAD COMO VIVENCIA CREADORA

La argumentación más profunda que Shaftesbury hace de su metafísica es a través de la personalidad y la concepción del virtuoso. Shaftesbury se plantea la siguiente cuestión: ¿Cómo ha sido creado el mundo para que el yo se sitúe continuamente en el lugar que le corresponde? Shaftesbury vive su yo como una obra de arte, como un todo orgánico orientado hacia el ideal del hombre en un mundo perfecto. El camino para lograr esta meta lo muestra la formación completa de todas las fuerzas dirigidas hacia la consecución de una personalidad unitaria y autónoma en su propia vida individual que no esté influida por fuerzas externas. Shaftesbury vive esta unidad de la personalidad como una “forma interior” cuya fuerza virtualmente aplicada traduce autocreativamente en realidad. De este modo, el concepto de forma interior se convierte en el concepto central de su cosmovisión. Su metafísica surge a partir de este concepto, pues el mundo tiene que estar creado de tal manera que este yo vivido así se sitúe continuamente en el lugar que le corresponde, surgiendo así su estética de su metafísica. Vamos a analizar en primer lugar los orígenes de la individualidad y subjetividad que influyeron en la teoría estética de Shaftesbury.

La forma lírica y la descripción de lo particular, lo individual, especialmente en lo relacionado con la naturaleza, es algo característico de la poesía romántica: “La concepción del lirismo de los siglos XIX y XX se opone, más que nada, a la idea común del clasicismo”⁶³¹. Dejando de lado por el momento las cualidades emocionales de la lírica, este cambio puede trazarse hasta la revalorización del individuo, esto es, del hombre individual. Los “escritores augustales” no desconfiaban tanto del individuo, sino que dejaban de lado sus cualidades particulares en tanto en cuanto eran individuales⁶³². Las obras de la razón eran comunes a todos los hombres, siendo la verdad el denominador común en la que lo peculiar o excéntrico no tenía cabida. Además de la influencia de los filósofos racionalistas, los “escritores augustales” encontraron un precedente para sus generalizaciones en la idealización

⁶³¹Lockwood, J. F., *The Critical Approach to a Theory of Poetry*, III, Modern Attitudes, University College, Londres: Lunch Hour Lectures, 6/6/46.

⁶³²Véase *Essential Articles: “for the study of English Augustan Backgrounds”*, edited by Bernard N. Schilling, Archon Books, Handen, Connecticut, 1961.

platónica de los antiguos. Pero cuando la prueba de la verdad es en último término la sensación del individuo, el significado de lo individual, animado o inanimado, asume una importancia casi por encima de cualquier cosa: “Del canon impersonal pseudoclásico, que afirma que lo típico de la experiencia humana es lo verdadero de todos los hombres, se pasó a creer en lo profundo de la reacción personal frente a la vida, en la interpretación individual del mundo, cambiándose así de “una concepción de la ley de forma impuesta desde fuera a una concepción del poder configurador del individuo que trabaja imaginativamente desde su interioridad”⁶³³. Como ya hemos indicado anteriormente, “la simpatía substituiría a la disciplina y a la coacción tanto en el individuo como en el organismo social”⁶³⁴. T. E. Hulme afirma también que “aquí se encuentran las raíces de todo el Romanticismo, según el cual, el hombre, el individuo, es un depósito infinito de posibilidades”⁶³⁵.

B. Sprague Allen contrasta en su obra ambas épocas: la de la razón, que hace hincapié en el orden, el límite y la forma, y la de la emoción, con su exuberancia e individualidad⁶³⁶. Según él, Shaftesbury piensa que la conducta moral debe tener la simplicidad de un edificio paladiano, como es por ejemplo Whitehall. Joseph Spence⁶³⁷ alaba la tranquilidad en el rostro humano, y Chesterfield se opone a la risa considerándola una distorsión desagradable y algo ajeno a la buena educación. Pitt, Hogarth y otros contemporáneos distinguidos ilustran este pensamiento clásico. El minueto creado por Beauchamps de la Real Academia de Baile para la corte de Luis XIV, e introducido en Inglaterra, expresa la idea social de la época en sus comedidos movimientos, formalidad y dignidad.

El mismo hábito de pensamiento, la misma consideración para el reposo y la represión, creó un código de etiqueta que armonizaba con el entorno arquitectónico: “Cuando las normas del clasicismo cayeron en descrédito hacia finales de siglo, el cambio marcó la llegada de la época de la imaginación y de la libertad”⁶³⁸.

El carácter caprichoso de la nueva arquitectura gótica se mofaba de las simetrías austeras del clasicismo, y el Emilio de Rousseau - el hijo indisciplinado y espontáneo de la naturaleza - se burlaba del muchacho de Chesterfield de la generación anterior.

⁶³³ Sherwood, M., *Undercurrents of Influence in English Poetry*, 1934, pp.31-32.

⁶³⁴ Kaufman, P., *John Foster's Pioneer Interpretation of the Romantic*, M. L. Notes, 1923.

⁶³⁵ Citado por B. Ifor Evans, *Introduction to Tradition and Romanticism*.

⁶³⁶ Allen, B. S., *op. cit.*, Vol. I, p. 96.

⁶³⁷ Spence, J., *Crito*, 1725.

⁶³⁸ Allen, B. S., *op. cit.*, Vol. I, p. 96.

Las tradiciones del Renacimiento estaban desapareciendo, y la risa de Carlyle, descrita por uno de los amigos de Mary Gladstone como una “gloriosa convulsión”, era el júbilo de la nueva época del rebelde romántico.

La razón como facultad autoritaria se sustituyó de este modo por la emoción o el sentimiento en las últimas décadas del siglo XVIII. Pero para llegar a esta conclusión, Shaftesbury, Hutcheson y Hume habían tenido que proclamar que “los juicios morales y estéticos no proceden de la razón sino de un sentimiento más interior o sensación”⁶³⁹.

En metafísica, ética y religión, Hume había determinado que las facultades emotivas eran los últimos medios de conocimiento. Hume no sólo destruyó la autoridad de la razón pura, sino que demostró que “es bueno confiar en el instinto”⁶⁴⁰, darse a la naturaleza y no dejarse engañar por la ilusión lógica. Afirma así que nuestra razón no nos asegura nunca la existencia continua y distinta del cuerpo: “Esa opinión se debe completamente a la imaginación”⁶⁴¹. Según él, nada es más real o nos concierne más que nuestros propios sentimientos de placer o malestar y, si éstos son favorables a la virtud y desfavorables al vicio, “ninguna otra cosa puede regular nuestra conducta y comportamiento”⁶⁴². La religión cristiana no sólo se sirvió de milagros al principio, sino que incluso hoy día nadie puede creer en ella si no es por su existencia. La nueva razón es insuficiente para convencernos de su veracidad, y el partidario de la fe es consciente de un continuo milagro en su persona, eliminando así todos los principios de su entendimiento, y confiriéndole una determinación para “creer lo que es más contrario a la costumbre y la experiencia”⁶⁴³.

En el campo de la literatura, las obras de Richardson son, a finales de siglo, la evidencia de hasta dónde había llegado la autoridad del sentimiento. Keats aboga por “una vida de sensaciones más bien que de pensamientos”⁶⁴⁴; Coleridge⁶⁴⁵ nos indica que no quiere que actuemos a partir de esas verdades: “No, actúa siempre a partir de tus sentimientos, pero medita a menudo aquellas verdades que pueden a veces convertirse en tus sentimientos”. Byron afirma que el intelecto no suplanta nunca a la imaginación, y que el objetivo de la vida es la sensación, esto es, sentir que existimos aunque sea mediante el dolor. Wesley y

⁶³⁹Hutcheson, F., *An Enquiry into the original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, The Fourth Edition, Corrected, Londres, 1738, Treatise I, Sec. VIII; Treatise II, Secs. I & VI.

⁶⁴⁰Halevy, *Growth of Philosophical Radicalism*, p. II.

⁶⁴¹Hume, D., *Treatise of Human Nature, Philosophical Works*, 1739, Libro I, Pt. IV, Sec. 2, p. 483, edit. Green and Grose.

⁶⁴²*Ibid.*, Lib. III, Pt. I, Sec. I, p. 245.

⁶⁴³Hume, D., *Enquiry concerning Human Understanding*, 1758, Pt. II, Sec. II, pp. 197 y ss.
Essays Moral, Political and Literary, Vol. II.

⁶⁴⁴“Letter to Bailey”, Nov. 22, 1817.

⁶⁴⁵*Anima Poetae*, ed., E. H. Coleridge, 1895, p. 18.

Whitefield “convirtieron” a miles de personas no por medio de una persuasión racional, sino dirigiéndose al corazón. Sir Leslie Stephen indica, haciendo referencia a las enseñanzas de Wesley, que “el corazón del creyente es la última e indiscutible evidencia del cristianismo”⁶⁴⁶.

La subjetividad, esto es, la individualidad, adquiere así su puesto en la historia asumiendo que el hombre como individuo tiene su habilidad propia y peculiar para resolver el problema de la verdad, pudiendo revelar lo universal y adquiriendo una importancia por sí mismo. La innovación que representa Shaftesbury no sólo supone afirmar que el individuo tiene una cierta percepción intuitiva. Los platónicos de Cambridge y los deístas habían aceptado ya hasta cierto punto esta facultad humana, aunque en su caso se tratara más bien de una experiencia más racional que emocional. Según Shaftesbury, los juicios morales y estéticos no son el resultado de una comparación intelectual y objetiva con un conjunto de normas formuladas de un modo u otro, bien sean impuestos de manera arbitraria por la voluntad divina (Locke), o dictados por la fantasía, costumbre u opinión (Hobbes), sino de una sensación subjetiva inmediata:

“Tan pronto como el ojo se abre ante las figuras, el oído a los sonidos, resulta directamente lo bello, reconociéndose la gracia y la armonía. Tan pronto como se contemplan las acciones y afecciones humanas y se disciernen las pasiones (y la mayoría de ellas se disciernen tan pronto como se sienten), un ojo interior las distingue directamente y contempla lo bello y bien proporcionado, lo amigable y admirable, a diferencia de lo deforme, lo horrible, lo odioso o lo despreciable⁶⁴⁷.”

Su continua referencia al individuo constituye un paso considerable para hacer que se dieran las condiciones favorables para la naturaleza subjetiva de la teoría romántica. Se admite así el principio del subjetivismo, esto es, la teoría filosófica que subraya la función del factor subjetivo a la hora de constituir la experiencia, afirmando el origen subjetivo de las formas y de las percepciones: “Ese es el tipo de teoría ética que encuentra en el sentimiento, y especialmente en el sentimiento de felicidad, el objetivo principal de la moralidad”⁶⁴⁸.

Shaftesbury defiende la misma opinión, afirmando que la finalidad de la moralidad es una sensación de placer en el interior del individuo, y que la investigación del filósofo debe comenzar y terminar en sí mismo⁶⁴⁹. Al equiparar ética y estética⁶⁵⁰, este principio subjetivo

⁶⁴⁶Stephen, L., *English Thought in the Eighteenth Century*, Vol. II, p. 415.

⁶⁴⁷*Characteristics*, 1900, II, 137.

⁶⁴⁸Hastings, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, Vol. XI, p. 287, a-b.

⁶⁴⁹*Characteristics*, 1732, *The Moralists*, pp., 438-9.

se aplica a la estética y, aunque Shaftesbury no se refiera explícitamente a la teoría literaria y artística, está presente en todas las dispersas declaraciones que hace sobre el arte y el poeta. Concluye afirmando así⁶⁵¹, en *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules*, que “mostrar los colores no es el objetivo real del arte pictórico”, distinguiendo forma y contenido, y “atribuyendo la belleza no a la materia sino sólo al poder formador”:

“Lo bello, hermoso y atractivo no se dieron nunca en la materia, sino en el arte y el dibujo; nunca en el cuerpo mismo, sino en la forma o el poder formador... ¿Qué es lo que admiras sino la mente, o el efecto de la mente? Sólo la mente forma. Todo lo que carece de mente es horrible⁶⁵².”

Por tanto, el poeta debe desarrollar esas grandes bellezas que, como le dice Teocles a Filocles, consisten en aquello que es inmediatamente tuyo, está en ti y procede de ti, tus sentimientos, resoluciones, principios, determinaciones, acciones, todo lo que surge de tu buen entendimiento, conocimiento y voluntad, lo que “está enraizado en tu corazón”⁶⁵³. El poeta debe entonces observar su interioridad y crear desde dentro. El consejo de Shaftesbury al autor es preocuparse principalmente por la “disección del yo”, porque quien estudia los caracteres, y descarta cualquier otro tipo de escritura, debe conocer necesariamente el suyo propio “o no conocerá nada”⁶⁵⁴. Por consiguiente, no pueden estudiarse las costumbres, humores, fantasías, pasiones y aprehensiones de otros, “si antes no hemos hecho el inventario del mismo tipo de cosas en nuestro interior”⁶⁵⁵.

A lo largo de las *Characteristics*, Shaftesbury elabora sus ideas advirtiéndonos que existen dos grandes peligros. El primero es el de degradar el gusto complaciendo servilmente a los caprichos populares o a las modas, y el segundo es la tendencia del saber culto a definir los “modos” y las “esencias” e ignorar a los hombres. Por consiguiente, Shaftesbury insiste en que las pasiones no deben codificarse objetivamente, sino que deben explorarse subjetivamente. Cada individuo debe hacer esto por sí mismo; no puede hacerse siguiendo ninguna fórmula mágica. Las pasiones difieren en proporción entre los individuos, haciéndoles diferentes entre sí: “Debo corregir y mejorar necesariamente en este caso,

⁶⁵⁰ *Ibid.*, *Sensus Communis*, p. 142.

⁶⁵¹ *Ibid.*, *The Moralists*, p. 405.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 409.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, *Advice to an Author*, pp. 192-3.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

reflexionando justamente según mi propio movimiento”⁶⁵⁶. “Soliloquio” es lo que sugiere su otro título, “Consejo a un autor”. Shaftesbury recomienda siempre el conocimiento del yo, como parte de su doctrina estoica⁶⁵⁷. Esto es lo que él denomina “conversar con el yo”, y resulta especialmente vital en el caso de los artistas: un artista es independiente de la opinión y está por encima del mundo⁶⁵⁸. Su obra *Soliloquy* no es únicamente para escritores; Shaftesbury trata también el arte utilizando a menudo el término “artista”. Cuando dice lo de estar por encima del mundo indica que si los poetas griegos se hubieran comprometido con su nación, y hubieran seguido su gusto y apetito, no les hubieran rendido el servicio y honor que sabemos hicieron conformándose a la verdad y a la naturaleza. El artista debe conocer, además, su propia mente antes de aceptar una codificación mecánica de las pasiones del género humano.

Es importante que recordemos que cuando Shaftesbury habla del método del soliloquio no está defendiendo la idea de encerrarse en una torre de marfil, más bien todo lo contrario. Este proceso de conversación-con-el-yo es impracticable a menos que la mente haya estado en contacto con las mejores instituciones y con el “comercio” del mundo. El artista y el virtuoso deben viajar, bien porque en un principio era algo necesario para adquirir conocimientos de los que se carecían en su propio país o porque, en último extremo, se trataba de un capricho de los jóvenes ingleses. El joven Ashley de quince años de edad lo necesitaba más que nadie, y “París era entonces la ciudad más espléndida del mundo, y la mayoría de los viajeros serios, de forma tácita o no, admitían esto y disfrutaban de ello”⁶⁵⁹. El arte había sido importante en el programa de los caballeros-viajeros desde comienzos del siglo XVII⁶⁶⁰. El *Subsidium Peregrinantibus* (1665), de Balthazar Gerbier, subraya el estudio de las artes, y puede considerarse como algo típico del interés que se mostraba en ese siglo del que Evelyn ofrece una amplia reflexión⁶⁶¹ en lo que se refiere a la atención que se daba a las artes. Si no se realizaba inspirado en un genuino amor por el saber se hacía, sin embargo, sólo por educación. Shaftesbury se opone a la afectación de la moda que surgió de la influencia social francesa después de la Restauración (Chesterfield aún la refleja), e indica que debe estudiarse la cultura antigua en su totalidad para evitarlo. Sólo así se logrará el conocimiento del yo, el

⁶⁵⁶ *Characteristics*, 1900, I, 190-1.

⁶⁵⁷ Véase el ensayo sobre el “yo”, en Rand, B., *Philosophical Regimen*, p. 112.

⁶⁵⁸ *Characteristics*, 1900, I, 171.

⁶⁵⁹ Voitle, R., *The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713)*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and Londres, 1984, p. 20.

⁶⁶⁰ Stoye, J. W., *English Travellers Abroad, 1604-1667*, 1952.

⁶⁶¹ Howard, C., *English Travellers of the Renaissance*, 1914, pp. 168 y ss.

modo completo de vida liberal. Las capacidades innatas del individuo se realizan estudiando los valores de libertad y cultura que existen en los códigos de otros países. Shaftesbury recomienda una mezcla de soliloquio y viaje para evitar el gusto degradado y la moda transitoria. El mismo remedio puede prescribirse para evitar el otro mal, el del escolasticismo. Shaftesbury se preocupa especialmente por la juventud de la nación, dándose cuenta del serio problema que existe:

“Las artes y las ciencias se separan de la filosofía y se desarrollan consecuentemente insípidas, pedantes e inútiles, oponiéndose directamente al conocimiento y práctica reales del mundo y de la humanidad⁶⁶².”

Sin embargo, Shaftesbury recomienda la especulación como régimen o disciplina de las fantasías, mostrándose así deudor del pensamiento racionalista. Por consiguiente, no puede asociársele directamente con la idea de una imaginación creativa, sino más bien con el juicio sobre la proporción y la belleza en su nivel más elevado, esto es, el de la moral. Por otra parte, su insistencia en la conversación interior, constituyó un precedente del pensamiento introspectivo, subjetivo y del romanticismo. Por tanto, Shaftesbury anticipa la concepción de la imaginación como un poder plástico al subrayar el placer que consiste en el movimiento de las emociones⁶⁶³. Y aquí es bastante posible que se dé una conexión entre este énfasis inicial que se hace sobre el movimiento existente dentro del individuo y una concepción de la belleza como algo que estimula el movimiento de las pasiones, y que se manifestaría más tarde en la obra de artistas, poetas y arquitectos en quienes predominarían más bien las características plásticas que las estáticas.

Pero no hay que olvidar que Shaftesbury es un neoclásico y que tras su discurso existen siempre unos valores absolutos, lo bueno y lo malo, aunque se haga énfasis en sus ideas sobre el gusto: el “no sé qué”, la naturaleza evasiva de la belleza y la verdad. Es inconcebible que un hombre de la ortodoxia de Shaftesbury, que en todo momento manifestaba su época y que le dio a las ideas corrientes de Orden y Proporción un significado más fundamental, hubiese defendido un régimen caótico e irresponsable basado en el gusto si no hubiese reconocido en primer lugar la existencia de unos absolutos. Del mismo modo, la libertad que propone para el ridículo y la ironía en *Sensus Communis* sería peligrosa si no existiesen algunas normas fijas y últimas. La mera existencia del *Inquiry, The Moralists* y

⁶⁶² *Characteristics*, 1900, I, 215.

⁶⁶³ *Characteristics*, 1732, II, 106-7.

Advice to an Author, es un reconocimiento de absolutos y, por tanto, su principal preocupación es la búsqueda de normas, ridiculizando en ellos “el lenguaje de moda de nuestros filósofos modernos”:

“No puede existir algo que sea lo realmente valioso o que merezca la pena; nada estimable por sí mismo o amable, odioso o vergonzoso. Todo es opinión; la opinión es la que hace y deshace la belleza. Lo agraciado o no agraciado de las cosas, el decoro y su contrario, lo amigable o no-amigable, el vicio, virtud, honor, vergüenza, todo esto se fundamenta sólo en la opinión. La opinión es la ley y medida. Tampoco tiene la opinión ninguna otra regla que no sea el mero azar, que varía según varía la costumbre, y hace esto ahora, luego aquello, que se piensa que merece la pena según el reinado o la moda y el poder ascendente de la educación⁶⁶⁴.”

Sin embargo, insiste una y otra vez en que la “virtud tiene la misma norma fija”, es algo realmente en sí mismo y en la naturaleza de las cosas; no arbitrario o fáctico... no constituido desde fuera, o que dependa de la costumbre, fantasía o voluntad; ni siquiera de la voluntad divina misma, que no puede de ningún modo gobernarla, sino que al ser necesariamente buena está gobernada por ella, y es uniforme con ella⁶⁶⁵.

Los románticos no prestaron gran atención a los absolutos, sino que los dieron por supuesto. La “forma interior” y el “sentido moral” que más tarde se desarrollarían en lo que sería la imaginación creativa no podrían existir aparte de alguna concepción de los absolutos.

Se ha dicho que una de las ideas fundamentales de la poesía romántica inglesa es reaccionar contra el tratamiento académico de la naturaleza exterior, y esforzarse por ver el objeto como realmente es⁶⁶⁶. La teleología natural era algo que prevaleció durante todo el siglo XVIII. Los deístas ortodoxos pasaron mucho tiempo registrando ejemplos del diseño y del orden del mundo natural como evidencia de un Creador Divino, pero se sentían preocupados por todas las irregularidades que se daban en el diseño y les fue muy difícil explicarlas. Como decía Pope, el mal parcial - Bien universal. Y así como Lucrecio pensaba que el desorden del paisaje natural es una prueba de la no-existencia de Dios, Thomas Burnet

⁶⁶⁴ *Ibid.*, *The Moralists*, pp. 417-8; véase también *Advice to an Author*, p. 352.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, *Advice to an Author*, p. 353, y *The Moralists*, p. 267.

⁶⁶⁶ Arnold, W. T., Edición de Keats, *Introducción*, p. xxvii.

consideraba que la falta de uniformidad era la señal exterior de la maldición de Dios puesta sobre el mundo en el momento de la caída del hombre⁶⁶⁷.

De este modo, se intenta “metodizar”, en poesía y jardinería, la naturaleza en su estado natural⁶⁶⁸. Pero la tabla que Shaftesbury hace de los tres grados de belleza, como aquello que existe no en la materia sino en el poder formador - la evidencia que se hace sobre el cuerpo en lo que respecta al dibujo y la creación - no sólo significa que la belleza material, la naturaleza, es un producto de la forma suprema de belleza - el poder formador original: Dios - sino que la naturaleza de la belleza es tal que su forma suprema es Dios⁶⁶⁹: “Por consiguiente, cualquier belleza que aparece en nuestro segundo orden de formas, o cualquiera que se derive o produzca de ahí, todo esto está eminente, principal y originalmente en este último orden de belleza suprema y soberana”. Por consiguiente, la naturaleza no necesita conformarse al método y diseño antes de poder contemplarse, y al objeto individual, bien sea producto de la naturaleza o del hombre, se le da una importancia y belleza independiente de todo lo demás. Esta concepción revolucionaria de Shaftesbury hace que sea el primero en declarar:

“No resistiré más la pasión que crece en mí por las cosas que sean naturales; o el capricho del hombre que ha destruido su orden genuino irrumpiendo en ese estado primitivo. Incluso las rudas rocas, las musgosas cavernas, la irregularidad de las grutas y las quebradas cataratas de agua, con todas esas horribles gracias de lo salvaje mismo, que más representan la naturaleza, serán más atractivas y aparecerán con una magnificencia que trasciende el hazmerreír formal de los jardines principescos⁶⁷⁰.”

Incluso los vastos desiertos, con todo lo horroroso y horrible que parecen, no carecen de su peculiar belleza. Lo salvaje agrada. Parece que vivimos solos con la naturaleza. Shaftesbury está condenando el hazmerreír formal de los jardines principescos, y “reivindica un raptó entusiasta por el paisaje natural, no por la superficie o la belleza representativa de los bosques, ríos o costas sino porque, a través de la belleza representativa obtenemos un acceso más cercano a la primera belleza que es equivalente al orden del universo. Intenta

⁶⁶⁷ Burnet, T., *The theory of the Earth: containing an account of the original of the Earth, and of all the general changes which it hath already undergone, or is to undergo, till the Consumation of all things*, Lib. I, Capit. VI (esta obra se editó siete veces entre 1684 y 1759).

⁶⁶⁸ Leatherbarrow, D., “Character, Geometry and Perspective: the Third Earl of Shaftesbury's Principles of Garden Design”, *Journal of Garden History*, 4 (1984), pp. 332-358.

⁶⁶⁹ *Characteristics*, 1732, *The Moralists*, p. 408.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 343-344.

transportarnos por medio de los placeres del sentido a los de la mente”⁶⁷¹. Hallamos la belleza en los lugares más recónditos, y la contemplamos con más placer en estas cosas que son salvajes y originales que en los laberintos artificiales y las cosas salvajes que se fingen en palacio. Los objetos del lugar, las serpientes mezquinas, las bestias salvajes y los insectos venenosos, por muy terribles que sean o por muy contrarios que sean a la Naturaleza humana, son bellos en sí mismos.

Esta idea de belleza que resulta al acercarse al objeto individual, animado o inanimado, y a diferencia de la crítica neoclásica que destruía lo individual abstrayendo lo general, confirió un nuevo status a lo particular, especialmente al hombre particular como individuo, pues el segundo orden de belleza es “las formas que forman”, esto es, que tienen inteligencia, acción y operación, y en el ser humano existe “una doble belleza. Pues aquí se halla la forma (el efecto de la mente) y la mente misma. La primera es baja y despreciable con respecto a esta otra de donde la forma recibe su brillo y fuerza de belleza”⁶⁷². Una de las implicaciones significativas que esto tiene para el poeta puede observarse en la demanda explícita que Shaftesbury hace de la referencia individual al representar lo universal. En el diálogo, el autor debe hacer su caracterización individual:

“Porque la comprensión debe tener aquí su marca, su nota característica, por la que pueda distinguirse. Debe ser una comprensión peculiar, como cuando decimos, por ejemplo, tal y tal cara, porque la Naturaleza ha caracterizado los temperamentos y las mentes de un modo tan peculiar como las caras. Y para un artista que dibuja naturalmente no es suficiente que nos muestre simplemente las caras que pueden denominarse de los hombres: cada cara debe ser de un cierto hombre”⁶⁷³.”

Así, al transcurrir el siglo XVIII los filósofos, críticos, poetas y novelistas ponen cada vez más énfasis en la emoción, y a finales de siglo ésta ha superado a la razón. Shaftesbury fue el primero en proponer un régimen en el que las facultades emocionales eran la clave⁶⁷⁴. Transfirió “el centro del interés ético de la razón a los impulsos emotivos”⁶⁷⁵. De este modo hace que el objetivo de la moralidad sea un sentimiento, especialmente un sentimiento de felicidad: el hombre bueno es quien tiene “una afección o amor real hacia lo que es justo y

⁶⁷¹ Aldridge, A.O., “Shaftesbury and the deist manifesto”, *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 41, Part II, 1951, p. 341.

⁶⁷² *Characteristics, 1732, The Moralists*, p. 406.

⁶⁷³ *Ibid.*, *Advice to an Author*, pp. 201-202.

⁶⁷⁴ Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704.

⁶⁷⁵ Sidgwick, H., *Outlines of the History of Ethics*, 1886, p. 181.

correcto por sí mismos y por su propia belleza natural y valía”. Y la virtud “no es otra cosa que un noble entusiasmo”⁶⁷⁶, la experimentación de esas sensaciones agradables que deben surgir de una acción bella, proporcionada y apropiada.

Sin embargo, Shaftesbury, como siempre, no abandona la moralidad completamente al sentimiento; la razón tiene también una función que es “asegurar la aplicación correcta de las afecciones”⁶⁷⁷. No obstante, la razón no hace que el hombre sea verdaderamente virtuoso a menos que coincida con el sentimiento, sea cual sea la ayuda o socorro exterior que una criatura mal dispuesta pueda hallar y que le empuje hacia la realización de cualquier buena acción; nada bueno puede surgir en él hasta que su temperamento haya cambiado de tal modo que le dirija directamente, y no accidentalmente, por cualquier afección inmediata hacia el bien y contra el mal⁶⁷⁸. Así que si una criatura es generosa, amable, constante y compasiva pero no puede reflexionar sobre lo que hace, o hacen otros, dándose cuenta de este modo de lo que es honesto y merece la pena, y haciendo que esa idea o concepto de lo que es honesto y merece la pena sea el objeto de su afección, esa persona no tiene el carácter de ser virtuosa porque así, y no de otro modo, es capaz de un sentido de lo bueno y de lo malo; un sentimiento o juicio de lo que se ha hecho, por medio de una afección justa, equitativa y buena, o de lo contrario. Esto más que nada muestra la intensidad del nuevo lugar que ocupa la emoción, convirtiéndose en la primera autoridad y haciendo que la razón le rinda vasallaje.

Existe otro argumento en el régimen de Shaftesbury que es esencial a la hora de rehabilitar la emoción, esto es, que la facultad que distingue lo correcto de lo erróneo, que discierne la belleza y la deformidad, es un sentido del sentimiento, inherente en todos los seres humanos, que funciona por medio de la armonía, simetría y proporción: “Nada está seguramente más fuertemente impreso en nuestras mentes, o más claramente entremezclado con nuestras almas, que la idea o sentido del orden y de la proporción”⁶⁷⁹. La diferencia que existe entre la armonía y la discordia “se percibe inmediatamente por una plena sensación interna”⁶⁸⁰. Además, este gusto o sentido moral era aprobación o rechazo rápido, impulsivo, casi involuntario:

“Siente lo suave y duro, lo agradable y desagradable que hay en las afecciones; y descubre lo feo y lo bello, lo armónico y lo disonante, de un modo tan real y verdadero

⁶⁷⁶ *Characteristics*, 1732, *Miscellaneous Reflections*, II, 33.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, *An Enquiry concerning Virtue*, p. 35.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, *The Moralists*, p. 284.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 285.

aquí como en cualesquiera números musicales, o en las formas y representaciones exteriores de las cosas sensibles. Tampoco niega su admiración y éxtasis, su aversión y desprecio, en lo que respecta a estos temas⁶⁸¹.”

Es una facultad que siente y percibe inmediatamente la verdad de las cosas, y funciona de un modo bastante diferente y con más autoridad que incluso un proceso consciente y deliberado de razonamiento; es “esa afección natural y fantasía anticipadora, lo que constituye el sentido de lo correcto y de lo erróneo”⁶⁸². Por esta razón, Shaftesbury afirma que la tribu de los virtuosos⁶⁸³ es la de los hombres que han desarrollado un gusto refinado y sensible por lo que es armónico y proporcionado donde tenga lugar, “superando a esos ingenios morales que son ciegos... y que renuncian a la luz del día y extinguen, en cierto modo, al brillante mundo exterior visible, no permitiéndonos que conozcamos nada que no sea lo que podemos demostrar mediante una demostración estricta y formal”⁶⁸⁴. Hasta tal punto ha cambiado el modo de “conocer” desde la razón a la emoción que Shaftesbury puede denominar a Locke y a Hobbes como los arquetipos de la escuela bárbara de la racionalidad: “El ojo tiene un sentido propio, un método práctico peculiar y distinto de la razón común o argumentación... Estos filósofos, esto es, Hobbes, Locke, etc., junto con los anti-virtuosos, pueden denominarse por un nombre común, esto es, bárbaros”⁶⁸⁵.

La emoción, sentimiento o gusto se convierte así en la única guía de los juicios morales y estéticos. La finalidad de la ética: ser buenos y virtuosos, es tener la correcta afección y los justos sentimientos. Finalmente, es algo sinónimo con la belleza. Shaftesbury afirma que si existe la belleza, debe existir la facultad del gusto; la belleza no es nada más que la acción o respuesta emocional del gusto del individuo: “nada que sea agradable o encantador en el mundo educado, nada que se adopte como placer, o entretenimiento de cualquier tipo, puede explicarse, apoyarse o establecerse sin que se establezca de antemano un cierto gusto”⁶⁸⁶.

No todos los autores de la época estuvieron de acuerdo con la idea de que la personalidad del artista, a saber: su individualidad, su subjetividad, resultado de su emoción, sensación o sentimiento, es la fuente de toda belleza, constituyendo así un hito en lo que

⁶⁸¹ *Ibid.*, *An Enquiry concerning Virtue*, p. 29.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸³ *Ibid.*, *Advice to an Author*, p. 333.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, *Miscellaneous Reflections*, IV, p.211.

⁶⁸⁵ *Second Characters*, pp. 177-178.

⁶⁸⁶ *Characteristics*, 1732, *Miscellaneous Reflections*, III, p. 164.

posteriormente sería el romanticismo inglés, y por ende el continental⁶⁸⁷. B. Bosanquet dice que Shaftesbury “reproduce en palabras de la sensibilidad individual las ideas imperantes de su época”⁶⁸⁸. W. E. Alderman afirma que “le dio una especial intensidad y empuje a una idea que se encontraba ya luchando por lograr una enunciación adecuada”⁶⁸⁹.

Esto no le resta originalidad a Shaftesbury, pues todo gran genio, reúne, estudia y crea a partir de los problemas y planteamientos de su época. Así, Sir John Davies, en su poema *The Original, Nature and Immortality of the Soul*, 1599, acepta la existencia de ideas innatas y, distinguiendo la fantasía de la imaginación, concibe ésta última como una facultad intuitiva que diferencia y coordina también las impresiones de los sentidos. John Dryden, en su obra *Parallel of Poetry and Painting*, subraya la importancia del individuo y la necesidad de personajes cómicos y trágicos que no sean completamente perfectos y estén desprovistos de particularidades. Sus “tragedias heroicas” (1665-1672) están llenas de personajes que, con el aspecto de una racionalización superficial (a la que se oponía Shaftesbury) están dominados por las pasiones más violentas.

El interés de Anthony Wood (1632-1695) por la arquitectura de la antigüedad, su deleite al sentir la melancolía que le inspiran los edificios y ruinas antiguas, y su apreciación por la sugestión imaginativa de los oscuros y deprimentes interiores iluminados que eran anatema para su contemporáneo Wren - a quien por cierto no le unían muchas simpatías con Shaftesbury a causa de su matematización arquitectónica -, es una llamada sin reparos a la emoción y al sentimiento. John Milton rechaza la esclavitud moderna de la rima que se les requiere a los poetas; es “una vejación, obstáculo y constricción para expresar muchas cosas que se dicen casi siempre peor que si se hubieran expresado de otro modo”⁶⁹⁰. Esto puede compararse con la crítica que Shaftesbury hace de los “malditos retruécanos y sutilezas... un falso sublime, con muchos símiles y metáforas mezcladas” (El caballito mecedor y sonajero de las Musas)⁶⁹¹, y “ese monstruoso ornamento que denominamos rima”⁶⁹². Aunque es la contrapartida del rechazo que hacen los filósofos científicos de todo lo que sea arte, emoción o imaginación implica que la cualidad peculiar de un poema es algo diferente a las palabras y

⁶⁸⁷ Astell, M., *An Enquiry after Wit: wherein the trifling arguing and impious raillery of the late Earl of Shaftesbury in his Letter concerning Enthusiasm, and other profane writers are fully answer'd and justly exposed*, 1722, 2ª ed.

⁶⁸⁸ Bosanquet, B., *A History of Aesthetic*, 1892, Capit. VIII, pp. 177-178.

⁶⁸⁹ Alderman, W. E., “The Significance of Shaftesbury in English Speculation”, *P.M.L.A.*, XXXVIII, 1923, p. 182.

⁶⁹⁰ Milton, J., *The Verse of Paradise Lost*, 1668.

⁶⁹¹ *Characteristics*, 1732, *Advice to an Author*, p. 217.

⁶⁹² *Ibid.*, *Miscellaneous Reflections*, V, pp. 263-264.

al diseño organizado en el que subsiste, es decir, que la naturaleza de la poesía es una cuestión de sustancia más que de mera forma externa. Sir Robert Howard⁶⁹³, aunque respetaba siempre la razón, ridiculiza las reglas establecidas por la razón para las obras de teatro, porque “en la tragedia y en la comedia y en la misma farsa no puede determinarse nada que no sea por el gusto”. Otra indicación de un elemento irracional parecido que existía en la crítica es el hecho de que la frase *je ne sais quoi* era lo suficientemente corriente como para que Congreve la utilizase en una comedia costumbrista, testificando así la definición que hace Lord Froth de una costumbre: “algo propio - que se pareciese un poco al *Je ne scay quoyish*”⁶⁹⁴.

Estos últimos ejemplos sirven para demostrar el clima de la época de Shaftesbury, y si bien él no originó la crítica de este tipo de cuestiones, no cabe duda que la interpretación que hace de la emoción del individuo es algo nuevo. La importancia del individuo era algo que fomentaba el espíritu del humanismo que, formando parte del pensamiento inglés desde el siglo XVII, prevalecía incluso en la filosofía científica del siglo XVIII. Algunos principios de la filosofía racional dejaban entrever algún tipo de principio subjetivo. Hobbes, por ejemplo, incluso con su “naturaleza mala”, transfiere el criterio de la moralidad de la voluntad divina al hombre mismo, y hace que la inclinación individual sea la norma ética. Se le reconoce de este modo al individuo un medio subjetivo de conocimiento, además de la demostración objetiva y racional de la realidad matemática y material. Descartes divide la realidad en dos substancias: Pensamiento y extensión. La substancia pensante no está sujeta a la ley mecánica, y su realidad es intuitivamente cierta. Locke, sin retractarse de sus principios de percepción sensorial, acepta una diferenciación intuitiva entre las ideas, y hace que sea el conocimiento más claro y más cierto: “Este tipo de conocimiento (ese tipo de verdades que la mente percibe a primera vista de las ideas, por mera intuición) es el más claro y cierto que puede lograr la fragilidad humana. Esta parte del conocimiento es irresistible... De esta intuición depende toda la certeza y evidencia de todo nuestro conocimiento”⁶⁹⁵. Los Platónicos de Cambridge no admitían exactamente la concepción de las ideas innatas, y refutaron que la mente es una tabula rasa afirmando la existencia de principios innatos - concepciones de la mente (noémata) que, independientes de la experiencia de los sentidos, se imprimen desde dentro⁶⁹⁶.

⁶⁹³Howard, R., *Preface to Duke of Lerna*, 1668.

⁶⁹⁴Froth, L., *The Double Dealer*, Congreve, 1693.

⁶⁹⁵Locke, J., *The Essay*, Lib. IV, Capit. II, Sec. I, p. 131.

⁶⁹⁶Cudworth, R., *A Treatise Concerning Eternal and Immutable Morality*, ed. 1731, Lib. IV, Capit. II, pp. 148-149.

Henry More, *Enchiridion Ethicum*, 1669, 2nda. ed., Lib. I, Capit. IV, 2 p. 17 y 4 p. 23.

Shaftesbury simpatizaba con los Platónicos de Cambridge en su totalidad; editó los sermones de Whichcote, y se apena de que a Cudworth no se le comprendiera y se le representara mal⁶⁹⁷. Siente admiración por el *Enchiridion Ethicum* de More (Letter IX, Dec. 30th, 1709).

Una vez aclarado el materialismo de Hobbes por una parte, y el de Locke y Descartes por otra, el campo de la ética quedaba abierto a un nuevo tratamiento, y esto fue lo que hicieron los Platónicos de Cambridge uniendo ética y religión. Shaftesbury realiza un acto significativo haciendo una síntesis de religión, ética y estética, fundamentándolas en un principio común, esto es, el sentimiento o emoción. Así, con el pretexto del subjetivismo en ética, la emoción logró en un principio su aprobación en la época del racionalismo. Y aunque Shaftesbury estaba realizando una innovación proponiendo que un sentimiento o sensación era la fundamentación de la moralidad, ese sentimiento era de placer, o más bien que la sensación de la belleza de una acción moral era agradable. Shaftesbury ataca a Hobbes pero, aunque para ambos la finalidad de la moralidad era el placer, Shaftesbury niega que esos placeres sean egoístas, demostrando que ese placer es bueno, y que el placer privado coincide con el interés público⁶⁹⁸.

De este modo, a partir del análisis estético de la belleza en el siglo XVIII, la naturaleza de la belleza se aceptó como algo subjetivo. Ahora, la idea de belleza se realiza sólo subjetivamente por medio de su receptor; deja de ser simplemente pasiva y se convierte en un estado activo del movimiento de la mente de su perceptor. Así, igual que la anterior teoría “crítica” debe su existencia a la reorientación general de la emoción, también la posterior teoría “creativa” que está latente a finales del siglo XVIII se debe a la preocupación que se siente por el movimiento. La idea de movimiento es algo inherente a la concepción de la belleza de Shaftesbury, y esto es algo que puede verse en la obra de su sobrino J. Harris: “todo arte es causa”⁶⁹⁹ - “el motivo del comienzo o principio del arte” es “esa causa que primero le movió a la acción”⁷⁰⁰. La belleza, decía Shaftesbury, no es una cualidad estática o material; es el diseño (*design*) que produce la mente; es el movimiento y energía de su creador - el artista⁷⁰¹. Esta idea no se aleja mucho de esa concepción de la belleza que crea el movimiento activo de la mente del receptor. Shaftesbury, al iniciar el movimiento de la filosofía emocional frente a la racional, es también responsable de esta nueva atención que se

⁶⁹⁷ *Characteristics*, 1732, *The Moralists*, p. 262.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, *An Enquiry concerning Virtue*, pp. 81, 175.

⁶⁹⁹ Harris, J., *Three Treatises*, 1744, I, *Art*, p. 6.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰¹ *Ibid.*, *The Moralists*, pp. 404-409.

le da al movimiento. La naturaleza de las emociones no es estática y, si los críticos y poetas se preocupan de las emociones, el resultado no será significativo si no consiguen que estas emociones se pongan en movimiento.

La teoría de Shaftesbury contribuye también a la idea de que la imaginación debería moverse o guiarse a través de una cadena de pensamientos. Lo que podría denominarse como la concepción pre-Coleridge de una imaginación creativa, y que más adelante veremos la gran importancia revolucionaria que alcanzó en el campo de la estética, tuvo sus orígenes en el modo como los receptores de la poesía reaccionaban ante ella, más bien que las reacciones del mismo poeta como creador. R. Morris escribe por ejemplo en 1727:

“Debemos abrir, en primer lugar, la escena por medio de grados de perfección... Porque si comenzásemos con la más perfecta de nuestras composiciones... el espectador consume la fuerza de su imaginación en la primera belleza, agotándose así la cadena de ideas y no quedándole nada que decir de los otros... Debemos... provocar gradualmente la cadena de ideas que están relacionadas entre sí dando a cada belleza su justa alabanza, elevándose la fantasía y terminando en una satisfacción secreta que surge del resultado de la imaginación, provocada por una cadena de bellezas en una progresión gradual⁷⁰².”

J. Baillie describe el efecto de lo sublime: “la imaginación no tiene límites de su propia inmensidad, y la mente corre hacia el infinito creando continuamente a partir del patrón”⁷⁰³. A. Alison afirma que el ejercicio de la imaginación “consiste en la indulgencia de una cadena del pensamiento”⁷⁰⁴ que condiciona la fuerza de las emociones de la belleza y la sublimidad, producida sólo cuando “nuestra imaginación es capturada y nuestra fantasía se preocupa por lograr todas aquellas cadenas del pensamiento que están aliados con este carácter o expresión”⁷⁰⁵.

Este deseo de movimiento opera también en la ejecución del artista y del poeta. Hogarth concibe la ‘línea de gracia’ que debe “llevar al ojo a un tipo de caza exuberante”⁷⁰⁶, y Weab señala que “el movimiento de una línea recta no es tan bello como en una dirección

⁷⁰²Morris, R., *An Essay in defence of Ancient Architecture: or, a parallel of the ancient buildings with the moderns: shewing the Beauty and Harmony of the Former, and the Irregularity of the latter*, Capit. VI, pp. 57-58.

⁷⁰³Baillie, J., *An essay on the Sublime*, 1747, p. 9.

⁷⁰⁴Alison, A., *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790, Capit. II, Sec. II, p. 49.

⁷⁰⁵*Ibid.*, Capit. I, Sec. I, p. 2.

⁷⁰⁶Hogarth, W., *The Analysis of Beauty*, 1753, V, p. 25; véase también H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 2 vols., 1783, I, V, p. 85.

ondulante”; la belleza “no puede darle ninguna ventaja al sentimiento sin ponerlo en movimiento; ni tampoco puede significar nada este movimiento o efecto a menos que lleve en sí la idea de la correspondiente agitación en la mente”⁷⁰⁷.

Por consiguiente, la mente no puede quedarse en un estado estático: “La mente no puede quedarse en una perfección fija, el blanco immaculado: su transición natural desde la belleza debe ser a la región de la gracia”⁷⁰⁸. El placer se halla en el movimiento de las emociones, pues la mente desea ardientemente mover a los demás.

La idea de una imaginación creativa se configura creyendo que la imaginación completa por su naturaleza el pensamiento o descripción que le presenta el artista o poeta. Así, lo sublime es lo que hace surgir en el alma “una conciencia de su propia inmensidad”⁷⁰⁹; el poeta sólo puede comenzar el proceso causando originalmente que la imaginación se “lance hacia grandes perspectivas”, incitando de este modo a la mente a la contemplación de su propia nobleza⁷¹⁰. La sensación y realización de la belleza o verdad es el acto de su percepción; una parte integral de esa percepción es el movimiento de la imaginación del receptor trascendiendo el punto presentado por el artista o el poeta para completar el todo⁷¹¹: la imaginación, cuando se sitúa en una cadena de pensamiento, puede continuar, incluso aunque falle su objeto y, como una galera puesta en movimiento por los remos, seguir su curso sin ningún nuevo impulso. La propia propulsión, por así decirlo, de la imaginación crea belleza. Así, lo sublime es la acción de cualquier cosa que “disponga que la mente se extienda, dándole una concepción elevada de sus propios poderes”⁷¹². Según A. Alison⁷¹³, el objeto que primero excita la idea de belleza o sublimidad “aparece sólo como pista para despertar la imaginación... Es entonces, cuando nos sentimos transportados por nuestras propias concepciones y, sin guiarlas, cuando se sienten las emociones más profundas de la belleza o la sublimidad, hinchándose nuestros corazones con sentimientos que el lenguaje es demasiado débil para expresar”.

⁷⁰⁷Weab, D., *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, 1769, p. 40.

⁷⁰⁸*An Enquiry concerning the principles of taste and the origin of our ideas of beauty, etc.*, 1785, anonymous, Capit. I, Sec. II, p. 15.

⁷⁰⁹Baillie, J., *op. cit.*, pp. 5-6.

⁷¹⁰*Ibid.*, III, p. 19.

⁷¹¹Hume, D., *Treatise of Human Nature*, Lib. I, pt. IV, Sec. II, p. 487.

⁷¹²Baillie, J., *op. cit.*, p. 4.

⁷¹³Alison, A., *op. cit.*, pp. 41-42.

EL CONCEPTO DE “VIRTUOSO”

El término “virtuoso” se había utilizado ampliamente en Inglaterra durante el siglo XVII, y resulta interesante recordar algunos de los usos que anteriormente se hicieron de él. Bacon, en su ensayo *Of Travel*, había establecido una lista de las cosas de las que debía preocuparse un viajero de alta cuna: debe estudiar las cortes de los príncipes, las bibliotecas y universidades, iglesias, monasterios y monumentos, casas y jardines del Estado, antigüedades y ruinas; debe inspeccionar los triunfos y mascaradas, los tesoros de joyas, gabinetes y rarezas. Los comienzos de la historia del “virtuoso” y la aplicación del término a una serie de personajes como son por ejemplo Bacon, Arundel, Evelyn, Boyle y Carlos II han sido extensamente estudiados⁷¹⁴.

La posesión y búsqueda de obras de arte que fueran raras era algo valorado en el pasado: “la posesión de tales rarezas pertenece a los príncipes, o más bien a las mentes principescas... Los expertos en ellas son denominados virtuosos por los italianos”⁷¹⁵.

El elemento esencial que se buscaba en las obras de arte era su exclusividad, y su rasgo esencial era la rareza. De modo parecido, Lucy Hutchinson le escribe al Coronel Hutchinson como “un gran virtuoso y patrón de ingenio” que buscaba por Londres a “todos los artistas raros de los que hubiese oído hablar, examinando sus pinturas, esculturas, grabados y otro tipo de curiosidades”⁷¹⁶.

Observamos así que durante la época de Shaftesbury la palabra “virtuoso” se diferenciaba bastante del significado que le damos hoy día, esto es, alguien que posee una destreza especial en música, tocando normalmente algún instrumento o cantando. La aversión que Shaftesbury sentía hacia todo sistema y dogma se encuentra bastante en armonía con su concepto de “virtuoso”, que debe ser filósofo pero encontrarse libre de la pedantería de un erudito. En las *Miscellaneous Reflections*, Shaftesbury da una definición del virtuoso que parece en principio ofrecer poco cambio:

“Son ingenios refinados y amantes del arte y el ingenio que han visto el mundo y se han informado de los modos y costumbres de las diversas naciones de Europa;

⁷¹⁴ Cfr. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, 1908-9, Introduction, Vol. I, p. xc; y los dos artículos de W. E. Houghton, “The English Virtuoso in the Seventeenth Century”, *Journal of the History of Ideas*, 1942, III, pp. 51-73, 190-219, donde se distinguen los diversos tipos de virtuoso de la época: el estudiante de humanidades, el connoisseur, el anticuario y el científico.

⁷¹⁵ Lomazzo, G. P., *Trattato dell 'arte della pittura, scultura ed architettura*, 1ª ed., 1584, ed. Roma 1844, trad. inglesa de R. Haydocke, 1598, pp. 104-5.

⁷¹⁶ Hutchinson, L., *Memoirs of Colonel Hutchinson*, ed. 1906, p. 295.

investigado sus antigüedades y archivos; estudiado su política, leyes y constituciones; contemplado la situación, fuerza y decoraciones de sus ciudades, sus artes principales, estudios y diversiones; su arquitectura, escultura, pintura, música y su gusto por la poesía, saber, lengua y conversación⁷¹⁷.”

El virtuoso de Shaftesbury representa, no obstante, un concepto mucho más amplio que el expresado en esta definición. El virtuoso no es simplemente el amante del arte y la cultura, sino aquel que a través de su cultura y amor al arte se convierte en un artista-de-la-vida. Si luchamos, pregunta Shaftesbury, por adquirir una destreza en otras artes ¿por qué no trabajamos por el mismo fin en la mayor de las artes, esto es, la vida? El virtuoso vive su personalidad en toda su extensión, desarrolla todas sus facultades y practica la virtud a partir de su puro instinto natural. Él es el hombre armónico y estéticamente desarrollado, el individuo bueno y bello.

El virtuosismo de Shaftesbury se corresponde en general con la *kalokagathía* griega desarrollada especialmente por Sócrates; con el “furor heroico” de Bruno que consiste en un amor apasionado por la verdad y en un fervor natural excitado por el amor de lo divino: “no hablo, pues, de aquel amor que desde la divinidad se difunde a las cosas, sino de aquel que, de las cosas, aspira a la divinidad⁷¹⁸”; y con el ideal de la educación moral y estética de Goethe⁷¹⁹.

El virtuoso-ideal de Shaftesbury puede considerarse muy bien como la culminación de su filosofía moral-estética⁷²⁰. Según R. Bayer, “la importancia de ese personaje ficticio, de ese parangón de las virtudes, de ese prudente diletante y delicado degustador es considerable en toda la obra de Shaftesbury, hasta el punto de dominar en ella; toda su teoría de la crítica del arte procede de esta figura. El virtuoso gusta de las proporciones, la unidad de los sistemas en las criaturas del mundo; es sensible a las armonías y discordancias, a las cadencias y convulsiones, a la finalidad universal respetada o ausente; toda perturbación en el universo le hace sufrir. Este refinado personaje apasionado y movido por el encanto, el entusiasmo y la armonía, es el modelo del hombre civilizado”⁷²¹. Algunos críticos han indicado que

⁷¹⁷ *Characteristics*, 1900, II, 252-253.

⁷¹⁸ Bruno, G., *De gli Eroici Furori*, Londres, 1585. Hay traducción española: *Los Heroicos Furores, Introducción*, traducción y notas de M^a Rosario González Prada, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1987, Segunda Parte, Diálogo tercero, pp. 196-197.

⁷¹⁹ Este parecido entre Shaftesbury y Goethe lo indican O. Walzel, en su introducción a las obras filosóficas de Schiller; “Sakular-Ausgabe” de las Obras de Schiller, Vol. XI, p. x, y E. A. Boucke en su *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage*, Stuttgart, 1907, véase especialmente pp. 423, 427, 430.

⁷²⁰ Elson, C., *Wieland and Shaftesbury*, Columbia University Press, Nueva York, 1913, p. 37.

⁷²¹ Bayer, R., *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 223.

Shaftesbury se toma él mismo como modelo de todo virtuosismo, regulando su vida personal y política según los principios derivados de su única sensibilidad estética⁷²².

De este modo, el concepto de hombre de mundo perfectamente formado y noble domina la cosmovisión de Shaftesbury. En el virtuoso, todas las fuerzas vitales han sido llevadas en libertad, verdad y belleza a su forma interior. Según Shaftesbury, esta tríada de conceptos es una unidad diversa, tres aspectos de una misma vivencia. “Libertad” significa libertad de todo lo que venga de fuera de uno mismo y sea extraño o heterónimo. Ningún hombre debe ser perseguido por asuntos de religión, honestidad y sentido. El interés de la nación así como las leyes del cristianismo requieren una libertad de conciencia absoluta, universal, igualitaria e inviolable. A esta manifestación de William Popple en 1688 le siguió en 1689 la familiar declaración que hizo en su prefacio a la traducción de *A Letter concerning Toleration* de Locke: “La libertad absoluta, la libertad justa y verdadera libertad igualitaria e imparcial, es lo que necesitamos y por lo que luchamos”⁷²³. “Verdad” hacia fuera significa la concordancia de la vida con la forma exterior; y “belleza” hacia fuera significa la autonomía individual, la determinación por la ley de la forma interior. “Verdad” hacia dentro significa autolegislación, la ejemplaridad del modo de vida, la concordancia interna del modo de vida con la forma interior, de las manifestaciones vitales con el sentido interior. “Belleza” hacia dentro significa la armonía de todas las fuerzas determinadas por la forma interior, la referencia interior a un fin. El hombre de mundo perfecto, el virtuoso, considera que su meta suprema es desarrollar todas sus fuerzas y dirigir las hacia una armonía interior y exterior, desplegando y realizando así su ley de vida, esto es, la forma interior. Libre de todo imperativo de la norma vive según la ley de la necesidad interior. El virtuoso se parece, por tanto, al artista, pues forma su vida en una obra de arte perfecta. El punto de referencia de ambos reinos, esto es, moralidad y belleza, está en el pensamiento autónomo. El punto central de la ética y de la estética, el principio de la autolegislación, se realiza en la referencia interior a un fin tanto en la obra de arte como en el carácter. En el reino del arte valen las mismas leyes de armonía y proporción que en el reino de las costumbres⁷²⁴. La analogía matemática afirma que “la ética es como la matemática”⁷²⁵ en algunos aspectos importantes, aunque

Leroy, A., *Le “virtuoso” de Shaftesbury*, 2^{do}. Congreso Internacional de Estética y de Ciencia del Arte, Alcan, París, 1937.

⁷²²Albee, E., “Review of *Second Characters, or The Language of Forms*”, en *Philosophical Review*, XXV, 1916, p. 185.

⁷²³Robbins, C., “*Absolute Liberty: The Life and Thought of William Popple, 1638-1708*”, *The William and Mary Quarterly*, 24, 1967, p. 190.

⁷²⁴*Characteristics*, 1900, I, 227.

⁷²⁵Peach, B., “*Shaftesbury's Moral Arithmeticks*”, *The Personalist*, 39, 1958, p. 19.

admite alguna variación considerable en la extensión del pretendido parecido. Shaftesbury definió así la analogía matemática:

“Hemos sumado todos esos particulares a partir de los cuales (como a través de la suma y la resta) la suma principal o la cuenta general de la felicidad aumenta o disminuye. Y si no hay un artículo excepcional en este esquema de aritmética moral, puede decirse que el tema tiene una evidencia tan grande como la que se encuentra en los números o las matemáticas⁷²⁶.”

La cualidad peculiar de la proporción estética es que “el fondo de comparación de las *ratios* es la belleza”⁷²⁷ u otra modalidad del juicio estético como el humor, la sublimidad o lo típico.

Shaftesbury muestra el paralelismo que existe entre el orden que admiramos en las obras del pintor o del músico y el de las pasiones del virtuoso⁷²⁸. Por consiguiente, “la arquitectura moral es igual que la artística”⁷²⁹. Shaftesbury compara los diversos modos de vida con las dimensiones del arte. Contrapone las obras plásticas jónicas, como muestra del estilo clásico, a las obras de arte italianas, como tipos del estilo barroco⁷³⁰. Para vivir en libertad la plena realización de la propia ley, el virtuoso tiene que superar los demonios del cuerpo y del alma, venciendo y armonizando los instintos e impulsos.

Como estadio previo a este “arte de magna moral”, Shaftesbury reclama un riguroso análisis de los elementos anímicos. Es cierto que la filosofía no ha investigado hasta ahora esta “anatomía interior”⁷³¹, la anatomía de la vida anímica. Sin embargo, quien ha investigado alguna vez el edificio del espíritu, la unión de las pasiones y de los impulsos, reconoce que, como en la constitución del cuerpo, la armonía y el unísono se hallan sólo en la simetría y concordancia de cada una de las partes con el todo⁷³². El mismo orden, las mismas relaciones de dependencia, la misma *solutio continui*⁷³³ condiciona tanto la disposición del cuerpo como la del alma. La estructura y el mecanismo interiores del alma están dispuestos de tal modo que

⁷²⁶Selvy- Bigge, L. A., *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* en , *British Moralists*, Oxford at the Clarendon Press, 1897, p. 64.

⁷²⁷Libby, M. F., “Influence of the idea of aesthetic proportion on the ethics of Shaftesbury”, *American Journal of Psychology*, 12, 1900-1, pp. 458-491.

⁷²⁸*Philosophical Regimen*, p. 246.

⁷²⁹*Ibid.* , p. 247.

⁷³⁰*Ibidem*.

⁷³¹*Characteristics*, 1900, I, 126, 284.

⁷³²*Ibid.*, II, 68.

⁷³³*Ibid.*, I, 284.

el equilibrio de las pasiones se perturbaría por la más mínima inclinación de la balanza⁷³⁴. Shaftesbury compara el alma con un instrumento musical: “La salud natural es la proporción justa, la verdad y el curso regular de las cosas de una constitución, la belleza interior del cuerpo. Y cuando la armonía y las medidas justas de los pulsos que surgen se alteran, o se pierden los humores circulantes, surge la deformidad y con ella la calamidad y la ruina”⁷³⁵.

Como el artista, el virtuoso aspira a afinar el son de las cuerdas de las sensaciones y de los impulsos en un acorde armónico⁷³⁶. Dado que la desarmonía socava también la felicidad externa, el artista del carácter tiene que dedicar especial atención a la consonancia de los impulsos⁷³⁷. Shaftesbury habla del “equilibrio, orden y reglamentación y economía de la pasión”⁷³⁸; del “tono justo y medida”⁷³⁹; del “estado disoluto como disonancia”⁷⁴⁰; de la “deformidad moral”⁷⁴¹; de “la regulación exacta de los instintos y de la arquitectónica moral”⁷⁴². Para sintonizar el orden de la vida instintiva, el “orden de la arquitectura”⁷⁴³, fábrica interior, el orden justo y regulación”⁷⁴⁴, en su tono y acorde justos⁷⁴⁵, es decir, para obtener el equilibrio anímico, el virtuoso debe tener claro el origen y poder de las pasiones⁷⁴⁶. Shaftesbury era un gran aficionado a la música y a la arquitectura, y utiliza en su obra constantemente metáforas musicales y arquitectónicas.

La psicología de las pasiones le conduce a los recodos resbaladizos y abismos del alma⁷⁴⁷, al laberinto de los impulsos⁷⁴⁸. No debe dar rienda suelta a sus apetitos y pasiones⁷⁴⁹, sino que debe luchar contra su prepotencia⁷⁵⁰ porque su desmesura pondría en peligro la armonía del alma⁷⁵¹. El equilibrio anímico reposa sobre el predominio de las fuerzas

⁷³⁴ *Ibid.*, I, 314; II, 68.

⁷³⁵ *Ibid.*, I, 290; II, 268.

⁷³⁶ *Ibid.*, I, 286.

⁷³⁷ *Ibid.*, I, 125.

⁷³⁸ *Ibid.*, I, 314, 337.

Philosophical Regimen, p. 251.

⁷³⁹ *Characteristics*, 1900, I, 181.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, I, 305.

⁷⁴¹ *Ibid.*, I, 135, 284, 313.

⁷⁴² *Ibid.*, I, 251, 314.

⁷⁴³ *Ibid.*, I, 78, 305.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, I, 314.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, I, 81.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, I, 182.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, II, 11, 286.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, I, 90, 229.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, II, 278.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, II, 272.

⁷⁵¹ *Ibid.*, I, 258; II, 198.

Philosophical Regimen, p. 151.

intelectuales⁷⁵². El espíritu, *mind*, debe jugar ante el apetito el papel de superintendente, y reprimir a este “hermano mayor de la razón”⁷⁵³ para conseguir la justa “economía interna”⁷⁵⁴, el equilibrio de las pasiones⁷⁵⁵, haciendo que las imaginaciones, esto es, la fantasía e imaginación de la violencia de los apetitos, caigan bajo el control del gobierno de la razón⁷⁵⁶. La lucha sin tregua garantiza su victoria⁷⁵⁷. El autodomínio y autodisciplina más severos le garantiza el gobierno sobre estos enemigos innatos⁷⁵⁸.

Shaftesbury recomienda la retórica interna⁷⁵⁹, “el método de examinar nuestras ideas”⁷⁶⁰, como el medio más adecuado. El virtuoso triunfa en su lucha contra los demonios del cuerpo y del alma si habla en voz alta y logra silenciar las quimeras y visiones⁷⁶¹ que se deslizan en el alma⁷⁶² como fantasmas a través de las formas y disfraces más variados⁷⁶³. La fuerza curativa del diálogo con uno mismo, el estilo-espejo⁷⁶⁴, como lo denomina Shaftesbury, se muestra en el orden de la verdadera conformidad y armonía de la vida anímica.

A pesar de la arrogante burla que hace de la obra de otros escritores de diálogos, Shaftesbury deja claro que está completamente al tanto de lo que mucha otra gente de la época había notado: que el diálogo era un método de expresión popular y al menos potencialmente efectivo⁷⁶⁵.

Shaftesbury, como sabio conocedor de las almas, no pretende que se repriman o exterminen las pasiones, sino que se configuren armónicamente bajo el gobierno de la razón. No menosprecia los instintos e impulsos, como hacen los racionalistas Boileau y Descartes, pues sólo los “filósofos de mente estrecha” creen hacer bien matando la naturaleza en sí

⁷⁵² *Characteristics*, 1900, I, 122.

Philosophical Regimen, p. 172.

⁷⁵³ *Characteristics*, 1900, I, 123, 134, 209.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, I, 280; II, 280.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, I, 291.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, II, 282.

Philosophical Regimen, p. 254.

⁷⁵⁷ *Characteristics*, 1900, I, 201, 207.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, II, 42.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, I, 123, 280.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, I, 202.

⁷⁶¹ *Ibid.*, I, 202, 207, 208.

Philosophical Regimen, p. 208.

⁷⁶² *Characteristics*, 1900, I, 202.

⁷⁶³ *Philosophical Regimen*, p. 164.

⁷⁶⁴ *Characteristics*, 1900, I, 112, 180.

⁷⁶⁵ Purpus, E. R., “The Plain, Easy and familiar way: The dialogue in English Literature, 1660-1725”, *ELH*, XVII (1950), p. 58.

mismos⁷⁶⁶. Pero “nadie puede burlarse de la naturaleza”⁷⁶⁷. Si los impulsos y pasiones se reprimen y se mantienen encerrados, se liberarán de una forma no-natural⁷⁶⁸. Shaftesbury admite su legitimidad en el hogar del alma y pide, por tanto, un temperamento equilibrado y una economía de las pasiones⁷⁶⁹.

Esta unidad de la vida anímica⁷⁷⁰, el orden moral del carácter, el yo artificial⁷⁷¹, es la suprema obra de arte. ¿Qué volumen de las simetrías externas podría compararse a la belleza de la armonía del alma?⁷⁷² Por eso, Shaftesbury sitúa al virtuoso por encima del artista. El “arquitecto de su vida y destino” compone sobre un material más noble que sobre lienzos y colores, pues sus materiales son las acciones y los pensamientos que modela en una unisonancia feliz y armónica⁷⁷³. Shaftesbury habla de la simetría más feliz y más elevada de la mente⁷⁷⁴: “En los caracteres de la humanidad se encuentran los fundamentos de un arte superior a toda otra comprensión humana”⁷⁷⁵. Todas las demás artes necesitan algo exterior a ellas como materiales, al igual que espectadores en Arquitectura, Retórica y Música. Este arte, el Arte de Vivir, posee en sí mismo sus materiales y espectadores, pues se contempla a sí mismo. Todas las demás artes son incompletas y tienen como objetivo algo que las trasciende. Este arte es completo en sí mismo⁷⁷⁶.

Este orden de todas las fuerzas, tanto físicas como psíquicas, para lograr una personalidad moral tiene su fundamento en la disposición metafísica del individuo. En el sistema del universo está incluido el hombre, un sistema en pequeño, un microcosmos⁷⁷⁷. La naturaleza le ha marcado en su constitución orgánica sus cometidos⁷⁷⁸. *Secundum natura vivere*⁷⁷⁹ significa una formación individualista armónica al servicio de las ideas sociales⁷⁸⁰: “Un hombre, criatura racional y ciudadano del universo, ama cualquier cosa que ocurra según

⁷⁶⁶ *Characteristics*, 1900, I, 78.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, I, 228.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, I, 292.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, I, 291.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, I, 289-291, 337.

⁷⁷¹ *Philosophical Regimen*, p. 128.

⁷⁷² *Ibid.*, pp. 114, 242.

⁷⁷³ *Characteristics*, 1900, I, 227; II, 144.
Philosophical Regimen, pp. 172, 232, 240.

⁷⁷⁴ *Characteristics*. 1900, I, 92, 204.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, I, 81.

Philosophical Regimen, p. 296.

⁷⁷⁶ *Philosophical Regimen*, pp. 172, 173.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, pp. 6, 9.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

esas leyes por las que se sostiene el universo”⁷⁸¹. El hombre es, como dice Goethe, “la primera conversación que la naturaleza establece con Dios”⁷⁸². Durante el Renacimiento y el Barroco, el hombre era considerado como un microcosmos, un teatro donde regían las mismas fuerzas y poderes que en el universo, “aunque dotado de albedrío”⁷⁸³. Así como Shaftesbury explica dentro del sistema unitario el equilibrio de la vida anímica como armonía suprema⁷⁸⁴, considera igualmente que el equilibrio armónico entre sentimientos propios y altruistas es la belleza suprema⁷⁸⁵. Su interés principal está puesto en la contemplación: “Por medio de la armonía de las mentes particulares se establece la armonía general del bien público”⁷⁸⁶; el “estudio de los números interiores, de la proporción interna”⁷⁸⁷, unido a la aspiración a la sociedad bella⁷⁸⁸.

El culto a la personalidad y la filantropía desinteresada se encuentran inseparablemente unidos en el virtuoso. Él es egoísta de un modo adecuado⁷⁸⁹, pero es, sin embargo, un hombre honesto y un amigo⁷⁹⁰; un ciudadano del mundo⁷⁹¹ lleno de amor social⁷⁹². La naturaleza le ha marcado sus objetivos proveyendo a la vida con una sabia previsión y una armonía preestablecida que ha sido llevada a una consonancia interna y a una feliz conciliación consigo misma y con el mundo. Lo que es natural a toda criatura forma parte de su perfección⁷⁹³. La falta de una arquitectura moral se muestra en la vida como un estado disoluto⁷⁹⁴; la ruina de la economía interior provoca la ruina de la economía exterior⁷⁹⁵: “El estado proporcional y regular es el verdaderamente próspero y natural en todo asunto. Los mismos rasgos que provocan la deformidad crean la enfermedad. Las mismas proporciones que constituyen la belleza nos proporcionan beneficios”⁷⁹⁶. Todo lo que haga avanzar a la

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸² *Los siete pecados capitales*, por Angus Wilson, Edith Sitwell, Cyril Connolly, Patrick Leigh-Fermor, Evelyn Waugh, Christopher Sykes, W. H. Auden, Ed. Los libros del mirasol, Buenos Aires, 1964, p. 46.

⁷⁸³ Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Editorial Seix Barral, p. 272.

⁷⁸⁴ *Characteristics*, 1900, I, 314.

⁷⁸⁵ *Ibid.* I, 337.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, II, 21.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, II, 270.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, II, 21.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, I, 81.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, I, 337.

⁷⁹¹ *Philosophical Regimen*, p. 11.

⁷⁹² *Characteristics*, 1900, I, 75.

⁷⁹³ *Ibid.*, II, 338.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, I, 250, 325.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, II, 267.

⁷⁹⁶ *Ibidem*.

virtud o establecer la afección adecuada es un avance del interés y conduce a la mayor y sólida felicidad”⁷⁹⁷.

El particular, debido a su naturaleza fisiológica y psíquica, no puede prescindir de la sociedad. La naturaleza sólo le permite encontrar la felicidad suprema en la convivencia⁷⁹⁸. El estado natural debe incluso entenderse como social. Shaftesbury defiende así, en aguda polémica contra Hobbes, el sentido de solidaridad como algo “natural y uno de los primeros principios de la constitución humana”⁷⁹⁹, afirmando que los sentimientos altruistas son los naturales⁸⁰⁰. Hobbes había defendido una idea pesimista de la naturaleza humana considerando que el vínculo que une a los hombres en sociedad es la fuerza. Shaftesbury optó por un optimismo donde el vínculo era la persuasión.

El estado ideal de Shaftesbury se caracteriza por la presencia de la cultura, y no simplemente por la mera seguridad. Esto no quiere decir que en el Estado ideal de Hobbes no existiera ninguna cultura, sino que “Shaftesbury tenía una idea normativa de la cultura”⁸⁰¹:

“Deja que una nación siga siendo siempre tan ruda y bárbara, debe tener sus poetas, rapsodas, historiadores, anticuarios de uno u otro tipo cuyo trabajo sería contar sus transacciones notables y las hazañas de sus héroes civiles y militares⁸⁰².”

La naturaleza ha constituido la parte interior, y nada es tan esencial como el ejercicio de la afección social o natural⁸⁰³. La finalidad del hombre es la sociedad y su mayor bien⁸⁰⁴. Al ser la sociabilidad el impulso primigenio de la naturaleza⁸⁰⁵, ésta será también su motivo y plan⁸⁰⁶. La felicidad suprema está garantizada ejercitando la amistad mutua⁸⁰⁷. La amistad individual se amplía hacia la filantropía⁸⁰⁸: “¿Existe alguna amistad que sea más heroica que la que se siente por la humanidad? Sería difícil calificar de hombre a quien nunca se le

⁷⁹⁷ *Ibid.*, I, 338.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, I, 201, 307.

Philosophical Regimen, p. 25.

⁷⁹⁹ *Characteristics*, 1900, I, 70, 74; II, 314.

Second Characters, p. 105.

⁸⁰⁰ *Characteristics*, 1900, II, 12, 27, 41.

⁸⁰¹ Woodfield, R., “The Freedom of Shaftesbury's Classicism”, *British Journal of Aesthetics*, 15 (1975), p. 255.

⁸⁰² *Characteristics*, 1900, I, 146.

⁸⁰³ *Ibid.*, I, 314.

Philosophical Regimen, p. 5.

⁸⁰⁴ *Characteristics*, 1900, I, 70, 74; II, 36, 37, 314.

Philosophical Regimen, p. 52.

⁸⁰⁵ *Characteristics*, 1900, I, 75.

⁸⁰⁶ *Philosophical Regimen*, p. 48.

⁸⁰⁷ *Characteristics*, 1900, II, 246.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, II, 37.

hubiera podido calificar de amigo”⁸⁰⁹. El amor a la familia está subordinado al amor a la comunidad⁸¹⁰. Por encima de la amistad está el amor a la patria⁸¹¹. El hombre debe reconocerse como cosmopolita, como ciudadano del mundo⁸¹²; debe amar no sólo a su patria sino también al universo⁸¹³.

En esta ascensión del individuo a la familia, al Estado y, finalmente, al universo ve Shaftesbury la formación de la verdadera personalidad que, fiel a las leyes de su forma interior, se ordena como miembro necesario del todo representando en su forma más pura al portador de la cultura. En la misma libertad se realizó el concepto de hombre de mundo completamente formado, superando las fuerzas ciegas de las reglas muertas que intentan representar su interior. Este pensamiento tiene su formulación clásica en la teoría del “alma bella” de Schiller, y en la teoría de la belleza como símbolo de la moralidad de Kant. Kant puede considerarse como un vínculo entre Shaftesbury y Schiller⁸¹⁴. Knox afirma que Schiller tomó sus doctrinas estéticas centrales de Kant; como Kant, se oponía al sensacionalismo y conceptualismo en el arte, esto es, a la determinación de la mente por el placer o por una verdad abstracta o acción moral. La influencia de Shaftesbury es evidente en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime* de Kant⁸¹⁵.

En resumen, la metafísica de Shaftesbury se diferencia de la metafísica tradicional en el hecho de que en ella irrumpe la subjetividad.

Desde sus orígenes en el siglo XVIII, la estética británica se había interesado sobre todo por el análisis descriptivo de la experiencia estética, liberándose así de sus compromisos metafísicos. Burke es el representante de esta estética descriptiva, dedicándose en ella a examinar nuestras pasiones. Sin embargo, para que Burke pudiera llevar a cabo su examen, Shaftesbury tuvo antes que interiorizar la metafísica tradicional afirmando que era desde la subjetividad desde donde se aprehendía la realidad gracias a la existencia de un sentido moral y estético en nuestro interior. De este modo, el punto de vista del creador se aleja de la objetividad, girando así gradualmente la facultad estética del juicio desde lo cognitivo hasta lo

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ *Characteristics*, 1790, I, 387 (Carta de 21 de febrero de 1708/09).

⁸¹¹ *Characteristics*, 1900, II, 44.
Philosophical Regimen, pp. 11, 13.

⁸¹² *Characteristics*, 1790, III, 120
Characteristics, 1900, II, 245.
Philosophical Regimen, p. 11.

⁸¹³ *Characteristics*, 1790, III, 123.
Characteristics, 1900, II, 247.

⁸¹⁴ Knox, I., *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, Nueva York, Columbia University Press, 1936, p. 74.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

emocional. Shaftesbury es quien inicia este giro que posteriormente se lograría llevar a su totalidad. La metafísica de Shaftesbury está íntimamente relacionada con unos elevados principios; es especulativa, idealista, panteísta: el mundo es una unidad ordenada donde el mal es algo ilusorio, desafiando así al escrutinio empírico. A diferencia de la metafísica tradicional, Shaftesbury no está interesado por trascender los límites del mundo y realizar así una investigación metafísica en sentido tradicional. Shaftesbury es una figura de transición en cuyo pensamiento siguen conservándose los valores del mundo clásico. Las características principales de su pensamiento son:

1. la oposición de las doctrinas platónicas al racionalismo de Descartes y al empirismo de Hobbes;
2. la oposición de las doctrinas latitudinarias de la bondad humana a la represión de los puritanos;
3. la oposición de la escuela del gusto en arte a un excesivo formalismo.

En el siglo XVII, filósofos y poetas reaccionaron contra el movimiento científico en auge por lesionar las verdades de la religión, la poesía y el arte. Al pasar del siglo XVII al XVIII, la naturaleza dejó de ser principalmente un principio regulador, convirtiéndose en un principio liberador. Con Shaftesbury se transformó en un principio conductor, convirtiéndose, por tanto, en una figura del siglo XVII que mira hacia el nuevo horizonte. La especulación estética comenzó a principios del siglo XVIII a cambiar el planteamiento de una naturaleza ideal y supraindividual que debía imitarse al de una concepción subjetiva del arte como producto del genio. Shaftesbury se convirtió en uno de los fundadores del nuevo subjetivismo.

Shaftesbury se alza contra la ciencia empírica y reivindica el estado de naturaleza, del hombre y de la virtud relacionándolos y definiéndolos. Cree que la naturaleza divina ha dotado al hombre de un sentido natural de bondad moral y de belleza.

Respecto a la creación del mundo, los latitudinarios, Cudworth especialmente, habían defendido la teoría de la naturaleza plástica. Esta teoría no es otra que la teoría antigua y superada del alma del mundo (Platón y el alma del mundo) en la que se afirmaba que Dios había creado un agente intermediario para crear el mundo. De este modo, la concepción del mundo pertenece a la inteligencia, y la ejecución a la naturaleza plástica. Shaftesbury rechaza este principio intermedio, y cree que el artista crea a semejanza de ese artista soberano o naturaleza plástica universal. Según Shaftesbury, el universo, el macrocosmos, se difunde con una energía espiritual. La armonía y el orden que existen en el macrocosmos se reproduce en

el microcosmos, en el hombre y en su sociedad. La belleza vital y la unión del universo son el modelo para la sociedad humana; lo mismo sucede con la obra de arte.

En lo que concierne a su cosmovisión estética, Shaftesbury es el renovador de la cosmovisión platónico-plotiniana-estoica: El universo es una unidad, un organismo lleno de vida divina en el todo y en sus partes, y éstas están relacionadas entre sí con el epicentro y con el objetivo final.

A diferencia de los empiristas baconianos, que aspiraban a comprender la estructura de la naturaleza para controlarla, Shaftesbury sigue siendo fiel a la tradición platónica afirmando que la comprensión de la naturaleza sólo se logra mediante un acto de simpatía. El *Eros* platónico que llega hasta él desde Platón, matizado por Plotino, el Renacimiento y los Platónicos de Cambridge, es el medio por el que captamos la verdad de la naturaleza y su vínculo más interno. El entusiasmo, que Shaftesbury concibe como la fuente de toda filosofía genuina, se desarrolló a partir de esta actitud. Por tanto, la realidad interior de la naturaleza no se descubrirá por medio de un análisis mecanicista, sino por la intuición estética.

El cosmos es la obra maestra suprema y la esencia de toda belleza. Dios es el artista del mundo y lo ha creado armónicamente encadenando todas las fuerzas a una unidad. Por consiguiente, el mundo es una estructura de formas creada por un espíritu. Así, su principio, a diferencia de lo sostenido por el mecanicismo, nunca puede ser material. La evidencia de la existencia de Dios se lleva a cabo a partir del orden armónico del mundo: La contemplación del universo, de sus leyes y de su gobierno es la única posibilidad de explicar la fe sagrada en una divinidad. La doctrina central del pensamiento de Shaftesbury es la correlación existente entre universo e individuo, es decir, entre macrocosmos y microcosmos.

Shaftesbury es el primero en introducir el concepto de desinterés en el marco de la estética a principios del siglo XVIII. El pensamiento griego y el Renacimiento habían identificado belleza y armonía, creando así un concepto exclusivo y aristocrático de la belleza. La noción de desinterés introducida por Shaftesbury crea un concepto más universal de la estética. El término hace referencia al estado de apenas observar y mirar del individuo, sin pensar en ningún tipo de consecuencias. Además de “universalizar” el criterio de demarcación de la estética mediante el concepto de desinterés, Shaftesbury lo opone al interés privado de Hobbes, rechazando así su egocentrismo. El desinterés se convierte, por tanto, en un estado moral y estético especialmente importante porque sólo entonces puede confiarse en el corazón del hombre, superándose así la estética tradicional al valorar ahora la obra de arte por su estructura intrínseca y su significado, y no como vehículo moral o fuente de conocimiento.

La metafísica de Shaftesbury, como la de Platón y de Plotino, invoca la presencia de un reino invisible tras la mera apariencia de las cosas, criticando el preocuparse por estas “sombras” y exaltando lo formal frente a lo sensorial. Esto fue lo que evitó que su pensamiento se convirtiera en un estricto subjetivismo como sucedería posteriormente, llegando a su apogeo con el Romanticismo.

En una época en la que la armonía era la esencia de la belleza, y el orden del universo la prueba teológica natural de la existencia de Dios, la forma no era sólo la belleza, sino que imponía también su producción. Al contrario, en una época en la que la belleza se concebía como la agitación de los sentimientos del individuo, y su experimentación sólo se lograba mediante la sensación, las cualidades más valoradas eran la vitalidad, la exuberancia, el poder y el movimiento. Shaftesbury es el exponente máximo del neoclasicismo, pero ofrece también al mismo tiempo las semillas y el puente hacia el nuevo concepto moderno.

Por consiguiente, sólo podemos conocer y responder a la belleza de una cosa si nuestra percepción es desinteresada. La facultad de la percepción estética es una plena sensación interna. La intuición de lo bello da acceso a las formas internas activas de las cosas, a los “números interiores”, y revela al mismo tiempo al hombre su espontaneidad a imagen de la del universo y la de su creador.

Shaftesbury incorpora así a la estética el concepto de percepción estética, esto es, “apenas ver y admirar”, mostrando que la experiencia tiene una finalidad bruta y obstinada, una irracionalidad. Goethe le seguirá posteriormente afirmando la imposibilidad de fundamentar la ética y la estética sobre cualquier metafísica abstracta. La vuelta al sujeto origina que pensadores y artistas se concentren en la personalidad del individuo como vivencia creadora. El concepto de forma interior se convierte en el concepto central de su cosmovisión. De este modo, del canon clásico e impersonal que afirma que lo típico de la experiencia humana es lo verdadero de todos los hombres, se pasó a creer en lo profundo de la reacción personal frente a la vida, en la interpretación individual del mundo, cambiándose de una concepción de la ley impuesta desde fuera a una concepción del poder configurador del individuo que trabaja imaginativamente desde su interioridad.

Por consiguiente, la razón, como facultad autoritaria, fue sustituida por la emoción o sentimiento en las últimas décadas del siglo XVIII. Para poder concluir esto, Shaftesbury, Hutcheson y Hume tuvieron que proclamar antes que los juicios morales y estéticos no proceden de la razón, sino de un sentimiento más interior o sensación.

La subjetividad, esto es, la individualidad, adquiere así su puesto en la historia asumiendo que el hombre como individuo tiene su habilidad propia y peculiar que le capacita

para resolver el problema de la verdad, pudiendo revelar así el universal, y adquiriendo una importancia por sí mismo. Por consiguiente, la importante innovación de Shaftesbury es su planteamiento según el cual los juicios morales y estéticos son el resultado de una sensación subjetiva inmediata.

No obstante, Shaftesbury recomienda la especulación como régimen o disciplina de las fantasías, mostrándose, por tanto, deudor del pensamiento racionalista. Por tanto, no puede asociársele directamente con la idea de una imaginación creativa, sino más bien con el juicio sobre la proporción y la belleza en su nivel más elevado, esto es, el de la moral. Sin embargo, su insistencia en la conversación interior constituyó un precedente del pensamiento introspectivo, subjetivo, y del pensamiento romántico. Shaftesbury anticipó la idea de la imaginación como un poder plástico al subrayar el placer que consiste en el movimiento de las emociones.

De este modo, al transcurrir el siglo XVIII, filósofos, críticos, poetas y novelistas ponen cada vez más énfasis en la emoción, y a finales del siglo, ésta ha superado a la razón. Shaftesbury fue el primero que transfirió el centro del interés ético de la razón a los impulsos emotivos. Como hemos indicado anteriormente, no abandona la moralidad completamente al sentimiento: la razón desempeña la función de asegurar la aplicación correcta de las afecciones, pero rinde vasallaje a la emoción.

La emoción, sentimiento o gusto se convierte de esta manera en la única guía de los juicios morales y estéticos. La belleza no es nada más que la acción o respuesta emocional del gusto del individuo. Shaftesbury realiza una síntesis de religión, ética y estética, fundamentándolas en un principio común: el sentimiento o emoción.

La naturaleza de la belleza fue aceptada como algo subjetivo en el siglo XVIII, convirtiéndose en un estado activo del movimiento de la mente de su perceptor. Shaftesbury, al iniciar el giro de la filosofía emocional frente a la racional, es también responsable de la nueva atención que se le da al movimiento: el placer se halla en el movimiento de las emociones pues la mente, como se ha indicado anteriormente, desea ardientemente mover a los demás.

Shaftesbury nos presenta la figura del virtuoso como aquel que vive su personalidad en toda su extensión, desarrollando todas sus facultades y practicando la virtud a partir de su puro instinto natural. Él es el hombre armónico y estéticamente desarrollado, el individuo bueno y bello.

De este modo, el concepto de hombre de mundo perfectamente formado y noble domina la cosmovisión de Shaftesbury. En el virtuoso, todas las fuerzas vitales se han

conducido en libertad, verdad y belleza a su forma interior. El hombre de mundo perfecto, el virtuoso, considera que su meta suprema es desarrollar todas sus fuerzas y dirigir las hacia una armonía interior y exterior, desplegando y realizando su ley de vida, esto es, su forma interior. El virtuoso, libre de todo imperativo de la norma, vive según la ley de la necesidad interior y se parece, por tanto, al artista ya que ambos forman su vida en una obra de arte perfecta. El punto de referencia de ambos reinos, esto es, moralidad y belleza, se encuentra en el pensamiento autónomo.

Shaftesbury, como sabio conocedor de las almas, no pretende que se repriman o exterminen las pasiones, sino que se configuren armónicamente bajo el gobierno de la razón. La retórica interna, el estilo-espejo, el diálogo con uno mismo es el mejor método a seguir. La unidad de la vida anímica, el orden moral del carácter, el yo artificial es la suprema obra de arte. El arte de vivir es completo en sí mismo, a diferencia de las demás artes que tienen como objetivo algo que las trasciende.

Por consiguiente, el orden de todas las fuerzas, tanto físicas como psíquicas, para lograr una personalidad moral tiene su fundamento en la disposición metafísica del individuo.

Shaftesbury concluye afirmando que la naturaleza ha constituido la parte interior, y que nada es tan esencial como el ejercicio de la afección social o natural. La finalidad del hombre y su mayor bien es la sociedad, y su felicidad suprema, la amistad mutua. En la ascensión del individuo a la familia, al Estado y, finalmente al universo, ve Shaftesbury la formación de la verdadera personalidad que, fiel a las leyes de su forma interior, se ordena como miembro necesario del todo, y representa en su forma más pura al portador de la cultura.

Estudiaremos a continuación el concepto de forma interior y la teoría del arte de Shaftesbury, así como la influencia de su pensamiento artístico en las generaciones posteriores.

CAPÍTULO V

EL CONCEPTO DE “FORMA INTERIOR”

MODELO INTERIOR E IDEAL DE BELLEZA

En la estética de Shaftesbury la noción de modelo interior tiene una notable importancia, pues organiza toda su reflexión sobre la verdad poética y dirige la fuerza creativa hacia la interioridad del hombre para modelarla y tamizarla en esas “redes” antes de verterla al exterior y objetivarla en la obra artística. Por tanto,

“No puede existir ningún modo de escritura que se refiera a los hombres y a sus costumbres donde no se haga necesario que el autor comprenda la verdad poética y moral, la belleza de los sentimientos, lo sublime de los caracteres, y tenga en su ojo el modelo o ejemplar de esa gracia natural que le da a cada acción su atractivo encanto. Si no se tiene ojo ni oído de forma natural para estos números interiores, no es posible juzgar mejor la proporción y simetría exterior que constituye una obra legítima⁸¹⁶.”

Esta doctrina se ha interpretado a menudo haciendo referencia a Plotino, pero no hay que olvidar que el modelo, tipo o ideal de belleza del que habla Shaftesbury significa para él algo que es esencialmente inmanente y que no se separa jamás de su referencia a la “naturaleza”⁸¹⁷. Toda verdad poética exige al arte que imite a la “naturaleza”. Lo que se trata de imitar es la naturaleza de las cosas contenidas en el principio mismo de su nacimiento, y no simplemente sus rasgos exteriores. El modelo no se opone nunca a la naturaleza como si fuera algo trascendente. Según Plotino, el modelo interior del gran arte trasciende el espíritu mismo del artista:

“Fidias no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo como sería Zeus si quisiera aparecérsenos visiblemente⁸¹⁸.”

El arte es pues, según Plotino, un tipo de genealogía de la trascendencia. Todo lo que puede decirse de los verdaderos artistas es que se remontan a los principios (*logoi*) en los que

⁸¹⁶ *Characteristics*, 1714, I, 336.

Characteristics, 1900, I, 216.

⁸¹⁷ *Characteristics*, 1714, I, 336.

Characteristics, 1900, I, 216, II, 62.

⁸¹⁸ Plotino, *Enéadas*, precedidas de la Vida de Plotino por su discípulo Porfirio, Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, 3 Vols., Editorial Gredos, 1998, Vol. 3, Enéada V (Trat. V 8) – “Sobre la belleza inteligible”, p. 141.

la naturaleza ha encontrado su origen. Las representaciones interiores del artista son (o pueden ser), según Panofsky, “idénticas a los principios en los que la propia naturaleza tiene su origen, y que se revelan al espíritu del artista en un acto de contemplación intelectual”⁸¹⁹. Como indica Panofsky: “La imagen que Fidias lleva en su interior no es, según la metafísica plotiniana, sólo la representación de Zeus, sino su esencia. El espíritu artístico se ha convertido, por tanto, para Plotino en un compañero de la esencia y, si así puede decirse, de los destinos del *Nous* creador, el cual es, por su parte, la forma actualizada de lo Infinito-Uno, de lo Absoluto”⁸²⁰. Esto presupone la Idea o “forma interior” y, según Panofsky, en Plotino tiene un origen aristotélico: “La estética de Plotino sólo puede entenderse como una confluencia de pensamientos, el platónico y el aristotélico”⁸²¹. Según Panofsky: “Aristóteles había dejado el significado platónico de *eídos* a la “forma” en general y, en particular, a esa “forma íntima” que habita en el alma del artista y que éste plasma con su actividad”⁸²². Cicerón ha jugado un papel decisivo en la elaboración y transmisión de esta noción en la tradición retórica. Panofsky afirma que “la formulación de Cicerón constituye, por decirlo así, un compromiso entre Aristóteles y Platón”⁸²³. Panofsky ha rastreado las etapas y momentos más importantes en el proceso de modificación de la metafísica de Platón que, unido a las sucesivas concepciones del arte, confluirán en un resultado totalmente diferente, y “en el que destacan las aportaciones de Aristóteles, Cicerón, Plotino, San Agustín y la época medieval en su conjunto, hasta converger en el movimiento neoplatónico de Florencia, contemporáneo de Alberti, en el que se pondrán las bases filosóficas fundamentales para la nueva concepción espiritual del arte, predominante en la cultura europea a partir del siglo XV”⁸²⁴.

Ernst Cassirer sentía, en 1945, que la historia de la idea de la “forma interior” no se hubiera escrito aún⁸²⁵. De este modo, existe, según Plotino, una inteligencia que es la forma (*eídos*) del alma y que opera según la estructura (*morfé*), igual que hace el escultor confiriéndola a la estatua. Lo que ella le otorga al alma es pues vecino de la realidad verdadera, pero lo que el cuerpo recibe es ya una imagen y una imitación. Según Brehier, Plotino distingue aquí la forma trascendente (inteligencia), el *dator formarum*, y la forma

⁸¹⁹ Panofsky, E., *Idea*, Contribución a la historia de la teoría del arte, traducción de Maria Teresa Pumarega, 6ª edición, Ed. Cátedra, 1985, p. 26.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁸²¹ *Ibid.*, nota 45.

⁸²² *Ibid.*, p. 22.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 182.

⁸²⁵ Cassirer, E., “Ficino's Place in Intellectual History”, *Journal of the History of Ideas*, VI (1945), pp. 483-501.

inmanente. Puede observarse ahí una de las fuentes de distinción de los tres grados de belleza que Teocles propone al final de *The Moralists*.

Sin embargo, aunque toma de Plotino la noción de “forma interior”, Shaftesbury concibe de modo diferente su relación con lo trascendente. Para él, sería un dominio superior y exterior a toda esfera y empresa de las facultades humanas. Si la idea, en sentido platónico, es “trascendente”, lo que ella indica es, para nosotros, indeterminado, el “infinito”, o más bien lo “indefinido” que lo finito no puede pretender captar si no es de modo indirecto. Parece que la aceptación que Shaftesbury hace de Plotino y del neoplatonismo es algo a lo que se ve obligado por la lectura del *Filebo*, especialmente por el pasaje que trata fundamentalmente sobre el informe del límite (*péros*) y del infinito (*ápeiron*), pasaje que conoce directamente, y por los comentarios de Proclo que figuran en el catálogo de su biblioteca. Shaftesbury lee este pasaje igual que Aristóteles lo hace en su *Física* afirmando que el infinito está en las cosas sensibles, pero también en las Ideas. Por tanto, parece que la lectura de Shaftesbury del *Filebo* es la siguiente: las Ideas a las que aspira la inteligencia, y que son al mismo tiempo objetos de aspiración del deseo (*Eros*), constituyen para nosotros un infinito indeterminado (*ápeiron*) hasta que un principio determinante (*péros*) no viene a darle forma en una creación sensible. La obra de arte es, por excelencia, esta creación sensible, y por medio de ella el acto de la forma interior, este “límite”, este principio determinante, nos acerca, de forma fenoménica, al infinito de la idea que, sin ella, nos sería inaccesible. La noción de “forma interior” corresponde justamente a este “límite”, en el sentido del *Filebo*, que lo finito debe introducir en lo indefinido de la Idea para poder captar cualquier cosa. Esta relación sólo se realiza por medio de la “forma interior” que estructura sus contenidos y los organiza según los “ritmos interiores” (*inward numbers*) de nuestras capacidades finitas. Resulta de esta concepción que el “modelo interior” es, para el artista, la visión creadora, o la intuición de la imaginación que permite a la abundancia de las imágenes y contenidos de significación ordenarse a partir de una “forma interior”. Este modelo o este tipo no es un objeto trascendente, es algo que cada uno debe producir en sí mismo como una idea⁸²⁶. Según José Jiménez: “Kant conecta con este formalismo de raíces platónicas”⁸²⁷. Sin embargo, nos sigue indicando más adelante, “la *fundamentación antropológica de la estética* en Kant se desarrolla paralelamente a la consideración de *lo estético como acto puramente espiritual*, ligado a la capacidad reflexiva

⁸²⁶Kant, M., *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa-Calpe, traducción del alemán por Manuel García Morente, Apart. 17, “Del ideal de la belleza,” p. 132.

⁸²⁷Jiménez, J., *op. cit.*, p. 195.

del hombre, y junto con el rechazo de lo sensual y de lo sensitivo como no específicamente humano”⁸²⁸.

El origen de esta doctrina es, en primer lugar, Platón. El deseo de producir en sí mismo un ideal de belleza para crear obras o actos a partir de esta belleza⁸²⁹ es algo que Diotima considera la esencia del amor. Shaftesbury retoma esta idea asociándole la distinción de dos modelos que encontramos expresados en el *Timeo*⁸³⁰, y que gobierna toda la crítica platónica del arte como imitación de cosas que son ya imitaciones. El modelo interior se opone a todos los prestigios, a todas las fascinaciones miméticas, a todo lo que “influye a los autores desde el exterior (*from without*), la desgracia o el favor de los grandes, el aplauso o la censura de las críticas”⁸³¹ que obra en nosotros a través de la vanidad, o por pura pasión de copiar (*mimicry*)⁸³². El hombre es un animal extremadamente mimético, y este descubrimiento hace que Platón desconfíe sistemáticamente de él en lo que a la esfera del arte se refiere, aunque posteriormente se convirtiera en una de las premisas positivas de la *Poética* de Aristóteles. Platón indica en el *Sofista* que el arte de imitar abarca sólo a una pequeña partida de cosas que son sólo un simulacro (*eídolon*)⁸³³. Platón opondrá el *eídos* al *eídolon* como otra manera de ver (*ídein*) las realidades que nos importan, y de donde el arte sólo saca prestigios. Pero Shaftesbury ha leído afortunadamente la verdadera respuesta a la objeción de Platón: existen dos maneras de imitar, y toda imitación no es ajena a la búsqueda de la verdad. Existe una imitación que no es copia de lo que es, sino creación de una unidad original de sentido por medio de la cual se hacen inteligibles las leyes de desarrollo de la naturaleza. Todo artista debe elegir su manera y su modelo de imitación; o complace y se somete a la imagen que el público espera de él y de su arte, o bien obedece sólo a lo que siente que son las verdaderas exigencias del arte y de su desarrollo según sus leyes fundamentales y rigurosas: su modelo interior nace, por tanto, de la relación que existe entre su búsqueda personal y la objetividad de estas leyes⁸³⁴, esto es, “la verdad del arte”. En el primer caso, el artista sigue siendo el hombre del simulacro, del *eídolon*; no sale de la caverna y de sus prestigios, volviendo a enviar sencillamente de nuevo a la sociedad los signos que ella quiere recibir y que necesita para darse una imagen de sí misma. En el segundo caso, extrae el mundo de sí mismo: “lo que

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁸²⁹ Platón, *Banquete*, 206 c.

⁸³⁰ Platón, *Timeo*, 27d-28b.

⁸³¹ *Characteristics*, 1900, I, 170, 260.

⁸³² *Ibid.*, I, 128, 196.

⁸³³ Platón, *Sofista*, 234 b; *República*, 602 b; *Sofista*, 234 c. Véase también Ernst Cassirer, “Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen”, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1922-1923.

⁸³⁴ *Characteristics*, 1900, I, 172, 263.

se esperarían de nuestros escritores, si fueran realmente hábiles, es que sacaran el mundo de ellos mismos y no se adaptaran mezquinamente al mundo en su débil estado”⁸³⁵. El *éidos* es la forma a partir de la cual se capta la unidad de las determinaciones por medio de un acto intuitivo del espíritu haciéndonos comprensible la naturaleza de una cosa. El *éidolon* es otro modo de ver las cosas; se complace en el prestigio de la sensación y se entrega a su juego de simulacros. Shaftesbury saca de esta distinción dos modos de concebir el arte en sus relaciones con la sociedad; dos características opuestas en su poder de actuar sobre las sensibilidades. La sorpresa y el asombro, el abuso de lo sublime y la búsqueda de efectos gobiernan a un arte de la fascinación y se oponen a la “sencilla imitación de la naturaleza”⁸³⁶, de la que Aristóteles, “príncipe de los críticos”⁸³⁷, ha sabido reconocer el modelo en Homero. Por tanto, el papel de la crítica es proteger al espíritu contra los farsantes, contra la falsa moneda del espíritu:

“En poesía y prosa, la parte sorprendente o lo que normalmente se entiende por sublime está formada por la variedad de figuras, la multiplicidad de metáforas, alejándose así, tanto como sea posible, de una dicción cómoda y natural, adoptando el tono más extraño y alejado del uso ordinario. El príncipe de los críticos, Aristóteles, nos asegura que así eran los primeros poetas antes del siglo de Homero o hasta que este padre-poeta se hiciera famoso desacreditándola y haciendo que naciera otra de un género verdadero y auténtico. Retuvo sólo lo que era natural y sencillo, volviendo sus pensamientos hacia la belleza real de composición, la unidad de diseño, hacia la verdad de los caracteres y la justa imitación de la Naturaleza en todos los detalles”⁸³⁸.

Comprender la noción de forma significa comprenderla en el acto por medio del cual se informa una materia: el proceso poético se designa como el camino privilegiado para tal comprensión: “En esta primera parte está implicada la materia plástica. Sin ésta y la parte formadora o activa (esto es, según la división filosófica en causal y material), no puede lograrse ningún trabajo, negocio, avance o fundación”⁸³⁹. La forma se convierte así en la “forma interior” de donde proceden las cosas del arte, según dice Aristóteles: “del arte

⁸³⁵ *Ibid.*, I, 171, 262.

⁸³⁶ *Ibid.*, I, 160, 245.

⁸³⁷ *Ibid.*, I, 158, 243.

⁸³⁸ *Ibid.*, I, 157-158, 242-243.

⁸³⁹ *Second Characters*, p. 142.

proceden las cosas cuya forma está en el alma del artista”⁸⁴⁰. En el caso de las artes mecánicas, esta “forma interior” puede determinarse de un modo conceptual y unívoco: es el plano de la casa o el módulo de la máquina. En el caso de las artes plásticas o poéticas la cuestión es más delicada. Cuando hablamos de la “forma interior” de una obra de arte, la reflexión que hacemos de esta forma es a partir de su actualización en una materia. Pero en el alma del artista, la forma interior está lejos de tener un status estable, definido o definible. Allí no existen más que “formas inconcretas” (*fleeting forms*) que se arremolinan entre sí luchando por imponerse, o se hacen esperar, por el contrario, hasta que el artista consigue proponer la unidad de un diseño a esta “materia plástica” a partir de un principio activo superior, verdadera causa formal interior. Como indica Shaftesbury: “A partir de estas formas inconcretas (que denominamos como los *efluvios* de Epicuro o de las Ideas de Platón) el poeta une, desune, compara, añade, modifica y calma por temor a lo salvaje”⁸⁴¹, porque

“Lo contrario de esto y la ruina de los jóvenes artistas... es el hábito de no elegir, de no reunir nada; de sufrir que las ideas se presenten ellas mismas, se impongan, atraigan, se hagan amar como ellas quieren o pueden. No existe ningún orden ni control: ninguna reglamentación de las formas: ninguna oposición, restricción ni excepción: yo imagino *ergo* yo elijo. Ésta me gusta así que ésta me gustará. Imposible: esto no es duradero, como en el caso de las formas naturales elegidas juiciosamente. Éstas son duraderas, eternas, encantan, instruyen, perfeccionan y exaltan siempre más; las otras desagradan rápidamente... así se condena el arte, la ciencia ¿cómo sorprenderse?⁸⁴².”

Las formas se piensan por la relación que mantienen con la imaginación. Shaftesbury intenta comprender cómo controla el artista la turbulencia de las intuiciones de la imaginación, cómo reglamenta estas formas espontáneas. La cuestión del modelo interior es exactamente la del principio regulador de la imaginación. La creación de la obra de arte es la presentación estética de tal participación de las Ideas entre sí y en el reencuentro en la unidad de lo sensible. Esta explicación es necesaria para poder comprender en qué dirección la investigación de Shaftesbury puede tener aún hoy día un sentido para nosotros. El artista verdaderamente creador, el “verdadero Prometeo bajo Júpiter”, es aquel que es capaz de “formar un todo” (*a whole*) coherente y proporcionado en sí mismo cuyas partes constitutivas

⁸⁴⁰ Aristóteles, *Metafísica*, VII. 7 (1032a).

⁸⁴¹ *Second Characters*, p. 142.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 144.

estén debidamente sometidas y subordinadas⁸⁴³. La obra es la unidad sensible de una materia estética y de una “forma interior”. Pero también es el lugar donde se da una participación oportunamente mesurada de las Ideas morales entre ellas y la humanidad del hombre con respecto a estas Ideas. El artista prometeico es también “un artista del alma” (*a moral artist*). Él no tiende hacia un arte edificante, sino hacia una comprensión y presentación de la verdad moral de las condiciones, de las “características” humanas:

“El poeta es un segundo Creador, un verdadero Prometeo bajo Júpiter. Como este artista soberano o Naturaleza Plástica Universal forma un todo coherente y proporcionado en sí cuyas partes constituyentes están debidamente subordinadas. Marca los límites de las pasiones; conoce sus tonos exactos y sus medidas, y así las representa con justicia; muestra lo sublime de los sentimientos y de las acciones; distingue lo bello de lo deforme, lo amable de lo odioso. El artista del alma (*the moral artist*) que puede imitar así al Creador, que conoce la forma interior (*the inward form*) y la estructura interior de las criaturas, sus semejantes (*of his fellow-creature*), se conocerá, supongo, bien a sí mismo, y no desconocerá esos números que componen la armonía de una mente⁸⁴⁴.”

En este texto, el conocimiento de sí mismo y el conocimiento del otro, criaturas amigas, no se separan. Es por medio del modelo interior por el que se realiza este conocimiento. “Modelo” significa aquí sólo una Idea, en sentido kantiano, por medio de la cual reflexionamos la comprensión que tenemos de las situaciones o de las características humanas en lo que respecta a su significación moral. El artista y nosotros, en este proceso, vivimos una relación original desde el particular al universal. Es a través de Aristóteles como Shaftesbury comienza a pensar esta relación. Piensa constantemente en el pasaje de la *Poética* donde Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica y de un carácter superior a la historia, pues la poesía indica más bien lo universal y la historia lo particular. Hay que pensar la poesía como una actividad teórica.

El sentido general de la obra (*the general design*) está dirigido por una unidad de composición: es el principio por el que la forma interior consigue informar eficazmente la materia de la obra. La forma interior no puede pensarse, en su proceso de actualización, sin una relación esencial y simultánea a la unidad de composición (*design*) y a la materia que es

⁸⁴³ *Characteristics*, 1900, I, 136, 207.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

su condición de actualización. Esta unión indisociable y genética de la forma con la materia es la que hace que el arte sea pensable como imitación y no como copia de la naturaleza. El arte no imita lo que la naturaleza ya ha producido. El arte imita el proceso mismo de la producción natural, realizando una forma en y por la elaboración de una materia, logrando una unidad significativa de forma y materia, de significación y de realidad sensible, de universal y de particular.

La obra de arte es una unidad de composición, coherente, autónoma y completa donde los medios de expresión tienden hacia un máximo de comprensión, hacia una grandeza definida por relación a un óptimo de capacidades humanas de aprehensión y comprensión: “un todo en sí mismo completo, independiente y, lo que es más, de una grandeza y comprensión tan vasta como sea posible”⁸⁴⁵.

La obra de arte debe tener una simetría interior (*inward symmetry*). De este modo, la producción de la obra de arte por el hombre puede compararse con las producciones de la naturaleza como, por ejemplo, los seres vivos donde reina una ley interior de proporción y apropiación de las partes al todo y del todo a las partes: “Toda obra de un poeta que sea justa reconstruye estas reglas naturales de proporción y verdad. La criatura de su cerebro debe parecerse a una criatura extraída del poder formador de la naturaleza” (*must be like one of Nature's formation*)⁸⁴⁶. Que el arte imita a la naturaleza quiere decir que produce una realidad nueva, autónoma, parecida a estas realidades que contienen una materia y una forma en el estado de unidad y totalidad. Hablando de un modo más preciso, el arte de la belleza consiste en darse una materia que imite la forma, esto es, que manifieste a nuestros ojos su adecuada actualización. Según Shaftesbury, el arte nos ayuda a descubrir “nuestro mejor yo” o “nuestra propia naturaleza en su verdadera realización”. Imitar la naturaleza es comprender y retomar su movimiento, su orientación hacia la realización de ciertos fines. Imitar no quiere decir copiar la naturaleza sino, más bien, y como indica Aristóteles en su *Física*⁸⁴⁷, “terminar lo que ella no ha podido llevar a cabo bien”. Aristóteles dirá también, como hará posteriormente Leibniz que, en cierto sentido, el arte reúne lo que la naturaleza ha dispersado:

“Los hombres cualificados se distinguen de los individuos de la masa – como dicen que se distinguen los hermosos de los que no lo son y las pinturas de la realidad – porque en ellos se da acumulado en una unidad lo que suele estar esparcido y

⁸⁴⁵ *Ibid.*, I, 142-143 / I, 94-95

⁸⁴⁶ *Ibid.*, I, 96, 145.

⁸⁴⁷ Aristóteles, *Física* (199 a).

separado, pues un individuo aislado puede tener los ojos más bellos que los de la pintura y otro, otra parte⁸⁴⁸.”

Este movimiento de reunión en la unidad es, como sabemos, el movimiento propio, el recogimiento característico de la forma. El arte realiza (en el sentido de acabar) la obra del *eídos*, el acto de la forma en la materia que se le resiste, pero al mismo tiempo la espera y desea. El arte actualiza mejor la energía de la forma en la materia.

La grandeza de las proporciones visibles sirve de apoyo y de signo analógico para la presentación indirecta de otra grandeza: la del destino del hombre. Lo que Shaftesbury llama “el lugar del hombre en la naturaleza” no es otra cosa que esta relación esencial con la armonía oculta. El arte nos ayuda a entrever, por su sentido mismo de armonía visible, si lo bello está en relación con el bien, lo que nos da a percibir, comprender y entrever por medio del sentimiento, un orden oculto de fines que la exigencia de la vida y la acción nos ordena perseguir y realizar en concreto.

Shaftesbury multiplica, en los Tratados II y III de las *Characteristics*, las citas de la *Poética* de Aristóteles en el texto griego como para mostrar bien el origen de su propia reflexión. Se muestra más discreto con las fuentes secundarias y contemporáneas, aunque cita algunas: Le Bossu, o Vossius, por ejemplo. Creemos que estuviera también familiarizado con la literatura teórica de la época. Su teoría del modelo interior presenta en efecto algunas analogías con la que desarrolló Federico Zuccari en su voluminoso tratado titulado *L'Idea de pittori, scultori ed architetti*, publicado en 1607. Según Zuccari, “el pensamiento (del artista) no sólo ha de ser claro, sino libre y su espíritu, abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas”⁸⁴⁹. Como observa Panofsky, esta obra de Zuccari, “poco apreciada por los historiadores del arte y poco comprendida, merece ser tomada en cuenta porque en ella se dedica por primera vez un tratado completo al estudio de ese problema puramente especulativo que atañe a la posibilidad de la creación artística en general. Pero su respuesta – que no podía ser otra – es que esa Idea interior, cuya realización externa se considera era la obra de arte, tras ser analizados su origen y su validez, salió victoriosa de esta prueba”⁸⁵⁰. Reaccionando contra una concepción que juzgaba demasiado rígida la teoría de las proporciones, Zuccari desarrolla una doctrina de la coherencia interna de la obra, pensada a partir de su Idea o “unidad interior de composición” (*disegno interno*). Zuccari piensa, con

⁸⁴⁸ Aristóteles, *Política* (1281 b), Edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1983.

⁸⁴⁹ Panofsky, E., *op. cit.*, p. 70.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

una perspectiva completamente aristotélica, este “diseño interior” como un acto de la imaginación informado por el intelecto agente, o lo que él denomina como “el alma especulativa y formativa”. Lo importante es ver cómo surge una concepción de la génesis de la unidad interior de composición como algo que es a la vez deliberado y no deliberado, algo que es pensado y natural en el sentido que Aristóteles dice que la naturaleza no delibera. La unidad de composición conoce, en el alma del artista, una eclosión y crecimiento que es preciso comparar con la obra de la naturaleza: “Si decimos que el arte imita a la naturaleza, es porque el diseño interior obra igual que la misma naturaleza”, dice Zuccari⁸⁵¹. Este diseño se desarrolla a la vez como espíritu y como naturaleza; como un arte que delibera y como un tipo de eclosión o nacimiento inconsciente, como una invención espontánea que obra orgánicamente sobre una trama de deliberación. Según Zuccari: “Estas reglas matemáticas deben reservarse para las ciencias y profesiones especulativas, como la geometría, astronomía, aritmética y similares, que con sus resultados satisfacen al intelecto. Pero nosotros, profesores de Dibujo, para imitar a la Naturaleza no tenemos necesidad de otras reglas que las que ella misma dicta”⁸⁵². Si esto no fuera así, se le “quitaría al arte toda la gracia, todo el espíritu y el sabor”⁸⁵³.

Este tipo de análisis inaugura una relectura de Aristóteles para dilucidar lo que podría denominarse como un tipo de esquematismo de la imaginación poética. Shaftesbury retoma esta lectura y la organiza alrededor de expresiones bien elegidas y sugestivas de “ritmos interiores” (*inward numbers*), de proporciones o “simetrías” interiores (*inward proportions, inward symmetries*). El desarrollo de la “forma interior”, en relación con el modelo interior, debe obedecer ciertos ritmos sin los que la obra no adquiriría consistencia y no recibiría esta unidad coherente indisoluble de su sentido y fuerza de expresión. Las proporciones exteriores de la obra, comprendidas sus famosas “unidades”, en sentido clásico, no son pensables por medio de denominaciones puramente extrínsecas. Hay que concebirlas fundadas “desde el interior”, a partir de la “forma interior”; y es a partir de ahí desde donde hay que repensar la cuestión de la prosodia, las constricciones métricas e incluso la distinción de los géneros literarios:

“Sabemos que cada género de poesía tiene sus proporciones y sus límites naturales; y sería muy absurdo imaginar que en un poema no existe otra medida o armonía que la

⁸⁵¹ Zuccari, F. *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti*, 1607, I, pp. 59 y ss.

⁸⁵² Panofsky, E., *op. cit.*, p. 71, nota 180.

⁸⁵³ *Ibidem*.

de la versificación. Una elegía y un epigrama tienen cada uno su medida y su proporción, así como la tragedia y la epopeya. Del mismo modo, existen en pintura y en escultura unas medidas particulares que configuran lo que denominamos una obra (*piece*), como sucede en el arte del simple retrato con una cabeza o con un busto... Si añadimos o quitamos la más mínima cosa, la obra se destruye: lo que se ofrece entonces a nuestra imaginación resulta ser un tronco mutilado o un cuerpo desmembrado; y esto no simplemente por su utilidad o en razón de la costumbre, sino por necesidad, por la naturaleza misma de la apariencia (*by the nature of the appearance*)... Es esta facultad de aprehender según la naturaleza esta anticipación sensible de la unidad (*this natural apprehension, or anticipating sense of unity*) lo que nos hace conferir a las obras de nuestros artesanos el título de obras (*pieces*), a causa de su excelencia y para diseñar la justicia y la verdad de la obra⁸⁵⁴.”

Existe, pues, un fundamento para distinguir entre géneros y especies que no hay que buscar en una clasificación puramente descriptiva según criterios extrínsecos, sino en la forma interior de la obra, en este sentido interior de la unidad de la obra y de la organización interior de sus partes que debe guiar al artista. Como indica Shaftesbury: “Una pintura no merece el nombre de *Tabla* si no forma realmente una sola obra, comprendida con un punto de vista único y formada según una concepción, sentido y diseño (*design*) únicos, constituyendo así un todo como consecuencia de la relación mutua y necesaria de las partes, pareciéndose en ese aspecto a los miembros del cuerpo humano”⁸⁵⁵. Si en un cuadro las figuras se situaran de un modo indiferente y sin correspondencia entre sí, esta pintura no se consideraría una *Tabla*, como tampoco lo sería un retrato si las piernas, nariz y ojos se representaran en diferentes lugares y sin las verdaderas proporciones y carácter convenientes.

El modelo interior no es, pues, un paradigma dado, un tipo de arquetipo ejemplar que exista en sí. Es algo que el artista debe “formar en su espíritu”, como el “diseño interior” del que hablaba Federico Zuccari, poniendo el arte del *disegno* en la inmediata vecindad con la teología, y también con el Bien. La palabra *disegno* se interpretaba como *signo di Dio*. Esta exagerada valoración de la pintura es algo nuevo⁸⁵⁶. Zuccari define, al final de su tratado, el *disegno interno* como “un signo de la afinidad divina-*Disegno=segno di Dio in noi* – y que alaba como “otro sol del cosmos”, como “otra naturaleza creadora”, como “otro espíritu

⁸⁵⁴“A Notion of the Historical Draught of Hercules”, en *Second Characters*, pp. 59-60.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁸⁵⁶ Wüntenberger, F., *El Manierismo*, el estilo europeo del siglo XVI, Editorial Rauter, Barcelona, 1964, versión española de R. Santos Torroella y A. Ribera, pp. 33-34.

universal que vivifica y nutre”⁸⁵⁷. De este modo, “al estar el intelecto y los sentidos sometidos a la representación (*disegno*) y al concepto, podemos decir que esta representación, como príncipe, rector y gobernador suyo, se sirve de ellos como de algo de su exclusiva propiedad”⁸⁵⁸. Estas consideraciones de Zuccari son difícilmente accesibles al pensamiento moderno, pues incorporan el sistema escolástico-medieval a la teoría del arte, pero hacen que aparezca por primera vez el carácter problemático de la representación artística como tal. Como indica Panofsky: “La vuelta a la Escolástica no es más que un síntoma; la verdadera novedad consiste en una transformación de la orientación espiritual que hace posible e incluso necesaria esta vuelta: el abismo entre sujeto y objeto es por fin advertido claramente, y por ello se tiende sobre él un puente para intentar un esclarecimiento sustancial de la relación entre la experiencia sensible y la formación de las Ideas”⁸⁵⁹. No se discute la necesidad de la percepción sensible, pues se hace derivar inmediatamente del conocimiento divino el principio de la formación de las Ideas en el espíritu humano. El diseño interior, que posee la prerrogativa de ser luz, estímulo y vida para el espíritu, pero que a pesar de ello tiene que ser explicitado y completado por las percepciones sensibles, se presenta como un regalo: una emanación de la gracia divina. El espíritu soberano del hombre toma así conciencia de su propia espontaneidad, “y el genio justifica su superioridad, ahora expresamente reconocida y afirmada, aduciendo su origen divino”⁸⁶⁰.

Los teóricos del manierismo prestaban, en todo el período último del Renacimiento italiano, una atención privilegiada a este momento fundamental de la “invención” que es la génesis de la unidad interior de la composición. Según Shaftesbury, lo que el artista forma en su espíritu no es una invención arbitraria, una creación subjetiva de su pura fantasía; es más bien el esquema dinámico con el que la forma interior consigue producir una especie particular distinta de un género original (*a particular distinct Species of an original kind*). La imaginación portadora de la forma interior produce un tipo de universalidad típica de la que la reflexión subsume el contenido bajo los conceptos aquí puramente problemáticos, reguladores y analógicos de género y especie. Este modo de pensar la creación artística por analogía con la organización del reino viviente y su especificación en géneros y especies, aunque no se elabore todavía con suficiente precisión y rigor constituye, sin embargo, en Shaftesbury un momento esencial de la historia de las ideas: la conexión entre el juicio estético y el juicio

⁸⁵⁷ Panofsky, E., *op. cit.*, p. 81.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁶⁰ *Ibidem.*

teleológico se entrevé poco antes de un siglo de que Kant descubriera el motivo unificador de la tercera *Crítica*.

Shaftesbury ha reencontrado por este camino propio una de las tesis centrales de la *Poética* de Aristóteles que hace referencia al carácter universal de la poesía. En un pasaje de los más importantes de su tratado *Sensus Communis*⁸⁶¹ cita y comenta su celebre afirmación: “La poesía es más filosófica y de un carácter más elevado que la historia”⁸⁶². La historia se ciñe a situaciones o caracteres individuales, a lo que jamás veremos dos veces. El mundo del devenir es, por definición, infinitamente variado. La naturaleza reducida a su devenir participa de esta variedad infinita. Shaftesbury enuncia, a su manera, lo que Leibniz deduce de su principio de los indiscernibles:

“La variedad de la naturaleza es tal que distingue cada cosa que forma por un carácter particular original; si observamos este carácter rigurosamente, veremos que cada cosa difiere de todo lo que existe alrededor de ella en el mundo”⁸⁶³.”

Sin embargo, eso es exactamente lo que intentan evitar el buen poeta y el buen pintor. Imitar la naturaleza no significa para un artista “copiar lo que ve”. Puede que se trate simplemente de un retratista (*the mere face painter*), pero no de estos hombres que tienen el sentido de la invención y de la unidad de composición (*the men of invention and design*), y que son los verdaderos artistas. Imitar la naturaleza es hacer nacer en sí el modelo como si la misma naturaleza lo formara “en nuestra cabeza” para conducir a una de sus formas hasta su significación más típica. Aquí, el arte se distingue radicalmente de la naturaleza. El arte evita deliberadamente la minuciosidad y singularidad para que las pinturas no parezcan hijas del capricho y de una imaginación arbitraria. Así, la verdadera fidelidad a la naturaleza pasa, para todo artista de nuestros días, por paradójico que parezca, por los modelos del arte, por su “estudio infatigable” que no significa en absoluto copiar o ejercer una dependencia servil: “De este modo, se dice que los mejores artistas se han sentido infatigables estudiando las mejores estatuas, considerándolas una regla mejor que la que podrían suministrar los cuerpos humanos más perfectos”⁸⁶⁴. El arte imita, esto es, revela alguna cosa del proceso de formación de la naturaleza mejor de lo que lo hace la propia naturaleza que mezcla inextricablemente sus formas con una infinidad de detalles y que tropieza, en su esfuerzo por realizarse, con los

⁸⁶¹ *Characteristics*, 1900, I, 96 (nota a pie de página), 145.

⁸⁶² Aristóteles, *Poética* (1451 b), edición trilingüe por Valentín García Yebra, Editorial Gredos, 1974.

⁸⁶³ *Characteristics*, 1900, I, 95-96, 144.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, I, 96, 145.

límites de la materia y, sobre todo, con el obstáculo de las formas adversas y concurrentes: “toda naturaleza particular se desarrolla y logra su perfección si nada exterior la obstaculiza ni nadie ajeno a ella la ha dañado o herido”⁸⁶⁵.

El proceso poético tiene lo siguiente de único y característico: en él, la forma se realiza en una materia que la realiza y concreta sin individualizarla hasta esta particularidad extrema que las formas naturales reciben de su individuación por la materia. La creación de tal individuo típico no es posible sino por la relación del modelo interior a la Idea o más exactamente al Ideal.

El problema que preocupa a Shaftesbury, y que ocupará más tarde a Lessing y a Winckelmann, es comprender cómo puede individualizarse un Ideal en una materia en sentido estético. Lo propio del artista es que sabe encontrar, o más bien darse, una materia que individualiza la forma y el modelo ideal haciendo que no pierda en nada su significación universal.

El mejor ejemplo de reflexión concreta sobre este problema lo encontramos en su breve y notable tratado sobre el *Juicio de Hércules*, concebido para preparar una transposición pictórica del relato de Prodicos, relatado por Jenofonte en sus *Memorabilia* (II. I. 21)⁸⁶⁶. El texto de Prodicos constituye para él mismo la presentación mitológica de una Idea, de un concepto de razón, como diría Kant: la idea de libertad, personificada por Hércules en el cruce de caminos, apesadumbrado por las circunstancias de tener que elegir entre lo fácil y la virtud, entre la atracción del placer y el mérito. Esta idea estaba muy de moda después del Renacimiento como símbolo de la elección que le es fundamental al hombre exento del pecado original. Se trata de la transposición de una Idea a partir de un modelo literario en un modelo pictórico, sirviendo de intermediario, por paradójico que pueda parecer, de un nuevo acto de escritura que es el tratado mismo. Lessing se apasionará por este tipo de problema como podemos comprobar en su *Laocoonte*, un bello ejemplo de lo que Baudelaire denominará “la correspondencia entre las artes”.

El problema del modelo y de la forma interior recibe a partir de ahí su determinación más precisa. Por modelo interior es necesario entender la unidad de composición (*design*) en su relación con el Ideal, representado aquí bajo los rasgos de Hércules, símbolo de la fuerza necesaria en la elección de una coherencia de vida. El modelo obra como una ley, un principio

⁸⁶⁵ *Ibid.*, II, 106, 360.

⁸⁶⁶ *Second Characters*, p. 30, nota a pie de página,

dinámico de composición: “esta ley de unidad y de simplicidad en la composición (*design*) que constituye el ser mismo de la obra”⁸⁶⁷.

El término *design* se traduce aquí por “unidad de composición”, inspirado en Diderot, y designa el acto de la “forma interior” en su aplicación concreta a las artes visuales, algo así como un “esquematismo” de la imaginación creadora aplicado a las artes plásticas.

El modelo interior no es una imagen estática que tendría la consistencia de una cosa. Es una ley genética donde se puede buscar dilucidar la “noción”, como indica el título exacto del opúsculo *A Notion of the Historical Draught of Hercules*. La “noción” se define por la doble relación del modelo a la Idea por una parte, y al Ideal por otra. La Idea trasciende al modelo y no se confunde con el Ideal. Hércules combate contra sí mismo por decidirse entre la voluptuosidad y la virtud que se le ofrecen a su elección; es una Idea, la idea moral por excelencia. El sentido y contexto que toma esta idea después del Renacimiento es el de una búsqueda de la autonomía humana de la virtud. Se trata de la afirmación de la libertad del hombre contra una imaginería teológica que casi se había convertido en algo canónico en la Edad Media: un ser amenazado por la tentación que se disputan eternamente el ángel y el demonio. La elección del símbolo mitológico de Hércules confirma la idea que Shaftesbury intenta fundamentar, la de una virtud pensada como perfección accesible en este mundo, realización del hombre en tanto que naturaleza y libertad. La elección de una Idea es pues ya una elección filosófica; ésta se confirma y se realiza estéticamente en el paso de la Idea a su presentación *in concreto e in individuo* bajo la forma de Ideal. Hércules debe simbolizar el ideal del combate humano por la elección de un carácter. Pictóricamente, es preciso adoptarlo en el momento crucial de esta elección, en el momento en el que le asalta el encanto de la imagen del placer (una mujer), y comienza a escucharse la otra voz que le invita a tomar el camino más difícil, pero más generoso, la Virtud (otra mujer). Esta elección del momento decisivo es también el más fecundo pictóricamente. Este ordena una duración alrededor de un eje de simetría u organización de la Tabla. Hércules muestra todavía en su actitud la huella y efecto del discurso anterior, pero puede verse ya que mira, girándose, hacia otra posibilidad. Presentimos de qué lado se inclinará la balanza de la decisión. El instante pictórico concentra y expresa, en un tipo de inmovilidad intemporal, una duración que la fábula expone en el tiempo discursivo del relato o escritura. Aplicada a la pintura, se trata de la exigencia de “unidad de tiempo y acción”, o “lo que propiamente podría denominarse como la regla de

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

coherencia”⁸⁶⁸. Una “regla” tal no tiene nada de precepto didáctico abstracto. Comprendemos que expresa una ley dinámica de composición, diferente según el contexto y la técnica que es propia de cada una de las bellas artes. Lessing retomará y desarrollará estas ideas fundamentales⁸⁶⁹. De ahí se transmitieron al idealismo alemán, como puede verse por las reflexiones de Goethe sobre la idea de forma interior. En 1775, Goethe escribió lo siguiente a propósito de las formas teatrales⁸⁷⁰:

“Ya era hora que dejásemos de hablar de la forma de las obras dramáticas, de su extensión o brevedad, de sus unidades, de su comienzo, desarrollo y final... Existe una forma que se distingue de ésta como el sentido interior se diferencia del sentido exterior, pues no puede cogerse con las manos y quiere que se la sienta. Nuestra cabeza debe captar lo que otra cabeza puede concebir; nuestro corazón debe sentir lo que puede llenar otro corazón...

Si los escritores tuvieran de antemano el sentimiento de esta forma interior, habría menos productos monstruosos del espíritu que tuviéramos que rechazar con repugnancia; no tendríamos que pensar en extender un drama para incluir todo acontecimiento trágico, dividir toda novela en obra de teatro...

La fuerza creativa del artista es un sentimiento del que surgen (*aufschwellendes Gefühl*) proporciones, medidas y lo que es conveniente; sólo por esta forma interior puede ponerse al día una obra independiente, como las otras criaturas son producidas por su fuerza individual de germinación.”

En lo anteriormente mencionado, encontramos la quintaesencia del pensamiento de Shaftesbury, expresado por un auténtico creador de formas. A partir de ahí, comprendemos mejor el parecido dinámico del modelo interior con la forma interior. Goethe lo piensa como sentimiento. Su origen es su verdadero “sentido interior” y se desarrolla, bajo su forma creativa, como sentimiento de proporciones, medidas y de lo conveniente: reconocemos ahí estos “ritmos” o “números interiores” que Shaftesbury asocia siempre con el desarrollo de una forma interior. El filósofo objetará que tales expresiones no constituyen conceptos rigurosos. Sin duda, pero designan una actividad

⁸⁶⁸ *Characteristics*, 1900, II, 354.

Second Characters, p. 36.

⁸⁶⁹ Lessing, G. E., *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), Ediciones Orbis, 1985.

⁸⁷⁰ Goethe, *Anhang zu Mercier-Wagners Neuem Versuch über die Schauspielkunst*, Werke, t. 36, pp. 115 y ss.

de la imaginación productiva no determinable por conceptos, un tipo de “arte oculto en las profundidades del alma humana”, más difícil de dilucidar aún que el esquematismo trascendental de las categorías según Kant, porque aquí no podemos siquiera tomar categorías como hilo conductor. Según Shaftesbury, el principio de composición, el modelo interior que el artista debe darse para organizar su obra pasa en todos los casos por esquemas temporales, por ritmos o “números” interiores, como sucede en el caso de las artes plásticas, más bien que el tiempo, como es el caso de la música o la poesía. El espacio es, para él, tiempo organizado en simultaneidad. La obra organiza en una unidad original las tres dimensiones de la temporalidad. Por otra parte, el pintor accede siempre temporalmente a esta organización. El tiempo es esencial a la elaboración del modelo interior y es constitutivo de la obra misma. El arte nos sitúa en la pura presencia donde se concentra el tiempo.

Comprendemos mejor ahora la relación del modelo interior con la Idea. El modelo interior es mucho más un esquema dinámico temporal que una Idea inmóvil en ella misma e idéntica a ella misma, por retomar características platónicas. El modelo interior es la condición de realización fenoménica y temporal de la Idea. Utilizando una vez más la terminología del *Filebo*, podríamos decir que la génesis de la forma interior constituye el límite que arranca a la Idea de su indeterminación intemporal y le confiere una presencia sensible, un valor de presencia para nosotros en lo sensible. En lo referente al modelo interior, juega el papel de la causa de la mezcla: es el que asegura la proporción oportuna entre lo finito e infinito, entre lo determinado e indeterminado en la presentación estética de la Idea. Una “proporción interior” asegura el equilibrio de la obra entre el rigor y el carácter perfectamente logrado de su forma, por una parte, y la apertura ilimitada sobre las significaciones indefinidamente interpretables, por otra.

Queda el problema del sentimiento; queda comprender el sentimiento de la forma interior, condición de su comunicabilidad, así como de su desarrollo subjetivo. Como dice muy bien Goethe: la forma “quiere ser sentida”. Shaftesbury ha contribuido a la comprensión de este problema: había hecho hincapié muchas veces en las raíces instintivas del sentimiento. Es en la vida, digamos incluso en la vida de la especie, donde el sentimiento toma sus raíces: para nosotros, es la expresión más intensa y diversificada de esta vida. Así, según Goethe, “el sentimiento lo es todo”⁸⁷¹.

⁸⁷¹ Goethe, J. W. *Fausto*, traducción de Pedro Gálvez, prólogo de Eugenio Trías, Unidad Editorial, 1999, p. 149. Véase también *Obras Completas*, Grandes Clásicos, Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y

El sentimiento del que habla Goethe es el sentimiento de sí mismo y de la vida (*Selbstgefühl, Lebensgefühl*) del cual el arte expresa las armonías, matices y relaciones innumerables por las que estamos anclados en las realidades del mundo: el mundo exterior e interior. El arte procede de un tipo de conciencia implícita de la unidad interior del sentimiento, accesible sólo al sentido interior: él capta la ley interior del sentimiento según sus ritmos, proporciones, medidas interiores y su sentido de lo conveniente. ¿Pero cómo pensar el origen vivo, incluso vital, de la fuerza del sentir?

Shaftesbury contribuyó de un modo original y fecundo a este problema con su reflexión sobre las Ideas naturales, verdaderos “instintos” que estructuran el sentimiento de interioridad. Este tema lo desarrolla en las *Characteristics*⁸⁷², pero lo hace aún mejor en ciertos escritos inéditos. Por “ideas naturales” entiende, contra Descartes, Hobbes y Locke, a quienes se enfrenta directamente, no exactamente las “ideas innatas” de la especie, sino más bien las modalidades dinámicas del sentimiento vital, verdaderas expresiones subjetivas de esta ley interior que limita y desarrolla la unidad de la especie en cada individuo.

En los *Second Characters*, en el apartado sobre el “Plastic Art”, Shaftesbury indica que aquellos filósofos (modernos), los más pobres e inciertos, por mor de un sistema o hipótesis, sobrepasan todos los conceptos y extravagancias antiguas y les niegan a los animales ideas, sentido y percepción, es decir, vida. Pero los que son aún más pobres e inciertos impugnan las ideas naturales y ridiculizan el instinto y las ideas innatas porque quizás se ha abusado de ellas o aplicado mal, o llevado demasiado lejos por algunos escritores modernos anteriores, o por Platón.

De este modo, estos mismos filósofos confundirían la misma noción de especie, de ideas específicas, convirtiéndose así en tristes virtuosos. Sin embargo,

“si la creadora o naturaleza plástica universal no hubiera establecido los límites, el capricho (esto es, el libertinaje y la bestialidad) del hombre corrupto hubiera sobrepasado hace tiempo a cualquiera de los peores pintores, grotescos,

notas de Rafael Cansinos Asséns, *Fausto*, Tomo IV, p. 822. Fausto le responde a Margarete su pregunta sobre si cree en Dios:

“Llena tu corazón con todo eso,
y cuando te sientas embargada de felicidad,
dale al sentimiento el nombre que quieras.
¡Llámalo dicha, alma, amor o Dios!
¡Yo carezco de nombre para ello!
El sentimiento lo es todo;
el nombre, sonido y humo,
llamaradas divinas cubiertas de tinieblas.”

⁸⁷² *Characteristics*, 1900, II, 307, 411, 412, etc.

ρυπαρογραθοι, etc. Así como a cualquiera de los poetas componiendo nuevas y complicadas formas de sátiras, etc., con las que la raza se hubiera extinguido y perdido⁸⁷³.”

No obstante, Shaftesbury señala que esto no sucede así porque incluso en el interior de algunas especies (dentro del género), como es el caso de los perros y las aves de corral que se crían juntas, existe una propensión a unirse entre quienes se parecen entre sí, de tal modo que cuando la raza se junta y se mezcla, con el paso del tiempo y después de diversas generaciones, se despliega y se muestra, regresando los órdenes a sus primeras secreciones naturales y a su pureza y simplicidad de forma.

Estas observaciones dan respuesta al problema de la norma del juicio, inmanente a la especie bajo la forma del “instinto”, y de la facultad de sentir que son propias de cada línea viviente. Se dilucida así el principio que asegura la unidad, esto es, la posibilidad de equilibrio en el hombre entre las “afecciones naturales” y las “afecciones egocéntricas”, utilizando el lenguaje de la obra *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*. Shaftesbury descubre de hecho con todo esto nada menos que el problema que Kant reformulará más tarde bajo el nombre de Idea normal y que tratará en el apartado 17 - “Del ideal de la belleza”⁸⁷⁴ - de su *Crítica del Juicio*. Shaftesbury ve en lo que denomina “Idea natural” el verdadero principio, que más bien que innato considera “connatural” y viviente, del juicio estético en el inconsciente de la especie. Kant precisará más tarde que “esa idea normal no es derivada de proporciones sacadas de la experiencia como reglas determinadas, sino que solamente, según esa idea, son posibles reglas del juicio. Ella es la imagen que se cierne por encima de todas las intuiciones particulares, en muchas maneras diferentes, de los individuos para la especie entera; imagen que la naturaleza ha tomado como prototipo de sus producciones en la misma especie, pero que parece no haber alcanzado totalmente en ningún individuo; ella no es, en modo alguno, el prototipo total de la belleza en esa especie, sino solamente la forma que constituye la condición indispensable de toda belleza y, por tanto, solamente la exactitud en la exposición de la especie; ella es, como se decía del famoso *Doryphoros* de Polykletos, la regla (igualmente podría servir para esto la vaca de Myron, en su especie)”⁸⁷⁵. Esta forma actúa en cada individuo como principio de reflexión, ampliamente inconsciente, de las normas de la especie en materia de belleza. Según Shaftesbury, es un “instinto” de reflexión o “sagacidad

⁸⁷³ *Second Characters*, pp. 105-106 (“Instinct, Natural Ideas”).

⁸⁷⁴ Kant, M., *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa Calpe, 1997, 3ª edición 1984, pp. 132-136.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 135.

natural”. Kant precisará que es la Idea de un cierto tipo (*Bild*), o imagen tipo, que la facultad de juzgar reflexionante atribuye a la “técnica de la naturaleza”⁸⁷⁶ como la más alta finalidad en la construcción de la forma. Pensar que la “Gran Creadora”, la “naturaleza plástica universal” o, como prefiere decir Kant, la “técnica de la naturaleza” haya podido situar intencionadamente tal imagen-tipo o “Idea natural” al principio de sus producciones no es más que, bien entendido, un paso de quien juzga, esto es, de quien busca comprender; no es entonces ningún tipo de saber de la naturaleza hipostasiada en “cosa en sí”. Pero lo que se trata de comprender es que este pensamiento de la Idea y del juicio reflexionante coincide con un sentimiento profundo del dinamismo de la vida dentro de nosotros pues, como dirá después Kant, el espíritu es para sí únicamente vida: es el principio vital. La omnipresencia de este sentimiento vital da cuerpo al pensamiento dirigiéndolo objetivamente, incluso en su facultad puramente “reflexionante”, según las líneas de fuerza expresadas por las Ideas.

No tenemos por qué creer que estas Ideas naturales son normas inmutables y predeterminadas en sus formas. No existe un modelo en sí. La idea natural es una dirección, un tipo de fin; es algo propio de cada especie, pero en el interior de ésta es susceptible de variedades, de “características” que no permiten referirse a un canon concebido como expresión de lo bello en sí. Shaftesbury opone la idea de “proporción interior” (*inward proportion*), que le es tan querida, a las concepciones demasiado estáticas o matemáticas de la teoría de las proporciones que han querido a veces gobernar el arte dogmáticamente, especialmente en la arquitectura neoclásica. Los “números interiores” de los que habla Shaftesbury revelan una “métrica” superior a la ciencia del número aritmético. Las “proporciones interiores” de una obra de arte son proporciones vivientes que escapan a la medida geométrica. La crítica de Shaftesbury anticipa la reflexión que Goethe hace en su *Estudio sobre Spinoza*:

“ Toda cosa con una existencia viviente no podría medirse por nada exterior a ella; pero si ha de medirse, es preciso que la medida la dé ella misma; sólo ésta es eminentemente espiritual (*geistig*) y no puede descubrirse por los sentidos; ya en el círculo la medida del diámetro no se deja aplicar a la circunferencia. De este modo, se ha querido medir al hombre de un modo mecánico: los pintores han tomado la cabeza, en cuanto parte más noble, como unidad de medida, y no puede aplicarse, por tanto,

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 134.

esta medida sin causar un perjuicio, por pequeño e inexpresable que sea, a los otros miembros⁸⁷⁷.”

Las verdaderas proporciones, las relaciones vivas, no se juzgan de lo exterior sino a partir de la verdad interior, es decir, del modelo interior. Este es el sentido en el que “toda belleza es verdad”⁸⁷⁸. No puede tratarse aquí de una verdad de orden universal como en el caso de una verdad científica; se trata de una verdad interior, de orden individual. Toda proporción interior, incluso la más original e inimitable, debe poder referirse a la Idea que cada especie se hace de la “norma” de lo bello, comprendiendo que ésta pueda variar según los tiempos y lugares. Como dice Kant: “un negro debe tener necesariamente, con esas condiciones empíricas, otra idea normal de la belleza de la figura que un blanco y un chino, otra que un europeo. Lo mismo ocurriría con el modelo de un caballo o de un perro bellos (de una cierta raza)”⁸⁷⁹. Hay que pensar pues la unidad de la Idea natural, o de la Idea-normal propia de cada especie, como dirá Kant, al mismo tiempo que la idea de una variedad o variación de las características del interior de esta especie. La “verdad” del arte consiste en hacer pensar y reflexionar la relación que existe entre las características individuales y la unidad de la especie, la “norma” vivida, sentida y pensada bajo el nombre de Idea natural o Idea-normal.

Sobre este último aspecto, así como sobre la cuestión de la teleología en general, vemos que Kant recuerda a Shaftesbury. Cuando trata el concepto de naturaleza para hacerlo compatible con la Idea de finalidad, Kant recuerda las reflexiones que Shaftesbury hizo sobre las diversas “características” por las que la naturaleza determina sus “formas” hasta la extrema individualidad⁸⁸⁰.

Citamos a continuación *in extenso* este importante pasaje que se encuentra en el artículo de 1788 “Sobre el empleo de los principios teleológicos en filosofía”⁸⁸¹:

“A propósito de lo que en la especie humana denominamos como variedad, indico aquí que, por relación a ella igualmente, no debe considerarse a la naturaleza

⁸⁷⁷Goethe, *Werke, Hamburger Ausgabe*, t. 13, p. 7.

⁸⁷⁸Cassirer, E., “Goethe and the Kantian philosophy”, en *Rousseau, Kant and Goethe*, Nueva York (Harper torchbooks), 1963, p. 85.

⁸⁷⁹Kant, *Crítica del Juicio*, p. 135.

⁸⁸⁰*Characteristics*, 1900, I, 95-96, 144.

⁸⁸¹Kant, *Kant's gesammelte Schriften, herausgegeben von der königlich. Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlín, Georg Reimer, 1913, Bd. VIII, p. 165-166; trad. al francés “Sur l'emploi des principes téléologiques dans la philosophie”, por Stéphane Piobetta en *Kant, la philosophie de l'histoire*, ed. Gonthier, París, 1947, p. 137-138.

como creadora de formas en toda libertad, sino exactamente como en el caso de los caracteres raciales que se limita a desarrollar estas formas y está predeterminada a producirlas por las disposiciones originales; pues hallamos también ahí una finalidad y una apropiación correspondiente que no pueden ser la obra del azar. Algo de lo que ya se dio cuenta Shaftesbury, esto es, que en cada rostro humano encontramos una cierta originalidad (un verdadero diseño, por decirlo así) (*gleichsam ein wirkliches Dessen*) que marca exactamente al individuo en vista de fines particulares que no tiene en común con otros. Bien que no podamos descifrar estos signos, todo retratista que reflexiona sobre su arte puede confirmar esta aserción: leemos que este retrato pintado sobre el vivo y bien hecho es verdadero, esto es, que no se trata de un producto de la imaginación. ¿Pero en qué consiste esta verdad? Sin ninguna duda, en una proporción definida de cada una de las partes del rostro con todas las otras para expresar un carácter individual que contiene un fin oscuramente representado. Ninguna parte del rostro puede, aunque nos parezca desproporcionada, cambiarse sobre la imagen pintada, conservando las otras sin que salte a ojos del conocedor, aunque no haya visto el original, y confrontándolo simplemente con el retrato hecho sobre la naturaleza, cuál de los dos expresa la naturaleza pura y simple, y cuál es fruto de la invención. La variedad que existe entre los hombres de la misma raza ha estado, verosímilmente introducida, por tanto, en el seno de la matriz original con un fin para producir la mayor diversidad que se requiere para realizar una multitud de fines diferentes, como la diferencia de razas sirve para fundar unos fines menos numerosos, aunque más esenciales y desarrollarlos, por tanto, teniendo en cuenta una diferencia importante, que en el segundo caso las disposiciones, una vez desarrolladas - lo que debe suceder en una época muy lejana - no dan nacimiento a ninguna forma nueva de esta clase y no hacen que desaparezcan las antiguas, mientras que en el primer caso, en lo referente a nuestro conocimiento, estas disposiciones parecen denotar una naturaleza creativa inagotable de nuevos caracteres (tanto exteriores como interiores).”

Vemos por este texto que es la idea de fin la que permite, cree Kant, reflexionar la relación problemática de la variedad individual respecto a la unidad de las formas específicas. Sin hablar todavía de la facultad de juzgar reflexionante, Kant indica ya que este proceso es relativo a nuestro modo de conocer. El arte, y la intuición estética de donde procede, proporciona una mediación esencial en esta “reflexión” que dirige el pensamiento desde los caracteres individuales hacia la idea “de un fin oscuramente representado”. El arte es quien

nos hace sentir la “verdad” interior de las proporciones, así como la relación del todo con las partes en la expresión singular y, aunque no podamos descifrar estos signos, toda visión artística tiene una facultad que es notable: dirigir nuestro pensamiento, a partir de una forma singular y de sus características propias, hacia la búsqueda de un universal problemático, sentido o presentido antes que comprendido, pero que nos pone incansablemente en la búsqueda de esta comprensión. El recuerdo de Shaftesbury viene a sostener esta conexión existente entre el juicio estético y el juicio teleológico en lo referente al ejemplo de las “variedades”. La reminiscencia no es fortuita, pues se asocia a la idea, problemática también, de una naturaleza pensada a la vez como artista inagotable (“creadora de caracteres nuevos”), y como fuente de formas vivientes dirigida hacia fines (“no debemos considerar la naturaleza como creadora de formas en toda libertad”). Hemos visto que estas dos ideas estaban ya presentes y asociadas en el pensamiento de Shaftesbury. Kant las pensaría de nuevo confiriéndoles un estado crítico en el conjunto del sistema teórico y práctico de las facultades humanas.

Según Shaftesbury, la Idea natural realiza la variedad de sus características en el interior de una historia. Es en el corazón del pueblo griego, en la Ática del siglo V, cuando se realizó para nosotros, especie europea, el Ideal de belleza más perfecto: perfecto porque ha nacido realmente de una creencia propia, “salido del seno de la naturaleza, según el curso de las cosas”⁸⁸². Shaftesbury consagra a este tema algunas páginas importantes que han sido copiadas de nuevo con fervor en los cuadernos del joven Winckelmann:

“Así, Grecia, aunque exportaba las artes a otras naciones, no ha importado nada por su parte en este género: o, como mucho, algunos materiales en bruto de forma grosera y bárbara. Este pueblo fue, evidentemente, original en el orden de las bellas artes; todos los conocimientos bellos nacieron de ellos mismos en su interior y fueron, como dice el maestro citado aquí tan a menudo, “formados espontáneamente” (*self-formed*), salidos del seno de la naturaleza, según el curso necesario de las cosas⁸⁸³.”

En la nota a pie de página, Shaftesbury interpreta la palabra *self-formed* no sólo en el sentido restringido de improvisación, sino también en el sentido de “producción natural”, de “autoformación (*self-formation*) de las bellas artes”. Compara este término con otros muchos

⁸⁸² *Characteristics*, 1900, II, 242.

⁸⁸³ *Ibidem*.

pasajes de la *Poética* de Aristóteles, especialmente con aquel donde dice que es la misma naturaleza la que “halló el metro más apropiado” en el origen de la poesía⁸⁸⁴.

Esta concepción de originalidad nos envía necesariamente al curso de las cosas donde se expresa la ley por una conexión interior que no deja de evocar la mónada leibniziana y su espontaneidad ejemplar. Todo está contenido en el desarrollo de una nación y en el ideal del gusto que la expresa, pero donde mejor puede leerse el principio interior de conexión es en el lenguaje, en el espíritu de la lengua hecho manifiesto mientras que ésta alcanza, como en los oradores áticos y en el griego de Demóstenes, esta fuerza de persuasión que refleja todas las formas del equilibrio del espíritu. Los griegos, aunque formaban diferentes naciones, con sus leyes y gobiernos, a veces enfrentados entre sí, compartían la misma lengua que utilizaban para su educación y refinamiento: “Fijó así las reglas y la medida de su bella y rica lengua, conservando sólo algunas diferencias en los dialectos que hacían sobre todo su poesía infinitamente agradable. La misma regla se aplicó a otras artes en igual proporción. Se hicieron las distinciones, y se descubrieron los diferentes géneros separándose unos de otros: se rindieron honores y admiraron a los practicantes y maestros de cada arte, y por fin se reconoció a los críticos y se establecieron como maestros superiores a todos los demás. Música, Poesía, Retórica, incluso la prosa de la historia, escultura, estatuaria, pintura, arquitectura, en una palabra todo lo que está lleno de gracia es delicioso, todas las artes de las Musas, obtuvieron los más grandes honores y suscitaron la más grande emulación”⁸⁸⁵.

Todo se decide, así pues, en un grado más elevado de la evolución, en el elemento privilegiado del lenguaje, lugar donde se deciden las diferencias o se distinguen los géneros y las especies, y donde se ordenan sus variedades con relación a la conciencia y al sentimiento que tenemos de ellos. La “Idea natural” no es pues sólo lo que nos sumerge en las fuerzas oscuras de la vida; pues la vida, en el momento que es un cuerpo humano el que la vive, se muestra en el elemento de la palabra, crisol y lugar decisivo de las luchas y de la emulación de las facultades. Vivir es comunicar. La verdadera madre de las artes no es sólo la señora Naturaleza; es la diosa Persuasión: “la diosa Persuasión ha debido ser en cierto modo la madre de la poesía”⁸⁸⁶. Jean-Jacques Rousseau dirá pronto que el espíritu en cada lengua tiene su forma particular.

⁸⁸⁴ Aristóteles, *Poética*, 1449 a.

⁸⁸⁵ *Characteristics*, 1900, II, 241-242.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, I, 23, 154.

Shaftesbury ha abierto en este aspecto una vía que explorará primero James Harris, su sobrino⁸⁸⁷. Harris es el intermediario a través de quien la idea de forma interior aplicada al lenguaje se transmite a Herder, y después a Humboldt. Éstos toman como tarea utilizar la idea shaftesburiana de “forma interior” para pensar el espíritu de una lengua y la diversidad de estructura de las lenguas humanas en su influencia sobre el desarrollo intelectual de la humanidad. Esta doble relatividad, histórica y lingüística, del modelo interior aleja a Shaftesbury de todo dogmatismo. No existe ningún paradigma en sí; sólo cuenta la búsqueda y el debate de cada uno con sus propias posibilidades interiores y exteriores.

Shaftesbury nos ayuda a comprender los problemas planteados por Kant, fruto de la meditación de todo un siglo, y especialmente la unidad profunda que existe entre el juicio estético y el sentimiento de la vida. No es preciso reducir éste último al sentimiento vago o indiferenciado de una coincidencia inmediata con lo dado o con el ímpetu del deseo. La cuestión es más bien la siguiente: ¿qué es la vida cuando se trata de un ser humano quien la vive? Shaftesbury responde con su doctrina de las ideas naturales y del modelo interior. Ésta es la respuesta que Kant deja entrever en el capítulo sobre el “Ideal de belleza”. La Idea de humanidad, un cierto Ideal de humanidad debe necesariamente, según Shaftesbury, informar desde el interior del sentimiento que tenemos de nosotros mismos y de la vida. Es lo mismo que expresa Kant, con más fuerza, cuando escribe:

“ Sólo aquel que tiene en sí mismo el fin de su existencia, el hombre, que puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o, cuando tiene que tomarlos de la percepción exterior, puede, sin embargo, ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgar después estéticamente también la concordancia con ellos, ese hombre es el único capaz de un ideal de la belleza, así como la humanidad en su persona, como inteligencia, es, entre todos los objetos en el mundo, la única capaz de un ideal de perfección⁸⁸⁸. ”

⁸⁸⁷Harris, J., *Hermes: or, a philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar*, Londres, 1751 (H. Wood fall).

⁸⁸⁸Kant, M., *Crítica del Juicio*, p. 133.

LA TEORÍA DEL ARTE

“Recuerde, señor, que comencé esta investigación denominando a la pintura como una ciencia vulgar. Compruebe usted ahora cómo me he interesado tan profundamente en el asunto que voy a demostrar que no es en absoluto ni una ciencia vulgar ni inferior⁸⁸⁹.”

Con estas palabras se dirigía Shaftesbury a Lord Somers, poco antes de su muerte, esbozando una introducción al tratado sobre la pintura en el que estaba trabajando durante los últimos meses de su vida en Nápoles en 1712-13. Su título completo debería haber sido *Plastics: or the Original Progress and Power of Designatory Art*. Tal título indicaba la naturaleza formal del tratado, pero mostraba también la evolución que la pintura había realizado en la mente de Shaftesbury en esta época: de una “ciencia vulgar”, según se la había considerado en “A Letter concerning Design”, incluida en *Second Characters*, y enviada a Somers a principios de 1712, había progresado hasta adquirir el status de un arte de la forma. Es de lamentar que la obra sólo quedara en simples notas y apuntes, desconociéndose así hasta el presente siglo. La obra tiene una estructura independiente que nos hace recordar la independencia que Shaftesbury quiso observar siempre en su vida pública; sus páginas están llenas de frescas ideas que fueron relegadas al olvido, teniendo que esperar bastante tiempo hasta que pudieron darse a conocer. Shaftesbury era consciente de la importancia que tenía en su época la controversia sobre la teoría antigua de *ut pictura poesis*, y para otorgarle a la pintura un lugar privilegiado dentro de las artes tenía que estudiar al poeta y al pintor, indicando sus parecidos y diferencias así como el puesto que ocupaban en la escala artística: todo esto lo había indicado de modo incompleto en sus otras obras, pero en *Plastics* se propuso tratarlo profundamente. Este problema puede servirnos de punto de partida para relacionar a Shaftesbury con la teoría del arte de su época, la cual le influyó profundamente, así como para contextualizarle posteriormente en su época, contrastándole con las diversas corrientes de opinión artísticas que o bien le criticaron o siguieron los pasos de su doctrina.

⁸⁸⁹ “Idea of the Work”, en *Second Characters*, p. 4.

Discutiendo las cinco partes de la pintura en su obra *Plastics*, Shaftesbury hace una clara diferenciación en la sección que trata sobre la *Invention*⁸⁹⁰. El poeta, dice, comparte con el resto de literatos su modo de “escribir, designar o crear imágenes, esto es, con palabras, caracteres del habla realizados por escrito, gramática, etc.”. El lenguaje que usa el pintor es, por otra parte, “peculiar a sí mismo”: es creador de forma. La mente diseñadora trabaja con “materia plástica”. “Sin esto y sin la parte formadora o activa,... no puede existir ninguna obra,... ni ningún avance o fundamentación”. Compárese esto con el importante texto que aparece en la página 140-1:

“En nuestra época no existe apenas en... nuestros poetas o autores modernos ni una metáfora, alusión o símil que se fundamente en el arte y se haya realizado sobre el trabajo del pintor, sino todo aquello que avergüenza al pintor... Existen comparaciones y paralelismos entre pintura y poesía... casi siempre tan absurdos y forzados, poco convincentes y defectuosos.”

Es evidente que existe aquí material para lograr superar la problemática de *ut pictura poesis*⁸⁹¹.

La naturaleza crea, según Shaftesbury, de acuerdo con un principio plástico que comparte con el poeta. En su obra *Plastics*, clasifica también al poeta como un “segundo creador”⁸⁹², considerando que su lenguaje tiene una naturalidad añadida de la que carece el arte de las palabras. Esta postura básica hace posible relacionar a Shaftesbury con la actitud hacia la pintura que era común en su época, y cuyo ejemplo encontramos en el influyente poema de Dufresnoy *De Arte Graphica*⁸⁹³ y en el *Parallel of Poetry and Painting* de Dryden que sirvió como prefacio a su traducción de Dufresnoy en 1695.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, pp. 141-2.

⁸⁹¹ Shaftesbury sigue la línea que conduce a Harris y a Lessing, que no seguimos aquí porque ninguno de estos escritores conoció la obra *Plastics*. Sobre la construcción de la imagen, véase Platón, *El Sofista* 235 D, Instituto de estudios políticos, Madrid, 1970, p. 37. El interés de Shaftesbury por las distinciones que existen entre las pinturas y las palabras puede verse en su sistema de “caracteres” al principio de su obra *Plastics*. Locke en el Libro III de su *Essay* indica que las palabras son signos sensibles impuestos arbitrariamente y “naturalizados” sólo después de un largo uso familiar. Sobre la especial “peculiaridad” de la pintura como distinta de la poesía, véase de Piles, *Cours de Peinture*, 1708, p. 445: “La ejecución de la pintura exige mucho más estudio y tiempo que la de la poesía, pues la dicción se adquiere por medio de la gramática y el buen uso, y esto es algo común y obliga a todas las gentes honestas allí donde hablen correctamente su lengua”. En contraste con esto, de Piles subraya las destrezas que deben adquirirse en pintura: el argumento de Shaftesbury se utiliza para subrayar la invención en la pintura.

⁸⁹² *Second Characters*, p. 119.

⁸⁹³ Dufresnoy, C. A., *De Arte Graphica. The Art of Painting...* with remarks (By Roger de Piles): Translated into English, together with an original preface containing a parallel betwixt Painting and Poetry. By Mr. Dryden. As also a short account of the most eminent painters, both ancient and modern... By another hand (Richard Graham). Lat & Eng., Londres, 1695.

El objetivo que persigue John Dryden en el *Parallel* era, según dice, demostrar que “un pintor erudito debe poseer una idea de lo que es la perfecta naturaleza”⁸⁹⁴. Según esto, todo carácter que aparece en una pintura “debe diseñarse según la perfecta belleza que le es propia.” Dryden está directamente influido por la teoría de la “Idea” de Bellori⁸⁹⁵ que Dufresnoy había representado en su *De Arte Graphica*: la doctrina según la cual, eligiendo las partes más bellas de la naturaleza - teoría que iba desde el Sócrates de los *Memorabilia* de Jenofonte hasta Cicerón y Maximus Tyrius - la Idea interior, según la entendía Platón, y se reflejaba de diversos modos en Proclo, Cicerón y Séneca⁸⁹⁶, se hace perfecta. Bellori cita todas estas fuentes. La teoría implica, desde luego, la opinión aristotélica de que la naturaleza no alcanza nunca por sí misma la belleza perfecta, sino que se frustra por medio de accidentes, siendo así siempre defectuosa.

Dryden y Shaftesbury difieren, sin embargo, en cuanto al tema del carácter humano en las obras de arte. En este aspecto del arte, la Idea de Perfección, dice Dryden, sirve de poco en lo que se refiere a los retratos o caracteres que componen la tragedia y la comedia, donde tienen que mostrarse las personas particulares con sus debilidades particulares⁸⁹⁷. En épica, sin embargo, donde la debilidad humana no se encuentra representada, el ideal puede operar y dominar así el carácter perfecto. La *Poética* de Aristóteles había establecido, desde luego, la doctrina básica. Los caracteres o bien están por encima de nuestro propio nivel de bondad o por debajo, o son como somos nosotros mismos. Es en este aspecto en el que, volviendo a las *Characteristics*, encontramos que Shaftesbury adopta una postura diferente: “en un poema (bien sea épico o dramático) un carácter completo y perfecto es el mayor monstruo”⁸⁹⁸.

Shaftesbury muestra su desacuerdo con el carácter perfecto tanto si se trata de una representación épica como dramática, alejándose así del establecimiento de un carácter universal y objetivamente aceptado, y dirigiéndose hacia los inicios de la “subjetivación” del carácter existente en una obra de arte.

⁸⁹⁴Dryden, J., *Parallel of Poetry and Painting*, 1695, p. xvi.

⁸⁹⁵Bellori, G. P., “L’Idea del pittore, dello scultore, e dell’architetto”, prefacio a la *Vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.

⁸⁹⁶Véase Panofsky, *Idea*. La idea perfecta y excelente de Platón no tenía nada que ver con el arte, que Platón consideraba como una mera sombra del mundo visible, y que era a su vez una sombra del mundo de las ideas puras. Cicerón reconcilió la Idea de Platón con la “Forma” de Aristóteles (*eídos*) que existe en la mente del artista antes de exteriorizarse en la materia, y pone como ejemplo la obra que funcionaba dentro de Fidias cuando diseñó la gran estatua de Atenea.

⁸⁹⁷Véase “Prefacio” a la traducción que Dryden hace de Dufresnoy, p. xvii.

⁸⁹⁸*Characteristics*, 1900, II, 319-20. Compárese la opinión general del “carácter falso” en Le Bossu, *Du poème épique*, 1675, Lib. IV, Capit. XV: “Digo... que un carácter es falso en tanto en cuanto un autor lo hace de tal modo que no podemos observar ningún parecido en el orden de la naturaleza donde quiere situarlo”.

Sin embargo, puede concluirse que para Dryden la pintura, además de ser poesía muda, como continuaba denominándola Dufresnoy, es en efecto poco más que una versión visual del accidente poético. Los medios de expresión verbales y visuales se tratan como si fueran uno. Para llegar a un claro reconocimiento de su diferencia en la teoría inglesa tenemos que esperar hasta Shaftesbury quien, con una conciencia más determinada del medio visual, los conecta orgánicamente. Aunque los distingue, Shaftesbury ve que el pintor de historia y el poeta tienen mucho en común: aunque difieren en cuanto a sus medios, necesitan estudiarse de modo parecido.

“En un verdadero pintor de historia, se requieren el mismo conocimiento, estudio y opiniones que en un verdadero poeta⁸⁹⁹.”

Shaftesbury relaciona también al mismo tiempo al pintor con la poesía como un arte de acción visual, y se encuentra así lejos de la épica, un arte de palabras, y más cerca del arte dramático:

“Un pintor debe imitar lo dramático y escénico, no lo épico y al poeta meramente recitativo⁹⁰⁰.”

El conocimiento y estudio que Shaftesbury requiere al pintor serio implica un conocimiento de la acción que para él, como para Aristóteles, incluye la acción psicológica, la vida mental del carácter. En lo que a esto se refiere, Shaftesbury habla aquí con el mismo espíritu de Aristóteles.

Para estudiar de un modo objetivo las ideas que Shaftesbury tiene de la acción y el carácter dentro de la pintura de historia, es conveniente que consideremos antes el carácter de una pintura como un todo. Shaftesbury desarrolla una idea de la pintura que subraya la unidad de un modo marcadamente aristotélico.

“Lo que se extrae de la naturaleza con la intención de hacer surgir en nosotros la imaginación de la especie u objeto natural, de acuerdo con la belleza real y la verdad, debe comprenderse en ciertas partes completas o distritos que representan la

⁸⁹⁹ “A Notion of the Historical Draught of Hercules”, en *Second characters*, p. 59.

⁹⁰⁰ Shaftesbury, “Of the Decorum”, en “Plastics”, *Second Characters*, p. 167.

correspondencia o unión de cada parte de la naturaleza con toda la naturaleza misma⁹⁰¹.”

Esta idea le debe mucho a Aristóteles, quien escribió que “el espectáculo” (o aparición en escena de los actores) debe ser una parte del todo, “puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden”⁹⁰². En su quinta Miscelánea, Shaftesbury cita la famosa definición del todo de Aristóteles: “Es entero lo que tiene principio, medio y fin”⁹⁰³.

Es necesario que veamos más detenidamente cómo el pensamiento de la forma interior, como principio de la cosmovisión de Shaftesbury, determina su teoría del arte, así como su legalidad y necesidad.

Una obra de arte en cuanto totalidad⁹⁰⁴ es un sistema completo; sus partes poseen regularidad y uniformidad, no son independientes entre sí, sino que corresponden a una intención sencilla, uniforme, consciente y remiten a ella⁹⁰⁵. Sólo si percibimos esta idea de unidad, el sentido anticipador de la unidad, otorgamos a una obra el título honorífico de “obra de arte”⁹⁰⁶. Así, “el buen pintor comienza trabajando primero desde dentro. Su idea antes que su mano; en esta primera parte está implicada la materia plástica y la parte formadora y activa de la obra”⁹⁰⁷. La unidad de la obra de arte tiene, por tanto, su origen en su forma interior; su fundamentación se halla en su ley más interna; sólo puede entenderse como símbolo de esta forma de intuición, de su idea. De este modo, centrada en sí misma y siguiendo sus propias leyes, esta forma acuñada, que viviendo se desarrolla, es libre de toda coacción exterior, de toda regla impuesta desde fuera. La forma interior de la obra de arte forja la forma exterior. La forma exterior es el símbolo de la forma interior; la figura exterior, la estructura formal, está determinada por la idea fundamental. Por eso, cada género artístico tiene su legalidad estilística particular⁹⁰⁸. Las composiciones musicales, las sonatas y las zarabandas tienen su

⁹⁰¹ *Ibid.*, “Notion”, p. 60.

⁹⁰² Aristóteles, *Poética*, 1450 b-35.

⁹⁰³ *Characteristics*, 1900, II, 317.

Aristóteles, *Poética*, 1450 b-25.

⁹⁰⁴ Shaftesbury denomina tanto al universo como a la obra de arte “a whole”, esto es, un todo. Véase *Characteristics*, 1900, I, 136; II, 64.

⁹⁰⁵ *Characteristics*, 1900, I, 94; II, 65.

⁹⁰⁶ *Characteristics*, 1790, III, 325.

Second Characters, p. 60.

⁹⁰⁷ *Second Characters*, p. 142.

⁹⁰⁸ *Characteristics*, 1790, III, 325.

Second Characters, p. 60.

carácter propio y adecuado a ellas, su forma artística distinta a la epopeya⁹⁰⁹. Una elegía y un epigrama tienen su métrica propia, su proporción propia, así como una tragedia o un poema épico⁹¹⁰. Todo estilo que es auténtico tiene su orden y método propios⁹¹¹. El estilo heroico y familiar⁹¹² se diferencia del sistemático, didáctico y metódico⁹¹³; el grandilocuente y satírico⁹¹⁴, del metafórico⁹¹⁵. De este modo, ningún género artístico puede prescindir, debido a su forma interior, de sus límites y relaciones naturales⁹¹⁶. Sus rasgos característicos no se determinan sólo por su forma exterior. Como indica Shaftesbury: “Resulta imperdonable suponer que en un poema no puede encontrarse nada, aparte del metro del verso, que no sea medida o número”⁹¹⁷. Sólo el mal artista no reconocerá la diferencia que existe entre una y otra forma artística, “trabajando siempre con la horma”⁹¹⁸. En lugar de desarrollar la forma interior, haciendo que la forma exterior se rija por ella⁹¹⁹, se complace en decorar la forma exterior⁹²⁰. Shaftesbury no quiere diferenciar nunca la obra de arte en interior y exterior. Forma no significa para él “ni hueso ni piel, sino todo a la vez”.

Así, después de extraer de modo deductivo las condiciones de la obra de arte de la idea de la forma interior, pasemos a analizar sus factores constitutivos uno por uno. No es la forma y dimensión de un lienzo lo que da nombre a un cuadro, esto es, “no es la forma exterior lo que hace que una obra sea una obra de arte”⁹²¹. Una obra de arte, según la definición más significativa que hace Shaftesbury, “es una obra única, reunida en un sólo punto de vista, según una idea, significado e intención únicos, y elaborada según un plan y proyecto que, en virtud de la relación mutua y necesaria de sus partes, como la que tienen los miembros de un

⁹⁰⁹ *Characteristics*, 1900, II, 169.

⁹¹⁰ *Characteristics*, 1790, III, 324.

Second Characters, p. 60.

⁹¹¹ *Characteristics*, 1900, I, 168.

⁹¹² *Ibid.*, I, 179.

⁹¹³ *Ibid.*, I, 18, 168; II, 244.

⁹¹⁴ *Ibid.*, I, 32, 167, 216.

⁹¹⁵ *Ibid.*, I, 156; II, 243.

⁹¹⁶ *Characteristics*, 1790, III, 324.

Second Characters, p. 60.

⁹¹⁷ *Characteristics*, 1790, III, 324.

Second Characters, p. 60.

⁹¹⁸ *Characteristics*, 1900, II, 171.

⁹¹⁹ *Characteristics*, 1790, III, 306.

Second Characters, 45.

⁹²⁰ *Characteristics*, 1790, III, 306.

Second Characters, 45.

⁹²¹ *Characteristics*, 1790, III, 289.

Second Characters, 32.

cuerpo natural, constituye un todo verdadero”⁹²². Shaftesbury califica una obra de arte como “composición”, “obra verdadera”⁹²³, “tabla”⁹²⁴, “todo”⁹²⁵. Pasemos a descomponer y estudiar más detenidamente los miembros de esta definición que elabora Shaftesbury.

El primer requisito es que la obra de arte debe ser “una obra única.” Para entender este término “obra” o “tabla” debemos volver al término de un todo y sus partes⁹²⁶: “Una obra de arte que obtiene el derecho de ser verdadera y bella debe representar un todo cerrado en sí mismo, completo e independiente”⁹²⁷. Shaftesbury acentúa aquí la idea de complacencia y centralización, es decir, el objeto estético es independiente de cualquier coacción externa, estando única y exclusivamente determinada por la voluntad interior de la forma.

Este todo surge al mismo tiempo con sus partes y existe por ellas, esto es, muestra unidad en la multiplicidad y multiplicidad en la unidad⁹²⁸. Es importante que prestemos atención al parecido que Shaftesbury hace entre la obra de arte y el cosmos, mostrando de nuevo que concibe su metafísica estéticamente, según el concepto básico que tiene de la forma interior⁹²⁹. En la obra de arte, “donde todo se mueve hacia el todo, uno actúa y vive en el otro”, las partes se requieren y estimulan mutuamente mediante una auténtica coordinación y subordinación⁹³⁰. La arquitectura y la pintura nos enseñan que una parte aislada no puede ser nunca bella⁹³¹, pues la belleza, que se muestra en el orden y proporción de sus partes, descansa en el todo y procede de él⁹³². ¡Qué es una melodía o una sinfonía sino un sistema de sonidos unidos por simetría y proporción!⁹³³. Si una obra de arte no tuviera esta precisión, es

⁹²² *Characteristics*, 1790, III, 290.

Second Characters, 32.

⁹²³ *Characteristics*, 1900, I, 94.

Second Characters, 33.

⁹²⁴ *Characteristics*, 1790, III, 290.

Second Characters, 32.

⁹²⁵ *Characteristics*, 1900, I, 94, 136.

⁹²⁶ *Characteristics*, 1790, III, 291, 325.

Second Characters, 32, 60.

Philosophical Regimen, 244.

⁹²⁷ *Characteristics*, 1900, I, 94.

Second Characters, 32.

⁹²⁸ *Characteristics*, 1900, II, 159.

Second Characters, 60.

⁹²⁹ *Philosophical Regimen*, 15, 17, 18.

⁹³⁰ *Characteristics*, 1900, I, 136.

Philosophical Regimen, 33.

Second Characters, 53, 59.

⁹³¹ *Philosophical Regimen*, 59.

⁹³² *Ibid.*, 31.

⁹³³ *Characteristics*, 1790, II, 326.

decir, armonía y relación de orden, el artista estaría condenado a no ser artístico⁹³⁴ aunque las partes aisladas de su obra fueran exactas. La tesis estética fundamental de Aristóteles -“el todo está antes que las partes”- adquiere aquí nueva vida. Por medio de esta relación mutua y necesaria de las partes entre sí y con el todo⁹³⁵, a través de “la coherencia, medida y estricta proporción, dibujo, significado”⁹³⁶, se diferencia lo que es una verdadera pintura de aquellas pinturas al fresco desordenadas en las que cada una de sus partes no están delimitadas y son independientes entre sí⁹³⁷. Por tanto, aunque un artista sea de un género menor, un pintor de flores por ejemplo, intenta lograr incluso un grupo armónico teniendo en cuenta tanto las distintas formas de las flores como la armonía de los colores que surge del todo⁹³⁸. Es esta disposición armónica de las partes, así como su cooperación dirigida hacia un todo lleno de vida, un organismo, la que hace que exista una diferencia entre una composición unitaria de un artista de la construcción y un montón de arena y piedras⁹³⁹. Esta disposición estricta y claramente metódica despierta en el espectador la impresión de que si se invirtiera o apartara aunque fuera la parte más pequeña se vería aniquilada la belleza del todo: “Una prueba infalible de unidad verdadera en un escrito, desde el poema épico descendiendo hasta una historia familiar, es que cada una de las partes no encaje en el lugar al que estén destinadas, de modo que resulte imposible el más mínimo cambio de posición”⁹⁴⁰. De este modo, como sucede en las obras de arte de los escritores de misceláneas, si una parte está en el medio o al final cuando en realidad debería estar al principio, entonces la obra no tiene ni principio, ni medio, ni fin. Se trata sólo de una rapsodia, y cuanto más pretenda ser la obra de un verdadero artista más ridículo resultará⁹⁴¹. Igual que en una pintura compuesta por un número de figuras distribuidas sin tener en cuenta la armonía o unidad puede decirse que no es más obra verdadera que la que existe sobre el mismo lienzo, pero que representa en diversos sitios las piernas, brazos, nariz, y ojos de un hombre sin ordenarlas según la simetría que les corresponde⁹⁴². Cuando un pintor pinta un busto, además de pintar la cabeza, hombros y una

⁹³⁴ *Characteristics*, 1900, I, 96.

⁹³⁵ *Characteristics*. 1900, I, 136.
Second Characters, 32.

⁹³⁶ *Characteristics*, 1900, II, 160.

⁹³⁷ *Characteristics*, 1790, III, 290.
Second Characters, 32.

⁹³⁸ *Characteristics*, 1790, III, 290.
Second Characters, 33.

⁹³⁹ *Characteristics*, 1900, II, 62.

⁹⁴⁰ *Characteristics*, 1900, II, 317.

⁹⁴¹ *Characteristics*, 1900, I, 96, 97, II, 171, 316, 317.

⁹⁴² *Characteristics*, 1790, III, 290.

parte determinada de la parte superior del cuerpo, si arbitrariamente le añade, quita o deja algo aparte entonces se destruye toda la obra: “Nuestra fantasía se imagina entonces un tronco destrozado, pues no por costumbre, sino por necesidad de su naturaleza nos representamos ciertas partes del cuerpo humano aparejados y apareciendo en comunidad. Una separación indebida nos haría sentir el efecto de una amputación”⁹⁴³.

Junto con el requisito de unicidad y totalidad está necesariamente unido el requisito de la armonía, esto es, la cooperación de las diversas partes y la concordancia de los contrarios: “Un pintor diestro tiene que tener en cuenta ante todo la sincronía, esto es, la armonía de cada uno de los miembros”⁹⁴⁴. Resulta así el segundo requisito: “Todas las partes de una obra de arte se concentran alrededor de un punto central”⁹⁴⁵. Esta relación de propósito, el trato de relación entre las partes y el todo en la obra de arte es el sentido de correlación orgánica, una totalidad articulada equivale a la legalidad artística. La parte tiene que servir al plan general y todas las partes se subordinan a él⁹⁴⁶. Sólo cuando esta subordinación es completa puede el ojo, dirigido al punto central, dominar⁹⁴⁷ todo lo que se le ofrece al mismo tiempo en perfecta armonía, mientras que la reproducción de figuras aisladas y desgarradas destrozaría y aturdiría⁹⁴⁸. Todo lo que es episódico, aunque sea un todo encerrado en sí mismo, debe según esto tratarse como una parte⁹⁴⁹. Según este requisito fundamental de una verdadera obra de arte, de la concordancia de cada una de las partes con la unidad, los caballos que aparecen en los camafeos antiguos, al contrario que en la realidad, no llevan arreos porque con ellos se perturbaría su unidad interior. Por consiguiente, el verdadero artista debe restringir los adornos todo lo posible, porque el ojo se distrae demasiado su idea principal si hay demasiados accesorios⁹⁵⁰. Esto es algo evidente en una pintura. En un cuadro en el que un palacio se eleva hasta las nubes distraería necesariamente al ojo de la visión de las personas que es lo verdaderamente fundamental en un cuadro, destruyendo así la verdadera unicidad y

Second Characters, 60

⁹⁴³ *Characteristics*, 1790, III, 324.

Second Characters, 60.

⁹⁴⁴ *Characteristics*, 1790, III, 312.

Second Characters, 50.

⁹⁴⁵ *Characteristics*, 1900, II, 63.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, I, 94.

⁹⁴⁷ *Ibidem*.

Second Characters, 38.

⁹⁴⁸ *Characteristics*, 1900, I, 95.

Second Characters, 326.

⁹⁴⁹ *Characteristics*, 1900, II, 316, 317.

⁹⁵⁰ *Characteristics*, 1790, III, 316, 321.

Second Characters, 53, 57.

sincronía⁹⁵¹. Por eso, para poder captar la figura principal de una sola mirada, ésta no debe representarse ni de una forma gigantesca ni de un modo demasiado minucioso⁹⁵².

El tercer requisito dice así: la obra de arte debe componerse de una idea única⁹⁵³, esto es, debe ofrecer una unidad de propósito, una unidad de diseño⁹⁵⁴. En toda la obra debe dominar, sin contradicción, un mismo espíritu⁹⁵⁵. Las leyes de la pintura requieren que el artista termine su obra con el mismo carácter que la comenzó⁹⁵⁶. La figura principal da el tono; si un artista pinta por ejemplo su personaje principal con un tono cálido, entonces las demás partes del cuadro tienen que adaptarse a ese tono⁹⁵⁷. Shaftesbury denomina a esta ley fundamental del arte como la anticipación de la unidad y la regla de la consistencia⁹⁵⁸, la consecuencia interior⁹⁵⁹. La verdadera belleza de la composición de una obra de arte se halla así en esta ley de unicidad⁹⁶⁰.

Una fórmula convincente de la teoría shaftesburiana del arte sería la siguiente: una obra de arte es un organismo que se determina a partir de sí mismo, desde su forma interior, y cumple su ley en libertad. Pero como hemos dicho anteriormente, existe una necesidad inherente de las partes con el todo. En su definición de la tragedia, Aristóteles incluía la frase “completa en sí misma” que significaba que debía ser un todo altamente organizado. La historia registra lo que sucedió en cierta ocasión particular; la poesía trágica universaliza y expresa la necesidad, esto es, la inevitabilidad de causa y efecto. Los incidentes deben seguirse entre sí de tal modo que haría imposible otro. Shaftesbury extiende esta teoría a todo tipo de pintura. En el plano superior de la pintura histórica “todo lo que aparece que no es esencial a la acción, sólo sirve para confundir la representación”⁹⁶¹. De este modo, “si se

⁹⁵¹ *Characteristics*, 1790, III, 315.
Second Characters, 52.

⁹⁵² *Characteristics*, 1900, I, 94.

⁹⁵³ *Characteristics*, 1790, III, 290.
Second Characters, 32.

⁹⁵⁴ *Characteristics*, 1900, I, 158; II, 66.
Second Characters, 38.

⁹⁵⁵ *Characteristics*, 1790, III, 312.
Second Characters, 50.

⁹⁵⁶ *Characteristics*, 1790, III, 312.
Second Characters, 50.

⁹⁵⁷ *Characteristics*, 1790, III, 312.
Second Characters, 50, 97.

⁹⁵⁸ *Characteristics*, 1790, III, 295.
Second Characters, 36.

⁹⁵⁹ *Characteristics*, 1790, III, 298, 315.
Second Characters, 38, 52.

⁹⁶⁰ *Characteristics*, 1900, I, 276; II, 63, 66.

⁹⁶¹ *Second Characters*, 70.

añadiese o quitase algo, la obra se destruiría”⁹⁶². Esta doctrina era algo que ya se conocía desde muy antiguo, y había sido transmitido y difundido por Alberti y otros autores; Shaftesbury está más interesado por las especies de pintura que según él deben reconocerse por su unidad de carácter. En su obra *Notion* otorga esta idea a las naturalezas muertas y a los paisajes en los que la acción humana no toma parte alguna. “Unidad de carácter” significa que nada debe ser equívoco o dudoso, sino que debe distinguirse fácilmente, bien se trate de un tema histórico o moral, o de una perspectiva, o algo meramente tomado del natural. Resulta interesante que en un tratado sobre la dignidad de la pintura de historia, la naturaleza muerta y el paisaje se dignifique casi tanto como ella, aunque desde luego estableciendo niveles diferentes. Es interesante que notemos el hincapié que hace sobre el paisaje, pues esto es algo que revela ya la gran mentalidad abierta del enfoque de Shaftesbury, y algo de su sentimiento hacia la vitalidad de la Naturaleza. Así, “en el paisaje las cosas inanimadas son lo principal; es la tierra, el agua, las piedras y rocas lo que vive”⁹⁶³.

Este sentido de las unidades vitales que la naturaleza exhibe se encuentra también tras la opinión que Shaftesbury tiene del carácter que predomina en las obras de arte, capacitándole para que pueda ver toda la gama de géneros que participan en la misma unión.

“Existe algo... en cada dibujo u obra de imitación, y en cada copia del natural (bien se trate de obras en las que aparezcan animales, frutos o flores) que responde a la historia en una obra que es verdaderamente épica o poética. Se trata de la verdad, lo histórico, moral, característico. La nota o carácter de la naturaleza, la forma, hábito natural, constitución, razón de la cosa, su energía, operación, lugar, uso o efecto en la naturaleza...”⁹⁶⁴

Las opiniones de Shaftesbury de los “tipos” que existen en la Naturaleza le lleva a pensar primero, no en la estructura formal de la obra de arte, sino en el modo inherente del carácter orgánico que se expresa en la obra *Notion* por medio de metáforas o tonos musicales cromáticos. El pintor debe formar en su mente “una cierta nota o carácter de unidad, que felizmente considerada, produciría, a partir de los muchos colores de su obra, una especie particular distinta de un tipo original: como esas composiciones musicales, donde entre los

⁹⁶² *Second Characters*, 59-60.

⁹⁶³ *Second Characters*, 53.

⁹⁶⁴ “Plastics”, en *Second Characters*, 101.

diferentes tipos (por ejemplo, sonatas, zarabandas) existen especies diferentes y distintas de las que podemos decir en particular que poseen su carácter o genio propio y peculiar”⁹⁶⁵.

La armonía de la pintura requiere que cualquiera que sea el tono con el que el pintor comience su pintura deberá asegurarse que es el mismo con el que la finaliza. La concepción de Shaftesbury de la unidad orgánica de una pintura se acerca aquí a la teoría de los “modos” de Poussin. Félibien escribía de Poussin que “creía con razón que la belleza de un cuadro consiste en hacer que todas las cosas que entran en la composición tengan un carácter particular de lo que la obra debe representar en general.”⁹⁶⁶. La influencia de la música en la obra de Shaftesbury es notable: Shaftesbury sabía música, y sus opiniones al respecto fueron aprobadas por los mayores maestros de la música de la época⁹⁶⁷.

En su idea de la pintura que se resuelve en una armonía simple y característica apreciamos un sentimiento por el significado pictórico de un tema, bien sea de historia o paisajístico, que contribuye al concepto estético moderno de “composición” valorado en sí mismo⁹⁶⁸.

Como puede verse entonces, el problema del carácter humano y de la acción en la teoría de la pintura de Shaftesbury es de gran importancia en la comprensión y exposición de su pensamiento. Aristóteles había subrayado el carácter de varios modos en su *Poética*, aunque éste se encontraba subordinado a la acción: “La tragedia es, en efecto, imitación de una acción y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan”⁹⁶⁹. En este mismo capítulo escribió lo siguiente: “La fábula (esto es, el argumento) es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco)”⁹⁷⁰. El dibujo o diseño es, por tanto, fundamental en una obra que represente cualquier cosa: el argumento delinea el carácter.

La influencia de Aristóteles en Shaftesbury puede resumirse en tres aspectos. El primero se ha tratado ya: Shaftesbury sigue a Aristóteles alabando a Homero por evitar el carácter perfecto, pero conservando la credibilidad y probabilidad. El carácter perfecto es imposible: no es lo posible sino lo probable lo que debe guiar al poeta en lo que respecta a las

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁶⁶ Félibien, A., *Conferences: Entretiens*, 1725, Vol. 5, pp. 322-3.

⁹⁶⁷ Su hijo así lo indica, véase *Philosophical Regimen*, p. xix.

⁹⁶⁸ “Notion”, p. 33, en *Second Characters*, donde Shaftesbury habla de la armonía de colores que resulta del todo, y que constituye una “composición u obra real”.

⁹⁶⁹ Aristóteles, *Poética*, 1450 b-3.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

costumbres⁹⁷¹. En segundo lugar, la pasión, la vida mental del carácter es importante: constituye la diferenciación, y transporta al espectador con ella involucrándole en la acción, suministrando así un ámbito para que pueda surgir el conflicto. Según Shaftesbury,

“Un héroe sin pasión es... tan absurdo como un héroe sin vida o acción. Pero si se admite la pasión, debe resultar una acción apasionada⁹⁷².”

Aristóteles sugirió que donde el carácter no fuera instrumento del destino, debería enfrentarse con una decisión consciente: el *Judgement of Hercules* de Shaftesbury es un verdadero ejemplo del punto de vista de Aristóteles según el cual el carácter se realiza en la acción.

En tercer lugar, según la teoría de la tragedia de Aristóteles, los caracteres, aunque distintos, se adaptan al tono de la acción: se sacan de su entorno natural y se sitúan en uno que se hace universal (los caracteres de Homero tienen características distintas)⁹⁷³. El capítulo séptimo de la *Poética* hace hincapié en la “magnitud” con orden. Shaftesbury indica esto claramente:

“La variedad de la naturaleza es tal que distingue todo lo que forma mediante un carácter original que, si se considera estrictamente, hará que el sujeto aparezca de un modo diferente a cualquier otra cosa que exista en el mundo. Pero el buen poeta y pintor intentan evitar este efecto de modo laborioso. Odian la minuciosidad y temen que la singularidad hiciera que sus imágenes o caracteres apareciesen de un modo caprichoso y fantástico... Es a partir de muchos objetos de la naturaleza, y no de uno en particular, de donde forman los genios la idea de su obra⁹⁷⁴.”

Por tanto, tomados juntos estos tres aspectos producen un concepto del carácter que es más general o universal que particular. Sin embargo, la idea del carácter que tiene Shaftesbury no se mide sólo por esto. Aristóteles había suministrado las bases para la proyección psicológica del carácter en una obra de arte, considerándola firmemente anexionada a una acción. Además, como ya ha indicado Butcher hace tiempo⁹⁷⁵, pensaba que la expresión facial y la actitud no eran símbolos convencionales sino el reflejo de la vida moral. Fue este aspecto,

⁹⁷¹ *Characteristics*, 1900, II, 318.

Aristóteles, *Poética*, 1451^a-38.

⁹⁷² *Ibidem*.

⁹⁷³ *Ibidem*.

⁹⁷⁴ *Characteristics*, 1900, I, 95-6.

⁹⁷⁵ Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 3^a ed., 1902, pp. 133-4.

mucho más que las teorías de la generalización a las que contribuyeron las suyas propias, lo que se diría que interesó a Shaftesbury. Shaftesbury, como moralista, se siente interesado por la descripción de la naturaleza humana en sus diversas formas. En su obra *Plastics* incluye diferentes poetas y pintores que describen lo mejor y lo peor de la humanidad; existen diversos pasajes en las *Characteristics* que tienen un valor independiente para la teoría del arte de Shaftesbury, pues hacen que se abandone todo tipo de idea de generalización. Shaftesbury ofrece un amplio testimonio del interés que siente por lo particular y único, aspecto que nos interesa sobremanera para fundamentar nuestra tesis de su originalidad y contribución al derrocamiento de la racionalidad tradicional, irrumpiendo así la subjetividad como momento creativo del artista. Así, en medio de un gran pasaje donde alaba a Homero por su estudio del carácter, escribe lo siguiente:

“Nuestras costumbres, como nuestros rostros, aunque siempre hermosos, deben diferenciarse en su belleza⁹⁷⁶.”

En *Soliloquy* indica que “la naturaleza ha caracterizado los temperamentos y las mentes de un modo tan peculiar como los rostros. Y para un artista que dibuja naturalmente no es suficiente que nos muestre simplemente los rostros que puedan decirse de un hombre: cada rostro debe ser peculiar de cierto hombre⁹⁷⁷”. Esta doctrina había ocasionado un desarrollo de la teoría aristotélica, y ocupaba un lugar principal en las obras de René Le Bossu, por quien Shaftesbury se interesaba especialmente, indicando y comentando en su obra la interpretación que Le Bossu hacía de Aristóteles. Shaftesbury tenía la primera edición del *Traité du Poème Epique* (1675) y comenta “lo excelente que es el *Du Poème Epique* de Le Bossu, quien con ese admirable comentario y explicación de Aristóteles ha demostrado ser no sólo el mejor de los críticos franceses, sino que ha ofrecido al mundo una idea de la literatura antigua mucho mejor de lo que ha hecho cualquier otra nación⁹⁷⁸”. Le Bossu prestó mucha atención al enfoque que Aristóteles hizo del carácter dramático a través de la práctica de los pintores, analizando sus métodos de representarlo en primer lugar mediante el parecido exacto, respondiendo así al requisito de Aristóteles de que cada agente debe tener el carácter “que le es propio”; y por la libre “mejora” y sugestión de la pasión. Su estudio del carácter era

⁹⁷⁶ *Characteristics*, 1900, II, 319.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, 132.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, I, 94, nota a pie de página.

muy completo⁹⁷⁹, y Shaftesbury aprobaba mucho, por tanto, a este crítico que subrayó de tal modo el carácter individual.

Le Bossu, después de subrayar la simplicidad y unidad (la “primera regla de Horacio”) había escrito que el carácter es aquello que distingue a una persona de todas las demás, y había opuesto el carácter heroico al generalizado:

“Hay una gran diferencia entre un rostro en general y el rostro de Eneas: entre una frente, una nariz, una boca y los ojos en general y la frente, los ojos, la nariz y la boca de Aquiles⁹⁸⁰.”

Sin embargo, Shaftesbury, en el capítulo “Character” de *Plastics*⁹⁸¹, se interesa por las peculiaridades individuales y por los rasgos que muestran los niveles más elevados e inferiores del carácter. Divide el carácter heroico de los demás inferiores que agradan por un *je ne sais quoi*. Los pequeños detalles que hace Salvator Rosa sobre los personajes dramáticos se incluyen también. La Bruyère y Saint Evremond se mencionan por la exactitud que tienen sus esbozos sobre el carácter. Igual que en la *Carta sobre el Entusiasmo* Shaftesbury se había opuesto con ironía al fanatismo de la religión, también en la delineación del carácter moral es partidario de una sutil sátira más bien que de la exageración.

“La imitación más fina y delicada es la más tierna, mediante los toques más agradables y sutiles tanto en poesía como en pintura, y no mediante la exageración, amplificación, esfuerzo, tensión, sobrecarga⁹⁸².”

El fondo de toda esta crítica era la reciente especulación francesa que sobre la *delicatesse* se había venido ejecutando especialmente por La Bruyère, cuyas ideas sobre el carácter habrían de ampliarse por Shaftesbury en su obra *Plastics*. La idea se apoya haciendo referencia al *je ne sais quoi*, término de moda que Shaftesbury había adoptado en las *Characteristics*, pero que habría de criticar más tarde en *Plastics*. *Delicatesse* no significaba desde luego ninguna idea nueva: Junius la había opuesto a *rudesse*, que en su pensamiento significaba aquello que suavizaba la primitiva nobleza de los antiguos.

Bouhours, que había teorizado mucho al respecto de la frase en el segundo diálogo de *La Manière de Bien Penser* (1687), había presentado en el mismo lugar una idea de la grandeza,

⁹⁷⁹ Bossu, Père Le, *Traité du Poème Epique*, 1675, especialmente en el Libro IV, Capits. viii-xv.

⁹⁸⁰ Bossu, *op. cit.*, Lib. IV, capit. xii, Vol. II, p. 103.

⁹⁸¹ *Second Characters*, 94 -102.

⁹⁸² “Plastics”, en *Second Characters*, p. 100.

simplicidad y *délicatesse* con la expresión de “pensamientos ingeniosos”. La verdad básica debe investirse con una superficie delicada: “Un edificio que sólo fuera sólido no tendría con qué gustar a los conocedores de arquitectura. Además de la solidez, queremos grandeza, gracia y delicadeza en las casas bien construidas, y esto es también lo que me gustaría de los pensamientos de los que hablamos. La verdad que gusta sin ningún tipo de ornamentos, esto es lo que pedimos aquí...”⁹⁸³. Según Bouhours, verdad y ornamento estaban aquí completamente integrados, “expresando” el segundo a la primera por medio de una conmoción del “espíritu”. Existe una menor integración entre sustancia y estilo en La Bruyère, pero existe una estrecha relación. La Bruyère yuxtapone fuerza y delicadeza de un modo muy interesante en lo referente a la expresión de la verdad: “Hay que expresar lo verdadero para escribir naturalmente, poderosamente, delicadamente”⁹⁸⁴. Shaftesbury comparte con él un sentido de lo simple y natural que ambos escritores encuentran en la arquitectura antigua. La Bruyère opone el dórico, jónico y corintio al “orden gótico”: “cuántos siglos han tenido que pasar para que los hombres de ciencias y de artes hayan podido volver al gusto de los antiguos y retomar lo simple y natural”⁹⁸⁵. La idea de Shaftesbury sobre la delineación delicada para ocasionar un poderoso efecto tiene mucho del enfoque de La Bruyère.

Shaftesbury opone de manera explícita los “toques agradables”, de los que hablaba en “Plastics”, al estilo pomposo y exagerado. Esto constituye un principio básico para él. Cuando estudia el arte de escribir diálogos en la Quinta Miscelánea, se extiende más criticando lo que considera desnaturalizado y sobrecargado. Así, escribe:

“Actualmente... los caracteres o personajes que emplean nuestros dialoguistas ortodoxos tienen poca proporción o coherencia, y en este aspecto puede decirse que encajan perfectamente con ese estilo figurativo y metafórico, y ese modo retórico con el que expresan su lógica y argumentos. Nada puede ser más complejo o multiforme que sus trazos morales o esbozos de humanidad. Poco puede decirse de esto que represente a cualquier hombre en particular, o tipo de hombre”⁹⁸⁶.

Esta situación determina la actitud de Shaftesbury frente al estilo en el arte, que él desea ver integrado completamente con la sustancia en un proceso orgánico de diseño. La

⁹⁸³Bouhours, P., *La Manière de Bien Penser*, 1687, p. 105.

⁹⁸⁴La Bruyère, Jean de, *Caractères*, ed. París, 1868, p. 4.

⁹⁸⁵*Ibid.*, p. 7.

⁹⁸⁶*Characteristics*, 1900, II, 338.

representación de lo externo no es suficiente. La definición que Shaftesbury da de “tabla” al comienzo de su obra *Notion* incluye las palabras “formado de acuerdo con una única inteligencia, significado o diseño, “una reglamentación” mucho más aplicable a la pintura histórica donde no sólo se representan hombres, sino costumbres y pasiones humanas”⁹⁸⁷.

Shaftesbury está en contra de la estricta consideración universal clásica del hombre, aunque existía una amenaza potencialmente mucho más peligrosa que ésta, esto es, la mecanización de las pasiones según la fisiología cartesiana. La opinión de Shaftesbury sobre este tema puede encontrarse de manera explícita en su obra *Soliloquy*⁹⁸⁸, donde opone el conocimiento del hombre “como agente humano” al conocimiento cartesiano del mismo “como si fuera un reloj o una máquina común”. La observación empírica de los efectos físicos de las pasiones sirve de poco según Shaftesbury si no se tiene conciencia de lo que él denomina “la constitución del alma, la conexión y el marco de todas sus pasiones y afecciones”. A la preocupación empírica del desmembramiento de las partes y de la codificación de sus movimientos, Shaftesbury opone una concepción “holística” de la fuerza unificada de la mente, y una concepción vitalista de su “operación o energía reales”. Según Shaftesbury, los cartesianos se equivocaron; cita el *Traité de Passions* de Descartes en lo referente al miedo que se siente en las rodillas, y comenta que si esto fuera así “no aprendería a disminuir mis miedos o aumentar mi valor”⁹⁸⁹. Mientras que los fisiologistas distinguían todo lo relacionado con las pasiones e intentaban hacerlo uniforme, Shaftesbury intentaba unificarlo y conservar una idea de la mente viviente y de cómo mejora o sufre.

Esta idea influye en la teoría del arte de Shaftesbury y condiciona el enfoque que hace de los métodos empíricos de la Academia Francesa de Pintura. Shaftesbury no menciona nunca a Le Brun, pues no era partidario de su teoría de las pasiones basada en Descartes. Por otra parte, hace ciertas referencias a la práctica de la Academia, teniendo en mente claramente a la Academia Francesa. El capítulo que más relevancia tiene en este aspecto es el de “Taste” en *Plastics*⁹⁹⁰. Critica ahí la concentración “artificial” y “empírica” que se hace en lo exterior, por ejemplo, las posturas académicas, ignorando a la persona individual representada. Compara el enfoque “mecánico” con el del artista creativo que presta atención a la individualidad interior de la mente:

⁹⁸⁷ *Second Characters*, 32-33.

⁹⁸⁸ *Characteristics*, 1900, I, 189 y ss.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, I, 191.

⁹⁹⁰ *Second Characters*, p. 114 especialmente.

“Obsérvese la diferencia que existe entre un ojo correcto y liberal y otro mecánico y falso: lo mismo sucede en pintura y las figuras, etc., como en la vida real y las personas. ¿Qué persona, qué forma, carácter, especie de un hombre vemos?...

Pero si se es un hombre con sentido y ojo de águila, responde a partir de su memoria y recuerdo (para lo cual reúne, junta, graba, siendo ésta su imaginería, historia y convención). “Un caballero de tal conducta, habla, acción, de tales modales y costumbres, aspecto, apariencia templada o carácter de sentido y entendimiento, temperamento, mente, alma y complexión interior⁹⁹¹.”

En su camino hacia la individualidad, Shaftesbury vuelve a apartarse más tarde de la abstracción en el capítulo sobre el “Design” en su obra *Plastics*, incluida en *Second Characters*:

“No tengo intención de declarar cuáles son las proporciones; cuántas longitudes de cabeza con respecto a un cuerpo (esto es asunto de la Academia, del pintor de escuela, común y práctico), sino las especies, pues muchos tipos, incluso el género heroico, son todavía especies diferentes...⁹⁹²”

Los héroes antiguos son para Shaftesbury esencialmente individuos⁹⁹³. La idea que Shaftesbury tiene del carácter individual en el arte se refuerza y estimula por su teoría anti-empírica de la mente; según esta, no es una máquina sino una fuente individual de “operación y energía” que vitaliza y comprende las pasiones. La teoría de Shaftesbury sobre el surgimiento y declive de las pasiones de Hércules, unido a un momento vivo, busca también la energía de la mente viva como un nexo de los sentimientos del héroe.

Otro aspecto importante de Shaftesbury referente a la concepción del carácter en pintura es el de la invención. A diferencia de lo que enseña la Academia, se trata de la observación de la “vida real de las personas” y de recrearse en lo observado. Igual que sucede en la naturaleza, cada cara debe ser la de un cierto hombre; y toda obra de arte debe ser también la de un cierto hombre. Toda la doctrina se resume en el pasaje del que ya se han extraído ciertos textos, pero que debe tomarse como un todo: la extensa nota a pie de página que aparece en la Quinta Miscelánea y que trata el delineamiento del carácter que hace Homero. Se reúnen ahí elementos fundamentales de la teoría del arte de Shaftesbury:

⁹⁹¹*Second Characters*, 115.

⁹⁹²*Ibid.*, p. 144.

⁹⁹³Véase el título del capítulo: “Proporción, Dibujo, Simetría particular”.

“Si un hombre se forma a sí mismo con sólo un patrón u original, por perfecto que sea, será meramente una copia. Pero si lo hace a partir de varios modelos, es original, natural y no afectado... Sólo los espíritus mezquinos aman copiar simplemente; nada es agradable o natural, sino lo que es original. Nuestras costumbres, como nuestras caras, aunque sean tan bellas, deben diferir en su belleza. Una regularidad en exceso se aproxima a la deformidad⁹⁹⁴.”

Resaltan inmediatamente dos aspectos: el énfasis que se hace en un contacto vivo con “varios modelos” para ser natural, y el hincapié que se pone en ser natural y original para evitar considerar excesivamente los artificios del estilo o de la regla (respetar excesivamente la regla artificial se acerca mucho a la fealdad). La idea de Shaftesbury del carácter individual se encuentra en este pasaje como entre otros grandes aspectos de la originalidad y del contacto con la naturaleza. Ayuda así a que se comprenda mejor su actitud respecto a un ideal abstracto: para Shaftesbury, el carácter, aunque sea alegórico, no puede ser abstracto, como muestra la figura de la Virtud en su “Hércules”. En una carta no publicada que se encuentra en los *Shaftesbury Papers*⁹⁹⁵ se hace evidente que la figura de la Virtud que aparece era Lady Shaftesbury. Cuanto más “real” sea el carácter interior, más necesario se hace trascender el decoro y el artificio, y teorizar a partir de la naturaleza. Al escribir sobre la Virtud que aparece en el cuadro, Shaftesbury dice: “La acción estudiada y el gesto artificial puede permitírsele a los actores y actrices en el escenario. Pero el buen pintor debe acercarse un poco más a la verdad y cuidar que su acción no sea teatral, o de segunda mano, sino original y extraída de la misma naturaleza”⁹⁹⁶.

La importancia que tiene la originalidad para Shaftesbury puede verse claramente en otra carta no publicada donde se hace referencia a “Hércules”, y dirigida a su artista Paolo de Mattheis, con fecha 12 de junio de 1712. Mattheis había pintado ya la obra bajo las órdenes e indicaciones de Shaftesbury, y éste en esta carta hace referencia al segundo cuadro más pequeño que trata el mismo tema y que también había encargado: “El apartamento está preparado. Vuestro Hércules se ve presente en un bonito día. Os espera: esperando que su segundón se le parezca, lo que es infalible, si los mismos padres (vuestra Idea y vuestra mano)

⁹⁹⁴ *Characteristics*, 1900, II, 318-19.

⁹⁹⁵ P.R.O. (Public Record Office) Bndl. 21, No. 220, dated 23rd December 1712 - “Letter to Shaftesbury from Thomas Micklethwayte”.

⁹⁹⁶ “Notion”, en *Second Characters*, p. 45.

se unen para este efecto, y que ninguna otra mano, como me habéis prometido, se emplee para su formación. La presencia de su primogénito ayudará aún a la concepción de su futuro hermano. Os cito pues en su casa para contemplar vuestras propias Ideas creadoras y originales, para que sólo haya originalidad en lo que debe hacer usted de nuevo”⁹⁹⁷.

Todo lo anterior nos recuerda la práctica que seguía Poussin: Fèlibien nos cuenta el deseo de Poussin, al disponerse a pintar un cuadro, de pintar “de un modo que nadie hubiera hecho aún, de modo que su obra parezca una cosa única y nueva”⁹⁹⁸. Así, Fèlibien nos dice que Poussin “ha seguido a la naturaleza en las cosas esenciales mucho mejor que el resto de los pintores, sin querer separarse de ella nada más que en lo que tiene de defectuoso; sin embargo, la ha imitado siempre de un modo exacto cuando la ha encontrado bella y perfecta”⁹⁹⁹.

Sin embargo, es Roger de Piles quien defiende la completa diversidad del contenido humano existente en pintura, indicando así que “el parecido esencial es una justa relación de las partes pintadas con las del natural, de modo que conozcamos, sin ninguna duda, el aire del rostro y el temperamento de la persona que vemos en el retrato”¹⁰⁰⁰. Busca consistentemente la expresión del “temperamento individual”, y cree que la naturaleza simple y genuina es mejor para la imitación que la naturaleza artificialmente embellecida. Con discreción, el retrato debe evitar, no obstante, los dos grandes peligros, esto es, “queriendo corregir demasiado el natural se cae en el defecto de dar un aire general a todos los retratos que hacemos; del mismo modo que aferrándose demasiado escrupulosamente a los defectos y minucias se corre el gran peligro de caer en lo bajo y mezquino”¹⁰⁰¹.

Igual que de Piles se reserva un poco respecto a la particularización en exceso, también Shaftesbury hace lo mismo como hemos visto, aunque esto no evita que admitan la gran abundancia de la naturaleza en la pintura, trascendiendo así los límites estrictos de la doctrina clásica. De Piles había subrayado, respecto al carácter de una pintura, las cosas que Shaftesbury le indicaba a su pintor Mattheis en su carta: individualidad y originalidad. Sin embargo, considera que el carácter es una cosa subjetiva que toma su ser del pintor y de los

⁹⁹⁷P. R. O., Bndl. 23, No. 9.

⁹⁹⁸Fèlibien, A., *Entretiens sur les Vies et sur les ouvrages des plus Excellens Peintres*, 1666, 5ª ed., Vol. IV, p. 14. Véase también P. Desjardins, *La méthode classique de Nicolas Poussin*, París, 1904, p. 184, donde dice: “Quiero repetir cosas nuevas y no repetir las que ya se han hecho”.

⁹⁹⁹Fèlibien, A. *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁰⁰Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, 1708, trad. inglesa de 1743, p. 269.

¹⁰⁰¹*Ibid.*, p. 270.

modos como “piensa las cosas”. Es la marca distintiva de sus obras¹⁰⁰². Según de Piles, “los dibujos indican con anterioridad el carácter del Maestro... al hacer un dibujo se abandona a su genio y se deja ver tal como es”¹⁰⁰³.

El elemento del carácter en la teoría del arte de Shaftesbury ha sido estudiado quizá con excesiva insistencia pero con razón, pues reúne todos los temas cruciales que contiene esa teoría: el problema de la integración entre estilo y materia; la naturaleza diversa de la naturaleza humana como opuesta a un sistema codificado de las pasiones; la observación vital y original de la naturaleza como opuesta a una copia mecánica, y sobre todo el problema de la particularización y generalización, inclinándose Shaftesbury por la primera, como es nuestro interés demostrar en esta investigación. Este hecho tiene mucha importancia en las obras de Shaftesbury, sobre todo en *Plastics*, lo que hace que aumente su interés por ello y por su relación con la teoría ideal de la belleza que estaba fundamentada en el pensamiento clásico, ofreciendo así su propia opinión sobre la belleza platónica. Todo lo anteriormente mencionado hace que Shaftesbury pueda fundamentar su teoría de la pintura histórica en la *Poética* de Aristóteles y en la tradición que proviene de Horacio. Shaftesbury acepta gran parte de la opinión aristotélica respecto a las tensiones psicológicas que existen entre el carácter y la acción en una obra de arte, valorando la diferenciación y amplificación del carácter, en tanto en cuanto se conserve una clara opinión unificada, y de acuerdo con los desarrollos de la teoría liberal francesa, haciendo que la amplificación incluya no sólo la escala necesaria, sino también un efecto imaginativo.

James Harris, en su obra *Three Treatises*, publicada en 1744, dedicada al hijo de Shaftesbury, el Cuarto Conde, se convierte en el defensor de las ideas de Shaftesbury: “La pintura no está limitada en extensión, como lo está en duración. Además, parece verdad que en todo tipo de composición, en tanto en cuanto deben evitarse la perplejidad y confusión, conservándose la totalidad de la obra clara e inteligible, cuanto más amplia sea la magnitud, y cuanto más variedad exista, mayor será la proporción de la belleza y perfección”¹⁰⁰⁴. Shaftesbury se encuentra así incluido en el desarrollo de la teoría aristotélica en lo que respecta al contexto de la teoría de la verosimilitud, siendo de este modo partidario de observar la variedad de la naturaleza más bien que generalizarla, claros signos que hacen evidente su actitud liberal.

¹⁰⁰² De Piles, Roger, *Idée du Peintre Parfait*, publicado en inglés en la traducción del *Abregé de la Vie des Peintres*, en 1706, capit. xxvi.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, en *Abregé*, 2ª ed., 1715, pp. 66-7.

¹⁰⁰⁴ Harris, J., *op. cit.*, p. 64.

Resumamos a continuación las ideas más importantes de nuestra exposición para pasar a exponer los factores que influyen en la teoría del arte de Shaftesbury.

Platón había considerado el arte como una imitación de tercera instancia - separado dos veces de las únicas realidades verdaderas, el mundo de las ideas¹⁰⁰⁵. Aunque el arte está separado de la realidad, esto no quiere decir que Platón despreciara el arte, como puede verse en las *Leyes*¹⁰⁰⁶. Lo que habían constituido los fundamentos para desvalorizar el arte en Platón se convirtió en la base de la teoría estética de Aristóteles - se seguía admitiendo que era una apariencia, una ilusión, pero no por eso menos positiva. El rechazo que hace Shaftesbury de la postura de Platón se explica por el hecho de haber realizado cuatro tratados sobre las artes visuales. Su aceptación de la postura de Aristóteles se hace patente en la definición que de la pintura da en su obra *Notion* como algo imitativo e ilusorio, y en la valoración estética que hace de ello. Sin embargo, en su análisis final la belleza era para él algo invisible que se parecía a la idea platónica de la belleza, y que significaba también verdad y belleza. El texto más esencialmente platónico que en este aspecto se cita siempre en las *Characteristics* es el siguiente:

“Lo que es bello es armónico y proporcionado; lo que es bello y proporcionado es verdadero; y lo que es bello y verdadero es, consecuentemente, agradable y bueno¹⁰⁰⁷.”

De hecho, en Shaftesbury, la ubicación que Aristóteles hacía de la idea estética en las formas y objetos aparece equilibrando la opinión platónica que situaba la idea sólo en el reino de la mente y fuera de todas las cosas objetivas. Así, al considerar Platón que el arte es una sombra de la realidad, su teoría puede considerarse como predominantemente trascendente y opuesta a la de Aristóteles. Es asombroso cómo pudieron coexistir estas ideas en una persona como Shaftesbury, cuya mente estaba tan imbuida de las filosofías de Platón y Aristóteles. Respecto a su teoría del arte, Aristóteles es sin duda la principal influencia, y así es como hay que entender su reacción a la “Idea” de Bellori como doctrina crítica. En la teoría de Bellori la idea platónica se había fundido con otros elementos: el Ejemplar o Idea que existe en la mente del artista tenía que ayudarse para lograr exteriorizarse en el arte combinando una serie de bellezas individuales en una belleza perfecta. Dryden interpretaba así a Bellori: la belleza es

¹⁰⁰⁵Platón, *República* 599-603.

¹⁰⁰⁶Platón, *Leyes* 668-9.

¹⁰⁰⁷*Characteristics*, 1900, II, 268-9.

“sólo aquello que hace a todas las cosas como son en su propia y perfecta naturaleza, y que los mejores pintores eligen siempre contemplando las formas de cada una”¹⁰⁰⁸.

La teoría de Aristóteles de una naturaleza cuyos accidentes y fracasos eran eliminados por el arte subyace a esta idea de pintar los objetos según deberían ser. Shaftesbury sólo hace referencia una vez en todas sus obras a la doctrina de “lo que debería ser”, sin dejar mucho lugar a dudas de lo que piensa al respecto. En los pensamientos que expone en el prólogo a *Second Characters* expresa la torpeza, insipidez y repetición que tienen lugar en pintura, tanto entre los pintores copistas de la vida interior, que ellos denominan “naturaleza”, como entre el genio de academia y los meros académicos, según se denominan ahora de acuerdo con la institución moderna: “El genio más capacitado y noble de un pintor se ríe ante esto, lo desprecia, y justamente. ¿Pero qué dice de sí mismo? La naturaleza está fuera y la naturaleza debe enmendarse: es pobre, imperfecta, y breve. ¿Y qué dicen al respecto Freart, autor pedante, y Bosse, grabador y autor de varias obras técnicas?”¹⁰⁰⁹ Lo siguiente: “No debemos diseñar en perspectiva según vemos las cosas, sino como deberíamos verlas”¹⁰¹⁰.

Según Shaftesbury, el peligro del arte moderno se encuentra efectivamente en la reunión mecánica de las formas a partir de los modelos. La interpretación de esta última frase es discutible y hace necesario que se la comente. Parece que la interpretación de la versión completa de los *Second Characters* habría sido que se recomendase a los artistas modernos, considerados como “simples mecánicos” por Shaftesbury, que desarrollaran sus propias personalidades y que fueran ellos mismos: debían estudiar la naturaleza, sentir los principios vitales por los que funciona, y ser conscientes de la capacidad que tienen de formarse a sí mismos como artistas, algo que la naturaleza les había dado idealmente formando la mente humana.

De este modo, lo real y lo ideal no debían considerarse en compartimentos separados, sino que debía darse una reconciliación de ellos mismos con el mundo natural. Esto es lo que el buen sentido debe intentar. Shaftesbury teme a la teoría académica del ideal como la fuente de creación de una partición artificial entre lo real y lo ideal, algo que el mismo Aristóteles apenas intentó. Las ideas de Aristóteles sobre la poesía que suministra las “verdades generales”, implicando la probabilidad y necesidad del carácter para ser creíble, y de la poesía como un “organismo vivo”, aclaran esto de modos diferentes. Recordemos la necesidad de orden en todo lo que es bello, bien sea una criatura viva o cualquier organismo que se

¹⁰⁰⁸Prólogo a la traducción de Dryden de Dufresnoy, p. xii.

¹⁰⁰⁹Bosse, A., *Le Peintre converti aux précises et universelles règles de son art* (1667).

¹⁰¹⁰*Ibid.*, p. 16.

componga de partes. S. H. Butcher se dio cuenta que lo ideal y lo real no se oponen en Aristóteles: lo ideal es de hecho lo real “liberado de influencias extrañas”¹⁰¹¹.

La idea del arte de Shaftesbury está determinada por su creencia en el poder divino que se manifiesta en las obras de arte, que es el mismo que se muestra en la multiplicidad del universo visible: esto se hace evidente a partir de su jerarquía platónica de la belleza y de la teoría de la “mente formadora” en su obra *The Moralists*¹⁰¹². Esta idea en parte vitalista y en parte panteísta es de suma importancia pues, como resultado, Shaftesbury no considera que los mundos ideal y real se excluyan mutuamente, sino que están unidos por una misma realidad. El texto citado anteriormente deja claro que a Shaftesbury no le gustaba el orgullo pedante con el que las academias se disponían a “perfeccionar” la naturaleza. La belleza era para él simple y animada, no compuesta y fabricada¹⁰¹³.

Rechaza así el “genio académico” por concluirse de la primera noción que hemos indicado, y parece ser que tampoco le satisfacía mucho el almacén de formas de Bellori.

Shaftesbury leía a Aristóteles, y decidió no elaborar su pensamiento apoyándose en la pretensión de perfeccionar la naturaleza que tanto había persistido en gran parte de la crítica posterior al Renacimiento. Sin embargo, su ideal fundamental del arte, que toma a la naturaleza como guía, tiene sus orígenes e influencia en parte en Sócrates y Cicerón, y en parte en Quintiliano, Longino y los liberales modernos de la Escuela del Gusto. Así, su concepción de la obra de arte como entidad y organismo se retrotrae claramente al “príncipe de los críticos”, según denominaba a Aristóteles. Esta cadena evolutiva es la que llega con sus eslabones hasta su conexión e influencia en la elaboración de la teoría inglesa.

FACTORES INFLUYENTES EN LA TEORÍA DEL ARTE

Es evidente que los controvertidos temas de la época de Shaftesbury influyeron estrechamente en la concepción de su teoría del arte. El problema de la adquisición del conocimiento por la mente constituía un problema crucial en una época en la que la filosofía se preocupaba principalmente por las ideas del hombre y su génesis. La división de opiniones

¹⁰¹¹Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 3ª ed., 1902, p. 152.

¹⁰¹²Cfr. la idea del artista como “segundo creador... bajo Júpiter”.

¹⁰¹³Según Shaftesbury, el arte griego “se había formado a sí mismo, y extraído de la naturaleza”. Véase *Characteristics*, 1900, II, 242. Los términos denotan el sentido de unión de los artistas griegos con la naturaleza “formadora”, y su contacto directo e independiente con las formas visibles.

en cuanto al tema de si el hombre poseía ideas innatas en lo que se refiere a las ideas morales era la consecuencia de la divergencia de opiniones respecto a la formación de la conciencia moral. La opinión de Locke, desarrollada a partir de Hobbes, era que el conocimiento se origina a partir de los órganos de los sentidos, siendo la mente una hoja de papel en blanco antes de recibir las imágenes de las impresiones de los sentidos. La idea opuesta a esta opinión, inspirada principalmente en Platón, se originó con Shaftesbury, a partir de los Platónicos de Cambridge: Shaftesbury se dispuso a afirmar la validez de un tipo de conocimiento, sobre todo el conocimiento moral, que es independiente de todas las impresiones de los sentidos. Sin embargo, esto no quiere decir, como muy bien observó Brett, que su fe se fundamentara en la idea ingenua de que el hombre viene al mundo completamente equipado para tratar los problemas morales. Lo que él hace es comenzar con una actitud particular con respecto a la mente que en gran parte era platónica. La mente es la fuente de la belleza¹⁰¹⁴, y su principio activo formador es el de la belleza misma, más bien que la mera belleza estática de los objetos visibles. Las capacidades innatas que posee deben, sin embargo, cultivarse activamente.

Shaftesbury cree que la mente está formada con una capacidad innata¹⁰¹⁵ para la elección moral y para el gusto, teniendo como contacto con el mundo exterior un sentido especial cuyos objetivos son morales y estéticos, y juzgando sobre el bien y el mal, lo bello y lo feo. Shaftesbury subraya la naturaleza embrionaria del gusto con el que nacen los hombres; como en Quintiliano, los “materiales” están naturalmente presentes:

“Se supone que es difícil que podamos traer con nosotros al mundo un gusto o juicio que esté completamente formado. Sean cuales sean los principios o materiales de este tipo que posiblemente podamos traer con nosotros... la idea general que se forma de todo este asunto es que nadie considerará, imagino, innata la noción clara a

¹⁰¹⁴ *Characteristics*, 1900, II, 133.

¹⁰¹⁵ El significado de esta palabra se aclara con las palabras que pronuncia Teocles en *The Moralists*, *Characteristics*, 1900, II, 135, 137: “De una cosa estoy seguro, de que la vida y las sensaciones que acompañan a la vida, sucedan cuando sucedan, proceden de la mera Naturaleza y de nada más. Así que si no te gusta el término *innato*, cambiémoslo, si quieres, por *instinto*, y llamemos instinto a aquello que enseña la Naturaleza sin tener en cuenta el arte, cultura o disciplina... Tan pronto como el ojo se abre ante las figuras, el oído a los sonidos, aparece inmediatamente lo bello, y se conocen y reconocen la gracia y la armonía. Tan pronto como se contemplan las acciones, tan pronto como se disciplinan las afecciones y pasiones humanas... un ojo interior distingue y ve inmediatamente lo bello y bien configurado, lo amigable y admirable, diferenciándolo de lo deforme, loco, odioso o despreciable”.

la que llegamos de lo que es preferible y principal en todos estos temas de elección y estimación¹⁰¹⁶.”

Un gusto “legítimo y justo” requiere “que anteriormente se realice un trabajo y los dolores de la crítica” para poder formarse¹⁰¹⁷: “El uso, práctica y cultura deben preceder”¹⁰¹⁸.

Un corolario necesario que acompaña a la teoría del gusto “natural” es la convicción de la existencia de una regla o norma de belleza según la cual funcione el juicio estético. Tal argumento sería imposible si no existiese una autoridad natural para los juicios individuales, y se considerasen como parte de un patrón de verdad universal. La norma de belleza y perfección se encuentra según Shaftesbury en los números y proporciones con los que la mente creativa informa la materia. El artista debe sentir esta perfección:

“Aunque su intención sea agradar al mundo, debe estar, no obstante, en cierto modo, por encima del mismo y fijar su ojo en esa gracia consumada, esa belleza de la Naturaleza y esa perfección de números que el resto de la humanidad, sintiendo sólo el efecto e ignorando al mismo tiempo la causa, determinan el *je ne sais quoi*, lo ininteligible o el no se qué, y suponen que es cierto encanto o encantamiento del que el artista no puede dar cuenta¹⁰¹⁹.”

Sin embargo, la verdadera belleza no es para Shaftesbury completamente ininteligible, y le pone nervioso el término “je ne sais quoi” en su obra *Plastics*¹⁰²⁰. Él cree en una norma que se encuentra en parte fuera en el macrocosmos y, en parte, dentro en la mente humana, una medida natural, para cuya completa realización son muy importantes las artes visuales. El texto que se ha citado anteriormente sugiere lo mucho que Shaftesbury consideraba al artista como líder del pensamiento¹⁰²¹. Igual que el crítico, está altamente valorado como profeta de la comunidad, y por esto la propia educación del artista tiene una importancia especial:

¹⁰¹⁶ *Characteristics*, 1900, II, 257.

¹⁰¹⁷ Whitney, L., *Primitivism and the Idea of Progress*, 1934, capit. i, observó una serie de grandes contradicciones en la teoría del sentido moral natural. La inmediatez intuitiva de éste y los procesos de razonamiento que Shaftesbury subraya han demostrado ser muy difíciles de reconciliar. No obstante, parece ser que no existen muchos fundamentos para postular una gran inconsistencia. Shaftesbury habla sólo de una capacidad que tiene que desarrollarse por medio de los poderes de la razón: únicamente el poder inicial es innato.

¹⁰¹⁸ *Characteristics*, 1900, II, 257.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, I, 214.

¹⁰²⁰ *Second Characters*, pp. 116 y 144 especialmente. Shaftesbury rechaza la basada en la fantasía, el “a mí me gusta y a tí te gusta” que resulta de la frase francesa. Bouhours lo tomó del italiano “non so che” en su obra *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) donde se discute el término. Se puso de moda, de forma implícita o explícita, en numerosas teorías de la Escuela del Gusto.

¹⁰²¹ Sobre el liderazgo del artista, véase *Characteristics*, 1900, I, 170 y ss.

“El sentido de los números interiores, el conocimiento y práctica de las virtudes sociales, y la familiaridad y favor de las gracias morales, son algo esencial para el carácter del artista que se lo merece y para el justo favorito de las musas¹⁰²².”

Como hemos indicado ya antes, la figura del virtuoso tiene gran importancia en este proceso, pues es en este momento en el que adquiere un gran significado, ya que su gusto une las artes y las virtudes, pues “la ciencia del virtuoso y la de la misma virtud son... una y la misma”¹⁰²³.

Por tanto, las ideas de capacidad innata para el gusto y la de una norma de belleza, acompañadas de un interés especial en el cultivo artístico del gusto, son algo esencial para el pensamiento de Shaftesbury. Crítico, artista y virtuoso son tres nombres que sobresalen por encima de la comunidad y su relación tiene siempre que determinarse.

En el curso del desarrollo de su obra *Characteristics*, Shaftesbury expone sus ideas sobre dos peligros que le preocupan. El primero es la desvalorización del gusto sometiéndose a las complacencias serviles de los caprichos o modas populares; el segundo, la tendencia del saber erudito a definir “los modos” y “las esencias” e ignorar a los hombres.

Shaftesbury piensa que las pasiones no deben codificarse objetivamente, sino que deben explorarse subjetivamente. Cada individuo debe hacer esto por sí mismo: no puede hacerse siguiendo ninguna fórmula de oro. Estas pasiones, dice, como difieren proporcionalmente entre sí, hacen que cada persona sea diferente respecto a sí mismo y los demás: “Debo, por tanto, corregir y mejorar necesariamente en lo que a este caso se refiere, reflexionando con justicia sobre el modo de mi propio movimiento”¹⁰²⁴. Este proceso de soliloquio es lo que él denomina como “conversación consigo mismo”, aspecto que tiene una vital importancia en el caso de los artistas: “un artista íntegro es... independiente de la opinión y se encuentra por encima del mundo”¹⁰²⁵. El *Soliloquio* no se limita sólo a los artistas: Shaftesbury estudia todas las artes juntas, utilizando a menudo el término general de “artista”. En cuanto a situarse por encima del mundo dice que si los primeros poetas de Grecia hubieran complacido a su nación, adaptándose al deleite y apetito de la nación, no les hubieran hecho un favor tan grande a sus paisanos ni a ellos mismos como vemos que hicieron

¹⁰²² *Characteristics*, 1900, I, 217.

¹⁰²³ En las *Leyes* de Platón, 659 C, puede observarse la idea del liderazgo del gusto por el virtuoso: han de censurarse a los jueces que en vez de ser discípulos del liderazgo del gusto lo son de la moda, lo que causa un mal efecto en los poetas. Como dice Shaftesbury: “En nuestra época, la audiencia hace al poeta”.

¹⁰²⁴ *Characteristics*, 1900, I, 190-1. El “Soliloquio” es lo que sugiere su otro título, “Consejos para un autor”. Shaftesbury recomienda en todo momento el autoconocimiento como parte de la doctrina estoica: Cfr. el ensayo sobre el “Self” en *Philosophical Regimen*, p. 112.

¹⁰²⁵ *Characteristics*, 1900, I, 171.

conformándose a la verdad y a la naturaleza. Por consiguiente, es necesario conocer la propia mente antes de aceptar una clasificación mecánica del hombre como género. En los *Second Characters* compara la mentalidad pasiva de muchos artistas modernos con las mentes vitales de los antiguos artistas que escribían para ellos mismos, no necesitando que otros filósofos e ingenios lo hicieran en su lugar. Pero en la época de Shaftesbury resulta lo contrario: no se tiene ninguna educación liberal, filosofía o saber; se siguen ejemplos, funcionan de memoria, y no dan ninguna razón de ello.

Coinciden así las exigencias requeridas al artista y al virtuoso; la necesidad de un saber liberal y de la filosofía es la misma. Como indicamos en el apartado dedicado al virtuoso, Shaftesbury le presenta como “artista”. En su obra *Miscellaneous Reflections* se refiere a “la tribu de los pintores, escultores y virtuosos” como a un sólo grupo¹⁰²⁶. Esto es importante porque demuestra que Shaftesbury era consciente de la necesidad que tenía la presencia del poder de ejecución para dar vida al principio del gusto. Este gusto sólo podía surgir si a los artistas se les estimulaba para emularse uno a otro y ascender así a nuevas cimas.

El método del soliloquio que Shaftesbury expone no significa que la mente tenga que recluirse en una torre de marfil, más bien lo contrario. Este proceso de autoconversación no puede practicarse a menos que la mente haya estado en contacto con las instituciones más refinadas y con el “comercio” del mundo. El artista y el virtuoso deben viajar y estudiar la cultura antigua en su totalidad. Sólo así podrá adquirirse el autoconocimiento y realizarse todo el valor de un modo de vida liberal. Las capacidades innatas del individuo se realizan estudiando los valores de libertad y la cultura de los códigos de otros países. En resumen, para combatir el mal gusto degradado y la moda transitoria, Shaftesbury recomienda una mezcla de soliloquio y viaje. El mismo remedio puede recomendarse para el otro mal del escolasticismo. Shaftesbury se preocupa especialmente por la juventud de la nación y critica que “las artes y las ciencias están separadas de la filosofía y deben desarrollarse, por tanto, insípidas, pedantes, inútiles, oponiéndose directamente al conocimiento real y a la práctica del mundo y de la humanidad”¹⁰²⁷.

Existen dos caminos para la juventud: el que lleva a los claustros distantes y celdas impracticables y a las heces y parte más corrupta de la literatura antigua, y el que sigue a los corredores sin objetivo de la sociedad de moda, vacío e ignorante. La afectación de las lenguas modernas y del ingenio moderno, y el carácter simple de un refinado caballero eran

¹⁰²⁶Cfr. el ensayo sobre el “Self” en *Philosophical Regimen*, p. 113.

¹⁰²⁷*Characteristics*, 1900, I, 215.

algo evidentemente insuficiente; por otra parte, Shaftesbury no toleraba los excesos de los pedantes:

“Las meras diversiones de los caballeros son mejores que las profundas investigaciones de los pedantes. Y para enseñar a la juventud tenemos que recurrir a los primeros para que sirvan de antídoto contra el genio peculiar de los segundos¹⁰²⁸.”

Entre las “diversiones” era costumbre incluir a la pintura¹⁰²⁹. La pintura transporta al espectador hacia las grandes perfecciones y así Shaftesbury, escribiendo sobre lo razonable de buscar la belleza primera a través de un estudio de la pintura, observa que, aunque la costumbre esté en su contra, prefiere dirigirse a las escuelas inferiores, esto es, a la tribu de los pintores, escultores y virtuosos, para buscar la Verdad y la Naturaleza, y no a cualquier otro sitio donde se profesan artes y ciencias consideradas superiores. La verdad brilla entre las primeras, mientras que se oscurece en las artes “superiores” de la ética y la moral, o incluso de la literatura, como diría Shaftesbury en sus *Reflections*.

Shaftesbury considera, por tanto, que la pintura tiene unos propósitos muy serios. La clasificación que se hacía de “diversión” no servía ya para su teoría de la “persuasión”. En el índice de las *Characteristics* define la persuasión como “madre de las artes y hermana de la libertad”. Los artistas que se expresan a través del arte que más controla los sentidos se encuentran en una situación excelente para dirigir al público y promocionar el gusto. En *Soliloquy*¹⁰³⁰, Shaftesbury dice que los gobernantes de las comunidades libres deben promocionar las “artes persuasivas” porque podrían “encantar el oído público”. El proceso se combina con los “genios principales y los sabios de la nación”. La yuxtaposición se explica cuando Shaftesbury habla de los críticos. Éstos son considerados genios que se han contentado con la “mera contemplación” de las artes y convertido en los intérpretes de los artistas para el público: cuando las artes persuasivas adquirieron una buena reputación, así como el poder de conmover las afecciones, se convirtieron en el estudio y emulación de los ingenios y genios de la época, y se hizo necesario que muchos genios que tenían la misma categoría y fuerza, aunque ambicionaran menos el aplauso público, o ejercer su influencia sobre la humanidad, se contentaran con la mera contemplación de estas artes encantadoras; los artistas de cada grupo deseaban mejorar y refinar el oído público, pero no podían lograr

¹⁰²⁸ *Ibidem*.

¹⁰²⁹ Cfr. el final de la *Letter concerning Design*, donde se determina que la pintura es una “diversión”: “diversión” implica aquí el sentido de una completa actividad mental, o ensueño.

¹⁰³⁰ *Characteristics*, 1900, I, 151 y ss.

este objetivo sin la ayuda de los otros genios que eran en cierto modo quienes les servían de intérpretes para llegar a la gente. Lo que interesa resaltar aquí es que artista y crítico, así como artista y virtuoso, surgen del mismo grupo: tienen de hecho una estrecha relación “orgánica”, junto con la del artista y el filósofo-virtuoso, que caracteriza el personal procedimiento de Shaftesbury cuando le especifica a su artista que ejecute sus propios dibujos.

La idea que Shaftesbury tiene del arte y su objetivo educativo puede contrastarse con el vigente en el siglo XVII en lo siguiente:

1. No le preocupa el saber, en el sentido de saber más.
2. Su objetivo no es lograr la perfección del “completo caballero”. El arte visual ocupa un lugar central en tanto en cuanto puede dirigir el gusto público de un modo más directo, y puede servir de vanguardia de un movimiento cuyo objetivo es infundir un sentido más completo de la belleza y de la moral.

Tomando, por tanto, estas cuestiones como contexto, resulta instructivo que contrastemos las ideas de Shaftesbury con las del siglo XVII, tomando como ejemplo a un “moderno” como William Wotton, y revitalizando así la famosa polémica que entre “antiguos y modernos” tenía lugar por entonces. Como indica Calinescu: “La antigua y persistente disputa entre antiguos y modernos no ganó impulso hasta que el racionalismo y la doctrina del progreso ganaron la batalla contra la autoridad en la filosofía y en las ciencias. La *Querelle* propiamente dicha comenzó cuando algunos autores franceses de mentalidad moderna, dirigidos por Charles Perrault, encontraron adecuado aplicarle el concepto *científico* de progreso a la literatura y al arte”¹⁰³¹. Con ello se marca la transición a la Ilustración, pues según S. Marchán: “Desarrollada por el propio Ch. Perrault en el *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697) y por otros, es reconocida por la *Enciclopedia* como su precursora, y sus estribaciones se prolongarán hasta muy avanzado el siglo XIX. La disputa entre el partido de los antiguos, “las gentes de Versalles”, de la Corte – literatos como Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère, o filósofos como Bossuet – y el partido de los modernos, de los “bellos espíritus de París – Ch. y Cl. Perrault, Fontenelle, H. De la Motte, etcétera -, no sólo acaba socavando el clasicismo imperante, sino que suscita la problemática del *progreso*, síntoma indisociable de lo moderno”¹⁰³².

¹⁰³¹ Calinescu, M., *op. cit.*, p. 27.

¹⁰³² Marchán Fiz, S., *op. cit.*, p. 17.

Shaftesbury tenía la 3ª edición (1705) de la obra de Wotton *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (1694). La obra no ofrece en principio ningún atractivo para alguien que como Shaftesbury era un amante de la antigüedad, aunque su enfoque no difiere fundamentalmente en algunos aspectos. Wotton dedica mucha energía para defender a los “modernos”, pero no subestima en ocasiones las pretensiones de los antiguos. Existen varios aspectos en los que está de acuerdo con Shaftesbury: subraya la libertad, que se encuentra por encima de las “reglas del arte” como fuente de inspiración y piensa, por tanto, que sólo la libertad inspira a los hombres con pensamientos elevados, y eleva sus almas a un nivel superior de lo que pueden hacerlo las reglas del arte.

Según Wotton, los retóricos pueden escribir los secretos de su arte para que puedan estudiarlos los jóvenes aspirantes, pero si no hay libertad todo es vano: sólo ella puede infundir esa verdadera pasión entusiasta que la libertad respira en las almas de quienes la disfrutan. Siguiendo la guía de un juicio calmado, los hombres llegarán mucho más lejos de lo que pueden hacerlo la industria más potente y el intelecto más agudo¹⁰³³.

Wotton había vivido durante algún tiempo aceptando la importancia que tenía una norma general de la opinión informal y la emulación de la obra del artista, haciendo especial referencia a la oratoria, esto es, había subrayado lo que dominaba como “circunstancias concurrentes”¹⁰³⁴. Esto puede compararse también con las ideas de Shaftesbury respecto al “espíritu social, público y libre” con el que los griegos podían “pulirse naturalmente y refinarse entre sí”. ¿Qué más puede desear el pintor o el músico sino que sus obras sean juzgadas por quienes poseen el conocimiento de ese arte y conocen las “ventajas y defectos de cada estilo”?

Sin embargo, Wotton aboga por la pompa retórica que, según él, se desapruaba en Inglaterra: el estilo es demasiado severo, “masculino, el sentido no afectado necesita investirse con “los espléndidos ornamentos de la retórica”. Shaftesbury se alza en contra y defiende la “manera natural y sencilla”¹⁰³⁵ que contiene arte en sí misma. No obstante, aunque ambos autores no se ponen de acuerdo en cuanto al estilo, sí que lo están en cuanto a los medios de obtenerlo. Shaftesbury está en contra del estilo que no contenga en sí arte. Wotton está a favor de ese tipo de alquimia con la que los antiguos conjuraban su vital elocuencia. Sin embargo, en otro capítulo, Wotton apoya el valor de la simplicidad intrínseca como algo

¹⁰³³ La teoría de Shaftesbury del entusiasmo divino o inspiración, al final de la *Letter concerning Enthusiasm*, resulta interesante si la comparamos con las palabras de Wotton.

¹⁰³⁴ Wotton, W., *op. cit.*, p. 37-8.

¹⁰³⁵ *Characteristics*, 1900, II, 3, 244.

distinto del ornamento. Rechaza la defensa que Perrault hace de los modernos¹⁰³⁶ pues, según él, las artes se refinan progresivamente con el paso del tiempo y de las épocas. De acuerdo con otros ingleses “modernos” está dispuesto a aceptar la superioridad de los antiguos en lo referente al arte visual. Cree que los antiguos tenían un profundo vislumbre de la naturaleza humana que era más importante que los refinamientos. Piensa que Charles Perrault ha subestimado la simplicidad de los antiguos¹⁰³⁷. Como hemos visto, Shaftesbury protesta contra el estilo extravagante y la ignorancia del diálogo antiguo.

Pero, de hecho, en Wotton y Shaftesbury existe un sentido parecido de las cualidades inherentes e inconscientes del arte antiguo. Existe también un fundamento común en lo que respecta a la importancia de la filosofía moral y de las artes en la antigüedad. El arte de “conocer el mundo”, como lo llama Wotton, el gobierno de reinos y familias, el control de las pasiones, elaborar leyes sabias, conversación agradable, respetar lo debido las diversas cualidades del hombre era algo que comprendían y practicaban con éxito egipcios, griegos y romanos. En el capítulo que dedica al arte visual, Wotton se queda impresionado por la importancia que tenían las artes para los antiguos - arquitectura, escultura y pintura estaban altamente valoradas y sabiamente fomentadas. Indica que Miguel Angel y Bernini le dieron ambos la palma de la excelencia a los antiguos. Después de esto, se separa y acepta los argumentos “modernistas” de Perrault durante todo el resto del capítulo sin emitir ningún juicio sobre su rectitud, pero tendiendo mucho a aceptarlos.

Wotton era, sin embargo, un típico exponente inglés del punto de vista “modernista” del siglo XVII, sintiéndose reacio a considerar el reciente arte visual con ningún sentido positivo. Los modernos superaron a los antiguos en todos los aspectos principales, excepto en el arte visual. Glanvill fue un representante de esta actitud, remitiéndose a los antiguos en este aspecto: “No creo que los modernos superen a los antiguos en arquitectura, pintura o las artes de lujo ingenioso”¹⁰³⁸. Hakewill había adoptado el otro punto de vista del siglo, y Evelyn se había dirigido a las academias y artistas “con dotes excelentes y un saber universal”¹⁰³⁹. Sin embargo, ni él ni Wotton sugerían la conciencia del objetivo social de las artes visuales que Shaftesbury exigía al estudiante contemporáneo que las estudiaba, o la necesidad de la autoconversación como medio principal para adquirir un juicio correcto o, fundamentándose en estas ideas, un esquema para la creación de un arte nativo en Inglaterra dirigido por los

¹⁰³⁶Perrault, Ch., *Parallèle des anciens et des modernes*, París, 1688.

¹⁰³⁷Wotton, W., *op. cit.*, p. 53.

¹⁰³⁸Glanvill, R., *A Praefatory Answer to Mr. Henry Stubbe*, 1671. Stubbe había atacado la defensa que hacía Glanvill de los modernos en otras esferas.

¹⁰³⁹Evelyn, J., *Sculptura*, ed. 1755, p. 102.

virtuosos y apoyado por el pueblo. Shaftesbury sugirió unas posibilidades positivas para que un arte poderoso, basado en los valores de los antiguos, se desarrollara en su propia época. Superó completamente de este modo las categorías de la controversia surgida entre antiguos y modernos.

Las teorías de Shaftesbury aclaran la bruma de la controversia y la idea de un arte nativo que ya había aparecido. Un arte nativo en Inglaterra era algo inminente, surgiendo así un orgullo nacional con la introducción de una obra como la traducción en 1706 de Roger de Piles, donde se compara el arte inglés de un modo muy favorable con las escuelas francesa, alemana y flamenca, aceptándose que éstas superan a la inglesa sólo en aquellas obras realizadas por aquellos grandes maestros que reclamamos como nuestros, esto es, Holbein y Van Dyck. Se da especial importancia a la invención del “Metzotinto” y a la “perfección de la pintura al pastel”. Se exige una Academia y más ayudas y promoción. Shaftesbury contribuiría, pasados unos años, con su influencia al ímpetu de este movimiento.

El punto más significativo de esta presentación de las ideas de Shaftesbury es quizás la importancia del arte y del artista. Su deseo es que el individuo se realice a sí mismo logrando una completa realización de su capacidad para el bien y la felicidad. Su intento de un tipo de *eudemonía* afecta la actitud que siente profundamente por el arte, como le sucedía a Aristóteles. Los brutos tienen sentido, pero son incapaces de conocer y disfrutar la belleza. Shaftesbury defiende, por tanto, la dignidad que tiene la mente racional en el hombre: “Aquí se encuentra su... interés supremo, su capacidad para el bien y la felicidad”¹⁰⁴⁰. La mente prisionera de los sentidos no puede competir nunca, en lo que se refiere a la realización de la belleza, con la mente cultivada de acuerdo con la razón:

“Y cuando cada una se gratifica deleitándose en la posesión de su objeto, cuán bellos son los actos que las unen proporcionándole al alma el deleite de lo que es generoso y bueno¹⁰⁴¹.”

Las palabras que hay que destacar en estos textos son “interés supremo” y “deleite”. Al autodeleite se le da un énfasis especial en el *Inquiry Concerning Virtue and Merit*. La virtud a la que se ama por sí misma es presentada en esta obra como el “verdadero interés”, no un interés egoísta en el sentido de obtener una ventaja material. El deleite virtuoso tiene su propia recompensa:

¹⁰⁴⁰ *Characteristics*, 1900, II, 143.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*.

“Aunque el hábito del egoísmo y la multiplicidad de los puntos de vista interesados tienen poca importancia a la hora de promocionar el mérito o virtud real existe, sin embargo, una necesidad por conservar la virtud que debe considerarse que no está en contra del verdadero interés y autodeleite¹⁰⁴².”

Shaftesbury considera la virtud completa y autosuficiente y rechaza una idea de virtud gobernada por una serie de motivos parciales y, por tanto, degradantes - la política de la Iglesia de hacer depender la virtud de una serie de recompensas y futuros castigos es así. Lo mismo puede decirse de su idea del arte. En la Quinta Miscelánea se indica que “toda... atrocidad de la vida sólo puede surgir de una idea parcial y estrecha de la felicidad y del bien. Cualquier cosa que reduzca la amplitud o libertad del pensamiento debe apartarse necesariamente de ese primer deleite o gusto del que dependen la virtud y lo valioso”¹⁰⁴³. El valor y lo valioso del arte lo determinan igualmente con la verdad quienes, mientras cultivan los poderes del juicio, conservan una “amplitud o libertad de pensamiento”.

Resumiendo estas teorías, observamos que hay cuatro ideas estrechamente relacionadas:

1. La educación de un gusto en arte no sirve simplemente para demostrar “la dignidad y extensa comprensión de este extraño arte”, como había indicado Evelyn, sino más bien para demostrar la dignidad del hombre. Sus objetivos no son la producción de una personalidad “universal”, suma del saber de las ciencias y de las artes que había tenido una extensa historia siguiendo la configuración del orador Cicerón, el arquitecto Vitruvio, y el *uomo universale* del Renacimiento. Tiene otros objetivos que son sociológicos: el aumento de las persuasiones razonables, de una libertad regulada en las mentes de los artistas y de los virtuosos que hace a su vez que avancen estos valores generales en la comunidad.
2. Un espíritu vitalmente creativo debe alimentar el gusto.
3. Viajar debe ampliar la imaginación, y el autoconocimiento debe enfocarlo: ambas cosas son igualmente necesarias para el artista y para el virtuoso.
4. El arte en particular contribuye a la búsqueda de la Belleza Soberana, y constituye así un factor principal del bienestar y de la felicidad. El gusto y la virtud van de la mano. El artista destila y provee una belleza platónica que, si la capacidad natural del espectador está correctamente desarrollada, será reconocida.

¹⁰⁴² *Characteristics*, 1900, I, 274.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, II, 344-5.

Todos estos aspectos son importantes, pero sobre todos ellos hay algo más significativo: la “amplitud de pensamiento” que hace que el arte surja sólo de sí mismo y de la naturaleza, convirtiéndose así Shaftesbury en el profeta de una moralidad estética.

ARQUITECTURA Y ARMONÍA

La arquitectura representa un aspecto muy importante en el pensamiento de Shaftesbury, y el uso de este término adopta diferentes connotaciones en su teoría del arte. La Arquitectura proyecta y construye una armonización interior necesaria para convertirse en artista o, lo que es lo mismo, para conseguir realizar la obra más importante que existe, esto es, uno mismo. Veremos que para esto Shaftesbury utiliza los términos del arte de la Arquitectura, lo que nos indica su peculiar “racionalismo” propio de su postura neoclásica a caballo entre el clasicismo y el romanticismo. Pero su gran contribución fue la de “situar” esta construcción racional en el hombre, con los pies en la tierra, y no en un Dios personal y trascendente que impone sus leyes ineludibles e imposible de cumplir en su totalidad. El arquitecto que más influyó en su pensamiento fue Palladio, y así veremos como Shaftesbury se convirtió en el introductor de Palladio en Inglaterra reconstruyendo Londres con su arquitectura y soberbio clasicismo.

Shaftesbury pensaba que el ideal social del arte podía convertirse rápidamente en realidad, y estaba convencido que el gusto británico sólo necesitaba guiarse para ascender a nuevas cimas. Según él, la “goticidad” del gusto británico es un engaño, y en *Soliloquy* insiste en que la gente tiene una disposición hacia “un gusto mejor” que el que suelen ofrecerle los artistas. Dirige siempre la mirada hacia el helenismo y el liderazgo del gusto que tenían los poetas y artistas griegos como ejemplo de lo que deberían seguir los modernos.

Los consejos de Shaftesbury se dirigían principalmente a los escritores, pero la materialización viva de su ideal se realizaría en una esfera bastante diferente. En 1720 Richard Boyle, Tercer Conde de Burlington, había formado ya sus gustos virtuosos. La conexión de su benevolencia y promoción del arte y cultura británicos con la de Shaftesbury es algo que resulta evidente¹⁰⁴⁴. Walpole dio amplio testimonio de su espíritu público: “Gastó grandes cantidades contribuyendo en obras públicas, y era algo sabido que prefería correr él

¹⁰⁴⁴Wittkower, R., “That Great Luminary of Architecture”, *The Listener*, Dec. 24th 1953. Aunque la *Letter on Design* no se publicó hasta 1732, Burlington se movía en círculos donde sin duda alguna se conocía antes de esa fecha.

mismo con el gasto, antes de que su país se viera privado de algunos bellos edificios”¹⁰⁴⁵. Hay algo más que un espíritu público en todo esto: Burlington era partidario del sentido de misión que Shaftesbury había exigido a los líderes del gusto.

Shaftesbury escribió poco sobre la práctica arquitectónica; otros palladianos, como Isaac Ware, no escribían de otra cosa. Lord Kames resumió la dicotomía que existía entre ambos escribiendo sobre los tratados de arquitectura de la época: “Tenemos abundante instrucción práctica, pero resultaría en vano buscar en ellos principios racionales para mejorar nuestro gusto”¹⁰⁴⁶. Además, aunque Shaftesbury poseía la edición parcial¹⁰⁴⁷ de la obra de Palladio *Quattro Libri dell'Architettura*, publicada en inglés en 1688, nunca le mencionó en sus obras. No sorprende, entonces, que los libros de texto que produjeron los escritores palladianos en la primera mitad del siglo, y posteriormente, no revelen nada que indique una influencia definitiva de Shaftesbury. Así sucedió con Colin Campbell, cuyo primer volumen de “*Vitruvius Britannicus*”¹⁰⁴⁸ (1715) anunció el movimiento, pero no existieron autores palladianos de alto calibre, pues Burlington no publicó en prensa las bases estéticas de su arquitectura, siendo Robert Morris el único exponente palladiano de cierto renombre, aunque perteneciera a otra categoría.

La influencia de Shaftesbury se encuentra mejor en la actitud que se tiene con respecto al gusto, y a la naturaleza que le subyace, frente a un rígido código de reglas inculcadas por los libros de texto y que se heredaron en gran medida de Vitruvio y Palladio, surgiendo de su mezcla de formalidad - en la arquitectura de Burlington - e informalidad - en el paisaje de Kent - un clasicismo inglés típico y vigoroso. A continuación estudiaremos el clima de pensamiento que determinó la idea que Shaftesbury tenía de la arquitectura, y su contribución al derrocamiento del barroco inglés y el surgimiento del clasicismo.

Los años 1730 fueron una década interesante para la teoría del arte en Inglaterra. Aparecieron varios ensayos sobre temas estéticos, incluyendo tres sobre temas de arquitectura¹⁰⁴⁹. Fue también la década en la que aparecieron más ediciones de las *Characteristics*. Estas ediciones fueron las de 1732, que contenía *A Letter concerning Design*, 1733, y 1737. La *Letter* contiene el estudio más completo que Shaftesbury hiciera de la arquitectura. Algunas de sus ideas principales ya han sido indicadas anteriormente, esto es,

¹⁰⁴⁵Walpole, H., *Anecdotes of Painting in England*, ed. R. Wornum, 1888, Vol. III, p. 53.

¹⁰⁴⁶Home, H. (Lord Kames), *Elements of Criticism*, ed. 1785, Vol. II, p. 430.

¹⁰⁴⁷Parece que sólo había aparecido el Libro I.

¹⁰⁴⁸Campbell, C., *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, containing the plans, elevations, and sections of the regular buildings, both public and private, in Great Britain, Londres, 1717-25.

¹⁰⁴⁹Más adelante los comentaremos; éstos son: dos obras de Robert Morris y una de un autor conocido como Ralph.

sus propuestas para las academias de artes dirigidas por sabios virtuosos y el “elevado espíritu de la gente”, y la creencia en que las condiciones sociales favorecían el desarrollo de las artes. Contiene también una fuerte moción de censura contra los individualistas barrocos de la generación anterior de arquitectos en Inglaterra. Hubiera sido interesante que Shaftesbury nos hubiera dicho qué pensaba de Vanbrugh¹⁰⁵⁰. Sus preferencias por una fuerza de estilo y la “rudeza natural” de Shakespeare hubieran hecho que su veredicto no hubiera sido del todo condenatorio. En la *Letter* se erige, sin embargo, contra St. Paul y las nuevas iglesias de la City de Wren. De este modo, dice que es difícil, tal y como era entonces el público, que pudiera verse un Whitehall tratado como un Hampton Court o incluso una nueva catedral como St. Paul. Considera que la construcción de las iglesias después del fuego de Londres fue un crecimiento apresurado y repentino realizado antes de que pudiera madurar un gusto nacional.

Es importante que intentemos averiguar las razones que tuvo Shaftesbury para rechazar la arquitectura de Wren y su teoría del “gusto nacional”, así como las ideas que la acompañan. Gusto, virtud y propósito social son las palabras clave de la *Letter*, y el aumento del interés público respecto a la edificación se convierte en un punto principal.

Dos años después de la publicación de la *Letter concerning Design*, un crítico llamado Ralph¹⁰⁵¹ escribió *A Critical Review of the Public Buildings, Statues and Ornaments in, and about, London and Westminster*. En esta obra reúne y conecta todos los elementos de los que había hablado Shaftesbury con la personalidad de Burlington: el surgimiento de un gusto británico, la asociación del gusto con la virtud y las obras públicas, y el esquema de un Whitehall con las formas de una arquitectura anti-barroca. En el ensayo introductorio sobre el gusto escribe que “un buen gusto es lo que intensifica toda ciencia y lo que pule toda virtud: es el amigo de la sociedad, y la guía del conocimiento; es la mejora del placer, y el test del mérito”¹⁰⁵². Espera que el diseño para un Parlamento fuera la obra de Burlington, pues si su ejecución cae en manos tan nobles no hay duda de la grandeza de su resultado. Según él, Burlington es a quien más debe el gusto inglés en arquitectura¹⁰⁵³. Además, hay que resaltar

¹⁰⁵⁰ Vanbrugh, J., Dramaturgo y arquitecto inglés (Londres, 1664-1726). Estudió arquitectura en París y entró en el ejército. Estrenó *La recaída* (1696), que tuvo gran éxito, *Esopo, El falso amigo* (1702) y *La casa de campo* (1705). Como arquitecto, Vanbrugh construyó, entre otros edificios, el castillo de Howard (1701), el teatro de Haymarket (1705) y el palacio de Blenheim (1705).

¹⁰⁵¹ Un personaje desconocido, descrito en la edición de 1783 como “arquitecto”.

¹⁰⁵² Ralph, B., *A critical Review of the Public Buildings... in and about London and Westminster*. Originally written by Ralph (i.e. B. Ralph?), architect, and now reprinted with very large additions, etc., John Wallis: Londres, 1783, p. iii.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, pp. 56-57: “El gusto inglés debe a ese noble más que a cualquier otra persona viva en la actualidad, y si Inigo Jones tiene alguna ventaja es sólo haber vivido antes que él”.

que el gusto es para Ralph esencialmente platónico, basado en la verdad y en la belleza. Según él, verdad y belleza incluyen toda excelencia, y junto con sus opuestos son los únicos objetos de nuestra censura o admiración; distinguirlos adecuadamente es prueba de poseer un buen gusto y lo que conduce a la perfección del juicio y la comprensión. Llega incluso a afirmar las distinciones de las funciones de la verdad y de la belleza en la pintura, conectando la primera con el dibujo y la segunda con el color y la decoración.

Gusto y virtud compartían una frontera común en el palladianismo de Burlington y en su patronazgo de la pintura de historia y del conjunto artístico. Esto sugiere otra obra de los años 1730, esto es, el poema de Richard Savage, *Of Public Spirit in Regard to Public Works* (1737)¹⁰⁵⁴. Savage escribió lo siguiente sobre la arquitectura de la benevolencia:

“A la ardiente juventud se la enseña con escenas de las Virtudes,
el honor exalta y el amor expande el pensamiento;
la piedad, asignada a un tipo de pena,
hace surgir en gran medida la benevolencia en toda la humanidad.
Allí donde la tierra concede cierta reputación a diversos edificios,
el espíritu público planea, exalta y corona.
Alegra la mansión con un espacioso hall
y ordena la pintura que se viva en la pared decorada...”¹⁰⁵⁵,

El único escritor importante que escribió sobre arquitectura, además de Ralph, y que publicó casi todas sus obras en este periodo fue Robert Morris, quien estuvo íntimamente ligado con los burlingtonianos. Era pariente de Roger Morris, que trabajaba con Pembroke en Wilton, y puede decirse que representa sus teorías desde la “interioridad”. Es un gran teórico, interesado en la gran controversia que tenía lugar en su época, y menciona en sus escritos a Newton, Locke y Leibniz. En 1728 publicó *An Essay in Defence of Ancient Architecture*, con un subtítulo que es bastante comprensivo: “Parallel of the Ancient Buildings with the Modern,

¹⁰⁵⁴ Savage, R., *Of Public Spirit in regard to Public Works*. An epistle (in verse) to... Frederick, Prince of Wales, Londres, 1737.

¹⁰⁵⁵“Hence in warm Youth, by scenes of Virtues taught,
Honour exalts, and Love expands the thought;
Hence Pity, to peculiar Grief assigned,
Grows wide Benevolence to all Mankind.
Where various edifice, the Land renowns,
There Public Spirit plans, exalts and crowns.
She cheers the mansion with the spacious Hall;
Bids Painting live along the storied Wall ...”

showing the Beauty and Harmony of the Former and the Irregularity of the Latter”¹⁰⁵⁶. En 1734 y 1736 aparecieron algunas “Lectures on Architecture” que había dado en 1730-1 a una sociedad que había fundado para la mejora de las Artes y las Ciencias. En 1739 se publicó un *Essay upon Harmony*¹⁰⁵⁷ anónimo que, si no es de Morris, como es probable, está tan íntimamente identificado con él (se citan las “Lectures”) y con el movimiento palladiano que se adecua perfectamente a sus obras. En la obra mencionada en último lugar aparece una cita de *The Moralists* como prefacio:

“Nada está seguramente tan impreso en nuestras mentes, o tan íntimamente entremezclado con nuestras almas, como la idea o sentido de orden y proporción. De aquí, la fuerza de los números y esas poderosas artes fundadas en su dirección y uso. ¡Qué gran diferencia existe entre la armonía y la discordia, entre la cadencia y la convulsión! ¡Qué diferencia entre el movimiento compuesto y ordenado, y lo que no está gobernado por nada y es accidental; entre un pilote regular y uniforme de algún noble arquitecto, y un montón de arena y piedras; entre un cuerpo organizado y una niebla o nube llevada por el viento!”¹⁰⁵⁸.

La proporción había constituido una obsesión en las *Lectures* de Morris. Sus opiniones sobre sus poderes es una doctrina comúnmente conocida. Así, escribe, por ejemplo, sobre la unión de las partes en una “simetría exacta”, mezclada agradablemente a través del todo y que se transmite “por medio de un simpatizante secreto al alma que es toda unión, armonía y proporción”¹⁰⁵⁹. En el *Essay upon Harmony* leemos que los objetos bellos son en realidad varios tipos de armonía “adecuados con una cualidad simpática para cuadrar con los órganos de nuestros sentidos”¹⁰⁶⁰. Los ecos de la teoría vitruviana del número, que Alberti y otros habían afirmado, y la doctrina palladiana de la proporción musical, eran algo familiar en la teoría inglesa: Henry Wotton habló, por ejemplo, en 1625, del buen arte que encantaba al espectador por medio de una armonía secreta de las proporciones¹⁰⁶¹. Es evidente que el autor del *Essay* había leído a Shaftesbury.

¹⁰⁵⁶ Morris, R., *An Essay in defence of Ancient Architecture; or, a parallel of the ancient buildings with the modern; to which is annexed an inspectional table, universally useful*, Londres, 1728.

¹⁰⁵⁷ *An Essay upon Harmony*, as it relates chiefly to situation and building (By R. Morris?), Londres, 1739.

¹⁰⁵⁸ *Characteristics*, 1900, II, 63.

¹⁰⁵⁹ Morris, R., *Lectures*, p. 81.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶¹ Wotton, H., *Elements of Architecture*, ed. 1903, p. 95.

Es importante que consideremos otros aspectos heredados de la teoría de Morris. Así, resulta útil para nuestro propósito que la comparemos con una obra popular que Morris menciona más de una vez¹⁰⁶², el *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne* (1650) que apareció en una traducción inglesa realizada por Evelyn en 1664¹⁰⁶³. En su *Essay in Defence of Ancient Architecture*, Morris adoptó la actitud fundamental de Fréart, y que se resume en el ataque de la innovación que supone la arquitectura moderna y la exaltación de la virtud antigua. El argumento se presenta en el prefacio de Fréart: “Todo hombre comparará ahora... según su propia fantasía, y concibe que imitar los Ordenes significa volver al status de aprendiz”¹⁰⁶⁴. Llevados por la convicción de que para ser maestros hay que producir algo que sea nuevo, los arquitectos modernos inventan pequeñas unidades (nada salvo máscaras, tarjetas horribles y objetos grotescos) que creen imparten originalidad al todo. La separación minuciosa de “cada miembro aparte” no es, sin embargo, la base de la arquitectura bella, que surge de la “simetría y economía del todo”. Armonía y “consentimiento” entre todas las partes, las verdaderas cualidades, deben oponerse a la novedad. Todo esto hace que Fréart alabe las artes antiguas, subrayando la originalidad de los griegos, primeros inventores de las artes en su grandeza primitiva. Homenajeados y alentados, los artistas trabajaban para recibir la recompensa de ser aclamados por la posteridad: surgieron así los genios militares, filósofos, poetas, oradores, geómetras, pintores, escultores, arquitectos, junto con “todo lo que tuviera impreso el carácter de virtud”¹⁰⁶⁵. Estos aspectos le ofrecen a Morris el fundamento de su ensayo. “Novedad” y “particularidad”¹⁰⁶⁶ son los objetos de su ataque: se proclama la virtud como productora de un arte armonioso. Morris denuncia las “prácticas ilegales y sin fundamento que nuestros modernos perseguidores de la locura producen en la edificación”¹⁰⁶⁷. A los individualistas barrocos, alias góticos, opone las edificaciones de los griegos, los primeros felices inventores, de cuyas obras derivó la misma Roma su antigua

¹⁰⁶²*Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁶³Según la *Epistle Dedicatory* de Evelyn a su traducción, no existe en todo el catálogo de autores que han escrito sobre este tema una guía que sea más segura y perfecta que este “parallèle”.

¹⁰⁶⁴Fréart, R., (*Idée de la perfection de la peinture.*) *An idea of the perfection of painting...* rendered English by J. E. Esquire. (The translator's epistle dedicatory signed: J. Evelyn.) In the Savoy: printed for Henry Herringman, 1668. Traducción de Evelyn, p. 3.

¹⁰⁶⁵Arte y Virtud no se consideran, sin embargo, como partes de un “organismo”, o con la urgencia sociológica de Shaftesbury.

¹⁰⁶⁶“singleness”.

¹⁰⁶⁷Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, p. 6: “Orgullo, avaricia, vanidad, dominan entre los arquitectos: las virtudes opuestas están enterradas en... el olvido”.

consideración de la virtud moral. A los advenedizos aprovechados opone la “verdad y la razón natural.”¹⁰⁶⁸.

Existe, sin embargo, algo más importante que estos tediosos aspectos mencionados anteriormente. Sus obras revelan dos aspectos que están interrelacionados: un interés por las contracorrientes de su época y una aguda preocupación por la arquitectura dentro de un marco sociológico. La primera se ilustra en varios pasajes de las *Lectures*, donde emprende como un tipo de especulación marginal¹⁰⁶⁹. En la segunda *Lecture* se siente, por ejemplo, impulsado a revisar las ramas del conocimiento que divide en naturales, adquiridas y superficiales:

“El conocimiento natural, o lo que pueda determinarse como genio natural, son semillas del conocimiento sembradas en la mente en nuestra primera formación en el útero. Mr. Locke las denomina ideas innatas que la naturaleza ha implantado en nosotros¹⁰⁷⁰.”

Resalta así la controversia sobre la teoría de las ideas innatas que continúa confundiendo con el conocimiento innato; sin proseguir, sin embargo, la cuestión, afirma su creencia en el genio natural y en las ideas que la Naturaleza imprime originalmente en la mente. En el *Essay* de 1739, la armonía se trata como una idea tal: “Cuando nacemos se introducen con nosotros en el mundo los primeros principios de armonía”¹⁰⁷¹. Igual sucede con la proporción, que se transmite, como hemos visto, al alma, pero que Morris define como una ley de la naturaleza: “La belleza de todos los objetos surge de la misma Ley inequívoca de la Naturaleza que en arquitectura denominaría como Proporción”¹⁰⁷². El conocimiento adquirido refina el genio natural, de acuerdo con sus cualidades. El conocimiento superficial es una “multiplicidad de ideas sin orden”. El conocimiento se adquiere por el estudio “y cultivando las facultades naturales que están implantadas en nosotros”¹⁰⁷³. Hay un fuerte sentimiento vitruviano en todo esto: la arquitectura es un arte que se aprende, y Morris muestra la típica lista vitruviana que se espera del arquitecto: Conocimiento de geometría, aritmética, óptica, música, algo de historia y filosofía. Además de todo esto, Vitruvio había

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁶⁹ Morris, R., *Lectures*, p. 13: “Sir Isaac Newton, Mr. Leibniz, Mr. Wheston, Mr. Boyle y un número infinito de nuestra época, cuyo gran conocimiento ha informado a la humanidad sobre muchos aspectos difíciles y abstrusos, y han guiado a los hombres hacia la verdad, son patrones de épocas futuras y deben las semillas de su conocimiento a la educación que recibieron en las escuelas públicas y sociedades a las que pertenecieron”.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 25.

supuesto, desde luego, una habilidad natural en el arquitecto exitoso, junto con una aptitud para aprender¹⁰⁷⁴. La mención que hace Morris de las ideas innatas sugiere, no obstante, que al menos estaba considerando las controversias de la época.

Vemos, así, como los elementos vitruvianos del conocimiento se combinan con un pronunciado interés por las “facultades naturales”. Pero tenemos que considerar aún el segundo elemento del enfoque de Morris: su interés por la visión sociológica de la arquitectura. Este interés aparecía en el *Essay on Ancient Architecture* donde Morris subrayó extensamente “que la mejora de todas las ciencias depende principalmente de la ayuda o de las ideas de una comunidad”¹⁰⁷⁵, siendo ésta la razón de la excelencia de la arquitectura antigua. El mismo tema se trata en la primera y segunda de sus *Lectures*. Defiende la necesidad y ventaja de las sociedades en general, pues se relacionan con el bienestar público y privado del individuo. El hombre no puede vivir solo o sin edificaciones de una forma que pueda considerarse útil y conveniente¹⁰⁷⁶. La primera “Lecture” acaba con la visión de una “comunicación amistosa de pensamientos sin reserva” en una sociedad de amigos de la arquitectura, su pequeña república a la que se dirige. Así, cree que “un conocimiento de la edificación puede ser útil, en alguna medida, a la humanidad a través de toda la economía de la vida”¹⁰⁷⁷.

Todo lo indicado anteriormente era algo que estaba establecido en el pensamiento de la época. La necesidad de edificar era algo común: la edificación podía considerarse como un comercio esencial¹⁰⁷⁸. La idea de Morris sobre la sociedad es parecida a la de Wollaston:

¹⁰⁷⁴ Vitruvio, *De Architectura libri decem*, I, i.

¹⁰⁷⁵ Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, pp. 5-6.

¹⁰⁷⁶ Morris, R., *Lectures*, p. 10. El hombre sería sólo un ser tonto y melancólico, si estuviera solo... ahora vive en ciudades y pueblos.

Plutarco había afirmado una idea del hombre como ser social, situando la edificación de ciudades a la luz de la Ley de la Naturaleza: “La Naturaleza, del mismo modo que en esos árboles y arbustos que denominamos salvajes ha sembrado los principios crudos e imperfectos de los frutos verdaderos y agradables, ha hecho igual en las bestias implantando en ellas un amor imperfecto hacia sus criaturas que no forma parte de la justicia ni trasciende los móviles del beneficio y de las ventajas. Pero en el hombre, a quien creó como ser racional y civil, para adorar a Dios, para cumplir la justicia y las leyes, para la edificación de ciudades y para una vida social y amistosa... ha depositado las semillas de este amor de un modo más justo y completo...”, *De Amore Proles*, Greek and Latin, 2 pt. Parisiis, 1573, trad. B. Kennet, 1710, p. 495.

¹⁰⁷⁷ Morris, R., *Lectures*, p. 10.

¹⁰⁷⁸ Wollaston, W., *The Religion of Nature Delineated*, Londres, ed. 1726, vii, p. 145: “El hombre es una criatura social... se necesitan más cosas para conservar la vida, o por lo menos para hacerla más agradable y deseable, que aquello que un hombre solo puede hacer y proveer para sí mismo únicamente con su trabajo e ingenuidad. Comercio, bebida, ropa, casa y ese mobiliario mínimo necesario suponen muchas artes y comercios, muchas cabezas y muchas manos”.

subraya la defensa común, el asentamiento por medio de la ley y del gobierno, y el comercio¹⁰⁷⁹.

La idea de Morris sobre la arquitectura y su parte en la economía de la vida está casi sin ninguna duda íntimamente conectada con las teorías populares de la economía de la naturaleza. Los descubrimientos de la ciencia experimental y el trabajo de la Royal Society en el siglo XVII habían subrayado el elemento de economía en los procesos de la naturaleza, una economía, además, que el hombre tiene que desarrollar en sus propias obras. Como en muchos otros ejemplos, John Evelyn resume esta dirección del pensamiento. En las palabras introductoras de su obra *Navigation and Commerce, their Origin and Progress* (1674) escribe sobre el diseño de la Naturaleza pensado para beneficiar al hombre: “Quien contemple atentamente la fábrica divina de este orbe inferior, el admirable mobiliario que lo llena y adorna; la constitución de los elementos, y sobre todo la naturaleza del hombre - para quien fueron creados - debe reconocer que no hay nada más agradable para la razón que el que todos ellos fueran ordenados para el uso mutuo y la comunicación”. La palabra “mutuo” es importante porque, según Evelyn, Dios, al constituir el mundo que revela siempre adecuación y economía, y al constituir al hombre con razón y poder de pensamiento, tuvo como intención ponerle a trabajar para suministrar así las necesidades comunes: “Porque el hombre, al verse obligado a vivir políticamente y en sociedad, para ayudarse mutuamente, descubrió que no lo lograría sin trabajo e industria; la Naturaleza, que ordena todas las cosas necesarias para otras criaturas en el lugar donde las crea, no lo hizo así con el hombre sino que, al ennoblecerle mediante una facultad superior, le dotó con todas las cosas que sus necesidades pudieran necesitar”¹⁰⁸⁰.

La geografía e historia natural del mundo sublunar se considera así con una mayor seriedad como, por ejemplo, cuando se piensa que el Mediterráneo ha sido situado idealmente, pues por medio de este mar tenemos acceso a no menos de tres partes del mundo habitado. Evelyn habla expresamente de los árboles que crecen y que se convierten, por así decirlo, de forma espontánea en navíos y canoas, queriendo que los boten para hacerlos útiles.

El hombre en sociedad está dotado, por tanto, de razón para poder desarrollar y seguir en sus “artes” los procesos económicos. La teoría estaba acompañada del aumento de conciencia de la economía como ciencia, algo evidente en los tratados de comercio que comenzaban a aparecer a principios del siglo XVIII. Daniel Defoe reflejó esto en su obra *The*

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁸⁰ La teoría afirma el papel del arte como aliado más bien que como rival de la naturaleza.

Complete English Tradesman (1727): pide menos gasto y “ligereza” en el comercio, exigiendo “frugalidad y buen gobierno”¹⁰⁸¹.

Morris se preocupó de este modo por la arquitectura y por su relación con el comercio y el bienestar nacional. Evelyn es de nuevo el predecesor de esta línea de pensamiento. En su *Epistle Dedicatory*, que escribe en su traducción del *Parallèle* de Fréart, alabó a Charles II y a Denham, supervisor de las obras reales, por los beneficios que habían aportado a la arquitectura, y que indican el prudente y floreciente gobierno de un pueblo feliz. Se logran así, según Evelyn, la realización del diseño de la Naturaleza para el hombre y el aumento del bienestar social del hombre. Morris habla de modo parecido, aunque exagerando sus términos de referencia, haciendo que el declive del estado y del gobierno dependa del declive de la edificación pública¹⁰⁸². La buena arquitectura, argumenta de modo más temperamental, tiene un inmenso valor para la prosperidad económica y el prestigio nacional. Morris se interesó por “organizar” el comercio de la edificación sobre una base sólida, haciendo que el artesano individual se guiase por medio de una serie de reglas; la ampliación de los horizontes se refleja también en su visión de la arquitectura como entidad social¹⁰⁸³.

Las bases de las ideas de Morris se encuentran de este modo en la teoría que heredó en gran parte del siglo XVIII o de antes. Sobresalen, por tanto, dos aspectos: su interés por las ideas innatas, en especial por la “ley de la Naturaleza” - la proporción -; y su visión de la arquitectura formada a partir de la sociedad y guiada por las reglas clásicas, oponiéndose a la idiosincrasia del genio individual o la ignorancia, realizando de este modo el diseño de la “razón natural” (el diseño de la naturaleza para el hombre), y las necesidades del bienestar material.

La arquitectura palladiana depende, según Morris, de una “ley de la naturaleza”, la proporción; Ralph opinaba que era la arquitectura del “gusto”, el amigo de la sociedad. Teniendo estas ideas en mente, podemos dedicarnos ahora a Shaftesbury, pero conviene que antes establezcamos una serie de factores importantes que subyacen a su teoría del arte.

El dogma palladiano es un dogma de universalidad que, sin embargo, no es completamente objetivo. Morris fundamenta toda su teoría de las “reglas” de la arquitectura en la creencia de que el arte supremo debe ser aquello que todas las épocas han aclamado:

¹⁰⁸¹ Defoe, D., *Major Single Works, The Complete English Tradesman*, 2 Vols., Londres, 1732, p. 262.

¹⁰⁸² Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, p. 9: “Mientras que eso esté asegurado, el comercio público aumentará; y si sucede al contrario, tanto dependen los asuntos públicos del comercio, mercancías, etc., esto es, si la floreciente situación de la edificación pública decae, el comercio se derrumba inevitablemente”.

¹⁰⁸³ Summerson, J., *Georgian London*, 1945, p.56-57, sobre la transformación del comercio de la edificación en la primera mitad del siglo XVIII.

“No debe dudarse que los argumentos de la naturaleza y de la razón, que han demostrado ser por práctica y convencimiento, y por muchos en todas las épocas, perfectos y puros en sus principios, deben preferirse a una innovación directamente opuesta”¹⁰⁸⁴.

Sin embargo, en el *Essay upon Harmony* encontramos un hecho que favorece poco esa doctrina, esto es, que la “belleza” de un objeto no afecta a todos los hombres del mismo modo “debido a las diferentes estructuras, texturas y composición de nuestras mentes”¹⁰⁸⁵. Surge así una variabilidad subjetiva, en lo referente a enjuiciar la razón, junto a la teoría de la uniformidad objetiva de la belleza. No existe ninguna señal de alarma que haga sospechar en Morris que un hombre pudiera tener razón y mil no, pero el aumento de un serio interés por el gusto a finales del siglo XVII tendía inevitablemente a mitigar la creencia en las normas objetivas. Así, las referencias de Morris a las ideas innatas, y la visión de Ralph sobre el gusto como amigo de la sociedad adquieren especial interés. En el paralelo entre la universalidad de la ley natural y el criterio de aprobación universal por el que los clasicistas ortodoxos del periodo juzgaban las obras de arte, A. O. Lovejoy demostró cómo se conservó y transmitió la idea de universalidad a la Ilustración¹⁰⁸⁶.

Shaftesbury hizo de la idea de una norma del gusto el núcleo de su filosofía. Observando más profundamente la controversia ética y religiosa, vemos que la cuestión de las normas se encontraba entre las más influyentes de la época.

El uso que se hace de la armonía, esto es, la relación armónica y la belleza resultante, en el mundo clásico y en el medieval es objetivo: una armonía del objeto refleja una armonía del cosmos, como sugiere Santo Tomás de Aquino en su *Suma Teológica*. Con el tiempo, la armonía gira su atención de su relación con la cosmología a la respuesta del espectador. En sí misma, no es contraria al uso más objetivo que de ella se hizo en el pasado, pues una armonía en la respuesta implica una teología y una causa final en una realidad trascendente. En los siglos XVII y XVIII las reformulaciones que se hacen de los principios estéticos siguen líneas empiristas, y la armonía sigue siendo un término notable. Sin embargo, la armonía se encuentra ahora en los sentidos. Como indica D. Townsend: “Shaftesbury, cuya influencia admite Hutcheson, había ya establecido un vínculo llevando los conceptos neoplatónicos de belleza y virtud a contextos más experimentales”¹⁰⁸⁷. De este giro subjetivo que resulta de

¹⁰⁸⁴ Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, p. 22.

¹⁰⁸⁵ Morris, R., *Essay upon Harmony*, Londres, 1739, p. 18.

¹⁰⁸⁶ Lovejoy, A. O., - “The Parallel of Deism and Classicism”, *Modern Philology*, XXIX, 1932, 281-99.
- *The Great Chain of Being*, Harvard Univ. Press, 1936, capit. x.

¹⁰⁸⁷ Townsend, D., “Harmony and symmetry”, en *A Companion to Aesthetics*, edited by David Cooper, Blackwell Publishers Ltd., 1992, ed. 1999, p. 180.

Shaftesbury y Hutcheson, la armonía se logra, para ellos y para los principales profesionales de las artes visuales y literarias, mediante la adecuada ordenación del objeto. Sometiendo este objeto a una audiencia creen poder lograr una correlación entre las reglas y las generalizaciones empíricas de las respuestas. Ante la existencia de muchos ejemplos en contra, se deciden por la alternativa de hallar la armonía no en la ordenación del objeto sino en el juego de las mismas facultades. Este giro comienza a fraguarse en escritores como Joseph Priestley y Edmund Burke, quien sugiere que el placer estético surge de cómo se estimulen y empleen las facultades. El proceso culmina en Inglaterra con la publicación en 1757 de *La norma del gusto* de David Hume. Como indica José García Roca: “El buscar, mediante una indagación fáctica, una norma que permita encauzar la subjetividad del gusto es la tarea que Hume aborda en su disertación *On the Standard of Taste*”¹⁰⁸⁸. Según Hume, la norma del gusto y de la belleza surge de los juicios emitidos por los críticos “que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio; y el veredicto unánime de tales jueces, dondequiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza”¹⁰⁸⁹.

En los años posteriores a la publicación de los *Essays, Moral and Political* y de las *Four Dissertations*, la teoría del gusto experimenta en Gran Bretaña una amplia difusión, a cuya corriente se incorporarán Burke y Hogarth y una gran mayoría de filósofos escoceses. Aun cuando las ideas de Shaftesbury y Hutcheson son “el punto de referencia de estos tratadistas, la influencia de Hume, y en particular de sus métodos empiristas y psicológicos, se manifiesta en mayor o menor medida en todos ellos, no sólo en aquellos que como Adam Smith, Henry Home, Hugh Blair y Alexandre Gerard pertenecían al círculo de sus amistades, sino incluso en los que mantuvieron posiciones polémicas frente a él, como hicieron George Campbell, James Beattie y Thomas Reid, así como en los discípulos de este último, Archibald Alison y Dugal Stewart, que prolongan la teoría del gusto hasta los comienzos del siglo XIX”¹⁰⁹⁰. La influencia de las ideas de Hume respecto a la naturaleza y el tratamiento de los problemas estéticos se ha ejercido en los más diversos autores y corrientes del pensamiento estético de los dos últimos siglos.

El siglo XVII que, como hemos visto, puso en cuestión las reglas del arte clásico, puso también en cuestión las de la sociedad. Los estoicos habían basado la disciplina moral en el

¹⁰⁸⁸ Hume, D., *La norma del gusto y otros ensayos*, Introducción y notas de José García Roca, Versión castellana de María Teresa Beguiristain, Revista Teorema, Valencia, 1980, p. XII.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. XIX.

estudio de la Naturaleza y en el sentido del bien y del mal implantado en el hombre. Siguiendo esto, los juristas romanos hicieron homogéneas la ley natural y la civil¹⁰⁹¹. Sin embargo, en el siglo XVII, las ideas de Hobbes del hombre egoísta y del “mayor bien para el mayor número” le habían llevado a distinguir y oponer la “libertad” del “Jus” o Derecho a la “obligación” de la “Lex” o Ley para lograr la autoconservación del hombre frente a sus semejantes. La norma del bien estaba investido de un poder coercitivo establecido contra todos. Shaftesbury reaccionó contra Hobbes argumentando que la promesa o rendición del derecho privado en manos de la mayoría o de quienes la mayoría decidiese se hacía en un estado anterior de la naturaleza: “La unión civil o confederación no podría crear nunca el bien y el mal si no hubieran existido antes”¹⁰⁹². La necesidad de una norma ética con un carácter más fundamental que el de Hobbes, uno que estuviera enraizado en la naturaleza humana, había sido establecida por muchos escritos de los últimos años del siglo XVII: los *Latitudinarios* de los años 1660 en adelante se opusieron a la doctrina de Hobbes, según la cual los hombres no sienten placer “sino mucha pena” asociándose juntos “cuando no existe ningún poder que los intimide a todos”¹⁰⁹³. Las ideas de benevolencia y sociabilidad que abundan en la literatura de sermones de estos años se han revelado en parte como reacción contra la noción de Hobbes de que las leyes de la naturaleza, incluida la justicia, son contrarias a “nuestras pasiones naturales que nos conducen a la parcialidad, orgullo, venganza y cosas parecidas”¹⁰⁹⁴. Shaftesbury tiene, por tanto, notables predecesores en su rechazo de las teorías sociales de Hobbes¹⁰⁹⁵.

Sin embargo, además de la oposición humanitaria, los orígenes naturales de la justicia y la verdad en las artes y las ciencias se estaban defendiendo vigorosamente. En este aspecto, Roger Coke puede indicarse en gran parte como precursor de Shaftesbury. Unos cuantos pasajes de su *Justice Vindicated*¹⁰⁹⁶ son ilustrativos al respecto. La introducción se titula “The Method by which Men must necessarily attain Arts and Sciences”. La esencia de la actitud de Coke está contenida, sin embargo, en su sección preliminar “To the Reader”. Trata la idea de

¹⁰⁹¹ Los estoicos habían concebido una Ley, un Derecho, un Estado, Cfr. J. P. Mayer, *Political Thought: The European Tradition*, 1939, p. 46. Cicerón había considerado la Naturaleza como norma de todas las leyes humanas; sobre la “razón universal” y la idea de “recte ratio” de Cicerón común a todos los hombres véase J. Bowle, *Western Political Thought*, 1947, p. 95.

¹⁰⁹² *Characteristics*, 1900, I, 73-74.

¹⁰⁹³ Hobbes, T., *Leviatán*, edición preparada por C. Moya y A. Escotado, Editora Nacional, 1983, capit. XIII.

¹⁰⁹⁴ Crane, R., “The Genealogy of the Man of Feeling”, *E.L.H.*, I, 1934, 205 y ss.

¹⁰⁹⁵ La escena se estableció en el siglo XVII con la controversia que había ocupado el *Protágoras* de Platón, entre la rivalidad del sofista Hippias, defensor de la naturaleza, y Protágoras, defensor de la convención.

¹⁰⁹⁶ Coke, R., *Justice Vindicated from a false Fucus put upon it by Thomas White Gent., Mr. Thomas Hobbs and Hugo Grotius*. As also Elements of power & subjection; wherein is demonstrated the cause of all humane, christian, and legal society, Londres, 1660.

Hobbes sobre la contrariedad existente entre el bien natural y la ley natural y la creencia de que la “civitas” tiene todo el poder de los pactos y voluntades de los hombres. Sugiere que la ley natural es incluso más cierta que los principios de la geometría; la acción justa no es arbitraria o realizada para obtener un beneficio, la voluntad está bajo el control de la razón natural. Así, según Coke, si no se pudiera fundamentar en último término la razón de todas las acciones morales en la Ley de la Naturaleza que Dios ha impreso en las mentes de los hombres, y no en sus voluntades, podría concluirse que los hombres han establecido en diferentes épocas algunas leyes para las costumbres, alterándolas ellos mismos, pero que no existe tal cosa como la Ley de la Naturaleza, y que todos los hombres, así como otras criaturas, se sienten inclinados de forma natural hacia la obtención de sus propios intereses. Por consiguiente, no existiría la justicia, o si existiese sería la mayor locura, porque los hombres, procurando el bien de otros, se perjudicarían a sí mismos.

Así se establece, según Coke, el método para lograr las artes¹⁰⁹⁷ y las ciencias. Para Coke, el agregado empírico de las impresiones de los sentidos, esto es, la aprehensión de los singulares, no es suficiente. Las artes y las ciencias no son algo que se “aprehenda” simplemente, sino que se derivan de “esas cosas que son verdad universalmente” y que los sentidos no han conocido nunca antes. La idea innata es poderosa y decisiva: “No es verdad universalmente que no exista ningún conocimiento innato en el hombre, y que no se adquiriera ni por el sentido, experimento o ninguna otra cosa”¹⁰⁹⁸.

Shaftesbury adoptaría una postura parecida respecto a la ética y la estética. Según él, la gente que vive bajo la tiranía tiene su opinión distorsionada de la religión y la moral; igual sucede con el problema estético: escribe firmemente contra quienes dicen que no existe ningún “valor real o que merezca la pena”, siendo todo cuestión de opinión:

“La opinión es la que hace y deshace la belleza. Lo agraciado o no agraciado de las cosas, el decoro y su contrario... todo esto se fundamenta sólo en la opinión¹⁰⁹⁹.”

Esto se dirige sin duda principalmente contra quienes defienden el principio *de gustibus non est disputandum*, pero es evidente que Shaftesbury está también pensando en el modo como gran parte de la crítica moderna se ha hecho artificial, arbitraria o simplemente defectuosa. Deplora la falta de autocritica y de la aplicación de la “Ley de la Proporción”

¹⁰⁹⁷ Por “artes” quiere decir sin duda *skills*, esto es, *técnica, destreza*, no en el sentido estético moderno de la palabra “arte” - que no se encuentra en un Diccionario de Inglés, bastante sorprendentemente, antes de 1880. Cfr. *Oxford English Dictionary*, ed. 1933, I, p. 467.

¹⁰⁹⁸ Coke, R., *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁹⁹ *Characteristics*, 1900, II, 139.

entre los poetas modernos, comparados con Boileau y Corneille¹¹⁰⁰. Indica de nuevo que la crítica es esencial para guiar el gusto. Pero si en realidad el crítico y el poeta, confesando la justicia de estas reglas del arte, pueden después en la práctica condenar y aprobar, realizar y juzgar de un modo bastante diferente a lo que han reconocido que es justo y verdad, se da rienda suelta a la fantasía sin gusto desprovista de un sentido de verdad moral de la que deben depender naturalmente la verdad y la belleza¹¹⁰¹.

En cuanto a las artes visuales, las opiniones de Shaftesbury son especialmente claras. Las reglas de los antiguos pueden distorsionarse de dos modos: pueden no cumplirse, y entonces las ficciones de la fantasía pueden desarrollarse felizmente sin nada que las controle; o pueden cumplirse en exceso resultando, por consiguiente, la pedantería. Respecto a lo primero, Shaftesbury es completamente explícito: los principales ejemplos son los “monstruosos” modos del arte oriental¹¹⁰². Sucede lo mismo que con el entusiasmo religioso¹¹⁰³:

“Lo que funciona por medio del amor está sujeto a muchas y extrañas irregularidades, y lo que funciona por el miedo, a muchas supersticiones monstruosas y horribles.”

Shaftesbury no era, sin embargo, contrario a toda la pintura barroca¹¹⁰⁴. Respecto a lo segundo, lo tiene igualmente claro:

“La pedantería, en pintura como en el saber, significa ser simplemente un erudito o un pintor; universidades de eruditos, academias de pintores. Raro es que exista un erudito que sea completo, que practique y trabaje, y que no sea un pedante. Raro es que exista un orador o poeta, pero aún más raro es que exista un pintor¹¹⁰⁵.”

Shaftesbury es también bastante severo con el tipo de fanatismo que se queda “a medio camino en lo que al pensamiento se refiere”¹¹⁰⁶. Shaftesbury se está refiriendo aquí a

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, II, 331.

¹¹⁰¹ Así, para Shaftesbury los autores italianos modernos carecen de la familiaridad de los nobles antiguos, y de la práctica de un gusto mejor y más natural (*Characteristics*, 1900, I, 216).

¹¹⁰² Shaftesbury, “Plastics”, en *Second Characters*, p. 104-5. Cfr. *Characteristics*, 1900, *Solil.* Part III, Section III.

¹¹⁰³ Cfr. *Characteristics*, 1900, II, 179.

¹¹⁰⁴ Cfr. su alabanza del severo “éxtasis” de toda la pintura barroca clásica (“Plastics”, *op. cit.*, p. 127).

¹¹⁰⁵ “Plastics”, en *Second Characters*, p. 108.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 115: “El gusto artificial, ingenioso, refinado, hipercrítico... es el peor del mundo, pues se queda a medio camino”.

quienes son “partidarios de los pensamientos a medias y de las crudas imaginaciones de interés y asuntos mundanos”¹¹⁰⁷, esto es, que tienen prejuicios que no se cuestionan y que no pueden dar cuenta de sí mismos y están prisioneros de la imaginación mundana de reglas insignificantes.

Todo esto significa que lo que Shaftesbury desapruueba es la degradación de la función de la regla y del carácter de orden. Resulta paradójico que prefiera buscar el orden genuino de la naturaleza que existe en las grutas irregulares y en las cataratas¹¹⁰⁸. La regla es un ingrediente vital de su teoría del arte, pero su carácter está inevitablemente influido por su visión de la naturaleza.

Este aspecto fundamental de su teoría del arte se entiende mejor a través de su doctrina de la afección natural. Shaftesbury postula que existe un impulso natural en el hombre que le lleva a la sociabilidad y a la proporción, impulso que le ha conferido la Providencia. Considera inaceptable la proposición que afirma que el estado natural de los hombres es vivir separados de sus semejantes “y, por tanto, sin ningún tipo de lenguaje o forma de arte”. Esto significa, según él, que la Naturaleza no creó ningún tipo de significado ni diseño para el hombre¹¹⁰⁹. En el *Inquiry*, Shaftesbury establece su teoría de la afección natural. Es, en primer lugar, una parte estética de la constitución del hombre, “un placer en la contemplación de esos números, esa armonía, proporción y concordia que sostiene la naturaleza universal”¹¹¹⁰. Este placer especulativo, aunque valioso, es superado no obstante por el de motivos éticos, el ejercicio de la benignidad y la bondad, y la acción bella, proporcionada y apropiada. La afección social, y la “afección” resultante de la proporción y armonía de los objetos produce placeres mentales superiores.

La doctrina de la afección natural se unifica con la de “conócete a ti mismo”¹¹¹¹. Con esta norma se opone al criterio de “opinión” establecido por Hobbes, y constituye también el ejemplo más importante de su divergencia con Locke. Un pasaje clave que aparece en una carta que Shaftesbury dirige al General Stanhope, escrita desde Reigate el 7 de noviembre de 1709, es importante en dos aspectos: trata su relación con su viejo tutor Locke, y sugiere una etapa de transición que va desde el antiguo concepto de la ley natural a la norma del gusto de Shaftesbury con el aumento de su elemento personal. Sobre Locke escribe lo siguiente:

¹¹⁰⁷ *Characteristics*, 1900, II, 344.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 125: “Donde ni el arte ni la vanidad o capricho del hombre ha estropeado el orden genuino irrumpiendo en ese estado primitivo”.

¹¹⁰⁹ Sobre el propósito de la Naturaleza para el hombre en sociedad, véase *Characteristics*, 1900, II, 81-2.

¹¹¹⁰ *Characteristics*, 1900, I, 296.

¹¹¹¹ *Ibid.*, I, 193: “Si al árbol se le conoce sólo por sus frutos, lo primero que tengo que hacer es distinguir el verdadero gusto de los frutos, refinar mi paladar y establecer un deleite que sea justo”.

“Tómese cualquier palabra suya que sea notable, por ejemplo la palabra ley, que le conduce a tantos laberintos y que fue la razón de que, después de descubrir otro tipo de leyes, quisiera una ley para la moda y la opinión. Y ésta fue, según él, la virtud y honestidad. Como si escribiendo a los maestros italianos o a otros, entendidos en música, hubiera dicho que la ley de la armonía era la opinión; o, escribiendo al creador de eruditos en estatuaría o arquitectura, hubiera dicho que en general la ley del diseño o la ley de la belleza en estas artes del diseño hubiera sido la opinión¹¹¹².”

Shaftesbury rechaza la idea de Hobbes y de Locke de un “hombre genérico”, así como su uniformidad cualitativa. Establecer una norma basada en unas bases no apriorísticas, esto es, por convención u opinión, favorecía el segundo aspecto. Según dijo James Usher allá por los años 1760, si la opinión fuera la norma real del sentimiento, la naturaleza de un animal no podría ser más noble que la de otro. Shaftesbury difiere radicalmente de Locke en lo que se refiere a la cuestión de si las bases de la conciencia del bien y del mal, y de lo que es bueno o malo en arte, se hallan en la Naturaleza o en la opinión adquirida. No obstante, en el contexto de la mencionada carta a Stanhope, donde la ley de la naturaleza se relaciona con la ley de la belleza, resulta interesante resaltar un punto de conexión con los *Essays on Natural Law* de los comienzos de Locke¹¹¹³, donde puede verse el desarrollo de la creencia de Locke contra la que reacciona Shaftesbury. Los tempranos ensayos (1660) se aferran a una norma absoluta de moralidad, una ley divina por la que los hombres eligen no por miedo al castigo, sino aprehendiendo racionalmente lo que está bien. En el *Essay I* se aceptan las ideas innatas y una regla de vida según la naturaleza; en el *III*, se critican éstas; en el *V*, se rechaza la idea de un consentimiento general según un sentido estoico. En el *Essay VII*, Locke mantiene un puente entre la ley natural y la naturaleza humana que es una armonía o conformidad (*convenientia, congruentia*) “conocida por la luz de la naturaleza” y universalmente obligatoria. Shaftesbury debe haber conocido seguramente estos tempranos pensamientos de Locke, porque su abuelo - el Primer Conde - se encontraba en el grupo que los discutía¹¹¹⁴. Ciertos pasajes sugieren esto¹¹¹⁵. Locke escribe que “igual que en una Commonwealth, o comunidad de bienestar, es un error concluir que no existen leyes porque se encuentran diversas interpretaciones de las leyes entre los jurisprudentes, también en moralidad se infiere inadecuadamente que no existe

¹¹¹²*Philosophical Regimen*, p. 416.

¹¹¹³Locke, J., *Essays on the Law of Nature*. The Latin text with a translation, introduction and notes, together with transcripts of Locke's shorthand in his journal for 1676. (Including Locke's Valedictory Speech as Censor of Moral... Traducidos del latín, y editados por W. van Leyden, Clarendon Press, Oxford, 1954.

¹¹¹⁴*Ibid.*, p. 61.

¹¹¹⁵Cfr. Locke, *Essay I*, sobre la Ley de la Naturaleza; y Shaftesbury, *The Moralists*, sobre la norma de belleza.

una ley de la naturaleza, ya que en un lugar sucede una cosa y, en otro, otra diferente. Este hecho establece más bien la existencia de la ley de un modo más firme, pues todos los disputantes mantienen la misma idea sobre la ley (ya que saben que existe algo malo y algo bueno por naturaleza) y difieren sólo en su interpretación”¹¹¹⁶. En *The Moralists*, Filocles habla de una perpetua desavenencia entre la humanidad, cuyas diferencias se encontraban principalmente en este desacuerdo de opinión: uno afirmando, otro negando, que éste o aquel, era adecuado o decente. Teocles, como Shaftesbury, responde que “mientras que los hombres se pelean sobre lo que es adecuado o decente, la cosa en sí se acepta universalmente...” Se discute “cuál es el montón más bello, la forma o rostro más encantador”, pero se acepta sin discusión que “existe una belleza de cada tipo”. Locke tendía, en el primer *Essay*, hacia unas opiniones relativistas de la rectitud moral, con una motivación más hedonista de la conducta. Shaftesbury rechazó la teoría de los premios y castigos considerando que el placer era una satisfacción original que surgía de la contemplación de la verdad, proporción y orden, sin tener ningún tipo de interés posterior. El bien de Locke no se encuentra entonces en la naturaleza de las cosas, pero el de Shaftesbury sí. Según Shaftesbury, si Locke hubiera sido un virtuoso, habría pensado así, porque la armonía es la belleza, el acorde y la proporción de los sonidos, y la armonía es armonía por naturaleza. Piensa que la arquitectura y su belleza se basan también en la naturaleza, fundamento de sus quejas sobre la fantasía gótica.

Shaftesbury prefiere la palabra “connatural”, utilizada anteriormente por los Platónicos de Cambridge¹¹¹⁷, a “innato”: “*Innato* es una palabra que ha utilizado poco”, escribe acerca de Locke, “la palabra correcta, aunque menos utilizada es *connatural*”¹¹¹⁸. Afirma que no es importante precisar cuándo entran en la mente las ideas; lo que importa es si la constitución del hombre es tal que tarde o temprano surgirán en él de forma infalible, inevitable y necesaria la idea y sentido de orden, administración y de un Dios. Su preferencia por “connatural” está de acuerdo con su teoría del arte, y con su sugerencia de que las ideas evolucionan a partir de la naturaleza según su principio formador, elaborado de hecho siguiendo a los griegos.

La teoría de la afección social, que era una piedra angular de la filosofía de Shaftesbury, tuvo una amplia influencia. Aunque la noción del hombre sociable era

¹¹¹⁶Locke, J., *Essays on the Law of Nature*, p. 115.

¹¹¹⁷Por ejemplo, en los *Select Sermons* de Benjamin Whichcote editados por el mismo Shaftesbury, Edimburgo, 1742, ed., 1968, p. 60.

¹¹¹⁸Carta a Michael Ainsworth, June, 1709, en *Philosophical Regimen*, p. 403 y ss. Cfr. las “Letters to a Young Man at the University” de Shaftesbury, 1716, p. 38 y ss.

antigua¹¹¹⁹, y se había adoptado ya por los Latitudinarios, no hay duda que fue Shaftesbury a quien más se le identificó con ella. Quizá sea en parte por sus argumentos, que aunque atacados por Mandeville, servían excelentemente de contraste para ser utilizados por quienes se sentían sorprendidos por este último, pero también se debe a sus propios méritos intrínsecos. H. Fielding, cuyas creencias éticas se basaban principalmente en Cicerón y Shaftesbury, hace que Tom Jones oponga al orgullo “la gran satisfacción... que una buena mente siente cuando contempla una acción generosa, virtuosa, noble y benevolente”¹¹²⁰.

En una carta de Thomas Rundle, Obispo de Derry, de Diciembre de 1728¹¹²¹, se defiende a Shaftesbury frente a Mandeville, quien “ha intentado presentar el incómodo esquema de Hobbes con ingenio e humor para hacerlo agradable. Parece que el noble ha representado mal la naturaleza humana, e intentó demostrar que, si no se la desviaba por medio de una mala educación y unos malos hábitos, se inclinaba hacia la virtud”, mientras que, según Mandeville, continua Rundle, el hombre es una amalgama de “orgullo, egoísmo, venganza dominadora, envidia, maldad”. Robert Morris observó una cadena de pecados parecida entre los arquitectos arribistas opuestos a quienes cultivaban la virtud antigua. George Turnbull presenta, sin embargo, el testimonio más importante de la influencia de Shaftesbury: “Es imposible establecer la sociabilidad de nuestra naturaleza con más claridad de lo que lo ha hecho Lord Shaftesbury en su *Essay of Virtue*”. Piensa que Shaftesbury ha demostrado que la “sociabilidad es una ley que la naturaleza ha puesto en nosotros... en ella ha plasmado la naturaleza, cuyas constituciones no podemos alterar, nuestra principal felicidad”¹¹²². Aquí vuelve a restablecerse de nuevo la ley natural como una implantada en la mente.

El ideal estoico de vivir según la naturaleza y su influencia en el desarrollo de la idea de ley natural ya han sido indicados anteriormente. La idea de una norma interna de la que todos los hombres son conscientes ha estado especialmente asociado con ellos, y de acuerdo con las tendencias estoicas de Shaftesbury habría sido extraño si no las hubiera reflejado. Cicerón había sido también, y era, una notable influencia a comienzos del siglo XVIII. En su obra *De Natura Deorum*, no sólo había afirmado que la existencia de Dios debía inferirse de la ordenada disposición del universo, sino también de que todos los hombres tenían una idea

¹¹¹⁹Los estoicos y Cicerón habían hablado de “los diversos lazos que entrelazan y unen a la humanidad, impulsándoles así a formarse en sociedad” (Cfr. *De Offic.* I, vii, xvi).

¹¹²⁰Fielding, H., *Tom Jones*, The history of Tom Jones, a foundling, Londres, 1749, X.

¹¹²¹Rundle, T., *Letters to Mrs. Barbara Sandys*, Dublín 1789: Núm. 6, pp. 39-40. Rundle alaba encarecidamente a Shaftesbury en estas cartas, Cfr. pp. 44-5.

¹¹²²Turnbull, G., “Discourse on the Nature and Origin of Moral Laws”, adjuntado a la traducción de Turnbyull de Heineccius, ed. 1763, Vol. II, p. 277.

de Dios por instinto¹¹²³. Los deístas le estudiaron mucho en Inglaterra, y ejerció una poderosa influencia en las ideas morales de Fielding y otros. Sin embargo, fue Shaftesbury quien integró el orden y proporción del mundo visible de un modo más estrecho con la afección natural, y ambas, con otra convicción estoica, la de la participación en la razón benevolente, universal. El hombre es una parte de la Naturaleza. Cita a Séneca: “Somos los miembros de un gran cuerpo. Nuestra comunidad es como las piedras de un arco. El arco se derrumbaría si no estuviera sostenido por las piedras que se bloquean entre sí¹¹²⁴. Escribe así sobre la influencia universal que el orden y proporción ejercen sobre el hombre: “En los sujetos más insignificantes del mundo, la aparición del orden conquista la mente y dirige la afección hacia él”¹¹²⁵. Esto forma parte de su constitución natural, pues “al hombre se le ha constituido así por medio de su parte racional, para que sea consciente de su relación más inmediata con el sistema universal y con el principio de orden e inteligencia”¹¹²⁶. En su edición de Heineccius, Turnbull se suscribe a esta idea considerando al hombre como parte activa e inteligente de un buen todo y que medita sobre la providencia universal de una mente perfecta.

Es interesante e instructivo que centremos ahora de nuevo este aspecto en las artes visuales. Las doctrinas estoicas fueron ampliamente conocidas en Inglaterra a finales del siglo XVII¹¹²⁷, pero en su aspecto tradicional hostil a las artes. En lo que se refiere al arte visual, la actitud estoica era tan poco favorable como la de los puritanos extremos. La denuncia del lujo y del placer de los sentidos se extiende por las páginas de una obra como la edición que Stanhope hace de Epicteto dedicada al comentario de Enchiridion y Simplicius¹¹²⁸. La versión que Antoine Le Grand hace de la doctrina de Séneca, traducida al inglés en 1675 como *Man without Passion, or the Wise Stoick*, no se comprometía con el tratamiento que hacía de la belleza, definida como “un sol que toma prestada toda su virtud de nuestra opinión, y que carecería de luz si no tomara su esplendor de nuestra ceguera”¹¹²⁹. En cuanto a la arquitectura, “los edificios y jardines de los grandes no son tanto invenciones de la necesidad, sino de la

¹¹²³Cicerón, *de Natura Deorum*, II. iv, texto en latín e inglés, trad. de H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1972.

¹¹²⁴Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, 95, 53, Introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Editorial Gredos, 2 Vols., 1986.

Characteristics, 1900, II, 64.

¹¹²⁵*Characteristics*, 1900, I, 279.

¹¹²⁶*Ibid.*, II, 294.

¹¹²⁷Esto lo testimonia la oposición que originaron entre los apologistas latitudinarios de las pasiones. Cfr. R. Crane, *op. cit.*

¹¹²⁸Stanhope, *Epictetus his Morals*, 1694.

¹¹²⁹Le Grand, A., *Man without Passion, or the Wise Stoick*, 1675, p. 142.

vanidad”¹¹³⁰. Le Grand alaba la vida dichosa de los trogloditas, y favorece las casas en las que el arte no participa.

Contra esta rama del estoicismo, Shaftesbury resalta por dos cosas: por sus preocupaciones por la afección y por la armonía formal. Defiende la filosofía socrático-platónica o estoica del Todo contra la filosofía de los átomos de Demócrito. La primera de ellas la describe como la filosofía “civil, social y teísta”. En el *Cebes*¹¹³¹ escribe sobre su idea fundamental: “una Providencia que dispone todas las cosas con el orden más bello, confiriendo al hombre la capacidad de cumplir sus leyes y seguirlas”. En el *Philosophical Regimen* indica lo que esto quiere decir: el hombre debe aprender a “someter todas sus afecciones a la regla y gobierno del todo”¹¹³², y acompañar con toda su mente a esa mente y razón suprema perfecta del universo. Esta concepción de armonía formal no se extiende sólo, sin embargo, a la idea del hombre como una suma de partes que se convierte en una con un todo mayor. Existen otras armonías más objetivas:

“¿Existe alguien que no se sienta cautivado admirando esos edificios antiguos, donde el orden y proporción aparentes de todas sus partes resulta del todo y se hace visible y sorprendente hasta a los ojos más vulgares? ¿Existe alguien que no se sienta sorprendido por esas gracias sencillas y evidentes, por la belleza natural y simplicidad de una obra de Rafael?”¹¹³³.”

El tono de Shaftesbury es aquí predominantemente platónico: reúne y unifica esas bellezas, nos dice, y el alma podrá admirar proporcionalmente la belleza original y creativa. El contexto es, no obstante, marcadamente estoico¹¹³⁴. El tema es inmaterial: lo que importa es que en estas meditaciones privadas que conservan una intensidad estoica del tipo de Epicteto, para quien los objetos de los sentidos eran sombras, la arquitectura clásica se reconoce aún como la causa de una admiración elevada y positiva. El estoicismo de Shaftesbury introdujo un respiro y una relajación que era cierto faltaba en los tratados estoicos que habían sido publicados recientemente en aquella época en Inglaterra. Además, representando sus ideas en las *Characteristics*, subrayó la psicología de una capacidad interna para el juicio que era común a todos los hombres: “Todo el mundo”, dice, “es un virtuoso en

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹³¹ *Second Characters*, p. 87.

¹¹³² *Philosophical Regimen*, p. 6.

¹¹³³ *Ibid.*, pp. 33-4.

¹¹³⁴ *Ibid.*, Véase el ensayo sobre la “Deidad”.

mayor o menor grado”¹¹³⁵. Esta es la capacidad que Turnbull tenía en mente cuando escribió que el hombre tiene un principio moral activo en su interior, diseñado por la naturaleza y que la educación debe dirigir, haciendo evidente la necesidad de otras leyes “formando a tiempo una disposición en nosotros que produciría necesariamente, por así decirlo, lo que las buenas leyes sólo pueden ordenar”¹¹³⁶. Esto es lo que quería decir cuando criticaba a Grotius y Pufendorf, los grandes exponentes de la teoría de la Ley de la Naturaleza, cuyas conclusiones son generalmente verdad, pero que no tenían una idea completa de la constitución humana y de nuestras relaciones y conexiones con la naturaleza¹¹³⁷.

La importancia que tienen las ideas que hemos expuesto anteriormente para la teoría del arte puede resumirse brevemente. Turnbull pensaba que Shaftesbury dirigía su atención hacia los verdaderos fines de la educación: una “noción justa del placer, de la belleza y de la verdad”, un “amor por el bien público” y un “gusto correcto por la vida y... las artes”. Shaftesbury conecta, como hemos visto, estos fines entre sí¹¹³⁸. Existen dos aspectos importantes para la teoría del arte: Shaftesbury le otorga a la doctrina clasicista de la universalidad nuevas fuerzas, fundamentando el origen de la universalidad en la naturaleza humana, y subrayando la certeza de las matemáticas con la del instinto; y, segundo, se fomenta que el arte busque su inspiración en el gusto natural de la gente que lo descubre en la simplicidad de la forma. Esto es lo que se denomina “gusto nacional”. La gente, decía Shaftesbury de los griegos, tomó parte en perfeccionar el gusto:

“Y ahora en todas las obras principales del ingenio y del arte, se comenzó a buscar principalmente la simplicidad y la naturaleza¹¹³⁹.”

La teoría del sentido estético y moral interior que se siente afectado por la proporción y la armonía es estudiada por varios teóricos. Turnbull escribe, por ejemplo, que “todas las artes presuponen un sentido natural de armonía, belleza, proporción, grandeza y verdad¹¹⁴⁰, y, refiriéndose a Shaftesbury, “existe en efecto un gusto por la belleza y elegancia en nuestras naturalezas que puede mejorarse fácilmente para hacer buenos usos”¹¹⁴¹. Para el tema que

¹¹³⁵ *Characteristics*, 1900, I, 92.

¹¹³⁶ Turnbull, G., “Epistle” que hacía de prefacio al *Treatise*, p. vi.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. x.

¹¹³⁸ Respecto a una “noción justa del placer” es importante recordar las tendencias que existían en la literatura de sermones, explícitas en el título del sermón de South “The Ways of Wisdom are the Ways of Pleasantness”, y que acompañaban a las teorías de Shaftesbury.

¹¹³⁹ *Characteristics*, 1900, II, 243.

¹¹⁴⁰ Turnbull, G., *Treatise*, p. 76.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

estamos tratando, Francis Hutcheson resulta más interesante porque compara la armonía que existe en la arquitectura con la de la sociedad, y el sentido estético del hombre, con su sentido de justicia. El Creador ha puesto ambas armonías al alcance del hombre otorgándole un sentido natural de Su justicia y de Su arte. Hutcheson escribe sobre una obra de arquitectura inacabada diciendo que “algunas partes muestran un arte exquisito, sin embargo, requieren aún otra parte más para hacer todo completo y conveniente”, y también refiriéndose al mundo moral:

“La estructura es exquisita, pero no completa: vemos espacio para edificar más, e indicaciones del diseño en los deseos y esperanzas de todas las épocas y naciones, en nuestro sentido natural de justicia, y en nuestras afecciones más nobles y extensas sobre el estado de los otros, y del universo; y ¿no confiaremos y tendremos esperanza en el arte, la bondad y riqueza inagotable del Gran Arquitecto?¹¹⁴².”

La aprobación “universal” de todas las épocas se considera desde el punto de vista de la psicología y la “constitución” natural.

En la teoría del arte de Shaftesbury, los dones o regalos naturales cuentan más que la regla opresora: la norma del juicio es interior; sin embargo, es importante observar que la regla es todavía “rígida”. Como libre-pensador, no luchaba contra Dios ni, como teórico del arte, contra la regla, sino contra situar a ambos fuera de la naturaleza del hombre. Turnbull consideraba en sus notas dirigidas a Heineccius que Shaftesbury había demostrado, por medio de su teoría de la afección bien ordenada, que Dios existe en la mente. Las respuestas estéticas no se consideran efectos mecánicos, sino reacciones de un sentido interior, idealmente como la representación platónica de la Virtud, según un acto de reconocimiento casi involuntario¹¹⁴³.

La época que vivió Shaftesbury fue un periodo de cambio de las fronteras intelectuales tanto en lo que denominamos sociología como en arte. De hecho, existía en estos años una gran analogía entre la teoría moral y la artística. En religión, los puritanos habían defendido un Dios caprichoso que diseñaba la ruina de los hombres para exaltar un mero poder y voluntad arbitraria. En Ética, la tradición voluntarista, que había separado la voluntad del

¹¹⁴²Hutcheson, F., *A System of Moral Philosophy*, 2 Vols., Glasgow, Londres, 1755, I, p. 204.

¹¹⁴³Platón había dicho que si los hombres pudieran ver la bondad moral físicamente verían que se despertaría en ellos un amor hacia ella. Cicerón había transmitido esta afirmación en *De Officiis*, y quienes simpatizaban con Shaftesbury la citaban frecuentemente, e.g. Thomas Rundle, comentando el éxito de la tragedia de Thomson *Sophonisba* en Drury Lane en 1729 con el sentimiento shaftesburiano: “la audiencia se apresuraba, por medio del entusiasmo divino de la naturaleza, a honrar alabando con sus manos aquellas bellezas morales que ellos no pueden evitar amar aunque rechacen su disfrute” (Véase Rundle, T., *op. cit.*, 14, p. 108-9).

principio conductor de la razón, culminó en Hobbes, que había considerado el bien como mera conveniencia. La reacción de los Platónicos de Cambridge fue intentar restablecer una relación personal del hombre con Dios o con la naturaleza, junto con los preceptos recibidos de la Ley Natural. Shaftesbury siguió por este mismo camino y tradujo la ley estoica más austera de la naturaleza en su teoría de la afección natural. Al formular una teoría del arte, Shaftesbury se enfrentó a otra ambivalencia de normas y a un sentido de la represión de la regla en sus manifestaciones más fanáticas de la teoría académica del siglo XVII. Por un lado se encuentran los excesos de la autosuficiencia empirista¹¹⁴⁴, el entusiasmo religioso y un “goticismo” irregular; por otro, el respeto supersticioso en exceso de la regla. Su solución puede describirse como un compromiso o paralelismo entre la idea clásica de universalidad y la idea de una vislumbre (*insight*) personal por medio del gusto natural.

Queda claro, entonces, el significado que tenía para Shaftesbury la armonía de la naturaleza. La influencia que el pensamiento de Shaftesbury tuvo para el desarrollo del palladianismo en Inglaterra es evidente. Resulta interesante que observemos a este respecto unos cuantos rasgos de interés que tienen las teorías de Robert Morris.

En primer lugar, afirma misteriosamente la satisfacción que surge de “contemplar la mano de Dios... y del arte, que imita este poder sobrenatural, del que surge una sensibilidad y admiración divina de ese poder cuyas bellas operaciones adornan todas las partes del universo con una arquitectura natural así como artificial”¹¹⁴⁵.

La concepción que Morris tiene de la arquitectura humana y divina se basa generalmente en la analogía vitruviana existente entre la proporción arquitectónica y la del cuerpo humano¹¹⁴⁶. Sin embargo, existe junto a esto un elemento de “simpatía” con la belleza abstracta del poder creador de la naturaleza que el arte imita. No se trata de admirar una belleza mecánica, sino un “poder” vital configurador. Otro pasaje parecido es donde define “en lo que consisten las bellezas de la naturaleza, incluso cuando forman una obra completa de arquitectura en cuerpos insensibles, o seres inanimados, en los que existe un número infinito de

¹¹⁴⁴En Ciencias y Matemáticas, Obed Hussey sugirió con verdad que Shaftesbury reaccionó contra la arquitectura de Wren porque se fundamentaba demasiado exclusivamente en las matemáticas (Véase O. Hussey, Introducción a *The Work of William Kent* de M. Jourdain).

¹¹⁴⁵Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, p. 1.

¹¹⁴⁶Escribe que el hombre, la parte más noble de la creación, es una obra de “arquitectura natural”, y que los “miembros”, “rasgos” y “facciones” de la arquitectura afectan “naturalmente” y agradan al ojo juicioso (*Essay on Ancient Architecture*, pp. xvi-xvii). El Arquitecto del Mundo del *Timeo* se encuentra probablemente tras la referencia de la “mano de Dios”.

composiciones armónicas, que... no son otra cosa que un bello modelo de arquitectura divina”¹¹⁴⁷.

La responsabilidad de este poder tanto para la arquitectura “natural” (o “divina”) como para la “artificial” resulta interesante. Al no existir ningunas referencias clásicas en Morris, resulta tentador conectar este énfasis que se hace en el poder formador con el que aparece en *The Moralists*. Shaftesbury representa en esta obra la corriente de la creación como algo continuo: Teocles afirmaba que “somos notables arquitectos de la materia”, y que “la arquitectura, música y todo lo que es de creación humana” se resume en el orden de la creación divina. La corriente va desde el origen a través de la mente del hombre, él mismo un original¹¹⁴⁸, hasta su propia invención, el arte original de la arquitectura. Este concepto explica la yuxtaposición de Morris, que de otro modo queda oscura, entre “lo natural” y “lo artificial” como producto del poder de la mano de Dios. Se hace resaltar también en la admiración de Morris por Inigo Jones y por una cualidad natural de la mente por la que le identificaba con los poderes del diseño y ejecución de la naturaleza¹¹⁴⁹. El instinto de la naturaleza era algo que, a principios del siglo XVIII, el hombre parecía compartir. La regla del arte se había convertido en una sensibilidad instintiva, según Morris. El proceso activo formador había sido subrayado por Shaftesbury y parecía haber hecho eco en Morris pues, según éste último, el alma del hombre “está convenientemente configurada para la recepción de todas aquellas nobles ciencias y bellezas de la mente que la naturaleza humana puede ser capaz de recibir, tenía... un bello modo de introducir esos toques maestros (pinceladas maestras) del arte que son los más bellos y agradables y que más se parecen a la naturaleza en diseño y ejecución”¹¹⁵⁰.

Se observa claramente una influencia neoplatónica tras la idea de Morris, y su origen puede ser muy bien Shaftesbury.

Además de un sentido neoplatónico de la participación del artista en los procesos de la naturaleza, Morris refleja un sentido estoico de este acercamiento. En su undécima *Lecture* describe el edificio apropiado para el centro de un bosque: una casa de verano de dos pisos con un pórtico corintio. Sitúa ahí a su recluso que, como el Teocles de Shaftesbury, se retira allí para contemplar los principales temas de la vida humana, sin sentir envidia por la mera

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. xvi.

¹¹⁴⁸ “Tenemos sin duda el honor de ser originales”, Véase *Characteristics*, 1900, II, 133.

¹¹⁴⁹ Barbaro había dicho que la proporción pertenecía a la forma como algo opuesto a la materia, retrotrayéndose a la teoría de Aristóteles de “la materia formada”. También afirmó que “igual que el instinto de la naturaleza es el regulador de la proporción natural, la regla del arte es el maestro de la proporción artificial (Cfr. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949, p.121-2).

¹¹⁵⁰ Morris, R., *op. cit.*, p. 26.

grandeza exterior del poder, o despreciar a la clase de seres más humildes o inferiores con quienes la Providencia o Fortuna ha sido menos propicia¹¹⁵¹. Allí, como los viajeros de *The Moralists*, evoca las revoluciones de épocas pasadas, las formas inconcretas de las cosas, la sucesión de las partes en el todo¹¹⁵². Esto es algo característico de la época y nos sirve para indicar lo cerca que estaba el espíritu de Morris de *The Moralists*: “Existe un poder en los números, armonía, proporción y belleza de todo tipo que cautiva naturalmente al corazón, y eleva la imaginación hacia una opinión o noción de algo majestuoso y divino”¹¹⁵³. Para Morris, la arquitectura armónica “abre la mente a grandes concepciones y la capacita para conversar con la divinidad del lugar; porque todo lo que es majestuoso imprime un horror y reverencia en la mente del perceptor, y le sobrecoge con la grandeza natural del alma”¹¹⁵⁴.

Se hace así más comprensible el pasaje de las *Characteristics* que se indica en el *Essay upon Harmony*. Shaftesbury compara el movimiento ordenado y el cuerpo organizado con la niebla que lleva el viento. La unidad orgánica implica y necesita la simpatía del espectador por su sentido de orden interior y su sentido estoico de formar parte de un todo mayor. Para el autor del *Essay*, la naturaleza es un agente vital por medio de la cual se forma el alma del hombre y forma objetos que evocan humores (*moods*)¹¹⁵⁵.

Es evidente que Morris está influido por las doctrinas platónicas del Todo matemáticamente diseñado, y por el artista que contempla e imita el orden divino. Sin embargo, se interesa también por la idea neoplatónica del alma como un proceso vital inmanente que existe en la naturaleza, y por la psicología estoica del Todo y sus partes. Es evidente que estas doctrinas no fueron tan fundamentales para él como lo fueron para Shaftesbury. No obstante, la forma que les da sugiere que probablemente le influyera Shaftesbury, quien las había hecho fundamentales para su obra *Characteristics*.

El enfoque sociológico es, sin embargo, más relevante para el palladianismo inglés en general. Morris y Ralph subrayan el beneficio social que tiene poseer una conciencia elevada de la arquitectura. Según Morris, mejorar el conocimiento de la arquitectura es una guía para

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

¹¹⁵² Que no se piensa necesariamente como un todo matemático, sino uno cuyos vínculos son invisibles: “Puede contemplar los números de los sucesivos padres existentes entre él y el primer ser de la especie humana... y buscar y considerar los números infinitos que pueden derivar su ser de él y todos sufren el mismo cambio” (*Ibid.*, p. 169 y ss).

¹¹⁵³ *Characterisitcs*, 1900, II, 174.

¹¹⁵⁴ Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, p. 2.

¹¹⁵⁵ Morris, R., *An Essay upon Harmony*, as it relates to situation and building (By R. Morris?), Londres, 1739, p. 18. “Cualquiera que sea la virtud armónica que existe en la forma, proporción o belleza de los objetos, nosotros captamos la impresión insensiblemente; somos vivos, felices, alegres o más calmados y tranquilos, según sea la variedad de los objetos, o similares a la melancolía o soledad de la mancha”.

la “economía de la vida”; para Ralph, el gusto “regula la vida y la conducta, así como la teoría y la especulación”. En el caso de Morris, el interés práctico por el avance corporativo de la profesión de la edificación desplaza en gran medida la discusión sobre el gusto. Parece que Morris y Shaftesbury sólo pueden relacionarse en un punto en este aspecto: su aproximación a la teoría del gran esfuerzo que había sido expuesta en su obra *Soliloquy*. Morris lamenta las actividades de quienes profesan la arquitectura y actúan movidos por los “prejuicios e influencias del interés y el aplauso popular, y por sus propios temperamentos inquietos e infelices”¹¹⁵⁶. Shaftesbury había afirmado que “ningún artista de ningún tipo” puede degradar su arte para conseguir el aplauso popular:

“Quien sepa algo de los escultores, arquitectos o pintores famosos - se refiere sin duda a Vasari sobre Miguel Angel, y a Félibien sobre Poussin - recordará muchos ejemplos de esta naturaleza... ¡Esto es virtud! Virtud real y amor por la verdad, independiente de la opinión y por encima del mundo¹¹⁵⁷.”

Morris finaliza su *Essay* de 1728 esperando que “el amor por la virtud se convierta en la práctica de nuestra nación en general”: concluye sus *Lectures* suplicando, en verso, que se afirmen las “Leyes de la Naturaleza” contra la costumbre y la fantasía:

“Entonces podremos esperar descubrir el arte místico,
y alegrarnos de ser patrones para la humanidad¹¹⁵⁸.”

Sin embargo, fue Benjamín Ralph quien desarrolló más la conciencia de la arquitectura como arte social. La prosperidad económica y nacional y el aumento corporativo del comercio y la edificación representan un aspecto de la escena arquitectónica de las primeras cinco décadas del siglo XVIII. No menos importante es la cristalización de la convicción intelectual del palladianismo en Inglaterra: la que considera a los hombres unidos por la capacidad natural del gusto, y al gusto como una operación en aumento de un sentimiento por la simplicidad y la economía. Existe un vivo sentido de estar en relación con una naturaleza abarcadora, y esto es algo nuevo. Todos los hombres, dice Ralph, se sienten

¹¹⁵⁶ Morris, R., *Essay on Ancient Architecture*, p. 21.

¹¹⁵⁷ *Characteristics*, 1900, I, 171.

¹¹⁵⁸ *Then might we hope the mystic art to find,
And joy in being patterns to mankind.*

El “arte místico” es claramente la “analogía griega” de las proporciones armónicas en las artes (Morris, R., *Essay...*, p. 122).

conmovidos de algún modo por las artes, y es cierto que esto sucede aún con el público menos educado: “¿Por qué cuelgan de sus paredes esos cuadros tan horribles, sino porque sus corazones se deleitan con cada imitación de la naturaleza, y quieren poseer todo lo que les gusta?” En vez de deleitarse con la escultura, satisfacen su deseo de belleza con figuras de cera, barro y tierra. Esto ya había sido estudiado por grandes pensadores: Aristóteles había distinguido en su *Política* entre diferentes tipos de audiencia y el placer universal que da la música desde sus placeres más elevados¹¹⁵⁹. Cicerón había hablado en *De Officiis* y el “Orador” de los poderes naturales del juicio¹¹⁶⁰. La idea no le resultaba nada extraña a la teoría inglesa - Cudworth, el platónico de Cambridge, la presentó en su discurso “Concerning Eternal and Immutable Morality”. Ralph defiende un gusto elevado que conserva la simplicidad con la que comenzó. Se trata de una mezcla de ideas de progreso y primitivismo que se acentúa más en Shaftesbury, quien en su teoría de un gusto avanzado había escrito sobre “la simplicidad e inocencia de conducta que se ha conocido a menudo entre los meros salvajes, antes de que nuestro comercio les corrompiera”¹¹⁶¹.

Shaftesbury quiere con todo esto recordarnos el “orden genuino” primitivo de la naturaleza, reconociendo valores positivos en la gente sencilla: la gente no es “un terreno naturalmente baldío”¹¹⁶². Cicerón había dicho que lo que es verdadero, sencillo y genuino es lo que más atrae a la naturaleza del hombre¹¹⁶³. Sin embargo, la teoría de la simplicidad de Shaftesbury es de lo más sorprendente, pues se presenta con una teoría del gusto refinado que impregna todas sus obras como un todo. De modo parecido, la economía es algo natural en el hombre: ¿es posible, se pregunta Shaftesbury, que permaneciese inarticulado “y sin esas artes de almacenamiento, edificación y economía que le son tan naturales como lo son, seguramente, para el castor, la hormiga o la abeja?”¹¹⁶⁴

La naturaleza ha formado al hombre con razón, afecciones y apetitos “todos dirigidos hacia lo mejor... con una economía exacta”, había afirmado Shaftesbury. Las bestias están

¹¹⁵⁹Aristóteles, *Politics*, en *The Basic Works of Aristotle*, edited and with an Introduction by Richard McKeon, Random House, Nueva York, 1941, Libro VIII, capit. 7, (1342a5), p. 1315. Esta traducción es completa. Hay traducción española: Aristóteles, *Política*, edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983. Como se indica en la nota 86, p. 275, “Este Libro VIII (VI) no está completo. Ni con el orden usual ni con el adoptado por Newman y seguido por nosotros concluye la *Política*. En rigor, ésta es una colección de investigaciones relativamente independientes – y de ordenación, por lo mismo, problemática – con las cuales no se acabó de componer un libro sistemático. Sobre los problemas de esta composición puede verse Ross, *Aristotle*, capit. VIII, y sobre todo Jaeger, *Aristóteles*, capit. X.

¹¹⁶⁰“Todos los hombres tienen... un sentido del bien y del mal respecto a las artes y las ciencias, aun sin ayuda de las artes” (Henry Fielding citando a Cicerón, *Covent Garden Journal*, X, Feb. 4th, 1752).

¹¹⁶¹*Characteristics*, 1900, I, 226-7.

¹¹⁶²*Ibid.*, I, 179.

¹¹⁶³Cicerón, *De Officiis*, I, iv.

¹¹⁶⁴*Characteristics*, 1900, II, 82.

instintivamente dotadas con “las bases de su edificación, los materiales y la arquitectura”¹¹⁶⁵. El hombre posee el papel superior en cuanto a formar su arquitectura. Al hacerlo, es mejor si los adelantos que realiza están equilibrados por medio de los valores de la simplicidad y economía.

La teoría de Shaftesbury está vinculada con el argumento de Evelyn, según el cual el arte del hombre realiza el diseño de la naturaleza. Shaftesbury hace hincapié, sin embargo, en la simplicidad de la economía y la restricción natural, y adopta una postura estética¹¹⁶⁶ como algo diferente de la economía que el hombre logra en sociedad formando parte de un todo¹¹⁶⁷. El hombre en sociedad es el “cuerpo organizado” que Shaftesbury tenía finalmente en mente, y que el autor del *Essay* debe haber conocido, como puede verse por los siguientes textos: “El hombre... debe considerarse que tiene una relación más con el sistema de su clase... Todas las de este mundo están unidas”¹¹⁶⁸, acompañados de las citas de Séneca y Cicerón que aparecen a pie de página. Cicerón¹¹⁶⁹ tomó nota de las tesis estoicas que resultaban de la idea de que lo que la tierra produce es para uso del hombre, y que los hombres deben seguir la naturaleza y “cimentar que la naturaleza esté aún más unida”. Estos eran valores más profundos que los sugeridos por John Evelyn en su *Navigation and Commerce*¹¹⁷⁰, valores que Shaftesbury reforzó para su época.

Shaftesbury fusionó todos estos elementos, y los reunió en su concepción de la naturaleza como padre común del hombre y del arte en *The Moralists*. Su pensamiento está estrechamente vinculado con las ideas contemporáneas, pero esto era algo que nadie había logrado establecer antes que él con la misma intensidad y viveza.

Ralph deja especialmente clara la estrecha relación que existe entre el gusto, la simplicidad y la belleza, así como la independencia del gusto verdadero de todas las cosas exteriores. St. Paul, Covent Garden, el famoso edificio de Inigo Jones, es una obra de gusto perfecta, pues cree que no podría imaginarse nada que fuera “más simple, y que, sin embargo, fuera algo tan magnífico que pudiera ofrecer más placer”. Con esto se demuestra que es el gusto, y no el gasto, el padre de la belleza. El gusto, desarrollado por el individuo bajo la

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁶⁶ Cfr. Teocles sobre las “bellezas” que el hombre forma en el arte y en sus acciones, así como sobre la “belleza de los padres”, (*Ibid.*, 134 y ss.)

¹¹⁶⁷ La idea que subyace tras el pasaje que hace de prefacio al *Essay upon Harmony* de R. Morris había sido la del hombre en sociedad.

¹¹⁶⁸ *Characteristics*, 1900, II, 64.

¹¹⁶⁹ Cicerón, *De Officiis*, I, vii.

¹¹⁷⁰ Evelyn, J., *Single Works. Navigation and commerce*, Londres, 1674.

dirección de la naturaleza, descubre las verdaderas virtudes de simplicidad y economía que, sin embargo, se practican ya entre los menos educados.

Las notas de estoicismo y optimismo que se indican en su pensamiento recuerdan en gran medida a Shaftesbury, quien afirmó que la capacidad para realizar una elección equilibrada y el conocimiento del deber, evitando el exceso, es algo que se encuentra en el interior de todos los hombres. Según Shaftesbury, la afección natural y el gusto están vinculados con una inclinación que beneficia a la sociedad.

Del mismo modo, el gusto es para Ralph el amigo de la sociedad. Aunque hoy día somos conscientes de la sofisticación intelectual de su expresión formal, fue debido a su simplicidad por lo que Ralph estimó el palladianismo de Jones y de Burlington, la arquitectura de la armonía y del todo y sus partes.

La práctica de la generosidad no entra de ningún modo en conflicto con intentar conseguir la sobriedad y restricción contenidos en el arquitecto en la obra de Ralph: Burlington fue el ejemplo viviente de ambos. El hombre que parece un aristócrata, diseñador de edificios aristocráticos, y cuyo estilo estableció, sin embargo, el tipo de casas de campo georgianas más modestas¹¹⁷¹, es la contrapartida de Shaftesbury cuyas teorías, que parecen la quintaesencia de la exclusividad, contribuyeron tanto para democratizar el arte subrayando el gusto “público” y la afección natural. Ambos mostraron también la misma restricción en todas las cosas y el desinterés por las obras públicas, anteponiendo la sociedad a todo. También obtuvieron una inmensa satisfacción intelectual a partir de la idea del todo: Burlington realizó un esquema para una Academia de las Artes vinculando al arquitecto, escultor y pintor. El arte “social” de la antigüedad fue para ambos el ejemplar supremo.

Shaftesbury creía así que la regla, basada en el gusto, era una pura destilación de la naturaleza, como evidencia su “canto a la naturaleza”¹¹⁷². En la libertad que otorgó a la afección, en su sobriedad y restricción, se revelaba el flujo espontáneo de la beneficencia natural: en el ámbito de sus edificios podía sentirse que Inglaterra había descubierto su verdadero estilo “social”.

¹¹⁷¹Cfr. J. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*, 1953, p. 231; y el artículo de R. Wittkower, “That Great Luminary of Architecture”, *The Listener*, Dec. 24th, 1953.

¹¹⁷²*Characteristics*, 1900, II, 25, 98.

INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE SHAFTESBURY

Después de Shaftesbury, surgieron dos grupos de teóricos: quienes continuaron sus ideas con respecto a la educación en las artes; y los que conectaron el arte con el bienestar moral. Los autores más sobresalientes del primer grupo son George Turnbull, y Richard Hurd.

Turnbull nació en 1698; su padre era clérigo, y se graduó en Edimburgo en 1721. Fue director del Marsichal College de Aberdeen durante seis años; dio conferencias y escribió obras filosóficas. De 1727 a 1739 viajó varias veces por Europa, Italia incluida, desarrollando sin ninguna duda su interés por las artes visuales. Su nombre aparece también en los círculos literarios de Londres. A finales de los años treinta, tres de sus principales obras estaban casi acabadas: el *Treatise*, los *Principles of Moral Philosophy*¹¹⁷³, y una traducción del *Tratado* de Heineccius¹¹⁷⁴ acerca de la ley universal.

Su relación con Shaftesbury es muy estrecha, y utiliza muy a menudo el lenguaje de las *Characteristics*. La influencia es muy notable en su *Treatise*; el prólogo de la obra “referente a la Educación, Viajar y las Bellas Artes” se desarrolla alrededor de la figura de un joven (anónimo) aristócrata y sus viajes al extranjero. El núcleo de su argumento es que la filosofía “ha sido suprimida de la educación por un error fatal, y de las ingeniosas artes vivas como si fueran demasiado volátiles para ser compañeras”, y que las artes, por su parte, se han separado de la filosofía, se habían convertido en materia de entretenimiento de lujo, sin emplear en nada la razón¹¹⁷⁵. Turnbull estaba convencido de la necesidad de reunir los fragmentos de los autores más importantes, sobre todo de “dos autores modernos”, Milton y Shaftesbury. De Milton habla poco - parece que le había impresionado la mutua influencia que en su obra tienen la lógica y la poesía. De Shaftesbury dice mucho más. En primer lugar, reconoce que “a mi Lord Shaftesbury... se le reconoce universalmente por haber tenido un gran gusto en las bellas artes, y haber tratado los temas más importantes de filosofía moral del modo más agradable”. En segundo lugar, Shaftesbury destaca “por sentir las infelices consecuencias que surgen de separar las artes ingeniosas, y los ejercicios liberales, de la filosofía en la formación de nuestra juventud”. Milton está de acuerdo, bastante

¹¹⁷³ Turnbull, G., *The Principles of Moral Philosophy*. An enquiry into the wise and good government of the moral world, etc., 2 vols., Londres, 1740.

¹¹⁷⁴ Heineccius, J. G., *Single Works*. A methodical system of Universal Law or, the laws of nature and nations: written in Latin... Translated and illustrated with notes and supplements, by G. Turnbull. To which is added, a discourse upon the nature and origin of moral..., 2 Vols., Londres, 1763.

¹¹⁷⁵ J. Gwynn utiliza los mismos argumentos en su obra *Essay on Design, including Proposals for Erecting a Public Academy for educating the British Youth in Drawing*, 1749.

sorprendentemente, con Shaftesbury respecto al objeto principal de la educación, esto es, una justa noción del placer, de la belleza y la verdad, el amor generoso por el bien público, y un gusto correcto de la vida y de todas las artes que contribuyen a la felicidad u ornamento de la sociedad humana.

Según Turnbull, los antiguos ejercieron una política justa de educación intentando mejorar el sentido natural de belleza del hombre, el orden y la grandeza, intentando conseguir así unas “nociones justas de la naturaleza, de la conducta y de las artes”. Todas las artes, por muy dispersas que pueden parecer, son una, tienen un objetivo, un fin, una regla y una medida: de nuevo se expresan aquí argumentos siguiendo en gran medida a Shaftesbury. Ese buen gusto debe mejorarse: la naturaleza ha puesto sus fundamentos en nuestras mentes, pero le ha dejado a la educación y a la cultura la función de completarlos y perfeccionarlos. La realización del yo por medio del logro de la felicidad es también algo fundamental, pues si la educación e instrucción no están calculadas para adecuarse a la vida y a la sociedad, o para dar una noción justa del placer, de lo que merece la pena y de la felicidad, ¿de qué trata entonces, o qué nombre puede dársele a sus designios y pretensiones?

La idea general de integrar la filosofía y las artes había tenido una larga historia cuando Turnbull la adoptó, pero dos elementos de su pensamiento son sin duda una herencia e influencia de Shaftesbury: la idea de que el objetivo de la educación se logra cuando se adquiere una “noción justa del placer”, y cuando se toma conciencia de que los principios de los que depende la belleza y la verdad en la naturaleza, en la conducta y en el arte son los mismos.

Entre los años 1749 y 1773 no se editaron de nuevo las *Characteristics*. Durante ese intervalo, Hogarth, Burke, Gerard y Kames publicaron sus ensayos sobre el gusto y la crítica. Sin embargo, las teorías que Shaftesbury había presentado no perdieron en absoluto su importancia. En 1755, John Gilbert Cooper publicó sus *Letters concerning Taste*¹¹⁷⁶ que recuerdan profundamente las ideas fundamentales de Shaftesbury: el vínculo de unión entre los juicios morales y estéticos procedente de un sentido interno y un gusto desarrollado.

Otra obra importante para el aspecto que venimos estudiando son los *Dialogues on Travel* entre Shaftesbury y Locke, publicados en 1764 por Richard Hurd, convertido más tarde en Obispo de Worcester, y recordado en nuestros días por sus *Letters on Chivalry and Romance*¹¹⁷⁷. Se trata de dos diálogos, el primero contiene los argumentos de Shaftesbury a

¹¹⁷⁶ Cooper, J. G., *Letters. Letters concerning Taste*, Londres, 1755.

¹¹⁷⁷ Hurd, R., *Single Works. Dialogues on the Uses of Foreign Travel*, considered as a part of an English gentleman's education: between Lord Shaftesbury and Mr. Locke, Londres, Cambridge, 1764.

favor de viajar al extranjero, y el segundo comprende la gran respuesta que a ello hace Locke. La introducción de la obra es de una gran sencillez, como si el mismo Shaftesbury escribiera a su amigo Robert Molesworth.

John Locke se había declarado en contra del “Grand Tour” en sus *Thoughts concerning Education*¹¹⁷⁸, especialmente si se realizaba en una edad temprana. La clasificación de las artes liberales, tema sobre el que divergían mucho ambos filósofos, es de suma importancia en la discusión que hace Hurd, y los principales aspectos que sobre el tema había sugerido Shaftesbury en sus obras *Soliloquy*, *Miscellaneous Reflections*, y *Letter concerning Design* aparecen casi con el mismo lenguaje.

En primer lugar, aparece la convicción, anticipada ya anteriormente en la *Letter*, de que Gran Bretaña, aunque estaba algo atrasada en lo que a ello se refiere, se encuentra ahora preparada para realizar lo que se denomina como “aplicaciones de las Musas”. Igual que en el pasado se hizo un gran esfuerzo por parte de la nación para conseguir “un justo gusto en política y gobierno”, ahora ha llegado la hora de conseguir mejorarlo. Shaftesbury había ya indicado anteriormente que nada era tan conveniente para las artes liberales como la “libertad reinante y el elevado espíritu de un pueblo”¹¹⁷⁹. Hurd indica lo mismo en su diálogo: “He observado siempre que el espíritu reinante de un pueblo libre es algo que le conviene a las artes liberales”.

El mejor modo de intensificar las artes del diseño es, según afirma en el diálogo a través de Shaftesbury, dejar de interesarse tanto por la isla con los malos modelos que existen en Gran Bretaña y “entrar, por así decirlo, en un libre comercio y generosa lucha con nuestros vecinos más avanzados”. Viajar al extranjero se considera así una ventaja incuestionable. Con el tiempo, surgiría un arte nativo que rivalizaría con el de Francia, y más adelante con Italia. Shaftesbury había previsto en la *Letter* el prestigio, conocimiento e industria en aumento de Gran Bretaña, convirtiéndola así en “el principal asiento de las artes”¹¹⁸⁰. En los *Dialogues* se hace la siguiente pregunta: ¿Por qué estaría mal que Gran Bretaña fuera el asiento de las artes y las letras, así como del comercio y la libertad?¹¹⁸¹

En segundo lugar, el diálogo refuerza la súplica de que existan academias y conferencias “para mejorar el arte y el lenguaje”; y en tercer lugar, subraya de nuevo el deseo de que un espíritu filosófico sea el nexo de unión de todas las artes. El estado actual de los

¹¹⁷⁸Locke, J., *Thoughts concerning Education*. Some thoughts concerning Education...The third edition enlarged, Londres, 1699, pp. 356-7, 375-7.

¹¹⁷⁹Shaftesbury, *Second Characters*, p. 23.

¹¹⁸⁰*Ibid.*, p. 20.

¹¹⁸¹Hurd, R., *op. cit.*, p. 61.

“asientos de la literatura y la educación”, las “células sin práctica” de Shaftesbury, es la razón final para defender que se viaje al extranjero, “pues sólo así se remediarán estos daños, o al menos se paliarán o corregirán”.

Locke responde rechazando y diciendo que las bellas artes son “adornos” y “accesorios ostentosos”. Es interesante que citemos su opinión al respecto:

“Su Señoría, que posee un gusto tan reconocido de estas cosas, y tiene desde luego un sentido tan exquisito de su valor,... espero que no se disguste porque hable de una manera tan clara sobre lo que pienso de ellas (las artes liberales); o que tan siquiera insinúe que considero que estos estudios, cuando se realizan en una juventud temprana, y se proponen como asuntos serios a realizar y a aplicarse a ellos, ejercen... la más perniciosa tendencia; atacan los nervios y fuerzan la mente, e inspiran una vanidad superflua¹¹⁸².”

Locke defiende sólo que se las estudie en los años de madurez, cuando el “juicio formado” las tome “por lo que son... nada más que diversiones elegantes y refinadas”.

Los diálogos son interesantes porque muestran una división de opiniones respecto al estado de las artes en aquellos años sesenta, siendo Locke y Shaftesbury los protagonistas reconocidos de la contienda. Poseen, además el valor adicional de constituir virtualmente una nueva edición de la *Letter concerning Design* en los largos años que pasaron entre la novena y décima ediciones de las *Characteristics*¹¹⁸³.

Entre las publicaciones del *Treatise* de Turnbull (1740) y los *Dialogues* de Hurd (1764) habían hecho impacto una serie de grandes descubrimientos del arte clásico en Herculano, Pompeya y otros lugares, así como las investigaciones que inspiraron realizadas por hombres como Caylus, Wood y Dawkins, Stuart, Revett y otros. En 1755 el Abate Winckelmann fue a Roma. El año que aparecieron los *Dialogues* de Hurd se publicó también la obra *Geschichte der Kunst des Altertums* de Winckelmann¹¹⁸⁴. Un año más tarde tuvo lugar otro acontecimiento que sirvió para revalorizar de nuevo los valores del arte antiguo en el marco cultural que Shaftesbury había subrayado. Se trataba de la publicación en la *Scots Magazine* de 1765 de varios artículos sobre Winckelmann. La traducción de Füssli del

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁸³ A Shaftesbury se le permite cerrar el diálogo haciendo el siguiente comentario: “Les dejo a ustedes que consideren el efecto que produjo en mí la grave reprimenda de nuestro filósofo. Una cosa encontrarán notable: que cayese en mí el cargo de ordenar el estado actual de las cosas, mientras que él, estando en una edad que es naturalmente quejumbrosa e insatisfactoria, se dedicara a defenderlo. Si esto es una prueba de su sabiduría, o de su buen espíritu, es algo que no pretendo decir”.

¹¹⁸⁴ Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 Thle., ed. Dresden, 1764.

Gedanken apareció también este año, cuando siete cartas que se basaban en el mismo trabajo se publicaron en la *Magazine*, seguidas de tres artículos que trataban de forma entusiasta la *Geschichte*. Estas publicaciones refuerzan la idea de una unión sistemática entre arte y filosofía que Turnbull, escritor escocés, había adoptado en un estilo marcadamente shaftesburiano.

Las siete cartas, que aparecieron bajo el título de *Reflections concerning the Imitation of the Grecian Artists in Painting and Sculpture*, eran anónimas, y “nos fueron comunicadas por medio de un amigo cuyo gusto era evidente... actualmente residente en Roma”. La quinta carta es la más relevante en lo que a nuestro estudio se refiere. Es la que trata la teoría de Winckelmann sobre la *edle Einfalt* - la noble ingenuidad - y la *stille Grösse* - la tranquila grandeza -, así como la destreza de los griegos para dotar al mármol con estas características¹¹⁸⁵.

El escritor indica la importancia que Winckelmann otorgaba a la influencia de la filosofía que “asistía a las bellas artes, y animaba estas producciones con una serie de esfuerzos del sentimiento que trascendía los sentimientos comunes de la humanidad, y les insuflaba un alma de una naturaleza superior a la que se observa en los mortales ordinarios”. El valor sin profundidad y grandeza es algo vano. A partir de aquí, el escritor continúa indicando la evolución de la grandeza en el arte, comparable, como ya había indicado Winckelmann, con las edades del hombre¹¹⁸⁶. Las bellas artes tienen su periodo de infancia, y le sigue un periodo caracterizado por la búsqueda del espectáculo y el efecto, aplaudiéndose más lo “maravilloso” que lo “verdaderamente” bello. Esto se corresponde con “las primeras acciones y movimientos de la humanidad” que son “vivos, vehementes e impetuosos”. Le sigue el periodo de tranquila grandeza como es el periodo de la Grecia de Sócrates. La similitud de esta secuencia con la de Shaftesbury no necesita subrayarse.

Los artículos que aparecieron sobre la *Geschichte*¹¹⁸⁷, anónimos también, muestran una viva apreciación del método “sistemático” de Winckelmann para exponer las bellas artes con una consideración más amplia que la de cualquier otro escritor anterior. La secuencia histórica se observa de un modo más maduro: lo necesario, lo bello y lo superfluo han sido los tres estados por los que han pasado sucesivamente las artes. Se subraya de modo especial la

¹¹⁸⁵ Winckelmann, J. J., *Reflections concerning the imitation of the Grecian artists in painting and sculpture*. In a series of letters (trad. del alemán), Glasgow, 1766. Se comunicaron al *Londres Chronicle* el 13 de Diciembre de 1764. La introducción que se hace a los artículos sobre la *Geschichte* dice que las cartas recibieron una gran aprobación, realizándose una traducción francesa en la *Gazette Littéraire de l'Europe*.

¹¹⁸⁶ Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei and Bildhauerkunst*, Friedrichstadt, 1755, Trad. ingl. de H. Füssli, 1766, capit. iv.

¹¹⁸⁷ *Scots Magazine* (Artículos anónimos sobre la *Geschichte*), 1765, pp. 505, 570, 690.

esencial inventiva de los griegos. Se hicieron ensayos rudimentarios de diseño en Caldea, Egipto y otras tierras orientales antes de que la civilización griega llegara a su cima, pero fue sólo en Grecia y Etruria donde la escultura comenzó a ejercer sin duda el poder del genio, y a formar los principios de un arte que, en el curso del tiempo, llegaría a un grado asombroso de perfección. Shaftesbury había escrito lo siguiente: “Cualquier cosa que surgiera o se considerase que tuviera cualquier tipo de corrección o de real perfección lo fue sin duda alguna por medio de Grecia, aquella nación consumada, educada y civilizada”¹¹⁸⁸.

Las fases de la cultura griega, según se indican en la *Geschichte*, se reflejan detalladamente en los artículos: el énfasis que Winckelmann hacía de la libertad y la atmósfera de aclamación en la que trabajaban los artistas, conversando con filósofos y héroes, halla también su lugar en la carta.

Estudios realizados de los *Manuscritos* de París de Winckelmann muestran que Shaftesbury es de hecho el autor más citado¹¹⁸⁹. Además, como indicaba el tercer artículo de la *Scots Magazine*, la *Geschichte* daba cuenta de los elevados propósitos para los que se usaba el arte: no para enriquecer las casas privadas, sino para adornar los lugares públicos. Winckelmann subrayó especialmente la integración entre arte y religión, manifestada en el uso que se hacía de la escultura y la poesía en los contextos religiosos.

El crecimiento de las artes desde la infancia a la madurez presupone una creencia fundamental en el progreso y es así, como creyente en el progreso, como parece que Shaftesbury junto con Plinio y Vasari, influyó en Winckelmann. La primera motivación de las artes según un simple principio primitivo de la necesidad, como parte de un proceso natural de autorrealización humana, es algo que no se pierde de vista ni en Shaftesbury ni en Winckelmann, y esto hace referencia a la naturaleza del sentido estético del hombre. Resulta interesante ver cómo elementos de la doctrina de Shaftesbury se absorbieron y desarrollaron en el tratamiento sistemático de Winckelmann, y volvieron a introducirse de nuevo en Gran Bretaña a través de las páginas de la *Scots Magazine*.

Diez años después de los artículos de Winckelmann de 1775, James Barry publicó su *Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*. Uno de los rasgos más importantes de la obra es su elogio de los griegos y sus métodos de

¹¹⁸⁸ *Characteristics*, 1900, II, *Misc.* III.

¹¹⁸⁹ Justi, C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2nda. ed., Leipzig, 1898, I, p. 211, hace referencia al hecho de que Shaftesbury y Montaigne fueran los escritores que Winckelmann más citara en sus MSS. Hay 33 páginas de citas de Shaftesbury en el Vol. 66 de los Papers (Fondos Alemanes, Bibliothèque Nationale), y 2 páginas en el Vol. 62.

educación¹¹⁹⁰: Además de un ejercicio corporal y un estudio mental formaron “una educación perfecta y felizmente calculada para formar los mejores modelos de belleza, dignidad y virtud”. Shaftesbury defiende, como hemos visto, la dignidad natural del hombre, idea que le es difícil conservar y justificar pues, además, se convierte en un tema principal del siglo. Shaftesbury había subrayado, sin embargo, dos aspectos particulares: la belleza y la virtud. Se le recuerda por ambas, como indica claramente James Usher en su obra *Clio*¹¹⁹¹. Se trata de la discusión sobre el cristianismo y su relación con el arte. El primero parece “despojar al hombre de su belleza natural y su mérito” como lo haría un “tirano despótico y cruel” (su forma puritana): ésta es la razón por la que Lord Shaftesbury y otros escritores que insisten en la dignidad natural del hombre se convierten proporcionalmente en enemigos del cristianismo. El cristianismo subraya la humildad y docilidad, mientras que la pasión y el orgullo son el alma de la pintura. Se establece así una división entre un arte religioso teocéntrico y otro antropocéntrico. Barry cita después un extenso pasaje sobre los griegos indicando que Lord Shaftesbury aconsejaba a los artistas que estudiaran la naturaleza de forma directa. Barry hace suyo este consejo e indica, igual que hiciera Shaftesbury, que los griegos pintaron a los griegos. Según Barry, los sentimientos de Shaftesbury pueden verse en el siguiente texto: “Cuando ves y admiras, dice, lo que han hecho en cobre y mármol, qué majestad, qué belleza, qué gracia expresan sus figuras, recuerda a Salamina y Maratón donde lucharon, y las Termópilas donde procuraron la libertad de su pueblo”. La cita parece provenir de su *Miscellaneous Reflections*, donde Shaftesbury había escrito sobre la virilidad del arte griego que surgía de un periodo de guerras y de “congresos heroicos”¹¹⁹².

Barry subraya la educación como el factor determinante en la creación de las “épocas doradas”. Haciéndose eco de las palabras de Shaftesbury acerca de la originalidad de los griegos, Barry comenta que habían logrado tal perfección que sus obras combinan el más amplio conocimiento, grandeza y belleza “que nunca antes se hubieran erigido en honor de la capacidad humana”.

Finalmente, la influencia de Shaftesbury no es menos detectable en las esperanzas que tiene Barry para la promoción de las artes en Inglaterra. Concibe la creación de un “espíritu público” que pueda realizarse sin mucho gasto entre las sociedades, corporaciones y parroquias eruditas apoyando la pintura histórica. Asocia la valoración de las artes con la

¹¹⁹⁰ Barry, J., *Works*, ed. 1809, Vol. II, p. 223.

¹¹⁹¹ Usher, J., *Clio: or a Discourse on Taste*. Addressed to a young lady. Londres, 1767, ed. 1769, p. 233.

¹¹⁹² *Characteristics*, 1900, I, 145 (donde trata las contiendas de los griegos con un poder extranjero); II, 211 y ss.

conducta moral, y concluye con un texto del *Treatise* de Turnbull que resume la concepción de Shaftesbury sobre la cohesión de las artes y la dignidad del hombre:

“La riqueza en un estado no sirve de nada, siendo una fuente de vileza y maldad si no se emplea por el espíritu público y el buen gusto promocionando la virtud, ingenio, industria y todas las ciencias y artes, que emplean los poderes y facultades más nobles de los hombres, y elevan la sociedad humana a su más amigable estado glorioso¹¹⁹³.”

Los escritores que hemos considerado hasta ahora han tratado todos los aspectos relacionados con la integración del arte en un marco moral más extenso. Sin embargo, resulta interesante que consideremos a continuación a tres grandes escritores que desarrollaron el tema específico del gusto.

En 1732 había aparecido un *Essay on Taste* de Charles Rollin¹¹⁹⁴, traducido al inglés. Rollin defendía enérgicamente en él la teoría del gusto como “un tipo de razón natural perfeccionada mediante el estudio”. Afirmaba que “todos los hombres traen este primer principio con ellos al mundo”¹¹⁹⁵. Aunque estas teorías no pueden en un principio adscribirse a Shaftesbury, pues Rollin cita a Cicerón como fuente de inspiración, su argumento - como el de otros teóricos - contiene ciertas ideas que sugieren haber realizado una lectura de Shaftesbury.

La idea principal es la importancia que le da al gusto sobre todas las demás cosas en el contexto de la educación; el gusto “no se limita al saber refinado, sino que se relaciona también con todas las artes, todas las ciencias y todo tipo de conocimiento”¹¹⁹⁶. El saber refinado ocupa ciertamente poco lugar en lo que Rollin dice sobre el gusto, que tiene “en todo momento un cierto carácter de Verdad y Naturaleza”¹¹⁹⁷, y es un tipo justo y exacto de discernimiento que revela lo que en estas ciencias y ramas del conocimiento es “más extraordinario, elegante y útil, más esencial, agradable, o necesario para quienes se aplican a ellas”. El gusto innato de la mayor parte de la humanidad se reprime por medio de una

¹¹⁹³Turnbull, G., *A Treatise on Ancient Painting*, containing observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans. ...To which are added some remarks on the peculiar genius, character and talents of Raphael, Michael Angelo, ..., Londres, 1740, p. 124.

¹¹⁹⁴Rollin, C., *Taste, an essay*, trad. del francés, Londres, 1732.

¹¹⁹⁵*Ibid.*, p. 5.

¹¹⁹⁶*Ibid.*, p. 26-7.

¹¹⁹⁷*Ibid.*, p. 4.

“educación viciosa o por unas malas costumbres o prejuicios predominantes en nuestra época”¹¹⁹⁸.

Sin embargo, por muy depravado que pueda ser el gusto, siempre quedan “ciertas proporciones fijas cuyas impresiones profundamente en la mente por las que los hombres se ponen de acuerdo y se unen”¹¹⁹⁹; éstas hacen que la mente “esté atenta a todas las reglas inalterables de la verdad y la belleza”. La teoría tiene la misma implicación ética que en Shaftesbury, y hay dos aspectos de menor importancia que se conectan también con las *Characteristics*: el desprecio por la lógica formal, y la tendencia a rechazar la teoría del clima¹²⁰⁰ como factor determinante del genio de la civilización, defendiendo la idea de los valores evolutivos inducidos por un buen gobierno, personal y público y basado en unos principios que son inalterables: “El gusto... se fundamenta sobre principios inalterables”¹²⁰¹.

Alexander Gerard enfoca el fenómeno del gusto con un ojo más minuciosamente psicológico. Está más vinculado al empirismo y al asociacionismo, y más alejado de Platón, y por ende de Shaftesbury. En su *Essay on Taste*¹²⁰² su actitud con respecto a las *Characteristics* se diferencia en tanto en cuanto no acepta una idea que identificaría el gusto por las bellas artes con un elevado sentido de la virtud, “como se observa a menudo, o se insinúa muy directamente, por Lord Shaftesbury”¹²⁰³. Observa acertadamente que gusto y virtud se encuentran de hecho separados muy a menudo, y tiende a pensar que la “facultad moral” se deriva probablemente de otros principios que de aquellos de los que se ha explicado el gusto. Sin embargo, se opone a la idea de que el gusto no ejerza ninguna influencia sobre la moralidad. Cree que el gusto es “naturalmente más favorable a la virtud que al vicio”; mueve a los hombres hacia el bien penetrando en la profundidad de sus naturalezas. De este modo, afirma que si dejamos que el gusto se presente correcta y justamente, el vicio desaparecerá casi completamente, porque nuestras opiniones de las cosas serán, en la mayoría de los casos, verdaderas y adecuadas a sus naturalezas.

Además, el gusto por el arte aumenta las afecciones sociales: “El ejercicio del gusto engendra serenidad y satisfacción. Cuando éstas predominan, la mente tiende a la

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹²⁰⁰ El Abbé Dubos había elaborado una teoría del clima como factor decisivo en la incidencia de las “épocas doradas”.

¹²⁰¹ Rollin, C., *op. cit.*, p. 25.

¹²⁰² Gerard, A., *An Essay on Taste...* with three dissertations on the same subject. By Mr. De Voltaire, Mr. D’Alembert, F.R.S. Mr. De Montesquieu, A. Millar: Londres; A. Kincaid & J. Bell: Edimburgo, 1756, publicado en 1759.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 202.

benevolencia. Esta afección encuentra ya a la mente en un temperamento adecuado a ella; y golpea profundamente sus raíces, como en un terreno, que la produce con su alimento natural en gran abundancia”¹²⁰⁴. Una disposición hacia la amistad, generosidad, etc., resulta de la acción que produce en la mente la música, pintura o poesía, artes que son “muy poderosas recomendando la virtud”. Gerard termina su ensayo con una nota que es considerablemente más favorable a Shaftesbury. Aunque mantiene separados al gusto y al sentido moral, está convencido que existen muchas acciones y disposiciones mentales que son comunes a ambos. Así, lo que es virtuoso y obligatorio es a menudo también bello o sublime. Lo que es vicioso puede ser al mismo tiempo ruin, deformado o ridículo.

Un hombre que no comprenda las bellas artes dispone sólo del sentido moral que le sirva de guía entre el bien y el mal. Un hombre de gusto por las bellas artes no sólo dispone de todos los recursos de ambos, sino que posee las motivaciones individuales que surgen sólo del gusto. Hay ocasiones en las que no existe ninguna relación o analogía entre el carácter moral de un hombre y su gusto, pero la evidencia no es, según Gerard, suficiente para demostrar que en general las dos no se conectan.

Por último, mencionaremos al profesor James Usher, pues éste considera que existe un gusto natural cultivado que une al arte y a la ética, y tiene vínculos interesantes con Shaftesbury en el tratamiento que hace del artista creativo. Comentaremos su ensayo *Clio: or A Discourse on Taste* (1767) a partir del aspecto en el que, siguiendo a Rollin, trata la importancia que tiene la educación para el gusto, y del desarrollo en unidad del buen arte y de las buenas instituciones civiles. El gusto es una “luz que existe en el pecho del hombre”, pero que no surte efecto hasta que no se desarrolla por medio de “una feliz educación”. Usher observa tres grados en el desarrollo de las bellas artes en la mente humana “desde su fundación hasta su nivel más elevado”. En primer lugar, existe un sentido de la belleza que es innato¹²⁰⁵, y que permanece en estado embrionario durante la “infancia del gusto”. La valoración griega del arte desarrolló la segunda etapa del mismo gusto: “El pueblo de Atenas había adquirido un buen gusto por medio del hábito¹²⁰⁶ y los bellos ejemplos de tal modo que todos los que respiraban el aire de aquella elegante ciudad parecían poseer de forma natural una delicadeza de juicio”¹²⁰⁷.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹²⁰⁵ Usher, J., *op. cit.*, ed. 1769, p. 178.

¹²⁰⁶ Cfr. *The Picture of Cebes*, traducido por Shaftesbury: “Vive con las cosas que se te han dicho hasta que las hayas convertido en un hábito tuyo” (*Second Characters*, p. 81.)

¹²⁰⁷ Usher, J., *op. cit.*, p. 180.

Además, el método de gobierno, una comprensiva relación de todas las partes del pueblo y el gusto por lo sencillo y viril del arte se desarrollaron juntos. En Roma y en todas las ciudades de Grecia existía, según Usher, un sentido masculino y elevado que distingue a la gente común, conservándose el nivel de humanidad en esas ciudades. Cuando la gente común se separa de la nobleza y se subordina a ella, el gusto de la naturaleza se separa infaliblemente de ambas partes. Los pobres se convierten en esclavos de un sórdido hábito, y los ricos, de una moda cambiante prefiriendo de manera viciada todo aquello que es rico y caro. Usher hace aquí una comparación con la idea de Peacham¹²⁰⁸ de “lo caro pero muerto”, y exalta la “belleza y grandeza sencillas” concluyendo que “los jóvenes salvajes de América” poseen quizá más gusto que “los jóvenes nobles de Europa”.

La tercera etapa de Usher es “el genio”, manifestado en una percepción que no requiere ningún esfuerzo, o en la creación, y él subraya especialmente el poder de ejecución. Aquí resulta interesante compararle con Shaftesbury. Las épocas doradas de Grecia y Roma y la esterilidad que siguió a estas civilizaciones “demuestran que el genio debe mucho de su lustre a una lucha personal por la gloria”. Esta teoría no es nueva - predominaba en Vasari - pero la idea de Usher es que sólo “el espíritu inspirador de las bellas artes”, que se expresa en el esfuerzo creativo, y no sólo en el gusto, puede hacer que las artes florezcan: “Cuando el espíritu inspirador de las bellas artes se retiró y dejó inanimado y frío los corazones de los poetas, pintores y escultores, quedaron aún hombres de gusto que distinguían y admiraban los bellos monumentos del genio; pero el poder de ejecución se perdió”¹²⁰⁹. El gusto depende así de la presencia del poder de ejecución que tiene su origen en la Naturaleza.

Usher no permite, por tanto, que el proceso consciente de la educación del gusto le ciegue haciendo depender el gusto del juicio natural; al contrario, los funde en una doctrina típicamente shaftesburiana que subraya el arte griego como ejemplar supremo, y la naturaleza, que “yace muy cerca de nuestras reflexiones” y, si no se la impide, “aparecerá” como fuente inspiradora suprema.

Resumamos a continuación el giro que representan las teorías de Shaftesbury. La postura de Usher nos servirá de ayuda por su implicación al otorgarle una importancia más profunda a la relación existente entre artista y naturaleza. Para nuestro propósito, nos serviremos de dos teóricos que deseaban ver establecida una escuela nativa de pintura en Inglaterra, pero cuyos tratados se encontraban separados por un periodo de tiempo significativo de treinta años. Se trata de William Aglionby, que produjo su *Painting*

¹²⁰⁸ Peacham, H., *The Compleat Gentleman*, Londres, 1622.

¹²⁰⁹ Usher, J., *op. cit.*, p. 182-3.

Illustrated in Three Dialogues en 1685, y Jonathan Richardson el Mayor, cuyas obras aparecieron entre 1715 y 1719, y cuya fama como pintor retratista en su propia época tiende ahora a eclipsarse por haber servido de estímulo como teórico para el joven Joshua Reynolds.

El primer diálogo de Aglionby es una mezcla de consejo técnico y claves dirigidas al pintor para utilizar correctamente el juicio y la fantasía. Hay dos aspectos importantes. En primer lugar, el dibujo se representa como el “trabajo que subyace a toda pintura, y quizá lo más difícil de todo”¹²¹⁰. Se define como “la expresión con una pluma o lápiz, u otro instrumento, del parecido de cualquier objeto por sus perfiles o contornos”. Segundo, se aconseja eminentemente corregir la naturaleza: “Aunque la naturaleza sea la regla, el arte tiene, sin embargo, el privilegio de perfeccionarla”¹²¹¹. Aglionby pertenece a la tradición de la teoría clásica, y busca algo más en el arte que no sea la mera interpretación de los objetos externos como había sucedido con Peacham. El resto del diálogo trata de los procesos técnicos y sus dificultades.

El segundo diálogo traza la historia de la pintura de un modo que recuerda a Vasari. La perspectiva histórica del declive y surgimiento de la pintura, la distinción entre las “gracias secretas” y la destreza adquirida. Al final del libro, Aglionby da más detalles de las vidas de los grandes italianos. No dice nada, sin embargo, de la particular excelencia del artista, como por ejemplo el uso de su fantasía, integrado con su carácter. Las obras y actitudes mentales se relacionan raramente con una única personalidad: respecto a Poussin se observa que “su composición era ordenada, su invención florida; pero tenía especialmente un talento para expresar las pasiones que era de lo más admirable. Sus colores recuerdan más la antigüedad que la naturaleza”. Es evidente que a Aglionby no le interesaba el análisis psicológico, y mezclaba inextricablemente los talentos y excelencias creativas de los artistas.

Comparando esto con Richardson, está claro que hemos dejado atrás los trazos de los manuales biográficos de los pintores para adentrarnos en esos tratados cuya seriedad y propósito es establecer la teoría de la pintura como un enriquecimiento moral. El tratado de Jonathan Richardson *On the Science of a Connoisseur* está diseñado para enseñar el proceso de juzgar “la bondad de un cuadro” pues pocos, dice, “tienen una idea exacta de la pintura”. La pintura, afirma, se considera normalmente un arte que representa sencillamente la naturaleza, considerándose como un logro técnico difícil. Mientras que Aglionby había considerado la “expresión del parecido de cualquier objeto” la esencia del dibujo y el trabajo que subyace a toda pintura, Richardson considera la pintura como una fuerza que “enriquece

¹²¹⁰ Aglionby, W., *Painting Illustrated in Three Dialogues*, Londres, 1685, pp. 6-7.

¹²¹¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

la mente”¹²¹²; las pinturas dan placer como ornamentos y obras de “artesanía”, pero los pintores están en el mismo nivel que los escritores: “como los poetas, historiadores, filósofos y teólogos”¹²¹³. Se queja de que se haya considerado hasta ahora tan poco el objetivo del arte, no sólo por quienes se suponía debían de ser los conocedores, sino por aquellos que debían haber avanzado más. Por consiguiente, éstos consideran que las pinturas son sólo ricos ornamentos que cuelgan de las paredes.

Richardson considera la belleza como una realidad metafísica y moral. Shaftesbury había considerado que las artes visuales y la música evocaban el mismo “entusiasmo razonable” que la belleza moral más elevada:

“¿Existe un entusiasmo bello y plausible, un éxtasis razonable que se le otorgue a otros temas, como la arquitectura, la pintura y la música y que deba explotar aquí? ¿Resulta ridículo traer ese entusiasmo aquí y transferirlo desde esos objetos escasos y secundarios a éste que es original y mayor?”¹²¹⁴.”

Según Richardson, la pintura debe comunicar ideas “mediante las cuales la humanidad se haga más racional y mejor”¹²¹⁵. Fue Shaftesbury quien indicó en *The Moralists* la belleza moral de la naturaleza, y quién preguntó por qué los hombres no “veían esta escena superior, estas representaciones más nobles”, y había continuado hablando de su correspondencia en la pintura con esas “sombras y pinceladas magistrales que el vulgo no comprende pero critica”¹²¹⁶. El estudio y la contemplación podrían asistir sólo a las facultades naturales y al don natural del gusto potencial para comprender estas bellezas que conducen a la belleza soberana.

Hemos venido comparando la postura del siglo XVII, que considera al arte como mero perfeccionador de una naturaleza exterior y la postura de principios del siglo XVIII, que desprecia incluso la destreza mecánica que no vaya acompañada de un sentido de poder y dignidad del artista frente a su tema. Fréart de Chambray había buscado en 1662 en pintura “le Tout de cinq Parties”; alrededor de 1720 la valoración del arte había adquirido una

¹²¹²Richardson, J., *The Works...* consisting of I. *The theory of Painting*. II. *Essay on the art of criticism*, so far as it relates to painting. III. *The Science of a connoisseur*. All corrected and prepared for the press by his son Mr. J. Richardson. Londres: T. Davies, 1773, ed. 1792, p. 119.

¹²¹³*Ibid.*, p. 118.

¹²¹⁴*Characteristics*, 1900, II, 129.

¹²¹⁵Richardson, J., *op. cit.*, p. 176.

¹²¹⁶*Characteristics*, 1900, II, 130.

profundidad ética y, como en Shaftesbury, el artista era considerado como el intérprete del ser moral, cuya finalidad es mejorar al hombre.

La conciencia profunda del contenido ético del arte y de una moralidad estética se refleja de otro modo por James Harris¹²¹⁷, cuya obra *Three Treatises*¹²¹⁸ que trataba de temas estéticos y morales apareció en 1744. En el “Dialogue concerning Happiness”, el tercer tratado, relaciona las artes con la búsqueda de la felicidad y del Supremo Bien, “cuya posesión nos hace felices”. Harris tiene un pasaje sobre el Supremo Bien que se parece mucho a Shaftesbury. Sobre las características comunes y preconcepciones del bien que menciona, dice que todos los hombres las reconocen en sus diversas finalidades, y que sólo se diferencian al aplicarse a particulares¹²¹⁹. Especula sobre ciertas características y preconcepciones originales del bien, que son naturales, uniformes y comunes a todos los hombres. Todo el mundo está de acuerdo en que lo que persiguen debería ser consistente con su propia naturaleza, pero ¿hay alguien que se contente con las meras necesidades de la vida, con el mínimo de cosas esenciales? Los hombres buscan el Supremo Bien en lo que yace tras éstas, y son conducidos hacia ello a través de las artes. El Supremo Bien no es “ser” sino “ser-bien”¹²²⁰, y al arte se le reconoce su contribución para lograrlo. De este modo, se nos indica que la gente persigue infinitos objetos que son deseados de forma reconocida, no siendo ninguno de ellos en modo alguno necesarios: viandas exquisitas, vinos deliciosos, indumentaria espléndida, jardines curiosos, magníficos apartamentos adornados con cuadros y esculturas, música, poesía y toda la tribu de artes elegantes. Si esto fuera así parecería que todos consideraban que lo Principal o Supremo Bien no es lo que conduce a la mera existencia o al mero ser (*being*), porque para esto sólo es necesario lo indispensable.

La cuestión del arte y del ser-bien (*well-being*), y de otros diversos asuntos que han surgido en este capítulo, aparecen todos en la obra del escritor escocés John Gregory, *A Comparative View of the State and Faculties of Man, with those of the Animal World*. Gregory, íntimo de Kames, Beattie, Hume y Monboddó, era profesor de medicina en Edimburgo, y algunas conferencias que dio ante una sociedad filosófica aparecieron anónimamente bajo el título mencionado en 1765. La obra comienza contrastando las filosofías optimista y pesimista de la naturaleza humana en sus diversas formas. Aunque está

¹²¹⁷ James Harris era el hijo de la hermana de Shaftesbury, Elizabeth.

¹²¹⁸ Harris, J., *Three Treatises*. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting, and Poetry. The third concerning Happiness, Londres, 1744.

¹²¹⁹ Cfr. *Characteristics*, 1900, II, 138: “Todos poseen la norma, la regla y la medida; pero al aplicarla a las cosas surge el desorden, prevalece la ignorancia, fomentándose el trastorno, el interés y la pasión”.

¹²²⁰ Not “being” but “well-being”, Cfr. Harris, J., *op. cit.*, p. 115.

en desacuerdo con ambas, Gregory no deja lugar a dudas en su discurso de que sus simpatías son más bien por la primera de ellas.

“Quizá la idea que puede ser la más segura es la que considera que se ha formado para todo lo que es bueno y grande, y no establece límites a su capacidad y poder, sino que considera sus logros presentes como algo sin importancia¹²²¹.”

Esto está contenido en la filosofía que quiere establecer - la de los medios de lograr la felicidad a través del cultivo del gusto y del principio social¹²²². La naturaleza ha provisto sentidos internos y un gusto que son fuentes de placer si se cultivan apropiadamente, y su proceso es el reino de la razón.

La última parte del segundo discurso, realizado el 28 de agosto de 1759, trata de las bellas artes y de la felicidad¹²²³. Es notable el eclipse de las teorías del clima y de las distintas constituciones de diferentes razas por una idea de la homogeneidad de la naturaleza humana¹²²⁴. Los habitantes de climas fríos tienen menos “calor natural y sensibilidad de corazón”, y puede esperarse que participen mucho menos en los “refinamientos del Principio Social” de lo que lo hacen otros pueblos. No obstante, Gregory sigue otro camino comparando la aptitud natural y libertad de los ingleses que ignoran la felicidad con el estado de los franceses que “son felices en la pobreza y la esclavitud”. Aparte del hecho de que la vivacidad de los franceses excede la de cualquier pueblo, Gregory cree que esto se debe a que cultivan con gran cuidado todas las artes que alegran y fascinan la imaginación, suavizan el corazón y hacen que la sociedad sea lo más refinada posible, mientras que los ingleses están inmersos en una filosofía severa y arrogante que parece hacerles demasiado sabios para ser felices.

A continuación, trata directamente la cuestión del gusto y del arte. La naturaleza ha otorgado a los hombres las semillas del gusto, pero la cultura debe criarlas, de lo contrario nunca se convertirán en una fuente de placer. El entendimiento se ha cultivado aisladamente en Gran Bretaña resultando la infeliz disolución de la unión natural entre filosofía y bellas artes. Así, la música, pintura, escultura y arquitectura se han dejado en manos de artistas

¹²²¹Gregory, J., *A Comparative View of the State and Faculties of Man with those of the Animal World*, Edinburgh, 1765; 2nd. ed. Londres, 1766, p. 4.

¹²²²Gregory, J., *A discourse of the morality of the sabbath; being an Exposition of Exod. xx.v. 8-11. With prayers relating thereunto*, Londres, 1681, reprinted, 1866., II, p. 39.

¹²²³*Ibid.*, p. 62 y ss.

¹²²⁴*Ibid.*, p. 63: “Es cierto que existe una diferencia original en las constituciones de los hombres y de las naciones, pero ésta no es tan grande como parece ser a primera vista. La naturaleza humana consiste en los mismos principios en todo lugar”.

ignorantes sin tener ninguna ayuda de la filosofía, o incluso un conocimiento de las obras de los grandes maestros.

El puro genio puede producir sorpresas, pero está capacitado para hacer añicos el “justo gusto” a través de una cierta exuberancia. La tarea de la filosofía es, por tanto, dirigir los esfuerzos del genio para que sus producciones alcancen la mayor perfección posible. Según Gregory, el filósofo debe dejarle la parte ejecutiva al artista: La tarea de la filosofía es analizar y averiguar los principios de todo arte que concierna al gusto, pero esto no requiere que un filósofo sea maestro de la parte ejecutiva de estas artes o ser un inventor en ellas.

Esto nos hace recordar los propios métodos de Shaftesbury, quién utilizó un ejecutor para desarrollar sus ideas personales: existe, sin embargo, una diferencia significativa y es que Shaftesbury era verdaderamente un “inventor”. Gregory no tiene el énfasis o creatividad que tiene Shaftesbury, ni refleja tampoco la idea que tenía Shaftesbury de ella como un proceso orgánico. Sin embargo, el propósito y conexión con Shaftesbury se da en las últimas páginas del discurso. Gregory mantiene que la disposición antigua hace tiempo que desapareció del arte británico; éste ha estado dominado por la moda y el capricho careciendo, por tanto, de un significado coherente:

“Así, el tema en pintura ejerce muy pocas veces una influencia gratificante en la mente... El gusto de imitación agrada mucho, pero la totalidad de la obra requiere significado y expresión, o lo que contiene es una fruslería y a menudo extremadamente desagradable¹²²⁵.”

La pintura holandesa incluye las actitudes más bajas de la naturaleza; la pintura italiana se prostituye casi constantemente con los objetivos de la superstición más despreciable. Gregory, con palabras que recuerdan las de Richardson cuarenta años antes y que reflejan la esencia de la creencia de Shaftesbury, aboga por la integración del espíritu del hombre y de la naturaleza, la síntesis de la belleza natural y moral de tal modo que pueda “cautivar el corazón y hacerlo mejor”¹²²⁶.

Resumamos a continuación los dos puntos esenciales que hemos tratado anteriormente:

1. Shaftesbury defiende una síntesis de las artes y, por tanto, de los medios por los que pueda formarse la imaginación, estudiando la naturaleza y las obras e instituciones

¹²²⁵ *Ibid.*, pp. 76-7.

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 77.

más armoniosas creadas por el hombre. Está claro que respecto a su concepción de la moral se retrotrae a la tradición socrática y a Platón.

2. Por medio de este estudio, en vez de hacer que la naturaleza se adecue a su norma, lo que hace es elevar al hombre. Propone así una especie de humanismo, que difiere notablemente con el que surge en el Renacimiento. El ímpetu del estudio científico, la época de hacer que el hombre avanzara más y más sobrepasando la naturaleza había llevado a grandes descubrimientos en lo relativo al conocimiento material, pero también a la pérdida del hombre mismo. A la mente se la dirigía más hacia el análisis de los métodos de la existencia material que hacia la síntesis de los medios de autorrealización. Grandes personajes como Leonardo, con su visión de la pintura como “scientia”, y Bacon, con su defensa de la “augmenta scientiarum”, pudieron contemplar la escena y el puesto del hombre en ella de modo objetivo y justo. Superaron los peligros del empirismo: el peligro de estudiar las partes y no ver los vínculos que las conectan se estaba convirtiendo, sin embargo, en un problema crítico desde hacía dos siglos. La intención de Shaftesbury fue, en este aspecto, corregirlo. Pensaba que cuanto más ajustado fuera el conocimiento de la mente, y la conexión y marco de todas sus pasiones, más completa sería la libertad espiritual del hombre por el hecho de “mantener estas balanzas equilibradas”.

James Thomson, en su poema *Liberty* (1736) escribió así sobre las “hermanas-artes”:

“Ayudadas por el tesoro de una nación agotada, tuvieron que comprar sus obras y hacer surgir su genio indomable, su pensamiento desencadenado; y dejaron de ser prisioneras de tiranos pomposos, monjes soñadores e instrumentos llamativos.”

Este es el testimonio de la emancipación de las artes en estos años. El hecho de que una escuela británica nativa de pintura comenzase a tomar mayores proporciones en este período demuestra también cómo aumentó su ámbito. Al considerar la influencia de Shaftesbury en este avance de las artes, debemos considerar su platonismo. Shaftesbury intentó que se lograra una mejora del conocimiento más bien que un aumento, reaccionando así contra los intereses prácticos o empíricos del siglo XVII. Vuelve a los valores platónicos, pero reinterpretándolos. Platón había hecho del arte un medio para un fin. En la *República* escribe sobre una preparación en gracia y bondad moral que puede lograrse mediante varias artes, incluyendo la arquitectura, y reservándole el último lugar a la música, porque por medio

de ésta “el ritmo y la armonía logran llegar a lo más profundo del alma”¹²²⁷. Una buena educación musical logra que se dé una consideración instintiva para la belleza y un rechazo de la fealdad cuando después, más tarde, el entendimiento se haga adulto¹²²⁸. El arte fomenta una afinidad con la belleza, estudiando lo que es moralmente bueno y proveyendo una base para una comprensión más madura. La herencia la recibirán Wordsworth y Ruskin en el siglo XIX. En Shaftesbury, sin embargo, los valores estéticos se habían convertido en fines, dando acceso a la verdad de un modo tan efectivo como la inteligencia.

El nuevo esteticismo en Inglaterra refleja estas ideas que acabamos de resumir. El artículo de Andrew Ramsay, autor de *The Garden of Cyrus*, “On Princely Education”¹²²⁹ lo expresa claramente. Revisa los elementos necesarios para la educación de un gobernante, y define la verdadera educación como el arte de curar esas enfermedades de la mente que el presente estado de la naturaleza humana ha ocasionado, de modo que se restauren hasta cierto punto nuestras deterioradas facultades y se recupere su vigor primitivo. Resulta interesante el siguiente análisis de la naturaleza espiritual del hombre:

“La educación debe restablecer al filósofo, al pintor y al amante en sus diferentes funciones de quienes parece que se compone nuestra naturaleza espiritual. El principal objetivo de una educación pública y privada debe ser fortalecer el juicio, activar la fantasía y purificar el corazón.”

¹²²⁷ *Republica*, 401 D. Cfr. *Leyes* 653 B-C, sobre la preparación de la sensibilidad hacia la belleza y el bien antes de que la razón madure.

¹²²⁸ Nettleship, R., *Lectures on the Republic of Plato*, edited by G. R. Benson (Second edition), Macmillan & Co.: Londres, 1901, ed. 1929, p. 116, hace referencia a la teoría de la educación de Platón, donde los valores estéticos son una preparación para los de un entendimiento mayor. La razón se halla en ambos: en las formas sensibles del arte, que se estudian primero, y que se muestran como ritmo, armonía y configuración; en su forma posterior, como principios o leyes que se aprehenden por medio de la inteligencia: no se ven o se sienten, sino que se comprenden.

¹²²⁹ Ramsay, A., “On Princely Education”, *Gentleman's Magazine*, 1732.

CAPÍTULO VI
LA TEORÍA DEL GENIO ARTÍSTICO

EL ENTUSIASMO COMO SOPLO VIVIFICANTE DEL ESPÍRITU: EL GENIO ARTÍSTICO

La transformación que experimenta el sentido del término *entusiasmo* y que le hace evolucionar desde su significación estrecha y negativa, propia del siglo XVII, hacia su significación nueva y positiva como principio vivificante de las fuerzas del espíritu, pasa, en la obra de Shaftesbury, por una reflexión sobre la inspiración poética y sobre el genio. Como indica A. Marí: “Ernst Cassirer cree que Shaftesbury es el verdadero iniciador de la problemática del genio, que luego retomarán los filósofos críticos de la Ilustración francesa culminando en Kant, Goethe y el romanticismo alemán”¹²³⁰. El entusiasmo activo del que Teocles se hace portavoz en *The Moralists* es un entusiasmo que viene del interior. Shaftesbury quiere pensar con ello que el origen se encuentra en la autonomía del sujeto. Hay que ponerlo entonces en relación con la idea de “forma interior” (*interior form*)¹²³¹ o “forma interna” (*inward form*)¹²³², nociones adquiridas sobre lo bello y sobre lo vivo. El auténtico entusiasmo recibirá con ello una connotación muy fuerte tanto vital como estética que lo emparentará si no siempre a la fuerza creativa del genio, al menos a lo que podemos denominar como el soplo vivificante del espíritu, el alma en un sentido propiamente estético: lo que la lengua alemana de la época evoca admirablemente con el término *Geist* y las palabras susceptibles de formarse con esta raíz: *Begeisterung, geistig, geistlog, geistreich*, etc.

Los poetas inspirados son quienes experimentan y comunican la forma más elevada de entusiasmo. Su privilegiada experiencia ayuda a descifrar las condiciones de este vuelo del alma, del sentimiento y del espíritu que vive uno de los personajes de la *Rhapsody (The Moralists)*, un moralista mitad-filósofo, mitad poeta que lleva el nombre de Teocles como para significar el resplandor de Dios que está presente en todas las cosas. Pero toda metáfora a la vez vital y estética lo emparentará, si no siempre con la fuerza creativa del genio, al menos con lo que podemos denominar como el soplo vivificante del espíritu, el alma en un sentido propiamente estético: lo que la lengua alemana de la época evoca admirablemente con el término *Geist*. No obstante, toda metáfora política ha sido superada ya: “Shaftesbury es quien arranca definitivamente el entusiasmo de la esfera teológico-política para llevarlo a la esfera estética, a partir de la cual habrá que volver a pensar todos los problemas, incluido el de la

¹²³⁰Marí, A., *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1989, p. 64.

¹²³¹*Characteristics*, 1900, II, 23.

¹²³²*Ibid.*, II, 132.

teodicea”¹²³³. Shaftesbury es partidario, como indica Nuria Llorens, de “una concepción de la naturaleza humana que posibilita la visión o experiencia plena de uno mismo en relación a los demás hombres, al mundo natural y al ser divino. Shaftesbury abría de este modo una vía de reflexión que se alejaba de las contemporáneas posiciones dominantes de la filosofía empirista y racionalista”¹²³⁴. Todo el conjunto del actuar humano, la situación del hombre en relación con las posibilidades que le ofrecen el medio de vida y el ambiente social, se encuentra reconsiderado y vivificado por este nuevo entusiasmo:

“Los arrebatos (*rapture*) de los poetas, lo sublime de los oradores, el éxtasis (*rapture*) de los músicos, los grandes sonidos, los compases de los virtuosos - ¡todo es entusiasmo! Incluso el mismo gusto por el saber, el amor por las artes y las curiosidades, el espíritu (*spirit*) que anima a viajeros y aventureros, la cortesía, guerra, heroísmo - ¡todo, todo entusiasmo! Basta, me alegro de participar de este nuevo entusiasmo de un modo que me había sido desconocido hasta ahora.

Y yo me alegro, respondió Teocles, de que denomines entusiasmo a este amor que nos posee, concediéndole con ello el privilegio de sus pasiones compañeras¹²³⁵.”

Vemos enumeradas aquí las conductas que son, todavía en esa época, las de la gran aristocracia feudal, en las que se decide su “honor”: la guerra, el heroísmo, pero también ya las de una aristocracia que se vuelve hacia espacios nuevos: los viajes, la aventura, la búsqueda de “curiosidades” científicas o estéticas. El nuevo entusiasmo anima el espíritu de un mundo nuevo; intenta comprender intuitivamente la unidad a partir de una voluntad de forma, de una aspiración a la forma estética. El esfuerzo de un mundo que se dirige hacia una nueva forma de vida pasa por una redefinición de las fuerzas del espíritu y de su principio vivificante. Es en la inspiración de los poetas, oradores, músicos y otros “virtuosos” donde hay que ir a descifrar el secreto de esta nueva voluntad de forma.

Partiremos, por tanto, del problema del genio para comprender las formas, inferiores o atenuadas, de este “nuevo entusiasmo”. Aquí, como en Aristóteles, es siempre a partir de los grados superiores como podemos comprender los grados inferiores. Que el entusiasmo

¹²³³ Larthomas, J.P., *De Shaftesbury a Kant*, Didier Érudition, París, 1985, p. 228.

¹²³⁴ Llorens Moreno, N., *Imaginación y experiencia en la teoría artística inglesa del siglo XVIII*, 1 microficha (233 fotogramas), Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. ii.

¹²³⁵ *Characteristics*, 1900, II, 129.

Véase “La belleza subjetiva: Anthony Ashley Cooper – Shaftesbury”. Edición y traducción de Francisco Rodríguez Martín, *Creación*, Núm. 3, mayo de 1991.

luminoso (hablando como Leibniz) de *The Moralists* haya jugado un papel decisivo en la instauración de un nuevo concepto del genio es algo que la estética alemana ha sabido reconocer cuando se ha puesto a buscar y descubrir sus propios orígenes¹²³⁶: “Fue sólo dotando a su “forma interior” con un tipo de entelequia, e interpretando su ‘naturaleza plástica universal’ como un modo de desarrollo de dentro hacia fuera, como los escritores alemanes convirtieron más tarde el cosmos estático y completo de Shaftesbury, tanto de la naturaleza como del arte, en un proceso de desarrollo orgánico que crece interminablemente y no se acaba nunca”¹²³⁷. Shaftesbury se tradujo al alemán a partir del año 1745 y Wieland comenzó en 1760 una edición de sus obras completas que se terminó en 1776. Como indica P. Grappin: “Puede considerarse como uno de los fundadores de la teoría del arte en Alemania, pues todos los críticos y estetas de la segunda mitad del siglo se inspiraron en su obra”¹²³⁸.

En primer lugar, hay que tener en cuenta el carácter esencialmente activo de este entusiasmo por la belleza. Shaftesbury entiende la belleza, “ya no sólo como espectáculo y en el cuadro de la representación”¹²³⁹, sino como una verdadera energía del alma, vinculada a su espontaneidad más elevada y más característica. Como indica Agustín Andreu: “La naturaleza humana es báquica porque es una “afección” representativa, inteligente, dada al entusiasmo con perfecta espontaneidad. Le encanta vivir contemplando y vivir encantada. Tiende hacia arriba de suyo. Es de naturaleza elevable”¹²⁴⁰. La belleza es el acto mismo del espíritu restituído a su poder original. Nosotros lo comprendemos en la medida en que reflexionamos en él la energía de la forma de una intuición sensible¹²⁴¹. Este poder de reflexión reúne en nosotros el acto de la forma interior que constituye la individualidad de cada sustancia particular, su *genius* en sentido latino: su principio espiritual más personal, el verdadero garante de su identidad. El reencuentro con la belleza es siempre, en primer lugar, un reencuentro consigo mismo. Hay que añadir: consigo mismo como libertad, con el principio mismo de la libertad. El *genius* no es ya la obediencia a una divinidad tutelar, sino la eclosión

¹²³⁶ Stein, K. Heinrich von, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart, 1886.

Cassirer, Ernst, *Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlín, Bruno Cassirer, 4ª ed., Darmstadt, 1961, p. 85-86 *et passim*.

¹²³⁷ Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the critical tradition*. Oxford University Press, 1953, reprinted 1971, p. 201. Trad. cast. *El espejo y la lámpara*, Breve Biblioteca de Respuesta, Barcelona: Barral, 1975.

¹²³⁸ Grappin, P., *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Presses Universitaires de France, 1952, p. 11.

¹²³⁹ Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, reed. 1973, p. 432. Trad. cast., *La Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1932, ed. 1984, p. 355.

¹²⁴⁰ Andreu Rodrigo, A., *Shaftesbury: Crisis de la civilización puritana*, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, Valencia, 1998, p. 138.

¹²⁴¹ *Characteristics*, 1900, II, 143.

de la forma interior hacia su verdadera libertad. Pero al mismo tiempo es el reencuentro con el “genio” del universo, con el espíritu de esta “naturaleza plástica universal” a la que todo creador, verdadero Prometeo, intenta arrebatar el fuego artístico¹²⁴². Entre el yo y el mundo, entre lo interior y lo exterior, se encuentra abolida toda oposición, toda relación puramente extrínseca. Restituida a su poder creador, la libertad de la forma interior se siente y aparece en sus propios contenidos como la mónada leibniziana: una variación de la ley general que regula el universo. Según este punto de vista, la naturaleza como la vida del espíritu en nosotros no tiene ya, como dice Goethe, ni hueso ni corteza, toda ella se da de una sola vez.

¿Qué hace, pues, el genio? ¿Inventa o descubre?: “Lo que el genio hace es descubrir las relaciones secretas que se establecen, tenue e imperceptiblemente, entre todos y cada uno de los seres del universo. El genio es aquel que desentraña los secretos del universo, aquel que descubre la cifra que ordena el mundo y la da a conocer a los hombres a través de su obra. Por medio de la analogía, se pueden relacionar todas las figuras del mundo con el punto en el que se entrecruzan todas las relaciones: y ese punto que todas las analogías atraviesan es el hombre que está en relación y proporción con el cielo, los animales, los metales, las estalactitas y las tormentas”¹²⁴³.

Las dos referencias que Shaftesbury tiene en mente cuando construye su teoría del genio son Milton y Shakespeare¹²⁴⁴. Es en su propia lengua, algo que no nos sorprenderá, donde siente toda la fuerza de un soplo que anima una visión, unido a la capacidad de comunicarla con el ritmo viril de una lengua moderna.

Shaftesbury determina como rasgos característicos del genio la originalidad de la imaginación y el entusiasmo creador.

LA ORIGINALIDAD DE LA IMAGINACIÓN

Según la originalidad, el artista es completamente individual, vive y crea según las leyes de su forma interior: “Lo primero es la ordenación, el todo, la unidad. Un hombre de ingenio, ciencia, letras tiene una idea que es peculiar a sí mismo y al arte, y no en común con los demás”¹²⁴⁵.

¹²⁴² *Ibid.*, I, 136.

¹²⁴³ Marí, A., *op. cit.*, pp 73-74.

¹²⁴⁴ *Characteristics*, 1900, I, 141-142, 179-180.

¹²⁴⁵ *Second Characters*, p. 141.

El artista, en el verdadero sentido de la palabra, es un maestro constructor original¹²⁴⁶. Lo que se le exige al verdadero poeta es la originalidad de la imaginación:

“Todo es invención, creación, adivinación, un tipo de profecía e inspiración, el éxtasis poético y sus arrebatos. Cosas que nunca se han visto antes... el pintor como el poeta, un segundo creador.¹²⁴⁷”

Este hombre “lleno de espíritu inventivo y plan”¹²⁴⁸, como verdadero maestro y arquitecto¹²⁴⁹ forma independientemente la idea de su obra de arte; crea de modo original un todo coherente en sí mismo y con buena precisión¹²⁵⁰, cuya configuración exterior está determinada por su forma interior¹²⁵¹, manifestando la ley de su personalidad.

Como espíritu creador con vida propia y original, el artista se asemeja a Dios. Shaftesbury ve el ideal de esta potencia creadora en la figura de Prometeo¹²⁵². Componer versos significa para Shaftesbury una actividad congenial a la fuerza creadora divina. En este sentido, Dios, la naturaleza, la genialidad moral y artística son uno. Shaftesbury anticipa en su teoría del genio artístico la idea básica de la estética clásica: habla del genio del pueblo¹²⁵³, de Dios como genio¹²⁵⁴ supremo en el sentido de fuerza creadora infinita.

La verdadera inspiración artística está motivada por la sensación de la presencia divina¹²⁵⁵. El alma del artista ve visiones¹²⁵⁶, manifestándosele Dios y las Musas¹²⁵⁷. Componer poemas quiere decir crear animado por el espíritu de Dios. Ningún poeta puede realizar algo que sea grande si no siente la presencia divina que le entusiasme. Incluso Lucrecio, el tipo de poeta antientusiasta, se entusiasma con la belleza del mundo en la que se manifiesta la divinidad. Aunque ataca su elevado orden siente, sin embargo, admiración, y utiliza en su obra el medio artístico de la inspiración, aunque clame contra ella, viéndose

¹²⁴⁶ *Characteristics*, 1900, I, 129, 136; II, 240.

¹²⁴⁷ *Second Characters*, p. 119.

¹²⁴⁸ *Characteristics*, 1900, I, 136.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, I, 96.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, I, 136.

¹²⁵¹ *Characteristics*, 1790, III, 313.
Second Characters, pp. 50, 51.

¹²⁵² *Characteristics*, 1900, I, 136.

¹²⁵³ *Ibid.*, II, 39.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, I, 136; II, 40.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, I, 37.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, I, 36.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, I, 37; II, 175.

obligado a introducir la naturaleza en forma divina para sentirse inspirado¹²⁵⁸, igual que al artista le inspira la fe de la presencia de Dios, haciendo que se eleve por encima de lo cotidiano¹²⁵⁹, como un actor se siente elevado por un teatro completamente lleno¹²⁶⁰. Por consiguiente, el artista, para influir en su público, simulará sentir la presencia divina, si es que no la siente de verdad. Shaftesbury cita a Horacio en este aspecto: “ el poeta, para comunicar a sus oyentes la visión que se produce en él de Baco y de las ninfas, o está loco o se hace el loco”¹²⁶¹. Por eso, los poetas modernos están en desventaja frente a los antiguos, pues tienen que producir esta sensación primero en ellos de forma artificial; su entusiasmo no resulta auténtico y no produce, por tanto, el efecto esperado sobre el público¹²⁶². Los poetas de la Antigüedad estaban en cambio llenos de su Dios. Shaftesbury recuerda la bella costumbre de estos poetas de dirigir, en la introducción de sus poemas, una oración piadosa a Apolo y a las Musas¹²⁶³. Se dirigen en sus himnos a la divinidad no por motivos externos, por necesidad de adornar y decorar sus obras, sino por gratitud íntima¹²⁶⁴. Shaftesbury se remite al testimonio de los poetas clásicos. La aparición de las Musas y de las Gracias llena su alma de imágenes poéticas¹²⁶⁵. El poeta se reconoce a sí mismo, por tanto, como “discípulo y protegido de las Musas¹²⁶⁶ y las Gracias”¹²⁶⁷; “como administrador y tesorero de sus tesoros”¹²⁶⁸. Consagra su vida al servicio de las Musas¹²⁶⁹, a sus augustas soberanas¹²⁷⁰. Su lema es: *Ante omnia Musae*.

Los artistas de la Antigüedad hallaban resonancia frente a su público con sus ficciones. Las manifestaciones de las esencias divinas parecían verídicas y naturales en la Antigüedad, hallando un eco alegre en los corazones creyentes¹²⁷¹. Shaftesbury funda sobre esta convicción el carácter artístico de la religión griega¹²⁷². La Antigüedad consagró templos a las

¹²⁵⁸ *Ibid.*, I, 37.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, I, 8.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, I, 8.

¹²⁶¹ *Ibid.*, I, 36.

Second Characters, p. 119.

Horacio, *Sátiras*, Libro II, VII, v. 118 (*Aut insanit homo, aut versus facit*).

¹²⁶² *Characteristics*, 1900, I, 6.

¹²⁶³ *Ibid.*, I, 5.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, I, 5.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, II, 96, 97.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, II, 347.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, I, 168; II, 125.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, II, 326.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, I, 1, 5.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, I, 230.

¹²⁷¹ *Ibid.*, I, 6.

¹²⁷² *Ibid.*, II, 298.

Musas¹²⁷³. Los poetas eran considerados videntes y profetas, y se les veneraba como santos¹²⁷⁴.

El primer motivo de la obra de arte como símbolo de la experiencia divina lo percibe el artista como regalo de horas de inspiración. Las formas y visiones de su sueño aparecen independientemente de su voluntad. No puede dar órdenes a la poesía. La soledad¹²⁷⁵ favorece el instante feliz de la disposición poética. A los elegidos se les manifiesta la voz de Dios en la soledad del bosque o en lugares dignamente retirados¹²⁷⁶. El artista recibe sus inspiraciones a través de sueños del trono de Júpiter¹²⁷⁷. Las apariciones de las ninfas del bosque, de los genios nobles del lugar, le manifiestan la belleza divina¹²⁷⁸ e inspiran su canto¹²⁷⁹.

Aunque el artista crea un mundo nuevo propio con una legalidad original, primigenia y específica no es, sin embargo, igual a Dios, sino que únicamente es semejante a Dios, pues su obra sólo posee vida como portadora de su personalidad, porque en su perfección no puede, sin embargo, continuar desarrollándose interiormente como lo hacen las obras de Dios, las almas llenas de espíritu divino. El artista está por debajo de Dios; es un “Prometeo bajo Júpiter, un segundo creador”¹²⁸⁰. Imita al “artista soberano, a la naturaleza plástica universal”¹²⁸¹, y forma como la naturaleza. Shaftesbury considera que la prueba de la fuerza creadora divina, la semejanza del artista con Dios, reside en que el verdadero artista, al contrario que el artesano común¹²⁸², no se ocupa de formaciones hechas con material inerte, sino que representa hombres y costumbres¹²⁸³.

El verdadero artista, el artista-moral¹²⁸⁴, no obra por la representación de la belleza arquitectónica exterior, sino por las formaciones que están llenas de vida y por la belleza interior de las formas¹²⁸⁵. Como hombre de armonía¹²⁸⁶ reproduce en sus obras “en métrica y

¹²⁷³ *Ibid.*, I, 6.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, II, 298.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, II, 96, 123.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, II, 96, 123.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, II, 27.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, II, 39, 40.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, II, 96, 97.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, I, 136: *Prometheus sub Jove, a second maker.*

¹²⁸¹ *Ibidem.*

Second Characters, p.106.

Véase también Walzel, O., “Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18 Jahrhunderts”, Heidelberg, 1909 en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, hgb. von H. Schröder, 1er. año.

¹²⁸² *Characteristics*, 1900, I, 137.

¹²⁸³ *Ibidem.*

¹²⁸⁴ *Ibid.*, I, 136.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, I, 137.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, I, 91.

tono la consonancia de índole interior”¹²⁸⁷, es decir, representa la belleza del alma revestida de la belleza sensual. La pasión que le inspira es el amor por la armonía, proporción y simetría que origina el ingenio y la belleza del alma¹²⁸⁸. Ésta es la verdadera diferencia que existe entre el pseudo-artista y el verdadero maestro¹²⁸⁹.

La elegancia por sí sola no hace a los poetas¹²⁹⁰. Shaftesbury entiende por disposición elegante el *Esprit* de los franceses, y considera que es artísticamente estéril sin el sentido de la armonía¹²⁹¹, de la honestidad, modales y verdad moral¹²⁹². El auténtico artista conoce la legalidad interior¹²⁹³, la arquitectura interior del alma humana¹²⁹⁴. Si no tiene un sentido de las dimensiones interiores, de los números interiores, tampoco puede dar forma a las proporciones exteriores¹²⁹⁵. Sus figuras tienen que ser imperfectas necesariamente, si “la norma está débilmente establecida y la medida fuera de uso”¹²⁹⁶. Si al contrario, estudia la “belleza de los sentimientos, la gracia de las acciones, los cambios de los caracteres, las proporciones y rasgos de la mente humana”¹²⁹⁷, entonces conoce los límites exactos y las energías potenciales de los “números de las afecciones”¹²⁹⁸, y podrá relatar exactamente sus imágenes, distinguiendo así entre lo valioso y sublime de sus sentimientos de lo que es bajo y feo, dándole forma externa¹²⁹⁹. El artista que estudia la belleza interior¹³⁰⁰, la gracia del espíritu¹³⁰¹, tiene que adquirir, por tanto, un conocimiento detallado en el campo de la ciencia moral, de la ciencia de las medidas interiores, de la armonía de las almas¹³⁰².

Shaftesbury da prioridad al arte de las almas, entre el resto de las artes, debido al efecto que el conocimiento y el estudio de la legalidad moral ejercen sobre el mismo artista:

¹²⁸⁷ *Ibidem.*

Second Characters, p. 10.

¹²⁸⁸ *Characteristics*, 1900, I, 214, 216, 217.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, I, 96.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, I, 156, 169, 177.

Philosophical Regimen, p. 594.

¹²⁹¹ *Characteristics*, 1900, I, 217.

¹²⁹² *Ibid.*, I, 137, 217.

¹²⁹³ *Ibid.*, I, 136.

¹²⁹⁴ *Ibidem.*

¹²⁹⁵ *Ibid.*, I, 216.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, I, 217.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, I, 91, 210.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, I, 136.

¹²⁹⁹ *Ibidem.*

¹³⁰⁰ *Ibidem.*

¹³⁰¹ *Ibidem.*

¹³⁰² *Ibidem.*

“El poeta debe dominar los artículos principales de la moral”¹³⁰³. Como indica Shaftesbury, “la libertad es una y la misma tanto en filosofía moral como en pintura”¹³⁰⁴. El conocimiento de las leyes éticas, el sentido de la armonía interna, el conocimiento y práctica de las virtudes sociales, el trato confiado con las gracias morales, es tan necesario para el verdadero protegido de las Musas¹³⁰⁵ que el creador de leyendas podría prescindir de ellas¹³⁰⁶. Según Shaftesbury, “únicamente el debido sentimiento de la Moral puede hacerle conocer el orden y proporción y darle el tono y medida justos de la pasión humana”¹³⁰⁷. Por tanto, “debe ser perfecto en ciencia moral”¹³⁰⁸. Pues, al contrario que los poetas menores, los “artistas comunes”, los “maestros del ejercicio”¹³⁰⁹ que sólo dibujan cuerpos, formando sólo estímulos de esta índole¹³¹⁰, los verdaderos artistas crean otra vida, estudian la belleza y la perfección del alma dominando las reglas en las que se basa esta ciencia, ennobleciéndose así necesariamente por el mero hecho de hacerlo¹³¹¹. Mientras que los artistas de la forma exterior, a pesar de la exactitud de sus dibujos, no son capaces de transformarse a sí mismos¹³¹², la admiración y el estudio de las medidas internas llevan al propio perfeccionamiento¹³¹³: “Las obras y caracteres de los maestros corresponden a sus caracteres propios y personales, legibles a partir de sus segundos caracteres artificiales, esto es, de sus obras”¹³¹⁴.

La creatividad artística está vinculada necesariamente con la genialidad moral: “Por mucha disposición natural que un malvado muestre hacia la profesión artística, el auténtico genio está siempre unido únicamente al sentimiento virtuoso”¹³¹⁵. Las artes y las virtudes son amigas¹³¹⁶. Es imposible que alguien llegue a ser un gran poeta, si antes no es un hombre excelente y de moral recta.¹³¹⁷ Shaftesbury recurre a los escritores de la Antigüedad para dar muestra de ello. La historia ensalza a los historiadores griegos como los más nobles de su

¹³⁰³ *Ibid.*, I, 181.

¹³⁰⁴ *Second Characters*, p. 167.

¹³⁰⁵ *Characteristics*, 1900, I, 217.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, II, 232.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, I, 181.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, II, 332.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, I, 135, 216.

¹³¹⁰ *Ibid.*, I, 135.

¹³¹¹ *Ibid.*, I, 135, 216.

¹³¹² *Ibid.*, I, 135.

¹³¹³ *Ibid.*, I, 279.

¹³¹⁴ *Second Characters*, p. 16.

¹³¹⁵ *Characteristics*, 1900, I, 136.

¹³¹⁶ *Ibid.*, I, 217.

¹³¹⁷ *Ibid.*, I, 136.

pueblo: los oradores, los poetas trágicos murieron por la libertad de su patria¹³¹⁸. Shaftesbury explica el significado que tiene la moral para la creación artística indicando la fuerza directamente obligatoria de las ideas morales. Siguiendo a Sócrates, indica que la virtud tiene primacía porque, al contrario de lo que sucede con cualquier otro conocimiento, en ella, en la virtud, conocimiento y productividad están íntimamente unidos. Quien tiene oído y estudia las reglas de la música no tiene que tener también voz necesariamente. Una persona puede emitir juicios sobre un violín, o criticar una obra pictórica, sin tener que ser él mismo músico o un pintor productivo¹³¹⁹. Pero con la idea del Bien, el comportamiento es distinto de lo que ocurre con las otras ideas. Uno puede juzgar la obra de un poeta sin tener la más mínima vena poética, pero no puede poseerse la idea del Bien sin ser uno mismo bueno¹³²⁰. La conciencia artística tiene un efecto moralmente ennoblecedor. El amor a la verdad, que se eleva por encima del mundo independientemente de las influencias externas, perfecciona el carácter¹³²¹. Por eso, tanto el virtuoso como el artista que ama verdaderamente su obra aspirarán a la virtud. Todo escritor intentará unir el ejercicio del espíritu y la sabiduría del corazón¹³²². Si la templanza y el sosiego no son atributos del escritor, su obra no puede recomendarse entonces al mundo¹³²³. Debe mostrar siempre alegría y buen humor¹³²⁴. Por consiguiente, a quien atente contra los buenos modales y las leyes de la decencia, no se le considerará un buen poeta, como a quien en sus obras atente contra las reglas de la gramática y la sana razón humana¹³²⁵.

El artista que anuncia a los hombres las leyes de la armonía y la trama de la vida interior y exterior tomará partido en sus obras necesariamente. El auténtico poeta hace siempre justicia a la virtud y ayuda a la idea de bien a conseguir la victoria. Aunque el artista se sitúe incluso fuera de la moral, aparecerá al menos en su obra como amigo de la virtud¹³²⁶. Los poetas satíricos no traicionan nunca la virtud, y los modernos ingeniosos, a pesar de su galantería, no omiten, aunque el vicio se interponga en su camino, alabar a la virtud en un fervoroso canto¹³²⁷. Shaftesbury alaba la postura que adoptan en esta cuestión los grandes épicos y dramaturgos ingleses. *El Paraíso perdido* de Milton no es alabado por un lenguaje

¹³¹⁸ *Ibidem*.

¹³¹⁹ *Ibid.*, I, 30; II, 330.

¹³²⁰ *Ibid.*, I, 30.

¹³²¹ *Ibid.*, I, 180, 181.

¹³²² *Ibid.*, I, 171.

¹³²³ *Ibid.*, I, 110.

¹³²⁴ *Ibid.*, I, 23, 44.

¹³²⁵ *Ibid.*, I, 110.

¹³²⁶ *Ibid.*, I, 181.

¹³²⁷ *Ibid.*, I, 93.

efusivo ni por la moda de la época, sino que es recomendable por sus pensamientos profundos y sus pasiones nobles. Un hilo conductor de moral, honradez y virtud se extiende a lo largo de esta obra¹³²⁸. Del mismo modo, Hamlet expone un pensamiento moral, con la intención de emocionar el interés de los espectadores sin corromper en absoluto mediante la petulancia y la perversidad¹³²⁹. La parte noble de las Musas permanece siempre al lado de la virtud. Enseñan lo armónico y divino de la vida humana, en lugar de jugar el papel de las sirenas o estimular la perversión¹³³⁰. Anuncian las leyes de la naturaleza y el orden del universo, afirmando que la vida justa es la más feliz¹³³¹. ¿Qué hombre de genio, o qué maestro del arte poético, podría hacer que la música cómica o trágica fuera la esclava de la debilidad o la cobardía?¹³³² Es cierto que algunos pseudo-artistas presumen de despreciar la moralidad, elevando su diversión y su gozo hasta el cielo y mofándose, a su manera ingeniosa, de la vida virtuosa¹³³³; pero en sí mismos experimentan la maldición de sus hechos¹³³⁴, porque sólo dirigen sus pensamientos e indumentaria sobre bienes imaginarios. El poeta, como descriptor de hombres y de la moral, está unido “en su talento y excelencia natural a la dignidad y valor del hombre”¹³³⁵. De este modo, incluso los novelistas rinden el debido tributo a la virtud, pues de lo contrario temerían verse privados del favor del público¹³³⁶.

El artista que, a diferencia del predicador “que trabaja por encargo”¹³³⁷, crea por iniciativa propia debe proponerse siempre la meta más elevada. Así, aspirará siempre a superarse a sí mismo. Tendrá siempre como ideal la “idea de perfección”¹³³⁸. El verdadero artista es siempre fiel a sí mismo¹³³⁹. Está convencido de la realidad de un yo mejor: La unidad y la igualdad de la vida, realizada por la unidad del objeto. Por consiguiente, el artista es en el arte liberal uno de los hombres más felices en tanto en cuanto es verdadero consigo mismo¹³⁴⁰. Decide no traicionar a su arte ni renunciar a sus modales¹³⁴¹. El amor a su arte le

¹³²⁸ *Ibid.*, I, 181.

¹³²⁹ *Ibid.*, I, 180.

¹³³⁰ *Ibid.*, I, 204.

¹³³¹ *Ibid.*, I, 204.

¹³³² *Ibid.*, 203, 204.

¹³³³ *Ibid.*, II, 347.

¹³³⁴ *Ibid.*, I, 92; II, 347.

¹³³⁵ *Ibid.*, I, 136.

¹³³⁶ *Ibid.*, II, 347, 348.

¹³³⁷ *Ibid.*, II, 332.

¹³³⁸ *Ibid.*, I, 214.

¹³³⁹ *Ibid.*, I, 183.

¹³⁴⁰ *Second Characters*, p. 174.

¹³⁴¹ *Second Characters*, p. 130.

impide actuar contra las leyes de su arte y, por tanto, contra su carácter¹³⁴². No sólo los artistas famosos, sino también los artesanos que son artistas, son fieles a su arte¹³⁴³ respetando sus reglas¹³⁴⁴, aun a costa de los bienes externos y de los favores de los grandes. Según Shaftesbury, “esto es la virtud real y el amor por la verdad. Esta disposición transferida al todo de la vida perfecciona el carácter”¹³⁴⁵.

La soledad estimula la formación de la personalidad artística. Shaftesbury aconseja al artista buscar la soledad de la naturaleza¹³⁴⁶, el paraje de inspiración¹³⁴⁷, para familiarizarse de verdad con su vida interior y evitar las influencias externas que perjudican el acto creador. La Musa feliz y el recogimiento permiten profundizar mejor en la propia naturaleza: “Pues la sociedad es un medio instintivo de la imaginación demasiado fuerte y permite a las imágenes proliferar con demasiada exuberancia”¹³⁴⁸. Por el contrario, tenemos una consideración tan alta de nosotros mismos que preferimos reconocer en sociedad las peores cosas sobre uno mismo, que oír en soledad y de boca propia el juicio sobre el propio carácter¹³⁴⁹. Una prueba de lo pernicioso que es para el escritor no haber examinado su obra en soledad lo demuestran las biografías escritas por los “escritores de memorias” modernos¹³⁵⁰. Su propia fantasía inunda su obra, pues no se benefició de la provechosa calma que ofrece la soledad. De este modo, sólo se dedican a ejercer en el escenario del mundo, pero antes deberán haberlo hecho mejor con ellos mismos¹³⁵¹.

El diálogo en soledad lleva al reconocimiento de uno mismo, requisito indispensable para la formación del carácter. La máxima de los antiguos: *ne te quaesiveris extra*¹³⁵² vale tanto para filósofos y oradores como para poetas. Quien se dedica a estudiar caracteres debe conocer el suyo propio. No es posible que el poeta pueda juzgar las costumbres y dé instrucciones con respecto a las diversas inclinaciones, fantasías y pasiones si antes no se ha puesto él en el punto de mira¹³⁵³. Quien quiera dar instrucciones a otras personas tiene que tener todo claro con respecto a sí mismo, y conocer las relaciones que existen en su propia

¹³⁴² *Characteristics*, 1900, I, 170.

¹³⁴³ *Ibid.*, I, 171.

¹³⁴⁴ *Ibidem*.

¹³⁴⁵ *Ibidem*.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, I, 107.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, II, 96, 97.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, I, 106.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, I, 136.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, I, 108.

¹³⁵¹ *Ibid.*, I, 107.

¹³⁵² “No te busques fuera” (Persio, *Sat. I.*), en *Characteristics*, 1900, I, 101.

¹³⁵³ *Characteristics*, 1900, I, 124.

vida entre el cuerpo y el espíritu¹³⁵⁴: tiene que hacer de crítico frente a su propio yo¹³⁵⁵. El reconocimiento propio tiene una gran importancia para la creación artística. Hay que enseñar al artista a conocer las diversas naturalezas y grados de las pasiones, pues sólo si las ha reconocido correctamente, podrá describirlas también apropiadamente¹³⁵⁶. Preferir esta *home philosophy*¹³⁵⁷ frente a la *mock science*¹³⁵⁸ significa que quien ha observado en su propia alma el ir y venir de las pasiones, sus diversas naturalezas y grados¹³⁵⁹, sus diversos cambios, crisis y revoluciones¹³⁶⁰ puede juzgar mejor sobre sí mismo y los demás¹³⁶¹. La observación interior se convierte así en un modelo de modo de vida, equilibrando los perjuicios que ocasiona la fantasía con respecto al conocimiento de sí mismo.

Shaftesbury recomienda al artista, como medio eficaz de autorreconocimiento, dialogar continuamente con su yo¹³⁶². El artista debe dividirse en dos personas¹³⁶³, multiplicarse como hace su propio yo. Los escritores antiguos pensaban que estaban en la mejor de las compañías cuando mantenían un diálogo consigo mismos¹³⁶⁴. De este modo, a través de este trato interior como “examinador de su propio yo”¹³⁶⁵, reconoce el artista la dualidad del alma humana, al “paciente en sus pechos”¹³⁶⁶. Cuando la razón somete sus representaciones, “fantasías”, a un severo examen e investigación¹³⁶⁷, dirigiéndose en voz alta a las figuras de la fantasía que se manifiestan habitualmente en tonos oscuros y difusos¹³⁶⁸, ordenándoles que se expliquen con claridad, consigue la victoria sobre las ilusiones y apetitos¹³⁶⁹, conduciéndoles desde su caótica agitación hasta la armonía. La naturaleza apoya

¹³⁵⁴ *Ibid.*, I, 136.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, I, 234.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, I, 211.

¹³⁵⁷ “Home” puede significar aquí “propia”, “personal”. Al compararlo con la ciencia, quiere dar a entender la diferencia entre lo interior y lo exterior.

¹³⁵⁸ “Ciencia burlona”.

¹³⁵⁹ *Characteristics*, 1900, I, 211.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, I, 124, 191, 192.

¹³⁶¹ *Ibidem*.

¹³⁶² *Ibid.*, I, 107, 111, 113, 123.

¹³⁶³ *Ibid.*, I, 105.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, I, 107.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, I, 112.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, I, 105, 112, 113.

Philosophical Regimen, p. 108.

¹³⁶⁷ *Characteristics*, 1900, I, 123.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, I, 113.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, I, 112, 234.

Second Characters, p. 67.

Philosophical Regimen, p. 166.

esta investigación crítica, y concede al artista, como regalo de padrinazgo, una voz interior, un ángel o un espíritu protector¹³⁷⁰, reminiscencia del demiurgo socrático.

Shaftesbury deduce el origen de este arte formativo de la conversación propia del diálogo interior de la “élégance” de los diálogos antiguos sobre objetos y sobre el reconocimiento¹³⁷¹. Las personas prestaban gran atención a estos espejos mágicos, porque mirándose constantemente en ellos se acostumbraron a esa práctica, teniendo así siempre a disposición una especie de espejo de bolsillo. Por consiguiente, contraponiendo el carácter natural e imperfecto al poéticamente ideal se dividieron ellos mismos en dos personas, y este método dramático estimuló de modo extraordinario el ejercicio de la autocontemplación¹³⁷². Todo aquel a quien se le había indicado esto, tenía que reconocer claramente su propio yo¹³⁷³. Este procedimiento, que los poetas antiguos aplicaban con tanto éxito para estudiar sus problemas¹³⁷⁴, encuentra poca aceptación en los modernos. Esto sucede, por un lado, porque su aplicación requiere toda una sistemática y, por otro, siendo éste el motivo principal, porque sirve de espejo para la época en cuestión¹³⁷⁵. Los antiguos soportaban la contemplación de su propio yo; los modernos, no¹³⁷⁶. Éstos prefieren utilizar el procedimiento de moda, los discursos y memorias. En vez de describir caracteres extremos, prefieren adornar su pobre yo por medio de un arte extremo, ganándose así la aceptación del lector¹³⁷⁷. Ésta es una de las características de los escritores franceses: sus ensayos sobre política, sus obras filosóficas y críticas, sus comentarios sobre autores antiguos y modernos, todo su modo de escribir es “memoir-writing”¹³⁷⁸. Los autores modernos deberían hacer resucitar la forma del diálogo que ha caído en el olvido, el auto-estudio y la conversación interior. De este modo, remediarían su falta de discernimiento¹³⁷⁹.

Shaftesbury exige que se lleve a cabo una renovación de la estilística por medio del soliloquio y la forma del diálogo, pues esta forma artística ayuda al escritor a su autoconocimiento y, de este modo, “contemplando el alma humana, podrá crear una verdadera

¹³⁷⁰ *Characteristics*, 1900, I, 112.

¹³⁷¹ *Ibid.*, II, 252.

¹³⁷² *Ibid.*, I, 129.

¹³⁷³ *Ibid.*, I, 129.

¹³⁷⁴ *Ibid.*, II, 6.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, I, 113, 128, 130.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, I, 130, 134.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, I, 130, 197.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, I, 132.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, I, 134, 181.

obra de arte”¹³⁸⁰. Como indica Shaftesbury: “Juicio y corrección pueden sólo lograrse por medio de la diligencia, estudio, y una censura imparcial de ellos mismos”¹³⁸¹.

La teoría de Shaftesbury significa un gran avance en la Historia de la Estética, pues ya no sitúa a la imaginación productiva entre las facultades inferiores del alma, sino que la equipara al entendimiento, considerando la cooperación armónica entre imaginación y entendimiento como carácter específico de toda creación artística.

La capacidad para unir el entendimiento del “saber fundamental del arte”¹³⁸² con la imaginación original de la forma es lo que no se aprende; es un puro don de la naturaleza: “Se nace poeta”. Este don es el que le falta a los entusiastas ordinarios¹³⁸³. Como se ha indicado anteriormente, el entusiasta es un medio-poeta que se vuelve a veces loco; el poeta es a menudo un medio-loco que encuentra la gracia en el don de la forma.

Se perciben aquí los primeros esbozos de una doctrina de la relación que tienen las facultades en el juicio del gusto, y sobre todo en lo que se refiere al genio. Esta idea va a germinar en la estética alemana, hasta conducir a Kant y a su célebre teoría de la relación entre imaginación y entendimiento: “Así, pues, las facultades del espíritu, cuya reunión (en cierta proporción) constituye el genio son la imaginación y el entendimiento”¹³⁸⁴. Esta doctrina tiene su origen sin ninguna duda en Shaftesbury, pero se ha transmitido a Kant por una serie de múltiples intermediarios que la han enriquecido constantemente. Aunque es muy difícil otorgar el mérito que tiene cada parte, indicaremos una serie de conexiones que han influido en la teoría. El poeta y dramaturgo König publica en 1727 un *Tratado del buen gusto en poesía y retórica* que plantea el problema del gusto en función de la relación entre el entendimiento y el juicio de la sensación. El mismo año, el suizo Bodmer publica un trabajo sobre la *Influencia y el uso de la Imaginación*, donde el pensamiento de Addison se mezcla estrechamente con el de Shaftesbury. El problema del gusto y del genio se planteó así, en la primera mitad del siglo, desde el punto de vista de la relación de las facultades. La influencia de Leibniz y después la elaboración sistemática de Baumgarten¹³⁸⁵ confirmarán esta problemática, cuya postura literaria y estética aparecía ya en la querrela que enfrentó a

¹³⁸⁰ *Ibid.*, I, 123.

¹³⁸¹ *Ibid.*, I, 181.

¹³⁸² *Ibid.*, I, 135: *the fundamental knowledge of the art*.

¹³⁸³ *Ibid.*, II, 199-200, donde cita a Fr. Bacon: *de Augment. Scient.* L. I. c. 3.

¹³⁸⁴ Kant, M., *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, S.A., 3ª edición, 1984, p. 223.

¹³⁸⁵ Baumgarten, A. C., *Metaphysica*, § 648; *Aesthetica*, § 38. Sobre la transmisión de esta idea de proporción de las facultades, de Shaftesbury a Kant, Cfr. Otto Schlapp, *Kants Lehre von genie...*, Göttingen, 1901, p. 118 y ss.

Gottsched y los suizos, Breitinger y Bodmer¹³⁸⁶. Una de las cuestiones fundamentales debatidas entre estas dos escuelas era precisamente la de los derechos respectivos del entendimiento y de la imaginación en poesía. Gottsched pertenecía a la corriente del racionalismo surgido de la doctrina de Wolff, que sólo quería ver en la imaginación y la sensibilidad en general una forma confusa de conocimiento racional. El verdadero poeta es el que consigue y sabe aclarar más, mediante la agudeza de su entendimiento, un saber que está implícito o confuso en la vida de otros hombres. La originalidad de la forma y el poder propio de la ficción se relegaban a un segundo plano, e incluso se esfumaban de esta perspectiva normativa. Y esto era justamente lo que indignaba a Breitinger y a Bodmer. Influidos por Shaftesbury, Addison y Young, sentían que la esencia de un universo poético, el de un Milton, un Shakespeare o un Homero, reside en la originalidad de una visión y, por tanto, de un poder de la imaginación. Comprendían que la emoción imaginativa es la que manda en el verdadero poeta, sobre todo “la naturaleza, la intención y el uso de las imágenes”¹³⁸⁷. Intentaron rehabilitar esta facultad de imaginar y subordinar a ella las otras facultades en poesía. Hicieron conocer a las sensibilidades germánicas el símbolo que tendría tanto eco en la poesía alemana, sobre todo en Goethe: “El poeta es un segundo Creador, un verdadero Prometeo bajo Júpiter”¹³⁸⁸. Esta fórmula orgullosa de Shaftesbury quería darle a la imaginación su plena iniciativa y todos sus derechos: el poeta no copia el mundo, lo rehace, lo modela de nuevo. Lo anima, le da la fuerza de la llama por medio de este “fuego artístico” robado a Júpiter. Esta “segunda creación” se armoniza, no obstante, por medio de “medidas interiores” (*inward numbers*), con la unidad de la “naturaleza plástica universal”, con la realidad profunda de las cosas en su desarrollo. Shaftesbury supera así las dos posturas antagonistas asumidas por Gottsched y por los suizos, pues un grupo consideraba que la tarea del arte era la representación de la verdad reconociendo, por tanto, sólo el entendimiento; y el otro pensaba que el sentido del arte era la representación de lo maravilloso, dando sólo validez, por tanto, a la fantasía. La profundidad artística de Shaftesbury radica en que no sobrevalora ni ignora ninguno de los dos factores. Por un lado, es intuicionista, pues adjudica a la imaginación plena de fantasía, la función engendradora del acto de la concepción

¹³⁸⁶Cfr. Pierre Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, París, P.U.F., 1952, Capít. 1.

¹³⁸⁷Breitinger, *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, (Tratado crítico de la naturaleza, intenciones y uso de las imágenes), Zürich, 1740, en *Kritische Dichtkunst*, p. 166 y ss.

¹³⁸⁸Véanse citas 49 y 50.

Characteristics, 1790, I, 179, 337; 1900, I, 136.

Cfr. O. Walzel, “Das Prometheus symbol von Shaftesbury zu Goethe”, en *Neue Jahrbücher für klassisches Altertum*, 1910, reed. Munich, 1932.

artística; por otro, es racionalista, pues a la imaginación instintiva y sensualmente creadora le adjudica el entendimiento como juez en la fase de ampliación y objetivación de la obra de arte. Su doctrina lleva en germen la idea de una relación intrínseca, de un acuerdo inmanente entre entendimiento e imaginación, del consciente y del inconsciente, del sentido común y de lo maravilloso. Este germen se desarrolló en Lessing, se actualiza poéticamente en Goethe y se sistematiza en Kant.

Por consiguiente, el acuerdo inmanente entre imaginación y entendimiento se fundamenta en la noción de “forma interna”. La imaginación está originariamente contenida en la unidad de la forma, y puede por esto relacionarse con el saber del entendimiento de un modo intrínseco y no accidental. La forma interna se manifiesta, como hemos dicho, por sus medidas, sus proporciones, sus “simetrías internas” o sus “números interiores” que la desarrollan y concretizan en sus contenidos. Como indica Shaftesbury: “El poeta es un segundo creador, un verdadero Prometeo bajo Júpiter. De forma parecida a este artista soberano o naturaleza plástica universal, forma un todo coherente y proporcionado en sí mismo... Marca los límites de las pasiones, conoce exactamente sus acentos y sus medidas, con las que las representa justamente, asigna lo sublime a los sentimientos y a la acción, y distingue lo bello de lo deforme, lo amable de lo odioso. El artista del alma (*the moral artist*)¹³⁸⁹ que puede imitar de este modo al Creador, y que conoce así la forma interna y la constitución interior de las criaturas – sus semejantes –, difícilmente se encontrará, presumo, ignorante de él mismo, o sin saber hallar estos números (*numbers*) que constituyen la armonía de un espíritu”¹³⁹⁰.

La forma no es lo que reúne o coordina una serie de elementos que están inicialmente dispersos; se trata más bien del germen que prefigura los contenidos y los engendra según una ley genética original. Ella es el acto que sintetiza originalmente la relación de la imaginación con el entendimiento, del acto creador con el saber de los contenidos. Este acto se expresa por “números interiores”, y esto designa, en el lenguaje más simbólico que conceptual de Shaftesbury, un problema que en lenguaje kantiano podríamos denominar como el esquematismo de la creación estética. Según Kant, “la libertad de la imaginación consiste precisamente en que esquematiza sin concepto”¹³⁹¹. Los “números interiores” se corresponden

¹³⁸⁹ Si se traduce literalmente, se pierden las connotaciones que en inglés tiene el término “moral”, esto es, evocar *mind e inward form and structure* tanto e incluso más que la idea de moralidad. Chr. F. Weiser tiene razón al entender *moral artist* como *ein geistiger Schöpfer, ein Geistschöpfer* (Cfr. Chr. F. Weiser, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig, 1916, 2ª ed., Stuttgart, B. G. Teubner, 1969, p. 113).

¹³⁹⁰ *Characteristics*, 1900, I, 136.

¹³⁹¹ Kant, M., *Crítica del Juicio*, § 35, p. 191.

bastante con la idea de estos esquemas no conceptuales (no demostrativos) de una imaginación que se relaciona siempre con el entendimiento como facultad del saber y comprensión de los asuntos humanos. Los “números interiores” designan las diferentes modalidades del sentido interior por medio de las cuales la forma interior determina su relación con la materia y con el significado de sus contenidos. Estos exigen ser apreciados objetivamente según sus medidas y su constitución interna. La ciencia de los “números”, exigida al poeta, no es otra cosa que la intuición sensible y reflexionante de la homogeneidad de la forma con las condiciones de presentación de sus propios contenidos. Como indica Agustín Andreu: “La afección, esa fuerza e impulso de la vida individualmente múltiple, organizada en constelaciones sucesivas, es radicalmente armónica, simétrica, proporcionada en cada individualidad del Universo – en el conjunto de sus partes, en sus estructuras, tejidos, órganos, movimientos -, así como en la complementariedad y reciprocidad de los individuos de cada especie y en el conjunto de las especies que forman un determinado medio. De modo que el Universo es un Uno y un Todo desde cualquiera de sus puntos y planos. Y esa unidad y totalidad es, en cada viviente, un sentir, un sentimiento, ‘una conmoción originaria’. Es armonía y correspondencia y está inscrita en las sensaciones mismas y en la inteligencia del viviente con ‘números de índole interior’”¹³⁹². El verdadero poeta no ve oposición entre el ritmo de la forma y el equilibrio interno que constituye la verdad del fondo:

“No más correr tras las palabras para someterlas al acuerdo de la lira latina, sino estudiar el ritmo y la medida de la verdadera vida”¹³⁹³.

En este aspecto, Shaftesbury exigiría que entre el entendimiento y la imaginación poética hubiese una mayor unidad que la pensada por Kant. La imaginación poética se caracteriza por un tipo de desbordamiento eterno del entendimiento a causa de la rica materia sin elaborar que la imaginación le propone de acuerdo con su libertad. Shaftesbury es, en este aspecto, un clasicista que sueña con la adecuación perfecta entre el fondo y la forma, y esto parece alejarle del espíritu del romanticismo, al que parece acercarse Kant.

¹³⁹² Andreu Rodrigo, A., *op. cit.*, p. 140.

¹³⁹³ Horacio, *Ep.* I 143-144.

EL ENTUSIASMO CREADOR

No obstante, no hay que olvidar el otro aspecto de la concepción del genio que es, según Shaftesbury, el más importante, a saber, el entusiasmo creador. Este aspecto es el que más ha influido en la estética alemana. El entusiasmo es propiamente el soplo vivificante del espíritu que viene a animar y aumentar la relación de la imaginación con el entendimiento. En términos kantianos este entusiasmo, tomado en su sentido estético, se traduciría exactamente por la palabra *Geist*, el alma en sentido estético, el soplo vivificante por el que se anima el espíritu de una composición¹³⁹⁴.

El entusiasmo creador se interpreta, en *The Moralists*, como un sentimiento del poder del genio del universo que está presente hasta en el centro de nuestras almas:

“Estamos animados por un espíritu celeste sublime que nos religa a Ti y nos hace ir hacia Ti, nuestro Padre en el Cielo, centro de las almas, hacia quien tienden nuestros espíritus por naturaleza, así como los cuerpos terrestres tienden hacia sus propios centros. ¡Ah si tendieran hacia allí de un modo tan infalible y constante!¹³⁹⁵”

Hay que dar el rodeo que implica una creación, una presentación estética del infinito, como la del Himno de Teocles, para que podamos ser plenamente capaces de “sentir el poder de este Genio” del universo en el centro de nuestras almas¹³⁹⁶. Toda presentación que se haga de este infinito será siempre simbólica. No es cuestión de tomar al pie de la letra, como si fueran tesis metafísicas o cosmológicas, lo que dice Teocles del universo y del espíritu que lo anima. Se trata sólo de un proceso simbólico del pensamiento que intenta la “aventura valiente” de interpretar su sentimiento creador vinculándolo a la intuición de una naturaleza eternamente creadora. Hay que comparar este proceso con el que evoca Goethe al leer a Kant: “Es posible que pudiéramos acercarnos, gracias a la intuición de una naturaleza eternamente creadora, al Ser primero y hacernos dignos de participar espiritualmente con sus propias producciones. Impulsado en primer lugar sin descenso, inconscientemente y por un arrebató interior hacia este modelo originario, típico, y habiendo tenido la felicidad de elaborar una

¹³⁹⁴ Kant, M., *Crítica del Juicio*, § 49, p. 220: “Espíritu, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un fuego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él”.

¹³⁹⁵ *Characteristics*, 1900, II, 114.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, II, 101.

presentación (*Darstellung*) del mismo, nada podía ya impedirme ahora afrontar valientemente la “aventura de la razón”, tal y como la denomina el viejo hombre de Königsberg”¹³⁹⁷.

Shaftesbury da a entender que esta “aventura valiente” tanto del sentimiento como de la razón es algo implícito a todo genio creador, a todo arte prometeico. Toda obra que esté verdaderamente inspirada posee una dimensión cósmica: recrea el universo e intenta volver a encontrar la fuente, a hacerla revivir en nuestro interior.

El lenguaje y vocabulario que Shaftesbury utiliza, la mayoría de las veces abreviado y rapsódico, en la *Letter Concerning Enthusiasm* se aplica en su estilo a presentar positivamente la inspiración creadora. Aquí es preciso una cierta armonía de los contrarios, como sucede en todas las formaciones de la naturaleza que han tenido éxito¹³⁹⁸: imaginación y entendimiento están inmanentemente de acuerdo. La crítica que Shaftesbury realiza del entusiasmo religioso nos había preparado ya para esta idea de una alianza, aunque parezca paradójica, del entusiasmo con el ingenio (*wit*): la exaltación, para evitar caer en la degeneración, deberá aliarse, como a una fuerza opuesta y saludable, al espíritu y al humor, este sentido viviente e interior de los límites de lo humano.

El poeta se distingue del entusiasta por esta vigilancia prometedora de la forma, por este tipo de autocensura benévola del humor: “Un poeta es un entusiasta que sabe reírse de él mismo, un entusiasta es un poeta que se toma en serio”¹³⁹⁹. Pero el entendimiento no es sólo la facultad de los límites, movilizado bajo la forma del ingenio y el humor (*wit and humour*); es también sobre todo la facultad de comprensión (*understanding*): comprensión de los intereses humanos fundamentales y del saber que les interroga: “La sabiduría es el principio y la fuente del bien escribir. Podrán darte el tema los escritos de Sócrates”¹⁴⁰⁰.

Como se ha indicado anteriormente, la unión del entendimiento de este “saber fundamental”¹⁴⁰¹ con la imaginación original de la forma es algo que no forma parte del aprendizaje, siendo un puro don de la naturaleza. Se nace poeta, y los entusiastas ordinarios carecen de este don¹⁴⁰². El entusiasta es un medio poeta que a veces se vuelve loco; el poeta es

¹³⁹⁷ Goethe, J. W., *Anschauende Urteilskraft*, en *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Christian Wegner Verlag, XIII, p. 31.

¹³⁹⁸ *Characteristics*, 1900, II, 22, 320-321, nota 2: “La belleza del mundo está fundamentada en contrariedades”.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, II, 197.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, 126, nota 1, citando a Horacio, *De Arte Poética*, versos 309,310. Trad. cast: Horacio, *Odas-Epodos, Canto Secular, Arte poética*, Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Bruguera, 1984.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, I, 135: “the fundamental knowledge of the art.”

¹⁴⁰² *Ibid.*, II, 199-200, donde cita también a Fr. Bacon, *De Augment. Scient.*, lib. II, c. 13.

a menudo un medio loco que encuentra la gracia en el don de la forma¹⁴⁰³. Se perciben aquí los primeros indicios de una doctrina de la relación de las facultades en el juicio del gusto y sobre todo en lo que se refiere al genio.

El artista, al sentirse poseído por una fuerza creadora original, modela sus obras según su forma interior, liberando así el arte de la falsa imposición de las reglas y diferenciándose del mero artesano. La forma interior, como proceso vivo de legalidades efectivas e internas, se contrapone a la simple regla, pues ésta presupone siempre su concepto según una sustancia muerta, y cuando se aplica a la vida la trata como algo muerto.

La principal diferencia que existe entre el artista, el “artist maker”, y el poeta habitual, el artesano, “copist”¹⁴⁰⁴, radica, según Shaftesbury, en la capacidad de crear un proyecto nuevo y original¹⁴⁰⁵. Dicho de un modo negativo: el gran maestro no es aquel que se dedica a copiar meramente¹⁴⁰⁶, a imitar unas palabras cantadas¹⁴⁰⁷, porque detrás de tales chapuzas se esconde más bien, por lo general, un arte de aficionado. La obra del verdadero maestro no está determinada por preceptos que provienen del exterior, sino que su forma exterior resulta de un modo inmanente y necesario de la forma interior. Una obra de arte no posee verdadero valor si está modelada siguiendo reglas antiguas y convencionales, sino que tiene que ser expresión de una determinada originalidad. Shaftesbury reivindica el derecho de la personalidad originalmente creadora ante el sistema de reglas académicamente anquilosadas, frente al canon convencional. Se opone así a la estética francesa y a su concepto de forma, calificándoles de chapuceros, “common poets”¹⁴⁰⁸, “formal writers”¹⁴⁰⁹ y a aquellos escritores que quieren causar efecto mediante la perfección de la forma. Es cierto que aplican de modo correcto las reglas de la oratoria formal; dominan, como cabezas ingeniosas que son, el estilo y el lenguaje¹⁴¹⁰; no se cansan de representar lo interesante y fantástico¹⁴¹¹; sus obras marcan el campanilleo del lenguaje, el falso ingenio, “jingling eloquence”¹⁴¹², pero ellos mismos no

¹⁴⁰³ *Ibid.*, 108 (citando a Horacio) *Sátiras*, Libro II, 7, v. 118 (“Este hombre, o ha perdido la razón, o hace versos), Introducción, traducción y notas de Jerónides Lozano Rodríguez, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 2001.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, I, 94.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, II, 318.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, II, 218.

Véase también, M. Kemp, “From ‘mimesis’ to ‘fantasia’”: *The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, VIATOR, 8 (1977), 347-398.

¹⁴⁰⁷ *Characteristics*, 1900, I, 136.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, I, 170.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, I, 170, II, 347.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, I, 160.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, I, 135.

¹⁴¹² *Ibid.*, I, 156: “Elocuencia campanilleante”.

son más que meros imitadores, copistas. El verdadero artista está libre, al contrario, de toda imposición exterior de la regla. Su autonomía no se identifica, sin embargo, con la arbitrariedad. Compone según la ley de la forma interior. El verdadero genio nunca ofenderá esta exigencia artística¹⁴¹³. Sólo los modernos, que son malos artistas, cometen transgresiones¹⁴¹⁴. Niegan su vinculación a determinadas reglas que resultan necesariamente de la forma interior¹⁴¹⁵. Nada resulta, por tanto, más ridículo que oír a los poetas modernos alabar en sus discursos preliminares el arte y la legalidad, cuando son ellos mismos los mayores chapuceros que en sus obras no observan las acreditadas reglas del arte¹⁴¹⁶. No quieren someterse¹⁴¹⁷ a las severas leyes de la república de la belleza y pecan a propósito contra las leyes del arte¹⁴¹⁸.

Los modernos crearon una nueva variedad de arte, las “misceláneas”. Cuando escribían hacían valer, a su modo, la siguiente prerrogativa: escribir a capricho sobre cualquier objeto y cualquier método; estudiar el orden en otras obras sin atarse ellos mismos a él¹⁴¹⁹. Los escritores experimentales han inventado este procedimiento porque de este modo, la cabeza más confusa, que sólo posee un poco de inventiva, puede presentarse ante el público con el mismo gran éxito que la razón ingeniosa¹⁴²⁰. Eluden el requisito al que se somete el gran artista¹⁴²¹. Lo salvaje y fantástico, que es contrario a la naturaleza, aparece en lugar de lo correcto y elegante¹⁴²². La diferencia que existe entre los bastardos y quienes han nacido legítimamente desaparece con ello, por tanto, del mundo¹⁴²³. De este modo, un autor sólo tiene que escribir ingeniosamente y ocuparse del suave curso de las épocas para asegurarse el título de escritor brillante¹⁴²⁴. Sus obras intentan ser originales y buscan la fantasía¹⁴²⁵.

¹⁴¹³ *Ibid.*, I, 94.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, II, 317.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, II, 328.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, I, 172.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, I, 150.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, II, 317.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, II, 238.

Véase también: W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Editions Champion, París, 1969, Première partie, Capit. IV.

¹⁴²⁰ *Characteristics*, 1900, II, 159.

¹⁴²¹ *Ibid.*, II, 159.

¹⁴²² *Ibid.*, II, 159.

¹⁴²³ *Ibid.*, II, 158.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, II, 172.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, II, 158.

Shaftesbury critica severamente a estos autores modernos. Los denomina escribientes que proporcionan “un ragout y un estofado”¹⁴²⁶, “autores tísicos de obras irregulares”¹⁴²⁷. Pone como ejemplo de esta mala forma de escribir el estilo de Séneca¹⁴²⁸. Su principio de estilo es la falta de estilo. Sus obras están escritas con un ingenio infinito, pero sin ninguna conexión. La falta de toda unidad orgánica se demuestra por el hecho de que en sus obras las etapas pueden dividirse a capricho, sin que por eso sufra el sentido¹⁴²⁹. Por consiguiente, sus escritos dan la impresión de ser esbozos y fragmentos que todavía no están maduros. Puede decirse, por tanto, con razón, que son los corruptores de la oratoria romana¹⁴³⁰, pues les falta, para ser un buen artista, el talento para conseguir una síntesis creadora de la unidad orgánica. Shaftesbury considera que el modelo del verdadero estilo es Cicerón¹⁴³¹, pues este artista se ha atendido con extremo cuidado en sus obras al requisito de la legalidad y del orden, “piezas esenciales de un tratado”¹⁴³².

El artesano crea según reglas muertas, según preceptos extraños tomados desde fuera de forma servil y con fórmulas convencionales. El genio, al contrario, crea según leyes autónomas vividas por él mismo. La diferencia que existe entre el artista y el artesano se hace patente en el proceso de creación. Shaftesbury nos conduce, para fundamentar el auténtico proceso de creación, al taller del artista, a su vida anímica, entendiendo la creación artística como un despliegue orgánico de una fuerza que rodea la estructuración de la forma. Los factores que constituyen el proceso de formación los explica ofreciendo dos grupos de potencias anímicas:

Al primer grupo pertenecen aquellas potencias que, en todo acto de actividad anímica, se presentan eficazmente y con una intensidad especial, justo en el momento de la producción artística.

Al segundo grupo pertenecen aquellas disposiciones que caracterizan por excelencia la psique del artista.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, II, 225.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, II, 160.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, II, 169.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, II, 171.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, II, 169.

¹⁴³¹ *Ibidem.*

¹⁴³² *Ibid.*, II, 157.

La diversidad de talentos artísticos se diferencia entre sí según predominen la imaginación o el entendimiento. Shaftesbury caracteriza estos tipos tal y como lo hacía Aristóteles. A Aristóteles, artista del entendimiento, le contraponen con el artista de la fantasía¹⁴³³. El artista de la fantasía se caracteriza sobre todo por una delicada disposición de ánimo y por una imaginación fructífera: le sonríen las Gracias y las Musas. El artista del entendimiento es, al contrario, penetrantemente agudo. El mérito principal de su estilo consiste en que separa y sitúa claramente los límites. Por poco solemne que pueda parecer es, sin embargo, el origen de los principios y las decisiones más nobles¹⁴³⁴. Según J. Jiménez, “en los diversos platonismos, la creatividad inspirada se explica *ontológicamente* por la correspondencia entre las Formas espirituales y el alma. En Platón, el alma del poeta es capaz de remontarse hasta el mundo de las Formas tan sólo gracias a que las Musas la transportan allí en el momento de la posesión. En Marsilio Ficino, es el parentesco espiritual del alma con Dios, lo que posibilita su ‘ascenso’ a la creatividad, ya que mediante los accesos de la melancolía el alma “se repliega sobre sí misma, participa de los misterios celestes y de la providencia divina”¹⁴³⁵. Para los románticos, la inspiración no supone ya tanto un ascenso a un mundo espiritual trascendente, sino un descenso a lo más profundo del alma o psique del artista. De este modo, como indica J. Jiménez: “Con el romanticismo, en suma, la inspiración se convierte en clave de la *creatividad psíquica del artista individual*”¹⁴³⁶.

Los inicios de esta “nueva” noción de inspiración y de creatividad pueden situarse en la época del racionalismo cuando la nueva noción del “yo”, del sujeto, como agente y protagonista del conocimiento y de la experiencia estaba tomando fuerza, estableciéndose la Estética, como fundamentación teórica de la subjetividad creadora o estética, frente a la racionalidad científica del conocimiento que toma al sujeto como punto de referencia.

El movimiento filosófico iniciado con Descartes significó un gran avance científico pero no le fue nada favorable a la poesía, que vio el universo convertido en una máquina sin vida y matematizado, no requiriéndose entonces la contribución de la expresión poética para “conocer sus raíces”. Escritores como A. N. Whitehead, Basil Willey y Douglas Bush han

¹⁴³³ Shaftesbury utiliza los términos “fancy”, “imagination”, “mind”. “Fancy” e “imagination” nunca los ha distinguido claramente: “fancy” significa, en general, la fantasía; la mayoría de las veces también significa la aberración fantástica. “Imagination” significa imaginación como fuerza engendradora o creadora.

¹⁴³⁴ *Characteristics*, 1900, I, 168.

¹⁴³⁵ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 114.

Ficino, M., *Théologie platonicienne*, 2 tomes, texte critique établi et traduit par Raymond Marcel, Les Belles Lettres, París, 1964, Vol. II, p. 222 (Citado por J. Jiménez, *op. cit.*, p. 114).

¹⁴³⁶ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 114.

recalcado que la concepción mecanicista del mundo no puede ser aceptable para el poeta. Por consiguiente, la poesía vio cada vez más difícil justificar, en el siglo XVII, su existencia.

La solución a esta situación se hallará postulando, ya desde Bacon y Hobbes, la existencia de la imaginación como facultad psíquica paralela a la razón e inferior a ésta. Como indica J. Jiménez: “El concepto de imaginación como explicación de las raíces, ya no trascendentes sino antropológicas, de la creatividad estética del hombre se despliega a todo lo largo de la Ilustración”¹⁴³⁷. Giambattista Vico subraya en *La ciencia nueva*¹⁴³⁸ la existencia de la facultad estética, bajo el rótulo de fantasía, como la raíz del primer lenguaje de la humanidad, el lenguaje poético. De este modo, “la dinámica de la fantasía permitiría la construcción de un tipo de universales, los ‘fantásticos’, distintos de los universales lógicos, y que evolutivamente aparecerían antes que estos últimos”¹⁴³⁹. Esta cierta autonomía de la facultad estética continuará consolidándose con Kant, y siempre contrapuesta a la dinámica conceptual. En la *Crítica de la razón pura*, Kant diferencia entre imaginación reproductiva, “cuya síntesis se halla sujeta exclusivamente a leyes empíricas, a saber, las de la asociación, y que por ello mismo no aporta nada a la explicación de la posibilidad del conocimiento *a priori*”¹⁴⁴⁰, y la imaginación productiva, que “es espontaneidad”¹⁴⁴¹ y, por tanto, “también una facultad de síntesis *a priori*”¹⁴⁴². Sin embargo, la imaginación productiva no será, para Kant, absoluta, ya que, como indica en la *Crítica del Juicio*, su despliegue se efectúa sobre la base de los materiales del mundo real, no pudiendo ignorar, por tanto, totalmente las leyes del entendimiento, y no siendo en definitiva omnipotente.

No obstante, con Kant nos quedamos tan sólo a un paso de la exaltación romántica de la individualidad creativa. La existencia en el ser humano de un sentimiento interno de lo bello acentúa una consideración de la experiencia estética como camino interior y subjetivo, como dinámica no conceptual del psiquismo.

La estética romántica subrayará todavía más que Kant el carácter autónomo y creativo de la imaginación. Según J. Jiménez: “La distinción entre imaginación ‘activa’ y ‘pasiva’ o, en último término, entre fantasía (*Phantasie*) e imaginación (*Einbildungskraft*), se convertirá en uno de los fundamentos centrales del romanticismo alemán. De donde pasaría también a

¹⁴³⁷ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 114.

¹⁴³⁸ Vico, G., *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, 1744, 3ª ed. póstuma, trad. cast., prólogo y notas en 4 Vols. Por M. Fuentes Benot, Aguilar, Buenos Aires, 1956.

¹⁴³⁹ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁴⁰ Kant, I., *Crítica de la razón pura* (1781, 1787), prólogo, traducción y notas e índices de Pedro Ribas, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, p. 167 (B 152).

¹⁴⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 147.

Inglaterra a través de Coleridge que distinguía entre imaginación primaria y secundaria”¹⁴⁴³. Como indica S. Marchán: “Lo decisivo para la Estética es que en los románticos el arte desplaza al yo – considerado por Fichte como sujeto absoluto y fuente de todo saber y realidad -, sustituyéndolo como protagonista de una reflexión sobre el mundo y sus propias posibilidades expresivas. Como consecuencia decretan que el arte es el *nuevo absoluto* y lo encumbran a epicentro de todo su pensamiento estético, trasvasándole los poderes, en particular las capacidades para ponerse en contacto con el fondo vital de nuestra propia interioridad, que anteriormente se atribuían al yo absoluto”¹⁴⁴⁴.

El pensamiento estético de Kant, al centrar su atención en las características del juicio del gusto, y no tanto en el momento creativo, como ya hiciera antes Shaftesbury, no satisfará plenamente las perspectivas de los románticos, aunque está sin duda en su raíz.

Según Shaftesbury, el proceso de creación se consuma en tres fases principales:

La primera fase abarca los procesos anímicos íntimos hasta la objetivación de la vivencia. En esta primera fase, el alma del poeta se comporta receptivamente; se retira de las impresiones del mundo exterior, y se queda en un estado visionario en el que se encuentra bajo las influencias de las potencias divinas. En esta vivencia, de la que resulta la concepción por inspiración, domina la fantasía (*fancy*).

En la segunda fase, de la composición, la imaginación y el entendimiento se ponen en actividad. El predominio corresponde a la fructífera fantasía, a la *imagination*.

En la tercera fase, ampliación de la vivencia hacia la obra de arte, el entendimiento (*mind*) juega el papel principal dirigiendo y dominando de forma prevista la fantasía y la imaginación.

Cada una de las fases del proceso se caracteriza por los siguientes momentos:

La concepción de la idea artística se manifiesta en la psique del artista con una violencia elemental, provocando un cambio de las funciones corporales y anímicas. La actividad del entendimiento está, si no totalmente extinguida, desconectada. Las potencias anímicas afectivas se encienden y se intensifican al máximo. La abundancia de imágenes que aparecen espontáneamente en la fantasía hace que el cuerpo y el alma

¹⁴⁴³ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁴⁴ Marchán Fiz, S., *op. cit.*, p. 96.

se sientan embargados por el éxtasis: “El artista se eleva por encima de sí mismo”¹⁴⁴⁵. Su espíritu se encuentra arrebatado¹⁴⁴⁶. Igual que con la sibila, sólo pueden reconocerse sus palabras en estado de éxtasis¹⁴⁴⁷; del mismo modo hay artistas que ejecutan sus mejores obras bajo ataques de delirio¹⁴⁴⁸. Por consiguiente, existe cierta similitud entre crear y delirar, tal y como lo confirma la visión del poeta. Como indicamos anteriormente, Shaftesbury cita una expresión de Horacio al respecto: “*aut insanit homo aut versus facit*”¹⁴⁴⁹.

Shaftesbury considera como un misterio el acto de la concepción, en el que el germen de la obra de arte se anuncia por medio de la fertilización divina del alma del poeta. El modelo de la obra de arte surge en la esfera del subconsciente de un modo misterioso e inaccesible al entendimiento. El acto de la concepción, como vivencia que lleva en sí su criterio y certeza intuitiva, tiene incluso para el artista un núcleo irracional.

Shaftesbury intenta que los espíritus que no son críticamente apasionados comprendan el milagro de la inspiración, atribuyendo el éxtasis poético¹⁴⁵⁰, el origen de la creación, a la influencia supraterebral, divina. El momento del nacimiento de la obra de arte se le manifiesta al poeta como vivencia de la intuición de una idea que toma posesión de su vida anímica con una necesidad interior desconocida por él. El origen de la vivencia artística tiene lugar en el alma, en el subconsciente, que entra en éxtasis debido a fuerzas divino-demoníacas¹⁴⁵¹.

Para determinar claramente el efecto de este delirio artístico, Shaftesbury compara este efecto sobre el cuerpo y el alma con las emociones producidas por el fanatismo religioso. Ambas manifestaciones se caracterizan por una excitación corporal y anímica, por una determinada disposición al arrobamiento entusiasta, por una receptividad de visiones que aparecen inesperadamente.

Shaftesbury ha dedicado un escrito especial¹⁴⁵² al análisis de los diversos tipos de entusiasmo, y ha hecho patente en diversas ocasiones la importancia que atribuye a esta cuestión, estudiando la diferencia fundamental que existe entre ambas exaltaciones. Indica la

¹⁴⁴⁵ *Characteristics*, 1900, II, 174.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, II, 174.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, I, 36.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, II, 197.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, I, 108: “El hombre o está loco o compone versos” (Horacio, *Sátiras*, 2, 7, 117).

¹⁴⁵⁰ *Characteristics*, 1900, II, 129, 297, 299.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, II, 98: “inspirado con la armonía del pensamiento por la Deidad poderosa, el Creador supremo por la Naturaleza gloriosa”.

¹⁴⁵² *A Letter concerning Enthusiasm*, 1708, dirigida a Lord Sommers.

diferencia que hay entre el auténtico entusiasmo que siente el artista¹⁴⁵³ entusiasmado y el fanatismo del religioso visionario¹⁴⁵⁴. El fanatismo es una aberración patológica del entusiasmo¹⁴⁵⁵. Se manifiesta con un tipo de accesos de fiebre, ataques, paroxismos, embriaguez entusiasta¹⁴⁵⁶, con una especie de hechizo o magia, con “un poder del éxtasis por medio de la melancolía”¹⁴⁵⁷, que tiene como consecuencia una serie de trastornos enfermizos del normal equilibrio corporal y anímico. Shaftesbury intenta explicar este fenómeno a través de la medicina y la psicología. Habla de las nubes de la melancolía que envuelven el espíritu¹⁴⁵⁸, y califica de epifenómenos este “entusiasmo salvaje”¹⁴⁵⁹, éxtasis visionario¹⁴⁶⁰, embriaguez entusiasta¹⁴⁶¹ y fantasías melancólicas. Según Shaftesbury, al experimentar el verdadero entusiasmo el espíritu “siente un arroyo de devoción que cae sobre él como un viento poderoso; su corazón esta completamente afectado, su cabeza preñada de representaciones claras y sensibles, de su boca salen expresiones adecuadas y poderosas... para creer que es el mismo espíritu de Dios, que entonces se conmueve sobrenaturalmente dentro de él”¹⁴⁶².

Las pasiones tienen vía libre y oprimen la actividad del entendimiento¹⁴⁶³. Imágenes fantásticas van aumentando en el alma, hacen estallar el débil recipiente¹⁴⁶⁴ y provocan por medio de un paroxismo orgiástico la perturbación del cuerpo y del alma¹⁴⁶⁵. La diferencia que existe entre la verdadera inspiración¹⁴⁶⁶ y el falso ilusionismo¹⁴⁶⁷ no se reconoce con frecuencia en las características exteriores, sino en las internas. Existen determinados rasgos que son propios del entusiasmo¹⁴⁶⁸, y que resisten la crítica del entendimiento. Al poeta sólo

¹⁴⁵³ *Characteristics*, 1900, II, 24, 115.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, I, 12.

Philosophical Regimen, 353.

¹⁴⁵⁵ Véase G. Rosen, “Enthusiasm” a dark lantern of the spirit”, *Bulletin of the history of medicine*, 42, 1968, pp. 393-421; y “Emotion and Sensibility in Ages of Anxiety: A Comparative Historical Review”, *American Journal of Psychiatry*, 124 (I), 1967, pp. 771-784.

¹⁴⁵⁶ *Characteristics*, 1900, II, 198.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, II, 173, 197.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, II, 180, 198.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, I, 33, 61.

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, I, 32, 34.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, II, 198.

¹⁴⁶² *Ibid.*, I, 12; II, 198.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, I, 31; II, 180.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, I, 38.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, II, 180.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, I, 38, 39.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, II, 181, 198.

¹⁴⁶⁸ Heinemann, F. H., “The Philosopher of Enthusiasm”, *Revue internationale de philosophie*, 6, 1952, pp. 294-322.

le está permitido un cierto entusiasmo razonable que no es de ningún modo demente¹⁴⁶⁹. La fuerza de la imaginación por sí sola no garantiza lo que es la verdadera fantasía porque, de lo contrario, cualquier sueño, delirio o arrobamiento salvaje sería inspiración¹⁴⁷⁰. La auténtica inspiración divina se manifiesta en la unidad y claridad interna de la composición de la obra de arte, al contrario de las manifestaciones absurdas que muestran aquellos fanáticos que están poseídos por el demonio. Por todo esto es por lo que Shaftesbury le exige lógica a la imaginación de la fantasía. También en la locura tiene que haber razón: “Quien cosas tan inciertas pretendiese regirlas con criterio razonable, haría como quien se esforzase en hacer el loco con buen seso”¹⁴⁷¹.

La inspiración del poeta debe someterse, por tanto, al juicio humano, intelectual¹⁴⁷². Una obra que no resista tal crítica, como sucede con ciertos autores de la Iglesia que afirman escribir bajo el influjo de lo sobrenatural¹⁴⁷³, es imposible que esté inspirada por el espíritu divino si contradice la verdad divina y moral¹⁴⁷⁴.

Otra característica distintiva es que el poeta toma postura crítica frente al juego de la fantasía. Es consciente que sus alucinaciones son sólo ilusiones, imágenes aparentes y no una realidad objetiva. El fanático, al contrario, está convencido de la realidad de los fantasmas y visiones que se le aparecen en su ardiente cerebro¹⁴⁷⁵: “El poeta es un entusiasta en broma y el fanático, sin embargo, es un poeta muy en serio”¹⁴⁷⁶.

La diferencia que existe entre el verdadero y el falso entusiasmo se manifiesta también en la disposición de ánimo. El falso fanatismo hace que el visionario se sienta melancólico, “los fanáticos exultan, tiemblan”¹⁴⁷⁷. Su alma está poseída por los demonios del temor y de las tinieblas, de la “contranigromancia”¹⁴⁷⁸. Esto se demuestra en el burdo comportamiento que tienen ciertos fanáticos¹⁴⁷⁹. El auténtico entusiasmo está, al contrario, lleno del espíritu de Dios, sereno, afable y amable¹⁴⁸⁰. Por consiguiente, la concepción del modelo artístico por

¹⁴⁶⁹ *Characteristics*, 1900, II, 99.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, II, 199.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, I, 14 (citando a Terencio, *El eunuco*, Acto primero, Escena I). Trad. cast.: Terencio, *Comedias (Andria. El verdugo de sí mismo, El eunuco. Formión. La Hecyra. Los hermanos)*, traducción del latín y prólogo por Pedro Voltes Bou, Obras maestras, Editorial Iberia, S. A., Barcelona, 1976, p. 125.

¹⁴⁷² *Characteristics*, 1900, II, 297.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, 1900, II, 297.

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, II, 199.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, II, 197.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, I, 17; II, 180.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, I, 209.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, II, 24.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*.

inspiración divina en el subconsciente del alma es la primera “experiencia” del artista en el proceso de creación de la obra de arte.

¿Cómo da forma el artista a una obra de arte a partir de una vivencia interior? Por medio de la cooperación conjunta de la fantasía y del entendimiento. Ambas potencias del alma, la fantasía apasionada, excitada por el entusiasmo divino, y el entendimiento templado, que ordena y separa, deben unirse. El ánimo del poeta, aun estando lleno de ficciones e imágenes fantásticas y maravillosas, es pobre sin el entendimiento¹⁴⁸¹. La imaginación onírica, instintivamente inconsciente y caprichosa, llega en esta segunda fase del proceso de creación a una síntesis superior con el entendimiento. La obra de la fantasía no debe ser incomprensible, porque de lo contrario no resulta creíble: “En poesía, donde todo es fábula, la perfección corresponde, sin embargo, a la verdad”¹⁴⁸², pues la verdad es la mayor fuerza del mundo, e “incluso la invención debe dejarse dominar por ella”¹⁴⁸³. Corneille se vanagloriaba del esfuerzo de la imaginación, cuando debería haber sabido que no es la simple invención, sino la creación adecuada la que demuestra el espíritu creador.

La tarea del entendimiento, en oposición a la actividad fértil y engendradora de la fantasía, se manifiesta mediante una severa disciplina que se ejerce sobre las imágenes fantásticas¹⁴⁸⁴. Frena su libre capricho, coartando el falso “espíritu versificador”¹⁴⁸⁵. Shaftesbury utiliza la metáfora del jardinero que recorta las protuberancias salvajes y prolíficas de la fantasía¹⁴⁸⁶. El alma necesita ese guardián interior¹⁴⁸⁷ que lucha contra la arbitrariedad y el antojo de la fantasía, frenando sus ocurrencias imprevistas. Sofoca el fuego y la libre efusión de la imaginación¹⁴⁸⁸, pues sólo la imaginación guiada correctamente y sintonizada armónicamente con las demás facultades del alma puede crear una verdadera obra de arte: “Sólo lo que no tiene sentido y está unido a lo sensato es lo que hace al verdadero artista poético”¹⁴⁸⁹.

El genio es quien se atreve a aventurarse con el sentimiento y con la razón a trascender todo límite con su creatividad prometeica. El genio es el verdadero Prometeo por debajo de Júpiter, pero esto no significa una subordinación metafísica de sustancias. Prometeo es el

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, I, 124.

¹⁴⁸² *Ibid.*, I, 94.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, I, 6.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, I, 123.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, I, 16.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, I, 122.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, I, 122, 191.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, I, 16, 32.

¹⁴⁸⁹ Carta de Schiller a Goethe de 27 de Marzo de 1801.

símbolo de la emancipación, no de la dependencia. “Por debajo”¹⁴⁹⁰ significa aquí que Júpiter, el dios cósmico, está siempre presente eminentemente en todas las determinaciones particulares de la libertad del artista y en todo lo que informa la “forma interna” de una obra. Él es este infinito en acto, eternamente creador, al que se aspira más allá de la forma (este “límite”), pero que sería siempre inaccesible sin el poder simbólico de ésta. La poesía, dice Goethe¹⁴⁹¹, “exige del sujeto que debe ejercerla una cierta limitación sin pretensiones, enamorada de lo real, detrás de la cual se oculta el absoluto”. Debemos llamar Idea a la aspiración que tienen el sentimiento y la razón a este absoluto oculto, a este infinito que para nosotros es indeterminado en tanto en cuanto una forma no lo ha “limitado” desde el interior para poder conferirle una expresión simbólica a partir de la cual podamos pensarlo realmente. Así es como entiende Shaftesbury estos “pensamientos exaltados y estas Ideas elevadas”¹⁴⁹² que nacen del entusiasmo. Ellas viven en nosotros como en una espera de la forma.

La figura de Prometeo simboliza la acción de la forma interior del artista, entendida ahora no sólo como el poder de síntesis de la imaginación creadora, sino como la iniciativa que se le requiere al sentimiento puro para darle una forma a lo que quisiera seguir siendo, pasivamente, una pura aspiración.

El himno a la naturaleza que proclama Teocles, su “entusiasmo razonable”, desarrolla una presentación simbólica de la naturaleza eternamente creadora para hacer sentir y dar a pensar la relación que existe entre la imaginación creadora y la naturaleza. La razón coincide con la Idea como movimiento interior hacia el infinito, y la imaginación con el movimiento mismo de autoproducción de la naturaleza que vive en nosotros. El entusiasmo percibe y quiere asimilar a su arrebató las energías ocultas de la naturaleza. Intenta volver a encontrar en él el acto vivo de la “naturaleza plástica universal”, lo que Kant llamará la Idea de una “técnica de la naturaleza”, en el sentido griego y cuasi-plotiniano de “*enérgeia tekniké*”. Shaftesbury es original al conferirle un predominio estético a esta idea de “naturaleza plástica universal”. Kant pensaba más en él que en Cudworth cuando, en la primera introducción a la *Crítica del Juicio* indicaba que podríamos denominar “plástica” a esta técnica de la naturaleza que servía tanto para la belleza natural como para las intenciones de la naturaleza.

Shaftesbury no disocia nunca los dos aspectos de la “naturaleza plástica universal”: la formación de organismos vivos y la de formas bellas. El proceso creador está íntimamente vinculado con la vida de la naturaleza. Por tanto, la facultad de razonar es para él

¹⁴⁹⁰“Under”

¹⁴⁹¹Carta de Goethe a Schiller, 3 de Abril de 1801, p. 151, ed. Lucien Herr.

¹⁴⁹²*Characteristics*, 1900, II, 297: *Rapturous thoughts and high Ideas*.

indisociablemente razón estética y razón enraizada en la vida, incluso en el deseo. No hay que perderse con este vocabulario. Cuando habla de entusiasmo razonable, Shaftesbury no se refiere a que hay que moderar los arrebatos por medio de la razón calculadora. El término “razón” comienza a cambiar de sentido con él; ya no se confunde sólo con el entendimiento. Por “entusiasmo razonable” hay que entender entonces un nuevo tipo de armonía de contrarios, esta vez entre la razón y la imaginación, y una nueva dirección de búsqueda para el artista. Tiene que despertar, como nuevo Prometeo que es, las “razones innumerables” que dormitan en la naturaleza, y en su naturaleza en particular, para que sean conducidas por la obra, o por la acción, al gran día de la experiencia. Este lenguaje con influencia del neoplatonismo lo hereda Shaftesbury de sus maestros de Cambridge. La misma idea se encuentra en su obra. La experiencia que le interesa es la experiencia creadora del hombre en sus relaciones con la naturaleza. La invocación rapsódica es ya un arte que revela lo que la naturaleza, inmediatamente percibida, nos oculta: sus relaciones inesperadas, sus “números” ocultos, su poder simbólico.

La puesta en escena del diálogo de *The Moralists* nos aclarará muy bien esta situación. Ella presupone ya todo un simbolismo de relaciones del hombre con la naturaleza que el mismo Shaftesbury califica de “romántico”. Shaftesbury es uno de los primeros, si no el primero, en utilizar el adjetivo “romántico”¹⁴⁹³ para designar una forma de sensibilidad entusiasta ante la grandeza de la naturaleza. En 1769 se tradujo al francés por “ce gout romanesque...”. En alemán el término *romantisch* se utilizó por primera vez en la misma época, pero para designar los excesos de la imaginación¹⁴⁹⁴. La alternancia del día y de la noche, de un medio envolvente - el paisaje ordenado de la vieja Inglaterra - y de las perspectivas abiertas, “no lejos del mar”: la oposición del mundo de los elementos - donde todo nace y todo muere - y del universo sideral con sus ritmos inmutables, imagen móvil de la eternidad; todo eso compone un cuadro dentro de un gusto aparentemente neoclásico: una sensibilidad nueva se piensa todavía con las formas de la antigua, con las referencias constantes al cosmos antiguo. Es en este decorado, o más exactamente en este medio viviente, concebido para la acogida del pensamiento, donde Teocles hace oír su himno a la naturaleza, este canto que, por su ritmo encantador, busca dar voz a las energías que siente en esta obra en todo lo que le rodea. Captando así las fuerzas de la naturaleza, fortalece dentro de él, y de quienes le escuchan, un sentimiento de pertenecer a lo que Platón denominaba el Todo viviente del ser. La invocación se hace siempre bajo el signo del símbolo platónico por

¹⁴⁹³ *Ibid.*, II, 125.

¹⁴⁹⁴ Cfr. R. Ullmann y H. Gotthard, *Geschichte des Begriffes “Romantisch” in Deutschland*, Berlín, 1927.

excelencia: el sol. Imagen expresiva del Todopoderoso, “que difunde” su sustancia y que está, sin embargo, perfectamente “recogido en él mismo”¹⁴⁹⁵, imagen sensible de la unidad originaria, superabundante e inagotable. Este discurso, saturado de tradición y de imágenes neoplatónicas que se multiplican y se encadenan con una abundancia manierista, culmina con un simbolismo de la luz y de la noche, del “conflicto de los elementos”¹⁴⁹⁶, donde las sensaciones materiales vienen a dar consistencia a la meditación cósmica. Pero no, no estamos todavía en el romanticismo consumado, en el canto sutil donde Novalis buscará el acuerdo del alma con las vibraciones elementales del agua, del aire y de la noche. Por tanto, detrás del énfasis a menudo torpe de Teocles sentimos despuntar la imagen y el sentimiento de una naturaleza armonizada con los poderes profundos del espíritu, hasta en su cara inconsciente y nocturna. Nos encontramos exactamente en este giro decisivo donde se prepara el romanticismo, donde surge una sensibilidad nueva, aunque interpretada a través de fuentes clásicas. La metáfora del sol naciente es el símbolo de la razón viva, que ha superado el entendimiento estrecho dejándose iluminar por el entusiasmo. Herder y Goethe vivirán de esta mística de la luz.

¿Cómo “creer que los ritmos tan armoniosos pueden nacer del simple caos del espíritu; ... el origen de las cosas a partir de los átomos, el nacimiento de un orden (siempre precario) a partir de la confusión, la aparición de la unidad, de la armonía y de la concordia a partir de los solos poderes del caos y del ciego azar”?¹⁴⁹⁷ Un cambio se prepara: no somos nosotros quienes, arbitrariamente, cantamos la naturaleza; es ella la que toma la palabra en nosotros, la que se dice y se canta en el corazón de nuestros cantos: “autor y sujeto de estos pensamientos”¹⁴⁹⁸. Es ella, naturaleza viva a la vez en nosotros y en el universo, la que impone sus “ritmos interiores”, sus “números” secretos que constituyen el alma del poema y los ritmos de su forma interna. Comprendemos entonces muy bien a partir de esto la famosa definición del genio que da Kant: “*genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”¹⁴⁹⁹. Al volver a situar al genio en la vida profunda y orgánica de la naturaleza, Kant se hacía a su manera partidario de la doctrina de Shaftesbury, reforzando así su influencia en la estética alemana. Con Goethe se fortalece lo que va a ser una de las convicciones y una de las grandes aventuras especulativas del romanticismo, especialmente con Schelling: Comprender el arte como una actividad de la

¹⁴⁹⁵ *Characteristics*, 1900, II, 113: *diffusive... and yet collected within itself*.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, II, 114.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, II, 96.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, II, 110: *Author and subject of these thoughts*.

¹⁴⁹⁹ Kant, M., *Crítica del Juicio*, § 46, p. 213.

imaginación productiva capaz de revelarnos el movimiento profundo de la vida de la naturaleza. Pero Schelling, siguiendo el pensamiento de la identidad, tiende a ver en el poder simbólico del arte un equivalente de la Idea, es decir, una verdadera “intuición intelectual” del absoluto. El símbolo es para él “la representación del absoluto con la identificación absoluta de lo general y de lo particular en lo particular”¹⁵⁰⁰. Para Shaftesbury, al contrario, como más tarde y más claramente para Kant, el poder simbólico de la obra de arte consiste sólo en presentar las intuiciones particulares cuya forma conduce la reflexión a volver a buscar la significación universal y a pensar problemáticamente la relación con el absoluto.

Precisemos brevemente la relación que existe entre la forma interna y la Idea de una fuente originaria arquetípica a la que se confronta con el fin de comprenderse.

La forma interna de la obra de arte envuelve o complica (como el Dios de los neoplatónicos)¹⁵⁰¹ una multiplicidad de pensamientos y de “razones innumerables” que la naturaleza explica o desarrolla en el infinito despliegue de sus fenómenos. La significación cósmica de la obra tiende a este poder de complicación o de concentración “mágica” de la forma, que Shaftesbury compara a veces con una lente¹⁵⁰². Goethe recordará esta imagen y la explicará más claramente: “Toda forma, incluso la más profundamente sentida de algo falso, es de una vez por todas la lente a través de la cual nos parecemos a los rayos sagrados de una chispa de fuego de la vasta naturaleza en el corazón del hombre. ¡Pero la lente! A quien no le haya sido dada no la obtendrá; es como la piedra misteriosa de los alquimistas, recipiente y contenido, fuego y condensador”¹⁵⁰³.

La forma hace la función del símbolo en el sentido de que reúne el universal y el particular sin abolir la diferencia que los separa. Leibniz habla de esta alegría suprema que reside en la concentración de la belleza infinita en un pequeño punto de nuestra alma. Esta es exactamente la función que Shaftesbury asigna a la obra de arte. Ella restituye al estado “complicado” lo que la naturaleza o la experiencia ordinaria nos revela “multiplicado” o “explicado” en varias direcciones dispersas. Ella nos hace vivir y sentir como un equivalente,

¹⁵⁰⁰ Schelling, F.W. J., *Ausgewählte Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, T. I, # 39, *Philosophie der Kunst*.

¹⁵⁰¹ *Characteristics*, 1900, II, 118: “Todo era entonces Deidad; todo era ese Uno, replegado así en sí mismo, y subsistiendo (como se imaginaban) más bien de un modo simple y perfecto que cuando se multiplicó de diversos modos; y haciéndose productivo, se desplegó en el diverso mapa de la Naturaleza y en este mundo bello y visible”.

¹⁵⁰² *Characteristics*, 1900, I, 128. Estos “cristales mágicos” son lentes o espejos convergentes. La idea de comparar la obra de arte a tales instrumentos ópticos se encuentra en la misma época en Leibniz. Goethe toma esta comparación de Shaftesbury (Véase Maurice Marache, *Le symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, París, Nizet, 1960, p. 64).

¹⁵⁰³ Goethe, J. W., *Goethes Werke*, op. cit., Bd. 36, p. 116.

una “muestra arquitectónica” de esta fuerza de “bellezas complicadas”, de esta complicación de contrarios de donde nacen todas las bellezas del mundo en su fuente primera, en su unidad eminente”¹⁵⁰⁴.

Lo esencial, en la relación del espíritu con la forma interna, es este movimiento de trasgresión, este ímpetu del pensamiento, más allá de los límites asignados, hacia un ilimitado sin duda informulable pero buscado sin cesar, hacia estos “pensamientos exaltados y estas Ideas elevadas” que despiertan en el alma el principio vivificante del espíritu. Kant ha decidido denominar *Geist* a este principio vivificante: “Afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de *ideas* estéticas, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible”¹⁵⁰⁵.

Kant toma prestada de la lengua alemana¹⁵⁰⁶ la palabra que designa el “soplo”, la “inspiración”, el principio vivificante del espíritu, lo que anima el “libre juego” de las facultades de creación así como de reflexión, principio de una comunicación intensa y directa, fundamentada en una “proporción y en un temperamento” de las fuerzas del alma abandonadas a su libertad. No existe apenas equivalente, en las lenguas europeas conocidas por Kant, que pudiera traducir con una sola palabra el término *Geist*.

El entusiasmo asociado al *wit*, el entusiasmo “nuevo” que Shaftesbury quiere fundar a partir de la autonomía del alma, asociándolo en la interioridad con el “libre juego de las facultades” (*wit*), este entusiasmo en un sentido estético puede que sea lo que mejor corresponda a la realidad del *Geist* kantiano.

¿Cuáles son las condiciones que se requieren para que este entusiasmo pueda convertirse en el principio de una comunicación auténtica? La respuesta se presenta en el segundo tratado titulado *Sensus Communis*. En la medida en que el *wit and humour*, este juego libre de las facultades, se asocia con el entusiasmo para liberarle de los condicionamientos exteriores, para devolverle su principio interno de espontaneidad, el entusiasmo vuelve a ser el sentimiento profético de una comunicación ideal, de una comunidad posible en relación con las Ideas más elevadas, un “vínculo del Todo consigo mismo” diría Platón: este nuevo sentido común se engendra por la búsqueda de la belleza y se

¹⁵⁰⁴ *Characteristics*, 1900, II, 133.

¹⁵⁰⁵ Kant, I., *Crítica del Juicio*, § 49, p. 220.

¹⁵⁰⁶ Cfr. J. Y. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, art. *Geist*.

cultiva por la mediación del arte. Es, como dice Kant, *künstslich*, fruto del arte, “la idea de una facultad que hay que adquirir aún, artificial”¹⁵⁰⁷.

¿Cuáles son las Ideas cuya presentación estética puede ser la ocasión de una comunicación intensa que mantiene el entusiasmo? Shaftesbury es, en este aspecto, menos moral que Kant. Él no intenta subordinar todo al “primado de la razón práctica”, como tiende a hacerlo Kant incontestablemente. Porque las Ideas estéticas pueden estar definidas, en este último¹⁵⁰⁸, como la “contrapartida” (*Gegenstück*) de las Ideas de la razón. Las ideas estéticas “tienden, al menos, a algo que está por encima de los límites de la experiencia, y así tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva”¹⁵⁰⁹.

Parece que el fin ideal del arte humano sea, para Kant, revelar las Ideas de la razón, los fines de la humanidad, “en cuanto éstos no pueden representarse sensiblemente el principio del juicio de la forma del hombre mediante la cual aquellos se manifiestan como efecto en el fenómeno”¹⁵¹⁰. Al no haber ningún concepto que pueda ser adecuado a las “ideas”, representaciones, de la imaginación como intuiciones internas, “el poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia, la muerte, la envidia y todos los vicios, y también el amor, la gloria, etcétera, se atreve a hacerlo sensible en una totalidad de que no hay ejemplo en la naturaleza, por encima de las barreras de la experiencia, mediante una imaginación que quiere igualar el juego de la razón en la persecución de un maximum, y es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas. Pero esa facultad, considerada por sí sola, no es propiamente más que un talento (de la imaginación)”¹⁵¹¹.

En el primer caso se piensa en Milton, en el segundo en Shakespeare. Si se toman los juicios explícitos que Shaftesbury hace de estos dos poetas¹⁵¹², parecen estar en perfecto acuerdo con Kant. El poeta, como el filósofo, debe poseer la maestría de las cuestiones fundamentales de la realidad (*the common topics of morality*), y debe animarle un justo sentimiento de la moral (*a due sentiment of morals*). Sin duda alguna, pero esto no es suficiente. El artista “prometeico” confronta la vida moral del hombre con las fuerzas del

¹⁵⁰⁷ Kant, I., *Crítica del Juicio*, § 22, p. 141.

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*, § 49, p. 220.

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, § 49, pp. 220-221.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*, § 17, p. 134.

¹⁵¹¹ *Ibid.*, § 49, p. 221.

¹⁵¹² *Characteristics*, 1900, I, 141-142, 179-181.

universo. Sus pensamientos y concepciones más elevadas tienen en él en primer lugar una significación cósmica, más bien que moral: Gravitan todas alrededor de la idea de una “naturaleza plástica universal”, de una “técnica de la naturaleza” artística, que no es especialmente moral. Ella es más bien, en su fuerza irresistible y muda, indiferente a los destinos individuales:

“Todo vive y sucesivamente revive. Los seres temporales abandonan sus formas recibidas y ceden los elementos de su substancia a nuevos llegados¹⁵¹³.”

La naturaleza es una “necesidad admirable” cuyo devenir cíclico se preocupa muy poco de la suerte de los mortales. Al mismo tiempo, ella es fuente y fecundidad inagotable de posibilidades individuales. El artista de genio (y Shaftesbury sigue pensando en Shakespeare) es quien sabe crear, presentar, poner en escena el gran debate del hombre con las fuerzas que le sobrepasan y que engullen pronto todas sus tentativas tan bellas y legítimas. Las obras de Shakespeare, dirá Goethe, “giran todas alrededor de un punto secreto (que ningún filósofo ha visto ni determinado todavía) donde lo propio de nuestro yo, la pretendida libertad de nuestra voluntad, se enfrenta con el curso necesario del universo”¹⁵¹⁴.

Júpiter es más fuerte que Prometeo. El hombre debe reconocer la omnipotencia de la “naturaleza plástica universal”, esta diosa sombría que le impone sus límites implacables. La meditación de la necesidad es la piedra de toque del genio, a ojos del filósofo¹⁵¹⁵.

La presentación estética de las Ideas, esta obra característica de la imaginación productiva, como dice Kant, corresponde a la relación que, en Shaftesbury, hemos presentado entre la forma interna y la Idea que la sobrepasa. Kant subraya, en esta presentación, que la intuición sensible desborda constantemente y de diversas maneras sus propias formas y su relación con los conceptos del entendimiento. Pero este desbordamiento no es ni insensato ni irracional. Esto es lo que distingue al *Geist* del delirio, de la ebriedad o del éxtasis visionario. Con el *Geist*, como con el caso del “noble entusiasmo dirigido correctamente” del que habla Shaftesbury, se trata de un desbordamiento creador, de una superabundancia de pensamientos y de expresión simbólica. Kant habla de un “ensanchamiento ilimitado” de los conceptos por la imaginación creadora; este ensanchamiento es el acto mismo de la Idea, hasta en su trabajo

¹⁵¹³ *Ibid.*, II, 110.

¹⁵¹⁴ Goethe, J. W., *Sämtliche Werke, (Jubiläumsausgabe)*. Cotta, Stuttgart, Berlín, 1902-1907, t. 36, p. 5 y ss.)

¹⁵¹⁵ *Philosophical Regimen*, pp. 145-146: *the subject of liberty and necessity... which I look upon as the test and touchstone of a genius in philosophy* (a propósito de Hobbes). Véase también “Necessity”, en *Philosophical Regimen*, p. 90. Cfr. Weiser, *op. cit.*, p. 361 y ss.: *Shaftesburys Determinismus*.

inconsciente. Sucede lo mismo con el entusiasmo cósmico de Teocles. Él se atreve a darle una forma sensible a lo que sentimos sin poder conocerlo: esta vida interior, ardiente y sagrada que anima la naturaleza. De este modo el Werther de Goethe dirá: “Yo estaba como un Dios en este mar de riquezas, en este inmenso universo, cuyas formas sublimes parecían moverse, animando toda mi creación en el fondo de mi alma”¹⁵¹⁶. Al poner el arte en contacto con las formas del mundo infinito que viven en el alma y con las fuerzas que nos desbordan, Shaftesbury abría la vía a la sensibilidad romántica. Como continúa indicando Werther: “Mi corazón, este corazón, única cosa de que estoy orgulloso, única fuente de toda fuerza, de toda felicidad y de todo infortunio. ¡Ah! Lo que yo sé, cualquiera lo puede saber; pero mi corazón lo tengo yo solo”¹⁵¹⁷.

En las líneas precedentes nos hemos acercado, por vías diversas, a esta idea de “naturaleza plástica universal”, fuente de lo vivo y de la belleza, horizonte de la obra de arte en su significación cósmica. Queda por interrogarse sobre el discurso en sí mismo que pretende decirla o hablar en su nombre, y ver si no procede de una ilusión del entusiasmo en el sentido más negativo de la palabra – este sentido negativo que Kant sigue utilizando para estigmatizar la ilusión del espíritu que querría “errar entre fantasmas quiméricos de facultades naturales que no se dejan absolutamente pensar”¹⁵¹⁸. Es cierto que si se lee la *Philosophical Rhapsody*, esto es, *The Moralists*, como un sueño metafísico escrito al margen de los sistemas neoplatónicos de la escuela de Cambridge, podría sospecharse el delirio de un espíritu que pretendería coincidir con el origen de los seres, que querría decir el nacimiento de las cosas identificándose con el entendimiento “arquetípico”, a la vez intuitivo y creador, de donde procedería y emanaría la naturaleza. Sin embargo, esta interpretación es rechazada.

El entusiasmo de *The Moralists* se mantiene siempre y se limita al interior de la esfera de los fenómenos. Shaftesbury nunca pretende hablar de la naturaleza como “cosa en sí”, dogmática y metafísicamente. Intenta dar razón de sus manifestaciones desde el punto de vista de nuestro pensamiento, de nuestra sensibilidad, de nuestra libertad interior, que viven constantemente en relación con fenómenos, especialmente fenómenos vivos. Lo que critica a las “filosofías naturales” de su época es justamente pasar subrepticamente de una actitud fenomenológica a una pretensión metafísica ilegítima, podría decirse que ridícula. Frente al fenómeno de lo vivo, por ejemplo, se imaginan que pueden volver a encontrar - en un saber

¹⁵¹⁶ Goethe, J. W., *Penas del joven Werther*, Prólogo de Rafael Argullol, Libro Primero, Carta de 18 de agosto, Editorial Bruguera, 1986, p. 76.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, Libro Segundo, Carta de 9 de mayo, p. 110.

¹⁵¹⁸ Kant, M., *Crítica del Juicio*, § 78, p. 326.

conceptual del entendimiento - el movimiento mismo de la producción de la forma, la pretendida síntesis de la organización con el mecanismo de sus operaciones. Estos falsos sabios¹⁵¹⁹ quisieran ser todos unos Arquímedes a su manera. ¡Como si pudiera haber un Arquímedes (Kant dirá un Newton) de lo vivo!:

“Tenemos una extraña fantasía de ser creadores, un violento deseo al menos de conocer la habilidad o el secreto por medio del cual la Naturaleza hace todas las cosas. El resto de nuestros filósofos intenta descubrir esto sólo por medio de la especulación, igual que los alquimistas lo hacen en la práctica. ... Toda secta tiene una receta. Cuando la conoces, te conviertes en el amo de la Naturaleza: resuelves todos sus fenómenos, ves todos sus diseños y puedes dar cuenta de todas sus operaciones. En caso de necesidad podrías eventualmente entrar en su laboratorio y trabajar para ella. Los partidarios de cada una de las sectas modernas parecen fomentar al menos esta pretensión¹⁵²⁰.”

Los filósofos que Shaftesbury critica aquí son los cartesianos, los mecanicistas, los partidarios de una “filosofía natural” esencialista. Creen que pueden arrebatarse su poder a la naturaleza. El espíritu del hombre no puede descubrir los fines que la naturaleza persigue para ayudar a lo que conocemos de su mecanismo, y esto se debe a que nuestro espíritu es esencialmente limitado: “Un espíritu que no puede ver de modo infinito no puede ver nada completamente, porque sólo lo que es infinito puede ver las infinitas conexiones que forman el tejido de la naturaleza”¹⁵²¹. Nunca conoceremos el infinito en acto de la naturaleza tal y como opera en sí mismo. Todo acercamiento entre Shaftesbury y Spinoza sobre este punto hay que excluirlo¹⁵²². Lo que conocemos de la naturaleza son fenómenos limitados; la ciencia del entendimiento los ordena según leyes y relaciones que sólo valen para nosotros: eso es lo que se denomina en griego “solucionar los fenómenos”¹⁵²³. Pero la ciencia del entendimiento no es la única actitud posible con respecto a los fenómenos. Existe otra forma de solucionarlos (*to solve*) que consiste en descubrir entre ellos y nosotros una relación armónica

¹⁵¹⁹ *Mock virtuosi.*

¹⁵²⁰ *Characteristics*, 1900, II, 8.

¹⁵²¹ *Ibid.*, II, 108.

¹⁵²² Lo que no impide que Herder y Goethe hayan podido leer a Spinoza en una atmósfera intelectual impregnada por la influencia de Shaftesbury, como muy bien lo muestra Wilhelm Dilthey (Cfr. *Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes*, en *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, Gesammelte Schriften*, II, Stuttgart, Teubner, 1969, p. 391). Sobre las diferencias entre ellos, Cfr. E. Cassirer, *Spinozas Stellung in der allgemeinen Geistesgeschichte, Der Morgen VIII*, 1932, pp. 325-348.

¹⁵²³ *Philosophical Regimen*, p. 269.

fundamentada sobre los “números interiores” que son bastante diferentes de los números del entendimiento. Es Goethe quien mejor ha comprendido de lo que aquí se trata escribiendo lo siguiente en un texto manifiestamente inspirado por Shaftesbury: “Todas las cosas que tienen una existencia viviente (*lebendig existierende*) poseen en ellas mismas su relación propia. La impresión que hacen sobre nosotros singularmente o en conexión con otras, si nace de la plenitud de su presencia (*Dasein*), lo llamamos verdadero; si esta presencia está en parte limitada de tal modo que pudiéramos captarla fácilmente y se encuentra en una relación con respecto a nuestra naturaleza de modo que pudiéramos comprenderla de forma voluntaria, entonces decimos que es un objeto bello”¹⁵²⁴.

EL PROBLEMA DE LA VERDAD

Cuando Shaftesbury dice que “toda belleza es verdad” no se trata de una verdad de demostración, sino de una verdad de contemplación: se trata de una verdad que no provee ningún dominio sobre las cosas ni toma de posesión por eficacia técnica, sino que se contenta con recibir lo puro dado de su presencia, su densidad de estar ahí, despertando en nosotros el sentimiento de nuestra presencia en el mundo. Lo bello, como bien indica Goethe, sólo es el límite, apropiado a nuestras capacidades sensibles, de una plenitud de presencia que le sobrepasa. La impresión de verdad desborda el sentimiento limitado de la belleza. Esta “impresión” no tiene nada de vago: nace del acuerdo entre la forma interna del sujeto y la del objeto, según los “números interiores” que sólo pueden expresarse en el arte. Hay todavía que comprender que la creación depende del nivel ideal de verdad al que puede elevarse el artista mediante la reflexión y la acción. Shaftesbury insiste, él también, en las capacidades “éticas” y prácticas de la relación¹⁵²⁵. La intuición de la verdad de toda cosa nace de un acuerdo característico entre su energía interior y la nuestra, acuerdo que puede hacerse y deshacerse instantáneamente, pero que tiene más necesidad de encontrar su consistencia en unas actitudes estables, en unas disposiciones de la intención y de la facultad de elegir, en unas aptitudes de la relación entre las cosas y entre los seres, en el mundo mismo pensado en su totalidad. La ética de Shaftesbury le vuelve la espalda al moralismo puritano para volver a encontrar el espíritu del *Filebo*: la forma interna debe efectuar la “buena mezcla” en el alma, para que ésta perciba su relación apropiada con la “buena mezcla” en el Todo. La aptitud para instaurar la

¹⁵²⁴ Goethe, J. W., *Studie nach Spinoza, Werke*, t. 13, p. 9 (*Hamburger Ausgabe*).

¹⁵²⁵ *Second Characters*, p. 175.

relación justa, de la que depende la verdad, exige del hombre una aptitud individual para ordenar su sensibilidad y su facultad de decidir según una “medida interior” propia para equilibrar sus relaciones con lo que le rodea y con los que le rodean.

El mayor problema consiste en que hay que captar y vivir esta relación en el devenir, de forma dinámica. Los “números interiores” son verdaderos ritmos, y nuestro ser-ahí es un ser en el tiempo. El entusiasmo activo vive del sentimiento de plenitud que se entrevé en el horizonte de la relación armónica, de la relación de resonancia que nos religa a ciertos fenómenos elegidos. El infinito actual, oculto pero presentido en todo fenómeno que nos desvela su verdad, es también un infinito dinámico, una verdadera *natura naturante*, que es lo que Shaftesbury quiere pensar con el término de “naturaleza plástica universal”. Al contrario que Spinoza, no cree que el hombre pueda acceder a un conocimiento adecuado, a una intuición intelectual de esta naturaleza infinita. Para él se queda como un simple presentimiento de la razón y de la vida sensible; pero por un efecto del arte de la reflexión puede devenir - según ciertos principios directrices y reguladores - una exigencia legítima y una perspectiva oportuna de la inteligencia. En términos kantianos diríamos que esta naturaleza considerada como arte, la gran artista, no es una idea obtenida a partir de la experiencia, sino más bien un efecto del arte, esto es, del arte de la facultad de juzgar reflexionante. Por tanto, la facultad de juzgar se da ella misma *a priori* la técnica de la naturaleza como principio de su reflexión, sin poder definirla ni determinarla más.

La originalidad de Shaftesbury es haber sido el primero en atreverse a pensar esta idea de la “técnica de la naturaleza” a partir del fenómeno del genio, don de la naturaleza por medio del cual la “naturaleza plástica” da su regla al arte.

En *The Moralists*, Shaftesbury reflexiona sobre la experiencia de la inspiración. Ésta se interpreta como la acción de la naturaleza en nosotros, percibida en primer lugar bajo la forma un poco confusa del sentimiento creador, espontaneidad que parece hacernos participar con la de la naturaleza, y que después se precisa en la idea de una connaturalidad del espíritu con el universo. No se trata de una “adecuación” de las “ideas (pretendidamente) innatas” del entendimiento con realidades creadas, independientes de él. La verdad no se piensa ya desde el punto de vista de la *adaequatio rei et intellectus*. Ya se ha indicado anteriormente que innato no quiere decir gran cosa: el término más adecuado sería “connatural”¹⁵²⁶. Esta connaturalidad del espíritu y del universo no concierne al entendimiento - como facultad privilegiada por los cartesianos - sino a la unidad viviente de todas las facultades, a su libre

¹⁵²⁶ *Philosophical Regimen*, “Carta a Michael Ainsworth” con fecha 3 de junio de 1709”, p. 403.

juego asociado al entusiasmo. La fuerza comunicativa del Himno de Teocles viene de esta “armonía” con la movilización de todas las facultades del alma para cantar la omnipresencia de la naturaleza en cada una de sus producciones: “en todas las cosas estás íntimamente presente”¹⁵²⁷. Cuando habla de “libertad” en el ejercicio de las facultades¹⁵²⁸, de lo que quiere hablar es de su unidad en el libre juego de su ejercicio, de su armonía en la unidad espontánea de la inspiración. Tal unidad, tal armonía se realiza en la imaginación. Ella es, como facultad de síntesis y de anticipación de las intuiciones, la que manifiesta en un nivel mayor la espontaneidad de la naturaleza y la connaturalidad del espíritu con el genio del universo. Como indica E. Cassirer: “La esencia y el secreto del *genio* residen en su capacidad de plantarse directamente en este puro devenir y participar en su intuición. Así comienza a convertirse el problema del genio en el problema fundamental de la estética”¹⁵²⁹. Ésta es la razón de que los actos de la imaginación anticipadora¹⁵³⁰, cuando concluyen en una expresión estética real, en una creación, en esta “segunda creación”¹⁵³¹ que es el genio, invitan a la reflexión a pensar la fuerza plástica que es inmanente a la imaginación - verdadera naturaleza del espíritu - por analogía con la fuerza plástica de la naturaleza. Prometeo es a la vez la fuerza de la naturaleza y de la libertad reunidas.

Un elemento de infinitud habita en la imaginación. Es éste el que simboliza la figura del “segundo creador”¹⁵³²: en él se indica la fuerza infinita del yo creador. Ella se manifiesta en la Idea, cuando ésta inspira el dinamismo imaginativo, las “anticipaciones de la imaginación”, y cuando ella toma forma, por medio de los “números interiores” en ritmos y

¹⁵²⁷ *Characteristics*, 1900, II, 110: *In all things you are inmost.*

¹⁵²⁸ *Ibid.*, II, 98: “Como la dignidad peculiar de mi naturaleza es conocerte y contemplarte, permíteme que con la debida libertad ejerza esas facultades con las que me has adornado”.

¹⁵²⁹ Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1932, ed. 1984, p. 348.

¹⁵³⁰ *Characteristics*, 1900, II, 136: *Anticipating fancies, pre-conceptions, or pre-sensations.* El contexto en el que se incluye esta cita no da la verdadera medida que tiene la importancia del problema evocado por la expresión *anticipating fancies*. Terminológicamente al menos, esta expresión parece estar marcada por las lecturas estoicas de Shaftesbury. La anticipación de las *fancies* evocan las *φαντασται* (Crisipo precisa que existe una diferencia esencial entre las *φαντασται* del hombre y las del animal). Entre las *φαντασται* del hombre, unas son verdaderas, otras falsas (Cfr. E. Brehier, *Chrysippe et l'Ancien Stoïcisme*, P.U.F., 1951, p. 87). Entre las verdaderas, algunas llevan en ellas mismas la marca de su verdad: son las “representaciones comprensivas” (*φαντασται καταληπτικαι*). Shaftesbury retiene del estoicismo una concepción del papel central que tiene la imaginación en todos los actos del espíritu: la imaginación tiene sus raíces a la vez en la sensibilidad (deseo, sensación) y en el espíritu (entendimiento, razón).

A esta influencia estoica, conviene añadir la de Proclo, quien ha captado la originalidad de las posibilidades de la *φαντασται* como poder de síntesis en el corazón del espíritu. Se ha hallado una edición latina de los *Comentarios* de Proclo en el catálogo de la biblioteca de Shaftesbury.

¹⁵³¹ *Characteristics*, 1900, I, 136. El significado de este texto se aproxima al de Kant cuando explica que “la imaginación (como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da” (Cfr. M. Kant., *Crítica del Juicio*, & 49, p. 220).

¹⁵³² *A second “Maker”; a just Prometheus under Jove.*

estructuras que concretan las imaginaciones de la Idea. Ésta no es sólo, por tanto, una perspectiva de lo Incondicionado. Ella es el poder de animar las imágenes por medio de una fuerza plástica que crea o vuelve a crear el mundo: *a second "Maker"*. Ubicar la imaginación productora en el corazón de la vida del espíritu indica sin duda la contribución más importante de Shaftesbury a la Historia de la Estética. Como indica Cassirer: “El genio no necesita buscar a la naturaleza, a la verdad; la lleva en sí y ha de estar seguro de que, de mantenerse fiel a sí mismo, tropezará siempre con ella. Así, frente a la forma de imitación exigida por la estética clásica, se hace valer el principio de la subjetividad que significa algo muy distinto que en el sistema del empirismo psicológico. Si para éste el yo se convierte, por último, en un mero haz de representaciones, para Shaftesbury es una totalidad primordial y una unidad indivisible; unidad en la que abarcamos de inmediato la figura y el sentido profundos del cosmos, y comprendemos el genio del todo y lo captamos simpáticamente”¹⁵³³.

Fichte recoge, a través de Johan Joachim Spalding¹⁵³⁴, este germen en principio ínfimo pero que va a desarrollarse, recuperándolo en la doctrina kantiana del genio, en una concepción que va a ser central para los románticos alemanes: el artista expresa en su creación incesante la infinitud del Yo. Él no puede sentirse satisfecho con las determinaciones finitas. Descubre en primer lugar la naturaleza, y pronto el conjunto de lo real, como un juego de su imaginación. Al hacer esto, deshace y rehace sin cesar las *formas* de lo finito: es un segundo creador. En Shaftesbury el ingenio y el humor (*wit and humour*) manifestaba ya la distancia que existe entre la exigencia de la Idea y sus realizaciones en las formas finitas. Según los románticos alemanes, la ironía (*Witz*) manifestará el rechazo de la libertad absoluta del Yo, es decir, de la infinitud del Espíritu, a sentirse satisfecho en las “determinaciones” finitas. La ironía se convierte en el aguijón del proceso creador; ella es, según la definición de Friedrich Schlegel, “una sucesión continua de autocreación y de autodestrucción”¹⁵³⁵. Pero estamos muy lejos del helenismo de Shaftesbury, aunque esta aspiración infinita de los románticos alemanes haya estado suscitada sin duda alguna por su propia ironía (*wit and humour*). El “alma bella” es, según Shaftesbury, la que ama la forma: es el alma griega. Su descendencia se dará en el clasicismo de Goethe – regreso de Italia – y no en el romanticismo de Jean Paul, de Tieck o incluso de Novalis. Shaftesbury es, por tanto, el primero que ha sabido captar (o volver a captar en Platón) el vínculo inmanente del entusiasmo y del *wit* que expresa una

¹⁵³³ Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, p. 358.

¹⁵³⁴ Fichte sentía una cierta admiración por Spalding, autor de la primera traducción alemana de *The Moralists* (*Die Sittenlehrer*, 1745).

¹⁵³⁵ Citado por Xavier Leon, *Fichte et son temps*, Armand Colín, París, 1922, t. I, p. 449).

relación positiva de lo finito a lo infinito, fuente de la libertad o de la liberación del yo. Tal conquista de la libertad se hará romántica, bajo la forma del *Witz*, cuando pueda pensar su propio fondo como libertad trascendental, es decir, como antítesis de la naturaleza y de toda determinación finita. Hará falta Kant para que el devenir romántico de Shaftesbury se precipite en la tradición alemana. Pero hará falta sobre todo el descubrimiento de la negatividad como poder efectivo y origen de la libertad. ¿Simbolizaba la figura de Prometeo la negatividad en Shaftesbury? No, sobre todo en un sentido dialéctico. Lo que Shaftesbury dice deja entrever que la imaginación, facultad de distanciamiento con respecto a lo real, y aptitud de recrearlo, es sin duda una condición subjetiva de la libertad, ¿pero hace de ello una condición originaria? Este problema no puede abordarse todavía por un pensador que piensa la espontaneidad como unión de la naturaleza¹⁵³⁶ y de la libertad; un pensador que no puede todavía pensar el problema de la libertad en sus condiciones trascendentales.

La teoría kantiana del genio vuelve a darnos a su modo una concepción de la espontaneidad “prometeica”, es decir, pensada como síntesis de naturaleza y libertad; pero la presentación kantiana de esta síntesis reposa sobre una analítica previa. Si en el genio “la naturaleza prescribe su regla al arte”, esto quiere decir que la imaginación productiva pone en funcionamiento una libertad individual (de la que ella puede ser el origen, la condición originaria) pero de un modo que no es ya solamente individual y arbitrario. Esta imaginación que crea se revela al sentimiento estético de todos los hombres como si fuera la expresión de una naturaleza, de una verdadera fuerza plástica que emanaría del fondo de las cosas. Todo sucede como si la imaginación obedeciera a un yo supraindividual, cósmico. En sus obras se manifiesta, pues, como en un fenómeno privilegiado, la unidad de la naturaleza y de la libertad, la síntesis sensible debe devenir una síntesis práctica. En la obra del genio la imaginación anticipa, pero sólo de modo simbólico, el deber ser efectivo de la libertad en la naturaleza. Ella obliga al filósofo trascendental a volver la mirada hacia la Idea de “sustrato inteligible” donde naturaleza y libertad hallarían su origen común, como en un punto de unificación suprasensible de todas nuestras facultades.

Sin embargo, Kant remata esta lenta revolución copernicana que, a lo largo del siglo XVIII, ha transformado progresivamente el genio imitador en genio creador, la imaginación reproductiva en imaginación creadora. La concepción prometeica del arte halla en él su fundamentación trascendental y crítica, gracias a esta función de la imaginación que deviene

¹⁵³⁶ Diderot piensa también la espontaneidad como naturaleza en el genio: “No hay intermediario entre la naturaleza y el genio”. Según Diderot, en el entusiasmo no obra un Dios, sino la naturaleza. La imaginación no es suficiente para captar la energía; se necesita una organización psico-fisiológica de todas las facultades del hombre (Cfr. Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, reedición de 1973, pp. 153, 158, etc.).

central como acto de síntesis. Las apreciaciones de Shaftesbury sobre el papel que ejercen las *anticipating fancies*, al igual que la doctrina humeana de la imaginación, han podido alentar a Kant respecto a esta fundamentación radical. El símbolo de Prometeo asociado al arte apelaba a una doctrina de la imaginación productiva en sus relaciones con una naturaleza que sería a la vez “autor y sujeto de los pensamientos” que la dicen¹⁵³⁷. Goethe primero y después Schelling y Fichte a su manera han explorado esta vía de investigación, transgrediendo toda prudencia ante el umbral de la teoría kantiana del genio.

El papel central que tiene la imaginación en la vida del espíritu y en la relación que el hombre mantiene con la naturaleza vuelve a encontrarse en los poetas que han sabido recoger a la vez la inspiración de Shaftesbury y la de Kant. Lo vemos primero en Schiller, cuando en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)¹⁵³⁸ quiere captar en el instinto de juego un intermediario y un principio unificador entre el instinto sensible y el instinto formal. Lo vemos sobre todo en Coleridge, cuando intenta reflexionar sobre el “poder plástico” (*esemplastic power*) de la imaginación como “una repetición en el espíritu finito del acto eterno de creación en el “ ‘Yo soy’ infinito”¹⁵³⁹. Volvemos a encontrarlo en Wordsworth, que se atreve a hablar de la imaginación como de “un poder absoluto” en el corazón de la razón¹⁵⁴⁰.

En esta deriva romántica de la teoría del genio, nos alejamos de Kant y de Shaftesbury, de su postura a la vez crítica y equilibrada. A través de una lectura de Kant y de Schiller, de Goethe y de los postkantianos, las apreciaciones de Shaftesbury germinaron en el sentido de un idealismo absoluto que regresó a Inglaterra en el siglo XIX.

El destino del concepto de genio es bastante sintomático a partir del Romanticismo. Su recorrido desde sus comienzos en Grecia como inspiración divina (las Musas como símbolo de la inspiración del poeta), hasta su inmersión en el mismo proceso creador (Shaftesbury) y la influencia ejercida en Kant han sido ya expuestas anteriormente.

¹⁵³⁷ *Author and subject of these thoughts* (Cfr. *Characteristics* 1900, II, 110).

¹⁵³⁸ Schiller, J. C. F., *Sobre la educación estética del hombre* en *Escritos sobre estética*, Tecnos, 1991, reimpresión 2000, Carta XIV, p. 149: “Aquel otro impulso, en donde los dos actúan unidos, el *impulso de juego* – permítaseme el uso de esta denominación, que más tarde justificaré – dirígase a suspender el tiempo *en el tiempo*, a hacer convenir el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad”.

¹⁵³⁹ *A repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM*” (Cfr. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, revisada G. Watson (1956), y reeditada en 1969, Londres, capít. XIII.

¹⁵⁴⁰ “... Imagination, which, in truth,
Is but another name for *absolute power*
And clearest insight, amplitude of mind,
And Reason in her most exalted mood”.

(William Wordsworth, *The Prelude*, Book XIV, en *Poetical Works*, ed. E. de Sélincourt and H. Darbishire, 1940-9.)

En la segunda mitad del siglo XIX, el *Parsifal* de Wagner incorpora la noción de que la vaciedad es pureza, y la invocación al genio “no denota la presencia de un atributo o identidad. Pertenece más bien al silencio (o vaciedad) y a la fe (o duda) que al lenguaje y la comprensión. La conclusión lógica a esto es, desde luego, que el verdadero genio natural puede muy bien guardar silencio. Esta idea es común a espíritus tan diversos como Wordsworth y Byron”¹⁵⁴¹. Wagner fue el único genio que Nietzsche reconoció. Según M. Tanner, “ ‘genio’ no es un término crucial en el vocabulario de Nietzsche”¹⁵⁴², para quien lo importante es que “convirtamos nuestras vidas en obras de arte”¹⁵⁴³. El término se utiliza raramente en sus últimas obras porque “quiso purificar a la vida-que-se-convierte-en-arte de las impurezas que había descubierto en todo arte que no era vida”¹⁵⁴⁴.

Paul de Man nos indicará, como conclusión de sus lecturas de Hegel y de la crítica romántica, el problema que se plantea cuando el pensamiento cae preso de lo que denomina como “la ilusión fenomenológica, la idea de que el lenguaje – especialmente el lenguaje de la metáfora y del símbolo – puede de algún modo hacerse consustancial con el mundo de los objetos naturales y de los procesos, y trascender así el abismo ontológico existente entre las palabras (o conceptos) y las intuiciones sensibles”¹⁵⁴⁵. De este modo, “la idea de una correspondencia entre el pensamiento y la cosa, que tuviera como fundamento o soporte la identidad estructural de la palabra o del lenguaje, queda hecha pedazos”¹⁵⁴⁶. Para de Man, “el genio, como lo sublime, es una categoría que trasciende toda categorización”¹⁵⁴⁷. La idea de genio está íntimamente vinculada con el complejo de temas metafísicos que de Man compara con los trabajos realizados por el pensamiento ilustrado o desmitificador. Teorizar sobre la naturaleza del genio es una empresa imposible desde el principio, aunque esto no ha evitado que Kant y los posteriores filósofos estetas lo intentaran. El significado de la deconstrucción se comprende mejor cuando de Man nos indica qué es lo verdaderamente importante en la lectura de un texto: “La cuestión es precisamente si un texto literario trata de lo que describe, representa o declara”¹⁵⁴⁸. De Man responde negativamente, pues los problemas que se

¹⁵⁴¹ Bone, D., “The Emptiness of Genius: Aspects of Romanticism”, en Penelope Murray, *Genius*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, p. 117.

¹⁵⁴² Tanner, M., “Nietzsche on Genius”, en Penelope Murray, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁴⁵ Norris, C., “Deconstructing Genius: Paul de Man and the Critique of Romantic Ideology”, en Penelope Murray, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁴⁶ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 255.

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵⁴⁸ de Man, Paul, *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, 1979, p. 57.

plantean al leer un texto de ficción como *Du Côté de chez Swann* no pueden distinguirse de manera rigurosa de los que presenta la *Estética* de Hegel u otras obras de filosofía y de teoría. En cada caso, “hay que elegir entre aceptar simplemente lo que el texto dice – seguir la línea persuasiva del texto en su lectura – y deconstruir las estratagemas figurativas por las que se logran tales efectos”¹⁵⁴⁹.

Como indica José Jiménez, “la deconstrucción es, en principio, una *práctica* sobre los textos, que opera descontextualizándolos, cuestionando sus contextos habituales”¹⁵⁵⁰. La deconstrucción es una forma de dialéctica negativa, una actividad que continúa el proyecto de una crítica inmanente o autorreflexiva desarrollada por Hegel a partir de Kant. En el ensayo “Sign and Symbol in Hegel’s Aesthetics”, de Man destaca dos proposiciones en Hegel que son “sintomáticas de los errores y confusiones que han afectado a la teoría estética después de Kant”¹⁵⁵¹. Una es la declaración de Hegel de que ‘lo Bello es la manifestación sensible de la Idea’, y la otra, su afirmación de que ‘el arte es para nosotros una cosa del pasado’. Lo que distingue la estética de Kant de las posteriores malas interpretaciones que de Kant hacen Schiller y otros pensadores es la difuminación de las líneas propiamente críticas entre arte, epistemología, historia y ética: “Deconstruir la ideología del genio es ver cómo tales nociones han penetrado otras esferas potencialmente más peligrosas”¹⁵⁵².

La conjunción entre la noción de genio y un cierto desorden mental es algo que ya los antiguos habían expresado: “No hay genio alguno grande sin alguna dosis de demencia”¹⁵⁵³. Sin embargo, la larga asociación entre genio y locura es algo que comienza en el siglo XVI, pues los significados antiguos de *ingenium* y *dementia* no son los que la época moderna les asocia, y cuando lo hacían se referían especialmente a la facultad de la razón.

La referencia de esta relación a la imaginación es algo nuevo. Los siglos XVII y XVIII destronaron a la noble y soberana razón de su eminencia como principal atributo de los grandes hombres y la sustituyeron por la originalidad y la imaginación. El artista vino a reemplazar al sabio y así fue como nació la idea moderna del genio. En el siglo XVII comenzaron a hacerse descripciones metódicas que llevaron a los comienzos de una comprensión científica, y durante la última mitad del siglo XVIII una apreciación más apropiada del desorden mental permitió realizar una mejor exploración del genio.

¹⁵⁴⁹ Norris, C., *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁵⁰ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 254.

¹⁵⁵¹ Norris, C., *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. 162.

¹⁵⁵³ *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementia fuit* (Cfr. Séneca, *De la tranquilidad del alma*, en *Obras Completas*, discurso previo, traducción, argumentos y notas de Lorenzo Riber, De la Real Academia española, Aguilar S.A., 1966, XVII, p. 215).

No obstante, fueron los poetas, ensayistas y filósofos de los siglos XVII y XVIII quienes más subrayaron la conjunción con la noción del genio melancólico. Robert Burton proclamó en 1621 que “todos los poetas están locos”¹⁵⁵⁴, y lo extendía a artistas y a filósofos. Otros autores como Dryden y Pascal emitieron teorías parecidas. Un siglo y medio después Lamartine, influido por las teorías de su época, hacía referencia a “esta enfermedad que llamamos genio”, afirmando que: “El genio lleva en sí mismo un principio de destrucción, de muerte, de locura, igual que el fruto lleva en sí mismo el gusano”¹⁵⁵⁵. Estos autores expresaban sólo lo que eran meras creencias, sin ningún criterio de verificación o explicación. En el siglo XIX se oyeron otras voces. Esquirol, el gran psiquiatra de su tiempo, escribió que si todo esto significaba que una gran inteligencia predispone a la locura, entonces es un error. Sin embargo, esto es lo que se ha pensado durante casi 400 años, y ello por ciertas razones.

Una de ellas es la idea de pasión. Las fuertes pasiones mueven el espíritu, y un exceso de pasión – frenesí – está íntimamente conectado con la locura. Según Diderot, “las artes del genio nacen y mueren con ellas”¹⁵⁵⁶. Esto es algo que ya intuyeran Young y Shaftesbury al afirmar que cuando el genio se entusiasma, se inspira, llega un momento que ya no sabe lo que hace. Goethe decía que el genio consistía en una peculiar energía u organización de la energía.

La idea de Diderot de que el genio se adquiría de la naturaleza, influido también por Shaftesbury, pasó pronto a Alemania influyendo en la construcción de la *Naturphilosophie* y las ideas románticas del *Sturm und Drang*. El aura de “manía” que poseía el genio le dotaba con una cualidad mística e inexplicable que servía para diferenciarle del hombre típico, del burgués y, lo que es más importante, del “mero” hombre de talento¹⁵⁵⁷. Durante la última parte del siglo XIX tuvo lugar una vinculación más perversa entre genio y desorden mental en lo que se denominaron como teoría evolutiva, que acepta una cierta transmisión de generación en generación, y teoría degenerativa, que postulaba un doble proceso de esta herencia: podía surgir de una enfermedad física o de una conducta moral defectuosa. De aquí, el adjetivo *degenerado* o *decadente*. En el siglo XIX, sólo Kretschmer, entre los psiquiatras, continuó las ideas degenerativas. Recurrió a conceptos evolutivos y degenerativos, aunque invitando a sus lectores a considerar el genio de forma menos exclusiva en relación con la psicosis (como se

¹⁵⁵⁴ Burton, R., *The Anatomy of Melancholy*, Londres, 1621, Vol. I, pp. 128-9. Trad. cast.: *Anatomía de la melancolía*, traducción de Ana Sáez Hidalgo, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 3 Vols., Madrid, 1997-2002.

¹⁵⁵⁵ Lamartine, citado por W. Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm*, 6ª ed., Munich, 1967, p. 220.

¹⁵⁵⁶ Diderot, D., *Oeuvres Complètes de Diderot*, eds. J. Asesta y M. Tourneux, París, 1875, Vol. XIX, p. 87.

¹⁵⁵⁷ Becker, G., *The Mad Genius Controversy*, Beverly Hills, 1978, p. 127.

Porter, R., *A Social History of Madness*, Londres, 1987.

había hecho hasta entonces), y más en relación con la neurosis y el desorden de la personalidad¹⁵⁵⁸. La idea de Freud sobre la creatividad era que la principal fuerza motivadora se encuentra en el individuo, y que la parte más esencial de las creaciones de los genios les viene en forma de inspiración, como resultado del pensamiento inconsciente.

Jung adoptó una idea más positiva del artista creativo: “distinguió entre dos variedades de creación artística, la *psicológica* y la *visionaria*”¹⁵⁵⁹. A la primera variedad pertenecían todas las novelas que trataban del amor, el ambiente familiar, crimen y sociedad, poesía didáctica, lírica y el drama trágico-cómico. Pero la creatividad artística que le interesaba a Jung es la de los artistas que él denomina visionarios, entre los que se encuentran Dante, Nietzsche, Wagner, Blake y el Goethe de la segunda parte de *Fausto*.

Jung pensaba que este tipo de imaginación visionaria no podía derivarse de la biografía personal de los artistas. Mientras que Freud había interpretado que ese material se originaba en la temprana infancia, Jung postuló un nivel de mente que denominó como “inconsciente colectivo”. De este modo, Jung “representó la mente como algo parecido al cuerpo: como teniendo una estructura que tenía una larga historia, y que producía los mismos tipos de imágenes básicas, igual que el cuerpo producía los mismos tipos de órganos básicos”¹⁵⁶⁰.

En nuestros días, la declaración ortodoxa freudiana es una lúcida presentación de la teoría de la sublimación y de la catarsis. Para Pickering, la pasión sólo significa “una intensidad del impulso, con fuertes tonos de impulso sexual”¹⁵⁶¹. Para escritores anteriores como Shaftesbury, Young y Diderot significó mucho más: “La pasión implicaba energía y entusiasmo, que podía verdaderamente aliarse con la grandeza pero, incluso entonces, sólo con un ingrediente de juicio que excluía con la locura”¹⁵⁶².

EL PROCESO DE CREACIÓN

El acto de creación no ha concluido, según Shaftesbury, en estas dos fases comentadas anteriormente. Aunque cree en el talento innato del genio, rechaza, sin embargo, el prejuicio de pensar que la obra de arte ha concluido en el primer boceto. El artista recibe el

¹⁵⁵⁸ Kretschmer, E., *Geniale Menschen*, traducido por R. B. Cattell como *The Psychology of Men of Genius*, Londres, 1931.

¹⁵⁵⁹ Murray, P., *op. cit.*, p. 215.

¹⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹⁵⁶¹ Pickering, G., *Creative Malady*, Londres, 1974, p. 309.

¹⁵⁶² Murray, P., *op. cit.*, p. 207.

genio de las Musas¹⁵⁶³, pero tiene que realizar estudios para educarlo adecuadamente. Hay que recorrer un largo y fatigoso camino para llegar desde la concepción, desde el éxtasis del arrobamiento, desde la vivencia hasta la realización de la obra de arte. El profano en la materia comprende rara vez la severa disciplina a la que debe someterse el artista¹⁵⁶⁴. Los “genios precipitados” que quieren alcanzar la fama sólo con la fuerza de la fantasía, no quieren esperar el tiempo necesario ni aplicarse lo más mínimo¹⁵⁶⁵.

El estilo efímero de estos escritores - Shaftesbury arremete contra los escritores de su época - muestra que no saben realizar un producto con unas buenas proporciones porque no han dejado madurar suficientemente su fruto¹⁵⁶⁶. Las palabras de Horacio: *nonum prematur in annum*¹⁵⁶⁷ no tienen valor para ellos¹⁵⁶⁸. Desean recoger los frutos de su arte, pero sin trabajar duro.¹⁵⁶⁹ Sus chapuzas merecen considerarse como tosquedades¹⁵⁷⁰. Se jactan de alcanzar su meta sólo mediante su genio, por medio del fluir natural de sus palabras, de jugar con su trabajo y hacerlo todo “de pasada”¹⁵⁷¹. No son responsables ni artística ni moralmente. Los escritores antiguos, modelos admirados por Shaftesbury, pensaban, al contrario, que una verdadera obra de arte sólo podía madurar por medio de una continua autodisciplina y un trabajo y formación inagotables. Los artistas griegos no valoraban únicamente la disposición genial, sino la esmerada elaboración de la obra¹⁵⁷². Los artistas de la elegancia ática no ocultaban este esfuerzo, sino que dejaban ver claramente cuánto les costaba acabar y perfeccionar incluso la menor obra de arte. Al elaborar su obra de arte de modo tan natural y relajado podía pensarse que era fruto de un arrebató genial, de una hora feliz. Sin embargo, no ocultaban en modo alguno su arte, sino que preferían mostrar a su público lo seria que era su obra y el esfuerzo que les había costado esa representación que parecía tan espontánea¹⁵⁷³. Es cierto que una obra de arte debe dar al espectador la impresión de tratarse de una composición improvisada. Shaftesbury indica como señal de una verdadera perfección artística, en cuanto a

¹⁵⁶³ *Characteristics*, 1900, I, 151.

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, II, 316-317.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, II, 317, 326.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, I, 109.

¹⁵⁶⁷ Horacio decía que dejaba reposar sus escritos alrededor de 10 años (*Comprímase hasta el noveno año*) antes de decidirse por darlos a conocer al público.

¹⁵⁶⁸ *Characteristics*, 1900, I, 109.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, II, 317.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, I, 109: *Crudities*.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, I, 151.

¹⁵⁷² *Ibid.*, I, 151.

¹⁵⁷³ *Ibidem*.

la forma se refiere, ocultar el esfuerzo que se ha realizado para pulir y elaborar la obra¹⁵⁷⁴. En lugar de mostrar el método, el artista debe mantenerlo oculto todo lo que le sea posible¹⁵⁷⁵, pues proceder de un modo natural y sencillo, ocultando el tacto artístico significa crear y poseer un gusto artístico refinado¹⁵⁷⁶. De este modo, los artistas antiguos procuraban que sus obras pareciesen que habían sido ejecutadas sin ninguna premeditación¹⁵⁷⁷. Por consiguiente, quienes lean una carta o una sátira de Horacio comprenderán que la belleza de estos escritos reside en ocultar el orden y el método¹⁵⁷⁸. Sin embargo, por muy fácil y carente de reglas que parezca una obra de arte, por mucho que parezca que es el resultado de una hora feliz, está sometida a unas leyes muy severas. Todo estilo que es auténtico, toda composición genial tiene tanto orden y método como a la que estrictamente se la denomina composición metódica¹⁵⁷⁹. De este modo, incluso el procedimiento de los antiguos que consistía en escribir en apuntes y misceláneas requiere tanto orden como una elaboración regular¹⁵⁸⁰.

La libertad de la obra de arte, en lo que se refiere a su forma externa e interna, no significa arbitrariedad y desenfreno, sino el despliegue orgánicamente vivo de aquella ley de la que se ha originado. El genio, por mucho talento que posea¹⁵⁸¹, se forma sólo mediante un arduo trabajo: “Pues igual que el caballo por sí sólo no hace al jinete... tampoco el genio por sí sólo hace al poeta”¹⁵⁸². Por muy fácil que sea la concepción del ingenio, no hay nada más difícil que traerlo felizmente al mundo¹⁵⁸³. Quien crea que puede aprender eso jugando o por casualidad será siempre un pseudoartista¹⁵⁸⁴. Shaftesbury ilustra su teoría de un modo auténticamente socrático, indicando un ejemplo de la vida cotidiana: “la actividad de los señores de la sociedad refinada puede compararse con el estudio que realizan los poetas. Los primeros tienen que aprender los diversos movimientos y el equilibrio del cuerpo y de sus miembros; los segundos, el equilibrio del espíritu y de las pasiones”¹⁵⁸⁵. Puede suceder que existan algunos genios que estén por naturaleza formados felizmente y que se sientan

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, I, 152.

Second Characters, p. 8.

¹⁵⁷⁵ *Characteristics*, 1900, I, 152.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, II, 244.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, I, 152, 159.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, II, 168.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, I, 168.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, II, 169.

¹⁵⁸¹ *Ibid.*, II, 129.

¹⁵⁸² *Ibid.*, I, 127, 151.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, II, 157.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, I, 219-220.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, I, 125.

predispuestos a todo lo que es noble y bello¹⁵⁸⁶; sin embargo, tanto los nobles como los escritores sólo logran la perfección suprema después de haber sido educados por grandes maestros¹⁵⁸⁷.

Shaftesbury indica que el artista debe servirse de la Filosofía, de la Naturaleza y de la Antigüedad como sus modelos. Por un lado, entiende la filosofía como ciencia universal y, por otro, como filosofía moral¹⁵⁸⁸, es decir, como la ciencia que asegura el conocimiento del mundo y del hombre¹⁵⁸⁹.

La formación filosófica del artista, como modo para reconocerse a sí mismo, equivale a la teoría de la armonía interior sobre la que descansa la armonía de la vida¹⁵⁹⁰.

El artista debe formar su personalidad junto a la filosofía, sobre todo junto a la naturaleza, la “naturaleza plástica universal”¹⁵⁹¹. Contemplando su obra maestra del universo¹⁵⁹², el espíritu creador vive la armonía y belleza supremas, pues en la obra de arte de la naturaleza, en el cosmos, la forma interior se objetiva logrando la perfección suprema. La naturaleza es el modelo y ley de toda creación artística¹⁵⁹³, pues armonía y proporción, factores principales del concepto de belleza, tienen en ella su fundamento¹⁵⁹⁴.

Por consiguiente, el verdadero artista aspirará ante todo, como “discípulo de la naturaleza”¹⁵⁹⁵, a imitar la naturaleza hasta el máximo extremo¹⁵⁹⁶. Es cierto que algunos pintores, en su afán por lograr una originalidad mal entendida, intentan alejarse en sus representaciones lo más posible de la naturaleza¹⁵⁹⁷, es decir, crear imágenes fantásticas que no tienen nada en común con seres naturales¹⁵⁹⁸. Pero la naturaleza no permite que se burles de ella. Lo no-natural resulta ser siempre no-artístico¹⁵⁹⁹: “Cuando el dibujo del pintor es inexacto, y su composición va contra la naturaleza, entonces la obra resulta ridícula”¹⁶⁰⁰.

¹⁵⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, I, 181.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, I, 112, 193, 234.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, II, 270.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, I, 96, 136.

Second Characters, p. 106.

¹⁵⁹² *Characteristics*, 1900, II, 136.

¹⁵⁹³ *Ibid.*, I, 96.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, I, 227-228.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, II, 125, 347.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, I, 168.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, II, 160.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, I, 233.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, I, 58, 216, 217.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, I, 228.

Shaftesbury le exige al verdadero pintor que de a la criatura de su espíritu una forma que sea conforme a la naturaleza¹⁶⁰¹. El resultado de toda composición se apoya en la naturaleza, es fiel a la naturaleza¹⁶⁰². En todas las artes imitativas lo que se ha tomado de la naturaleza, es decir, lo que ha sido dibujado con intención según la naturaleza, debe hacernos sentir la impresión de que se trata de un objeto natural; debe representarse con unas proporciones concretas, plasmando la armonía y unión de cada una de sus partes con la naturaleza¹⁶⁰³.

Esta tesis vale también para el campo de lo anímico: “La apariencia de realidad es necesaria para que una pasión se represente de una forma agradable y atractiva”¹⁶⁰⁴. La trama del drama no puede ser teatral, es decir, completamente inventada y, por tanto, artificial, sino que tiene que parecer que está diseñada según la naturaleza. Por eso, Shaftesbury exige que el verdadero artista sea sencillo y natural¹⁶⁰⁵, que su imitación sea sencilla y lo más exacto de la naturaleza¹⁶⁰⁶: “Aunque se sea artista, poeta o filósofo; aunque su estilo tenga la influencia de diversas épocas, ellos no son en realidad más que meros copistas de la naturaleza”¹⁶⁰⁷. Shaftesbury alaba los genios naturales¹⁶⁰⁸ y no-afectados cuando representan lo original, natural, no-afectado, simple¹⁶⁰⁹, porque sus representaciones son eruditas, fantásticas, naturales y fidedignas¹⁶¹⁰, al contrario que los poetas artificiales y forzados¹⁶¹¹. Como indica Cassirer: “La creación del artista no es un parto de su imaginación subjetiva, no es un fantasma vacío, sino que expresa a un ser verdadero, en el sentido de una necesidad y legalidad verdaderamente internas. El genio no recibe esta ley desde fuera, sino que, por el contrario, la saca originalmente de sí; y se nos muestra que esa ley, que no ha sido tomada a la naturaleza está, sin embargo, en completa armonía con ella, y lejos de contradecir a su forma fundamental, más bien nos la descubre y corrobora”¹⁶¹². A quienes son meros artistas de la fantasía les recuerda la regla de Horacio: *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*¹⁶¹³.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, I, 96.

¹⁶⁰² *Ibid.*, II, 267.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, I, 96.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, I, 6.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, I, 159; II, 243.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, I, 160, 168.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, I, 227, 228.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, I, 167.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, II, 319.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, I, 96, 129.

Second Characters, 55.

¹⁶¹¹ *Characteristics*, 1900, I, 144.

¹⁶¹² Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, p. 358.

¹⁶¹³ “Puesto que no me lo creo, odio cualquier cosa que me muestres de este modo”, citado por Shaftesbury en *Second Characters*, p. 55.

Estas severas exigencias son comprensibles debido a la aversión que siente Shaftesbury hacia lo que no es natural en cualquier forma que acaezca: amaneramiento, afectación, vacío, pues él prefiere la claridad, sencillez y unicidad.

Lo estéticamente valioso de la teoría de la imitación de Shaftesbury radica en su requisito de la naturalidad. Con su llamada a volver a la naturaleza quiere incitar al artista a que estudie la naturaleza y dirija con ello su vista hacia lo que es verdaderamente bello.

Sin embargo, nada sería más injusto que incluir a Shaftesbury entre los naturalistas debido a su tesis de la “estricta imitación de la naturaleza”¹⁶¹⁴. Sus obras confirman claramente que está en contra de esta idea. No se trata, entonces, de creer en algo al pie de la letra, sino de entender el espíritu a partir del cual ha nacido cualquier palabra. Shaftesbury recomienda representar algo de forma natural sólo como un mero punto de partida, no como meta de la creación artística. Lejos de exigirle al artista que ejecute una imitación calcando fielmente la naturaleza¹⁶¹⁵, Shaftesbury lleva en cambio el requisito de los naturalistas hasta sus últimas consecuencias, reconociendo el principio idealista y de la crítica del conocimiento que resulta de la idea del arte como una simbolización de las vivencias anímicas internas. Toda obra debe ser natural, pero sólo parecer que está dibujada según la naturaleza¹⁶¹⁶. Shaftesbury cree haber superado ampliamente con esta teoría a quienes considera como sus ideales, Platón y Aristóteles. No cree, como Platón, que el arte sea una copia engañosa de la realidad, una mera imagen de la apariencia, sino una realidad superior. Se diferencia de Aristóteles por su principio de la verdad superior, de la veracidad interior, haciendo así más profundo el concepto de mimesis de la pura imitación.

Shaftesbury sitúa por encima del requisito de la “imitación exacta de la naturaleza” el requisito de la verdad de la naturaleza. El artista debe subordinar sus imágenes de la fantasía a las leyes de la naturaleza y de la verdad, “su objetivo es dejar la Naturaleza y la Verdad tal y como las encontró, acomodar su humor y fantasía a su norma”¹⁶¹⁷. El pintor y el poeta tienen prohibido configurar de modo contrario a la naturaleza y la verdad¹⁶¹⁸. Sus obras deben parecer naturales y fidedignas¹⁶¹⁹. Si una obra de arte no es verdadera y natural, entonces no

¹⁶¹⁴ *Characteristics*, 1900, I, 168.

¹⁶¹⁵ *Second Characters*, p. 139.

¹⁶¹⁶ *Characteristics*, 1900, II, 259.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, I, 33; II, 6.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, I, 96, 129.

Second Characters, p. 55.

es agradable ni interesante, y mucho menos didáctica y útil¹⁶²⁰. Como el artista no representa en sus obras toda la naturaleza, sino sólo una parte¹⁶²¹, pero crea un todo completo independiente, cerrado en sí mismo, comprensible¹⁶²², no debe seguir con demasiada exactitud ni a la naturaleza ni a ningún otro modelo¹⁶²³; debe orientarse hacia la infinita variedad de los objetos de la naturaleza¹⁶²⁴ y formar su obra según un número de modelos, y no seguir un modelo único¹⁶²⁵. Toda representación que imite la realidad hasta el mínimo detalle es, por tanto, necesariamente anti-artística y resulta incluso anti-natural¹⁶²⁶: “Un ajuste excesivamente fiel, una regularidad excesiva raya en una configuración malograda”¹⁶²⁷. Nunca podrá un poeta, que sea un mero narrador o escritor de historias, llevar con derecho ese nombre¹⁶²⁸. Un pintor evitará igualmente seguir como simple copista a un poeta de vanguardia o a un historiador¹⁶²⁹: “El simple retratista tiene poco en común con el verdadero artista. Igual que el escritor de historias, sólo copia y dibuja todo lo inusual, lo enorme y lo excesivamente pequeño¹⁶³⁰, porque forma sólo según un original”¹⁶³¹. El gran artista imita, al contrario, la vida no en “palabras contadas”¹⁶³² sino que, como genio creador, representa la forma interna de su vivencia anímica: “Dispone su obra de tal modo que resulta por sí misma perfecta, nueva y original”¹⁶³³. La práctica de la vida cotidiana demuestra qué ridículo resulta incluso quien imita la actitud y conducta de otro, aunque lo haga con gracia. También en este caso, sólo lo original¹⁶³⁴ resulta atractivo y natural. Un artista sólo resulta natural y real cuando, como creador original, no imita servilmente cualquier forma exterior, sino que crea a

¹⁶²⁰ *Characteristics*, 1900, II, 318.

¹⁶²¹ *Ibid.*, I, 94.

¹⁶²² *Ibid.*, I, 94, 136, 217.

Second Characters, p. 51.

¹⁶²³ *Characteristics*, 1900, I, 96.

Second Characters, p. 51.

¹⁶²⁴ *Characteristics*, 1900, II, 215.

¹⁶²⁵ *Ibid.*, I, 96.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, I, 94.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, II, 96.

¹⁶²⁸ *Ibid.*, I, 96.

Second Characters, p. 59.

¹⁶²⁹ *Characteristics*, 1900, I, 96.

Second Characters, p. 51.

¹⁶³⁰ *Characteristics*, 1900, I, 96.

¹⁶³¹ *Ibid.*, 1900, II, 319.

¹⁶³² *Ibid.*, I, 137.

¹⁶³³ *Ibid.*, I, 94, 136, 217.

Second Characters, p. 51.

¹⁶³⁴ *Characteristics*, 1900, II, 319.

partir de su forma interior¹⁶³⁵, cuando su obra se desarrolla necesariamente de la ley de su personalidad. Cuando ha nacido de su propio espíritu y lleva el sello de su procedencia desde la unidad interna¹⁶³⁶, como un organismo concebido unitariamente, entonces es una verdadera obra de arte que ha sido compuesta conforme a la idea anticipada de unidad y de acuerdo con la auténtica belleza y verdad¹⁶³⁷.

De nuevo, tocamos aquí el debatido problema de la verdad a lo largo de la Historia de la Estética desde Descartes y Boileau. En una etapa superior del desarrollo del arte, naturaleza y verdad son conceptos correlativos. Shaftesbury ve el motivo de su relación en la idea de unidad que subyace en ellas, como idea en el sentido platónico, como ley configuradora. Por eso, Shaftesbury define la belleza por medio de la verdad: “Toda belleza es verdad, los rasgos verdaderos constituyen la belleza de un rostro, y las proporciones verdaderas, la belleza de la arquitectura, como las medidas verdaderas, la de la armonía y la música”¹⁶³⁸. La verdad y la unidad del diseño no significan la corrección del dibujo, sino la veracidad y la unidad de la intención artística. Esta intencionalidad artística y moral se desarrolla en Shaftesbury a partir de la conexión de una comprensión interior, artística y vital, de la realidad de las cosas. Sólo hay una verdad, la unidad del espíritu que se manifiesta de diversas formas en las criaturas de la naturaleza, del arte y de la moralidad. La práctica le enseña al artista lo importante que es el conocimiento de las leyes de la verdad. Sólo el artista que conoce la verdad superior puede crear según la naturaleza¹⁶³⁹. Según Cassirer: “La verdad de la naturaleza no se alcanza en la imitación sino en la creación; porque la naturaleza misma, en su más profundo sentido, no es el nombre colectivo de lo creado sino la fuerza creadora de la que manan la forma y el orden del universo. En esto y sólo en esto tiene que competir la belleza con la verdad, el artista con la naturaleza. El verdadero artista no anda buscando penosamente en la naturaleza los rasgos de su creación; sigue, más bien, un modelo interior que tiene delante de sí como un todo primordial, no articulable. Pero este modelo no es ninguna apariencia, y aquél está seguro de que coincide, no con la realidad fáctica de las cosas, sino con su verdad esencial”¹⁶⁴⁰. En cualquier valoración que haga referente a los hombres y las costumbres, el artista necesita conocer la verdad poética. Pues la ley de la verdad y de la autenticidad determina el verdadero

¹⁶³⁵ *Ibid.*, I, 217.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, I, 94, 136, 217.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, I, 125.

Second Characters, p. 60.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, I, 94.

Second Characters, p. 10.

¹⁶³⁹ *Characteristics*, 1900, I, 211, 216.

¹⁶⁴⁰ Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, p. 357-358.

sentido de su obra¹⁶⁴¹: “La verdad es la diosa más poderosa, e incluso la ficción debe dejarse guiar por ella, gustando exclusivamente cuando adopta su forma”¹⁶⁴². Como indica Shaftesbury: “El diseñador inteligente finge en beneficio de la verdad”¹⁶⁴³. En poesía, donde todo es fábula, es decir, invención, le corresponde, sin embargo, la primacía a la verdad, es decir, a la necesidad interior; quien estudie la teoría del drama de los filósofos antiguos comprende por qué concedían a la verdad tal valor¹⁶⁴⁴. Pues la verdad pone de manifiesto la esencia interior, el contenido de ideas de la naturaleza que sólo aparece de modo incompleto en la realidad¹⁶⁴⁵. De este modo, la probabilidad o verdad aparente es la auténtica verdad del arte¹⁶⁴⁶. Cuando Shaftesbury denomina artes imitativas a la pintura y a la poesía¹⁶⁴⁷, contrapone, sin embargo, su “modo de imitación sublime y noble”¹⁶⁴⁸, su “imitación correcta”¹⁶⁴⁹, “la mejor imitación, la justa imitación de la naturaleza según la historia natural y las ideas o especies de algunas formas con algún fin y con alguna intención”¹⁶⁵⁰, que representa no lo posible (lo puramente casual), sino lo natural y probable (o interiormente necesario)¹⁶⁵¹, con un arte que imita únicamente de un modo inferior y servil: la imitación¹⁶⁵². El arte engañoso supera a todas las otras ficciones de las artes imitativas¹⁶⁵³, y entusiasma a los espectadores excitándoles por medio de la “belleza real y la verdad” y la representación probable de las cosas¹⁶⁵⁴, así como con la fantasía de las cosas naturales¹⁶⁵⁵.

¹⁶⁴¹ *Characteristics* 1900, I, 125.

Second Characters, p. 38.

¹⁶⁴² *Characteristics*, 1900, I, 6.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, I, 318.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, I, 94.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, I, 233.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, I, 125.

Second Characters, pp. 38, 55.

¹⁶⁴⁷ *Characteristics*, 1900, I, 96, 129.

Second Characters, pp. 55, 60.

¹⁶⁴⁸ *Characteristics*, I, 96, 129.

Second Characters, p. 20.

¹⁶⁴⁹ *Characteristics*, 1900, I, 137, 158.

¹⁶⁵⁰ *Second Characters*, p. 93.

¹⁶⁵¹ *Characteristics*. 1900, I, 97; II, 318.

¹⁶⁵² *Ibid.*, I, 129.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, I, 96, 129.

Second Characters, p. 60.

¹⁶⁵⁴ *Characteristics*, 1900, I, 125.

Second Characters, p. 55.

¹⁶⁵⁵ *Characteristics*, 1900, I, 125.

Second Characters, pp. 55, 60.

La verdad superior no sólo permite la correspondencia adecuada de la obra de arte con la realidad histórica, sino que la presupone también necesaria¹⁶⁵⁶. La imagen de la fantasía, la obra de la imaginación artística, debe ser probable, es decir, debe poder resistir el control del objeto en la realidad¹⁶⁵⁷. Por eso, al poeta le gusta ajustarse en sus relatos, compuestos moral y filosóficamente, a la fábula histórica, “la verdad histórica debe dar paso a la poética pues está gobernada no tanto por la realidad como por la probabilidad o la apariencia plausible”¹⁶⁵⁸, en interés de la ley capital de todo arte de la representación probable que condiciona la uniformidad de la obra de arte. Rompe con la realidad histórica, pues al crear un todo en un marco reducido¹⁶⁵⁹ debe preferir lo esencial a lo casual, es decir, escoger e idealizar¹⁶⁶⁰. Shaftesbury denomina “regla de consistencia”¹⁶⁶¹ a este requisito de la verdad superior: “Para conservar, por tanto, una justa conformidad con la verdad histórica y con la unidad de tiempo y acción no existe otro modo por el que posiblemente podamos dar una pista de algo futuro que no sea el de poner a la vista aquellos acontecimientos que según la naturaleza podrían bien subsistir. Esto es lo que apropiadamente podemos denominar la regla de consistencia”¹⁶⁶².

El pintor de historias está ligado sobre todo a este requisito porque no sólo relata formas y rasgos faciales exteriores, sino también costumbres y pasiones¹⁶⁶³. Tiene siempre presente el requisito capital, el acuerdo y la correspondencia de las cosas, la debida sujeción y subordinación de las partes constituyentes¹⁶⁶⁴. Evita necesariamente una exactitud minuciosa, no se pierde en detalles, reduce lo gigantesco, evita lo delicado, caprichoso y grotesco para no oscurecer la impresión fundamental realzando de un modo demasiado llamativo lo que es secundario¹⁶⁶⁵. Subordinando lo episódico a la idea principal, el pintor, cuando pinta una

¹⁶⁵⁶ *Characteristics*, 1900, I, 125.

Second Characters, p. 36.

¹⁶⁵⁷ *Characteristics*, 1900, I, 96, 129.

Second Characters, p. 55.

¹⁶⁵⁸ *Characteristics*, 1900, I, 206.

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, I, 94.

Second Characters, pp. 50, 51, 59.

¹⁶⁶¹ *Characteristics*, 1900, I, 96, 97: “Lo característico, la cosa especificada, reducido a su forma verdadera y a su especie.”

¹⁶⁶² *Ibid.*, I, 125.

Second Characters, p. 36.

¹⁶⁶³ *Characteristics*, 1900, I, 136.

Second Characters, pp. 33, 99.

¹⁶⁶⁴ *Characteristics*, 1900, I, 136.

Second Characters, p. 60.

¹⁶⁶⁵ *Characteristics*, 1900, I, 94, 96.

Second Characters, pp. 60, 158.

marcha triunfal en la que, de acuerdo con la verdad del acontecimiento, reina un gran esplendor de colores, debe reducir, sin embargo, y en contra de la verdad histórica, el brillo y la alegría del color, porque de lo contrario el espectador se desconcertaría y se desorientaría con respecto a la representación principal¹⁶⁶⁶. A pesar de todo esto, el artista se sirve de diversos medios artísticos para seguir coincidiendo con la verdad histórica, por ejemplo, la anticipación y la renovación¹⁶⁶⁷. Necesita estilizar para resultar natural y realista. Comprenderá de este modo diversos acontecimientos en un instante¹⁶⁶⁸ que por el sentido podrían suceder simultáneamente¹⁶⁶⁹. La verdad y la credibilidad¹⁶⁷⁰ le permiten hacer referencia¹⁶⁷¹ y aludir mediante alegorías, presagios y profecías al pasado y al futuro: “Las costumbres y los caracteres conservados según la idea poética constituyen la verdad plástica”¹⁶⁷². Su obra adquiere a través de estos medios artísticos el carácter de claridad y transparencia, apareciendo así con un sentido supremo, unitario y natural, esto es, realista como consecuencia de la unidad de diseño¹⁶⁷³, conforme a la ley de la verdad y la credibilidad¹⁶⁷⁴, es decir, con una credibilidad y probabilidad internas. El poeta cumple con el requisito de la verdad superior cuando la acción del drama resulta de la necesidad interior, de la idea fundamental, cuando todos los efectos pueden comprenderse a partir de sus causas¹⁶⁷⁵, cuando todos los caracteres se desarrollan igualmente por necesidad interior. La verdad de los caracteres¹⁶⁷⁶ indica que toda configuración de la obra poética permanece fiel a sí misma en el transcurso de los acontecimientos: “¡Qué bien muestra cada uno de ellos quien es!”¹⁶⁷⁷

¹⁶⁶⁶ *Characteristics*, 1900, I, 233, 234; II, 125, 347.

Second Characters, pp. 49, 61.

¹⁶⁶⁷ *Characteristics*, 1900, I, 222: “anticipation and repeal”.

Second Characters, p. 37.

¹⁶⁶⁸ *Characteristics*, 1900, I, 95, 96.

Second Characters, p. 35.

¹⁶⁶⁹ *Characteristics*, I, 96, 97.

Second Characters, p. 36.

¹⁶⁷⁰ *Characteristics*, 1900, I, 223.

Second Characters, p. 38.

¹⁶⁷¹ *Characteristics*, 1900, I, 223.

Second Characters, pp. 37, 38.

¹⁶⁷² *Second Characters*, p. 98.

¹⁶⁷³ *Characteristics*, 1900, I, 223.

Second Characters, 38.

¹⁶⁷⁴ *Characteristics*, 1900, I, 223.

Second Characters, p. 38.

¹⁶⁷⁵ *Characteristics*, 1900, II, 319.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, I, 158, 160, 211.

¹⁶⁷⁷ *¡Quam similis uterque est sui!* (Terencio, *Formión*, Acto III, Escena II, citado por Shaftesbury en *Characteristics*, 1900, II, 320.

Las epopeyas homéricas y los diálogos platónicos han cumplido siempre este requisito del arte. Cada uno de sus personajes conserva siempre su carácter en el transcurso de la acción; sus razonamientos, inclinaciones y costumbres se representan de acuerdo con la verdad poética¹⁶⁷⁸.

El artista crea por segunda vez la realidad en la obra de arte. Su mundo sólo es apariencia, y se apoya en la ilusión¹⁶⁷⁹; sin embargo, pone de relieve la esencia interior de la realidad con más claridad que el mundo real. El arte es más perfecto que la realidad porque, como da a entender Shaftesbury con el símil del artista creador, Prometeo, expresa una vida que es superior y que está libre de la casualidad, de los desechos de la realidad¹⁶⁸⁰. De lo dicho anteriormente se infiere la prioridad de la poesía frente a la historia. Los mejores poemas son preferibles a las mejores historias porque desvelan con más claridad la verdad de los caracteres y de la naturaleza del hombre¹⁶⁸¹. El sentido de la vida sólo se manifiesta en la forma interior que lo lleva a consideración. Mientras que los hechos narrados torpemente, aunque se representen con la mayor honradez y fidelidad, pueden parecer el peor de los engaños¹⁶⁸², las puras mentiras, escogidas hábilmente, ponen mejor de manifiesto la verdad de las cosas, es decir, los nexos causales ocultos¹⁶⁸³. Todo arte que es verdaderamente grande no resulta, por tanto, de copiar, sino que es ejemplar. Ése es el motivo de que los artistas estudien infatigablemente las creaciones de la plástica, porque creen que pueden deducir de ellas mejores reglas que a partir del cuerpo humano ya acabado¹⁶⁸⁴. Homero fue entre todos los poetas quien entendió sobre todo “cómo mentir perfectamente”¹⁶⁸⁵. Sus mentiras, en las que mezclaba correctamente lo verdadero y lo falso¹⁶⁸⁶ son, a pesar de no ser reales en el sentido más elevado, fieles a la naturaleza y a la verdad, y sitúan a la realidad frente a un espejo: “El buen diseñador finge en beneficio de la verdad y dibuja sus caracteres siguiendo la regla moral.”¹⁶⁸⁷.

La verdad se manifiesta bajo una triple configuración:

¹⁶⁷⁸ *Characteristics*, 1900, II, 320.

¹⁶⁷⁹ - *Ibid.*, I, 125.

- *Second Characters*, p. 55.

¹⁶⁸⁰ - *Characteristics*, 1900, II, 94, 96, 216.

- *Second Characters*, p. 51.

¹⁶⁸¹ *Characteristics*, 1900, I, 96.

¹⁶⁸² *Ibid.*, I, 223.

¹⁶⁸³ *Ibid.*, I, 215, 223; II, 321.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, I, 96, 135.

¹⁶⁸⁵ *Ibid.*, I, 223; II, 318.

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*, II, 320.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*, II, 319.

- Verdad de la aparición, de la probabilidad interior;
- Verdad de la historia, verdad histórica;
- Verdad del decoro, verdad moral¹⁶⁸⁸.

La verdad del decoro o verdad moral tiene prioridad frente a las otras. Recordemos el juicio de valor de Shaftesbury respecto al virtuoso y al artista: la belleza más natural del mundo es la honradez y la verdad moral¹⁶⁸⁹. La verdad moral significa para Shaftesbury la verdad que se expresa en los sentimientos y las acciones humanas: “¿Es que no existe un arte y una verdad en las acciones?”¹⁶⁹⁰ La verdad moral se diferencia de la verdad teórica y de la verdad poética en que su conocimiento implica directamente en sí la fuerza obligatoria para la voluntad. Hemos definido la verdad poética como la armonía de determinadas formas artísticas de expresión con la norma de todo lo artístico: la ley de la autonomía y de la conveniencia. La verdad que es dinámicamente eficaz como despliegue armónico de todas las potencias anímicas, y que se manifiesta en la vida y cae bajo el principio regulador de la armonía interior, es la verdad moral. La verdad moral descansa asimismo sobre principios objetivos, supraempíricos, y obtiene de ellos el carácter de validez universal y de necesidad. El carácter de la verdad moral está tan fuertemente fundamentado en la naturaleza que incluso el espíritu obstinado y resistente tiene que estar convencido de su existencia¹⁶⁹¹. Las enseñanzas de la verdad moral son en sí mismas tan evidentes que parece que sería más fácil imaginarse que la mitad de la humanidad ha perdido la razón, que considerar verdadera cualquier cosa que se opusiera a esta ciencia natural y a toda razón fundamental¹⁶⁹². Toda obra de arte está sometida al tribunal de la verdad moral¹⁶⁹³: “Desgraciado sería el pintor que al pintar olvidase esta parte moral esencial. Si esto se perdiera, no habría ni historia ni ninguna forma verdadera: si ésta no apareciera visiblemente y se conservaran las costumbres y los caracteres de acuerdo con la idea poética”¹⁶⁹⁴. Pues la verdad moral sólo da conocimiento del orden y de las medidas del carácter, y muestra el verdadero tono y tacto de las pasiones humanas¹⁶⁹⁵. Sólo el artista de sentimiento verdaderamente moral representará también de forma verdaderamente poética: “Sólo quien conoce la belleza del sentimiento, la

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, I, 96.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, I, 95.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, I, 171.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, II, 344, 345.

¹⁶⁹² *Ibid.*, I, 97.

¹⁶⁹³ *Ibid.*, I, 216.

Second Characters, p. 98.

¹⁶⁹⁴ *Second Characters*, p. 98.

¹⁶⁹⁵ *Characteristics*, 1900, I, 217.

sublimidad del carácter, quien tiene vista y oído para la medida interior, puede representar correctamente las proporciones exteriores”¹⁶⁹⁶. De la verdad moral dependen, por tanto, la verdad y la belleza poéticas¹⁶⁹⁷, así como el correcto conocimiento de la verdad narrativa e histórica¹⁶⁹⁸. Como la verdad moral y poética forman en un sentido superior una unidad, el relatar humano y moral debe comprender la verdad moral y poética, es decir, debe admirar la belleza de los sentimientos, la sublimidad de los caracteres, y debe tener ante los ojos la imagen o el ideal de toda gracia natural que confiere a todo acto su fascinante atractivo¹⁶⁹⁹. El auténtico sentido del arte es la representación de la verdad moral ataviada de la verdad poética.

El problema de la verdad estético-moral alude a un problema filosófico-cultural y universal de la relación existente entre el reino de la belleza y el de la moralidad. Shaftesbury las sitúa a ambas en la más estrecha relación e interacción por medio del concepto de los “números interiores”¹⁷⁰⁰, de la armonía y de la proporción. Los mismos números y medidas gobiernan en el reino de lo bello y de lo moral¹⁷⁰¹. Con el ajuste de lo bello y lo bueno la belleza y el bien siguen siendo una y la misma cosa¹⁷⁰², la virtud es de todas las bellezas la principal y la más amable. Sin embargo, el concepto de virtud de Shaftesbury no queda definido de un modo exhaustivo: éste sólo se consume en el concepto de la conveniencia armónica. La teoría shaftesburiana de la naturaleza como unidad artísticamente animada y con una finalidad deja entender el significado de conveniencia como meta de lo bueno y lo bello: “La belleza y la verdad están unidas con la utilidad y la conveniencia”¹⁷⁰³.

La belleza del universo se simboliza en la idea de lo bueno, lo verdadero y lo bello. Despierta en nosotros la ansiedad de configurar el cosmos del alma, la “arquitectura moral”¹⁷⁰⁴, de un modo análogo al macrocosmos: “El orden del mundo moral es igual al del natural”¹⁷⁰⁵, pues las leyes a las que está sometida la naturaleza universal obligan a “toda especie particular”¹⁷⁰⁶.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*, I, 217.

¹⁶⁹⁷ *Ibid.*, I, 94, 96; II, 331, 332.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*, I, 97.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, I, 217.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, I, 217, 227.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, I, 227.

¹⁷⁰² *Ibid.*, I, 138, 338.

¹⁷⁰³ *Ibid.*, II, 267.

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*, 1900, I, 296, 314.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, II, 69.

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*, I, 296.

Por consiguiente, la virtud suprema consiste en una vida conforme a la naturaleza¹⁷⁰⁷. Vida que asegura a su vez la felicidad suprema¹⁷⁰⁸. Shaftesbury ha expresado claramente la singularidad que todo campo cultural tiene por su concepto original, por los números interiores y por la forma interior en la tesis siguiente: “lo que es bello es armonioso y proporcionado; lo que es armonioso y proporcionado es verdad; y lo que es al mismo tiempo bello y verdad es, por consecuencia, agradable y bueno”¹⁷⁰⁹.

¹⁷⁰⁷ *Philosophical Regimen*, pp. 4, 6, 52.

¹⁷⁰⁸ *Characteristics*, 1900, I, 338; II, 67.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, I, 268, 269.

CAPÍTULO VII

EL SIGNIFICADO DE LO ARTÍSTICO COMO FACTOR CULTURAL

EDUCACIÓN Y GOCE ESTÉTICO

En el reino de la cultura, el arte no es una provincia aislada, sino que surge de la vida y repercute necesariamente de nuevo en la vida. Así, Shaftesbury considera que el verdadero sentido del arte se encuentra en un *telos* extra-artístico. El artista no crea para sí mismo¹⁷¹⁰. El arte no tiene, según él, un fin en sí mismo: “¿Qué significa ser meramente un artista?”¹⁷¹¹ Antes bien, la pasión que admira es el amor a la proporción por motivos filantrópicos, y para bien y provecho de su mundo circundante y de las generaciones futuras¹⁷¹². El artista es el maestro y educador de su pueblo. Aunque su intención sea complacer a su público, de algún modo está por encima de él¹⁷¹³. Aparentemente se rebajará hasta el espectador; sin embargo, en realidad, lo elevará hasta él. Shaftesbury considera que el escenario influye mucho más que lo que se considera como el teatro más serio, esto es, el púlpito¹⁷¹⁴. El artista crea para instruir, para propagar la verdad moral, pero sin el tono ceremonioso del moralista¹⁷¹⁵. Por tanto, el sentido ideal del arte es, según la concepción de Shaftesbury, el recreo y entretenimiento noble y, mediante ello, la mejora y purificación del alma de sus pasiones. El público no debe buscar en el teatro sensación, sino edificación. La tragedia instruye sobre el verdadero sentido de la vida, y se marca como máxima meta ética un sabio autocontrol. De este modo, resulta pedagógicamente moral. Pone de manifiesto la infelicidad de los grandes; lleva al espectador al interior de los palacios, y enseña al pueblo a estar satisfecho con su propia vida¹⁷¹⁶. Cuando observa que sus tiranos, los aparentemente felices señores del mundo, están abatidos por la infelicidad interior, no sólo se siente vengado sino, además, con valor para sufrir las fatigas de su propia vida¹⁷¹⁷. Por eso honraban los griegos a sus artistas como si fueran santos, “porque prescribían reglas de vida y enseñaban moral”¹⁷¹⁸ de un modo

¹⁷¹⁰ *Characteristics*, 1900, I, 90.

¹⁷¹¹ *Ibidem*.

Philosophical Regimen, p. 173.

¹⁷¹² *Characteristics*, 1900, I, 90.

¹⁷¹³ *Ibid.*, I, 214.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, I, 232.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, I, 98.

¹⁷¹⁶ *Philosophical Regimen*, p. 397.

¹⁷¹⁷ *Ibidem*.

¹⁷¹⁸ *Ibid.*, I, 104.

agradable y entretenido, así como instructivo y útil¹⁷¹⁹. El hombre tiene el instinto de despertar sus sentimientos a la vista de grandes emociones¹⁷²⁰, y esto es lo que hace que el arte del gran dramaturgo se guíe a través de cauces nobles¹⁷²¹. Le ofrece al espectador, provocándole el temor y la compasión¹⁷²², no sólo los medios para descargar estos afectos, sino relatándole también la miseria que se origina por la desmesura y el desorden de las pasiones. De este modo, hará que se interese y se conmueva, haciendo al mismo tiempo que mejore de un modo más eficaz¹⁷²³.

Shaftesbury explica la teoría de la catarsis de Aristóteles del mismo modo que la defiende Lessing: descargando los afectos se logra purificar y liberar el alma, ennobleciendo así el carácter. Por consiguiente, Shaftesbury considera que la educación estética de todo pueblo es una tarea socio-pedagógica. Insiste sobre todo en la educación de la virtud¹⁷²⁴. En la virtud ve a los liberadores de la humanidad, a los portadores de las ideas eternas de la cultura de los hombres¹⁷²⁵.

An Inquiry Concerning Virtue or Merit de Shaftesbury se inspira constantemente en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, y en la crítica que éste hace del “Bien en sí” de Platón¹⁷²⁶, aunque también intervengan otras fuentes, especialmente las estoicas.

El bien debe definirse en primer lugar con respecto a la voluntad del hombre: “¿Dónde sitúo el bien del hombre? ¿Dónde, sino en su voluntad?”¹⁷²⁷ Conviene estudiar al hombre y la constitución de su voluntad para poder definir así un bien que sea un bien humano. Ahora bien, el hombre es en primer lugar un viviente entre otros vivientes que no posee nada que le pertenezca más que su propia vida. De este modo, el bien y el mal se entienden en primer lugar en relación con una voluntad de vida:

“Sabemos que toda criatura tiene un bien privado y un interés propio que la Naturaleza le ha obligado a buscar utilizando su propia brújula. Sabemos que existe en

¹⁷¹⁹ *Ibidem*.

¹⁷²⁰ *Ibid.*, II, 328.

¹⁷²¹ *Characteristics*, 1900, I, 180.

¹⁷²² *Ibid.*, I, 318, 319.

¹⁷²³ *Ibid.*, I, 82, II, 266.

¹⁷²⁴ *Ibid.*, I, 128, II, 319.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, II, 266.

¹⁷²⁶ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, (I 6 y I 13), Introducción por Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas por Julio Pallé Bonet, Editorial Gredos, 1985.

¹⁷²⁷ *Philosophical Regimen*, p. 92.

Cfr. También *Characteristics*, 1900, II, 29: “¿La cuestión es si estamos correctamente satisfechos y elegimos como debiéramos?”

realidad un buen y un mal estado en toda criatura, y que la naturaleza promueve el bueno y él mismo lo busca afectuosamente. Existiendo entonces en toda criatura un cierto interés o bien, debe existir también un cierto fin al que debe referirse todo en su constitución¹⁷²⁸.”

La voluntad tiene su raíz en una constitución y una organización que es propia del viviente en cuanto tal. Es hija del apetito¹⁷²⁹, primera manifestación de la vida que se diversifica en múltiples afecciones. No tiene sentido oponer, en un principio, como hace Hobbes¹⁷³⁰, los fines de la vida a la idea de un fin último o bien supremo. Hay que pasar de forma continua de la consideración de vivir a la de vivir bien, como hace Aristóteles¹⁷³¹. El error de Hobbes y de tantos modernos tras él¹⁷³² es detenerse en el móvil del interés, concebido solamente como un cálculo egoísta. Pero “el reloj del alma es demasiado complejo para poder explicarse desde un solo punto de vista”¹⁷³³. El hecho mismo de la organización del viviente indica ya su relación de inclinación hacia otros seres, hacia sus semejantes, a un medio que complica infinitamente la relación entre ellos. Es suficiente con observar el hecho de la comunicación entre los hombres para rechazar todo punto de vista exclusivo y reductor:

“Quien observe atentamente los asuntos de ello hallará que la pasión, humor, capricho, celo, facción y mil otros impulsos, propios del interés, constituyen una parte considerable en el movimiento de esta máquina¹⁷³⁴.”

A quienes defienden que el hombre es “un lobo para el hombre”, siguiendo a Hobbes, se les responderá irónicamente rectificando la relación: los lobos son “para los lobos” unas criaturas capaces, como las otras, de perpetuar su especie. Como indica Shaftesbury: “Los lobos son para los lobos unas criaturas amables y cariñosas. Los sexos se unen estrictamente para cuidar y criar a los cachorros, y esta unión continúa aún entre ellos”¹⁷³⁵. Por muy crueles

¹⁷²⁸ *Characteristics*, 1900, I, 243-244.

¹⁷²⁹ *Characteristics*, 1900, I, 123.

¹⁷³⁰ Hobbes, T., *Leviatán*, I, capít. XI, p. 199. Hobbes niega evidentemente todo bien último o bien supremo.

¹⁷³¹ Aristóteles, *Política*, I, 1252 b.

¹⁷³² *Characteristics*, 1900, I, 79-80 (haciendo alusión a La Rochefoucauld).

¹⁷³³ *Ibid.*, I, 77.

¹⁷³⁴ *Ibidem*. La metáfora del reloj o del alma-máquina es sólo una concesión irónica al lenguaje del adversario; Shaftesbury ironiza siempre la ficción mecanicista practicada por los cartesianos (Cfr. *Characteristics*, 1900, I, 191).

¹⁷³⁵ *Ibid.*, II, 83, 84.

que sean ciertas especies con otras, constatamos en el interior de cada una de ellas una sociabilidad de naturaleza¹⁷³⁶.

Hay que reafirmar entonces contra Hobbes la antigua tesis peripatética: el hombre es un animal social que no puede realizarse sino dentro del marco de una comunidad. La constitución de su deseo y la raíz biológica de su voluntad muestran ya que la propensión a la sociabilidad “es algo interior que está unido a nosotros, e implantado en nuestras naturalezas; entremezclado con nuestras otras pasiones”¹⁷³⁷. Podemos distinguir entonces dos familias de tendencias, o inclinaciones naturales: las que conciernen al yo, su salvaguarda, su interés o su utilidad propia; y las que nos hacen buscar a nuestros semejantes, a querer el bien para ellos, a encontrar nuestro bien con ellos en una comunidad¹⁷³⁸. Este tema es explotado en esa época en todos los libros sobre el “Derecho Natural” donde se refuta a Hobbes. Esto sucede, por ejemplo, con la obra *De Legibus Naturae* (1672) de Richard Cumberland. Creemos, sin embargo, superfluo subrayar una “influencia” directa de Cumberland sobre Shaftesbury como hace Stanley Grean en su libro *Shaftesbury’s Philosophy of Religion and Ethics*¹⁷³⁹. Shaftesbury toma sus fuentes directamente de la Antigüedad. Cumberland ha podido como mucho fortalecer en él esta tendencia. Esquemáticamente, el *Inquiry Concerning Virtue or Merit* distingue “las afecciones naturales dirigidas hacia el bien de su especie”¹⁷⁴⁰, y las “afecciones naturales dirigidas hacia su interés particular”¹⁷⁴¹.

Lo importante de esta terminología, que resulta un poco complicada al principio, es la elección de la palabra “afección” para designar con ella la propensión, la tendencia, la inclinación. Éstas no son jamás simples impulsos mecánicos que incitan en cierto modo exteriormente a la voluntad. Pertenecen de forma instantánea a la esfera del sentimiento, es decir, a una forma ya elaborada del deseo. La afección está siempre, en cierto grado, informada por el alma e incorporada, desde el origen, a la totalidad de la vida psíquica¹⁷⁴². Ella comporta en sí misma un tipo de facultad de juzgar, al menos de aprobar o desaprobar:

¹⁷³⁶ El argumento es ya clásico desde Aristóteles (*Política*, I, 1252 a). Según Shaftesbury: *Si beber y comer es algo natural, también lo es el sentido de comunidad* (*Characteristics*, 1900, I, 74).

¹⁷³⁷ *Characteristics*, 1900, I, 316.

Rand, B., *Philosophical Regimen*, p. 415.

¹⁷³⁸ Cfr. Cicerón, *De Officiis*, I, IV.

¹⁷³⁹ Grean, S., *Shaftesbury’s Philosophy of Religion and Ethics*, Ohio University Press, 1967, p. 173.

¹⁷⁴⁰ *Characteristics*, 1900, I, 286.

¹⁷⁴¹ *Self-affections*, que podría traducirse como “afecciones privadas”. Preferimos traducirlas como “afecciones egocéntricas” y “afecciones naturales”.

¹⁷⁴² Stürmer, L., *Der Begriff “moral sense” in Der Philosophie Shaftesburys*, Königsberg, 1928, p. 17-18, traduce *affection* al alemán como *Streben*, con sus implicaciones de “esfuerzo” y de “aspiración”, este término subraya la relación activa de la afección al conjunto de la vida psíquica.

“Toda afección lleva en sí una inclinación o rechazo”¹⁷⁴³. Además, ella comporta una facultad de reflexión, una aptitud para reflexionarse a sí misma en el curso de la vida psíquica y, al hacer esto, transformar su sentido:

“En una criatura capaz de formar nociones generales de las cosas, no sólo los seres exteriores que se ofrecen al sentido son los objetos de la afección, sino que las acciones mismas y las afecciones de piedad, amabilidad, gratitud y sus contrarias, al llevarse a la mente mediante la reflexión, se convierten en objetos. Así, mediante este sentido reflexionado, surge otro tipo de afección hacia esas afecciones mismas, que ya han sido sentidas, y se convierten ahora en el sujeto de un nuevo gustar o no gustar¹⁷⁴⁴.”

Las afecciones se reflexionan entonces, y engendran nuevas afecciones. Son estas afecciones reflexionadas las que hacen posible y concebible el paso de la simple bondad natural a la moralidad o virtud. La virtud se distingue de la simple bondad en que procede de la reflexión y de una elección. La elección virtuosa supone siempre alguna lucha, un Hércules que se encuentra en la encrucijada de algún camino. La conciencia moral es el escrúpulo reflexionado ante el mal que puede nacer de mi voluntad:

“Sólo de modo apropiado se denomina conciencia, bien sea en un sentido moral o religioso..., tener la reflexión en su mente de cualquier acción o conducta injusta que sabe que es naturalmente odiosa y merecedora de mal¹⁷⁴⁵.”

Este sentido del mal – real o posible – tiene su raíz en una disposición más general del espíritu y de la sensibilidad que podríamos denominar el sentido y el sentimiento del mal y de la fealdad moral en la experiencia de la vida.

El optimismo de Shaftesbury emana de una decisión de valentía. E. Cassirer es uno de los primeros que ha sabido restablecer el verdadero sentido de este optimismo de la decisión

¹⁷⁴³ Citado por L. Stürmer, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁴⁴ *Characteristics*, 1900, I, 251. Shaftesbury parece aplicar simplemente aquí a la transformación de las “afecciones” la distinción lockeana entre “ideas de sensación” e “ideas de reflexión” (Cfr. Locke, J., *Essay*, II, capít. II, & 24, y capít. VI, & 1). Desde las mismas palabras del texto citado vemos aparecer por tanto la diferencia esencial: para Shaftesbury la reflexión encuentra ella misma su condición en la aptitud para formar “nociones generales de las cosas”, mientras que en Locke éstas se explican por aquellas.

¹⁷⁴⁵ *Characteristics*, 1900, I, 305. La misma definición aparece un poco más adelante (p. 306): “conciencia, o sentido natural del odio hacia el crimen e injusticia”.

citando, en su libro sobre *El Renacimiento platónico en Inglaterra*, uno de los textos más aclaradores que se encuentran entre los inéditos de Shaftesbury:

“¡De una pulsación (como en un motor de agua) a otra; de una corriente y remisión de aire a otra! Del trabajo y el esfuerzo al descanso; y de sueños de un tipo a sueños e ilusiones de otro.

Así es la vida... ¿Cuál de todas estas sensaciones hace que pueda elegirse un tipo de vida? ¿Dónde está el día y la hora en la que podamos decir que vivimos el presente y que nuestra felicidad no es todavía algo futuro y prometido? ¿Qué parte de nuestra vida deseáramos vivir de nuevo?... El pasado y el presente no son nada; y el futuro lo es todo. Ahora bien, ¿qué puede producir esto? Todo pasa y perece; todo se apresura a su disolución... Pocas personas en el mundo se hacen mejores, y muchas se hacen peores todos los días hasta perder las buenas disposiciones naturales que un día tuvieron. Todo es miseria, desilusión y pena. En vano nos esforzamos para alejar esos pensamientos; en vano luchamos mediante el humor y la diversión para alzarnos de nuevo, que no es sino caer lo más bajo. Sólo quien es en cualquier grado feliz y puede soportar esta situación sin volver la mirada, y sabiendo la suma y conclusión de todo, espera que concluya su parte, preocupándose sólo entretanto de desempeñar esa parte que se convierte en él, y preserva su mente incommovible e incorruptible, en amistad con la humanidad, y en unidad con esa mente original respecto a la cual nada sucede sino lo que es más agradable y llevadero de una bondad universal¹⁷⁴⁶.”

Esta meditación estoica sobre la vanidad de las cosas humanas, visiblemente inspirada en Marco Aurelio¹⁷⁴⁷, y sobre la necesidad de superarla mediante una elección resolutiva, postula un tipo de sentido inmanente, una lógica oculta, que la decisión exige y revela a la vez¹⁷⁴⁸.

Es a través de una cierta constatación de la miseria¹⁷⁴⁹ lo que le da todo su sentido y alivio a la elección optimista que hace Teocles, y lo que hace que decida escuchar a estas afecciones reflexionadas que promueven en nosotros el gusto por lo positivo. Si la conciencia

¹⁷⁴⁶ *Philosophical Regimen*, p. 256-257.

¹⁷⁴⁷ Cfr. M. Aurelio, *Meditaciones*, V, 23-25, por ejemplo.

¹⁷⁴⁸ Cassirer, E., *Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Studien der Bibliothek Warburg XXIV, Leipzig-Berlin-Teubner, 1932, capít. VI, p. 129.

¹⁷⁴⁹ Cfr. El comienzo de *The Moralists*, I, Sec. II: “¡Oh, desdichado estado de la humanidad! ¡Desgraciada Naturaleza, haber errado así en tu principal creación! ¿De dónde surge esta fatal debilidad? ¿A qué azar o destino acusaremos?” (*Characteristics*, 1900, II, 10).

moral es en primer lugar conciencia del mal, es como condición de posibilidad de un deseo de bien. La facultad positiva de apreciar y aprobar no puede comprenderse y reflexionarse sino sobre el fondo de una facultad negativa. Conciencia y sentido moral no se confunden. Una es la *ratio cognoscendi* de la otra en tanto que facultad positiva.

Todo se decide, entonces, en moral por conciencia y reflexión. Si hemos podido reconocer en el hombre unas disposiciones naturales hacia el bien, éstas no se hacen virtuosas sino por la mediación de la reflexión, y de este modo por “diversos grados de reflexión... una criatura como el hombre, quien *a partir de diversos grados de reflexión* se ha elevado hasta esa capacidad que llamamos razón y entendimiento, debe estar obligado, al hacer uso de esta facultad razonadora, a recibir de vuelta reflexiones en su mente de lo que sucede en ella, así como en las afecciones o voluntad”¹⁷⁵⁰. Aquí de nuevo el punto de partida antropológico de Shaftesbury hay que buscarlo en su lectura de la *Ética a Nicómaco*, y en la doctrina del hábito como disposición adquirida y permanente a decidirse por el bien.

La virtud no será jamás para Shaftesbury virtud sin afección pero, mejor dicho, tendrá que ser una buena disposición de las afecciones. Sólo de ellas puede provenir energía y continuidad; ellas son la materia sensible que permite construir el hábito del bien. Por consiguiente, desconfía de lo que denomina “virtudes de pura voluntad”¹⁷⁵¹. La virtud sin afección es un ente de razón, la virtud realizada requiere una buena disposición de las afecciones: “Una buena criatura lo es porque por el temperamento natural o el dominio de sus afecciones es conducido, principal e inmediatamente, y no secundaria y accidentalmente, hacia el bien y contra el mal”¹⁷⁵².

Según J. Martineau, “la bondad hace referencia a algo que *somos*; la virtud, a algo que *seremos*, esto es, lo que surge de nosotros, no como una espontaneidad impulsiva, sino como expresión de una elección”¹⁷⁵³. La virtud es, si puede decirse, una espontaneidad reflexionada o una espontaneidad controlada¹⁷⁵⁴. El realismo en moral supone primero un realismo psicológico.

¿Qué es lo que constituye el valor de una conducta desde el punto de vista moral? Para que una acción sea moralmente buena es preciso que el bien (de alguien, de la sociedad, o de nuestras personas cercanas, etc.) sea el objeto inmediato de la afección que nos mueve: “En una criatura sensible aquello que no se hace por reflexión no hace bien o mal en la naturaleza

¹⁷⁵⁰ *Characteristics*, 1900, I, 304.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, I, 67 (virtudes puramente voluntarias).

¹⁷⁵² *Ibid.*, I, 250.

¹⁷⁵³ Martineau, J., *Types of Ethical Theory*, II, III, capít. 1 & 2, Oxford, Macmillan, 1891, p. 495.

¹⁷⁵⁴ Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1128 b.

de esa criatura, quien sólo entonces se supone buena cuando el bien o el mal del sistema con el que se relaciona es el objeto inmediato de alguna pasión o afección que le mueve”¹⁷⁵⁵.

El hombre es inteligencia deseosa o deseo inteligente¹⁷⁵⁶; es la intención activa nacida de este deseo inteligente; lo que caracteriza al hombre moralmente es la decisión. Ella es lo que constituye el valor de una conducta y de un carácter. Shaftesbury sigue fielmente el análisis de la *Ética Nicomáquea*¹⁷⁵⁷ cuando exige que la inclinación reflexione su deseo para determinar la intención:

“Si una criatura es generosa, amable, constante, compasiva y, sin embargo, no puede reflexionar sobre lo que hace, o ve a otros hacer, advirtiéndolo así lo que merece la pena o es honesto, y hacer que lo advertido o que merece la pena y es honesto sea objeto de su afección, no tiene el carácter de ser virtuoso¹⁷⁵⁸.”

La virtud es pues el estado habitual que asegura la rectitud de la intención:

“Permanecer bien afectado, y que nuestras afecciones sean correctas y perfectas, no sólo respecto a nuestro yo, sino a la sociedad y al público: esto es la rectitud, la integridad o la virtud¹⁷⁵⁹.”

La virtud implica una doble actitud: hacia sí mismo y hacia otro. De este modo, no es la materialidad del acto, ni su resultado, lo que constituye el valor moral, sino la intención que se encuentra al principio de la decisión.

Se ha querido ver en la moral de Shaftesbury una anticipación de la de Kant, aunque los dos difieren notablemente¹⁷⁶⁰. Kant define la intención por la relación de la voluntad (considerada en su estado de “facultad superior de desear”, o dicho de otro modo como “facultad pura”) con la forma misma de la razón (expresada en la máxima del imperativo categórico). Shaftesbury ignora, igual que Aristóteles, la idea de una voluntad pura o de una “facultad superior de desear”; sólo conoce el apetito diversificado en propensiones o

¹⁷⁵⁵ *Characteristics*, 1900, I, 247.

¹⁷⁵⁶ *Characteristics*, 1900, I, 123.

Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1139 b.

¹⁷⁵⁷ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, III, 2 y V 8.

¹⁷⁵⁸ *Characteristics*, 1900, I, 253.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, I, 280.

¹⁷⁶⁰ Cfr. Evelyne Griffin-Collard, “La morale de Shaftesbury et Kant”, en *Bulletin de l’Institut de Philosophie de l’Université Libre de Bruxelles*, XV année 1966, 3-4, n° 59, pp. 109-124.

afecciones, y la obra inmanente del intelecto que informa desde el interior estos impulsos. La intención no es pensable sin la materia sensible del deseo – Shaftesbury hablará más bien de intención recta, como Aristóteles, que de intención pura, como Kant.

Kant rompió deliberadamente con esta concepción el día que decidió investigar los principios *a priori* del conocimiento y del juicio moral. Para Shaftesbury, como para Aristóteles, la intención recta se define a la vez por el fin al que se dirige y por las afecciones que ayudan a conseguirlo. Las afecciones son como el sistema nervioso de la intención¹⁷⁶¹. Shaftesbury rechaza de forma deliberada pensar la intención de modo abstracto, y la piensa siempre relacionada con la subjetividad concreta y sus características según los tiempos, costumbres, opiniones y los hombres, según el título de su obra.

De este modo, Shaftesbury no puede desvincular la cuestión que hace referencia a la relación entre intención y felicidad. La intención recta no se dirige hacia un bien “en sí”, un bien universal abstracto, sino sólo hacia un bien para el sujeto real, para el hombre viviente, un bien para la naturaleza del hombre. La virtud consiste en dotarse de una disposición permanente¹⁷⁶² que asegure, precisamente, el equilibrio de las afecciones entre estos dos polos: el bien propio y el bien común. Toda mala acción es como una herida que uno se inflige a uno mismo¹⁷⁶³. Shaftesbury retoma aquí la célebre doctrina aristotélica del “justo medio”¹⁷⁶⁴. La virtud es un término medio, o como dice Shaftesbury, una “proporción interior” (*inward proportion*). Por esta idea de armonía, o proporción interior, los tres temas de la afección, de la intención y de la felicidad hallan su unidad en el concepto fundamental del disfrute (*enjoyment*)¹⁷⁶⁵. No hay que confundir el disfrute con el placer, o con una simple satisfacción del interés¹⁷⁶⁶. La felicidad reside en el disfrute del espíritu y se acompaña de un sentimiento de realización de sí mismo, que tiene su origen en el dominio de sí mismo y en la disciplina de las representaciones¹⁷⁶⁷. Así, la felicidad se define por una cierta medida interior, un “número” o un ritmo (*inward number*) de las afecciones y de las representaciones correspondientes. El disfrute del espíritu es algo más que un simple estado del sentimiento; es

¹⁷⁶¹ *Philosophical Regimen*, p. 157.

¹⁷⁶² *Characteristics*, 1900, I, 284: *inward disposition, inward constitution*. Cfr. Platón, *República*, 428 d y 443 d.

¹⁷⁶³ *Ibid.*, I, 285.

Platón, *Gorgias*, 524 e, 525 a.

¹⁷⁶⁴ Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, II, 5, 1106 b 21-24; III, 10, 1116 a 7; IV, 7, 1123 b 14; IV, II, 1126 b 5-6, 17-18, etc.; y *Philosophical Regimen*, p. 193: “Firme, constante... igual entre estos dos extremos de diferentes caras...” “¡Oh, excelente armonía!”

¹⁷⁶⁵ *Characteristics*, 1900, I, 29-30, 200; II, 278-280. Traducimos *enjoyment* por *disfrute* recordando que es sinónimo de *satisfaction, felicity, content*.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, I, 200.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, II, 278-279. Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, VII, 1 y 2).

la manifestación por excelencia de la espontaneidad de las facultades del alma, su “fenómeno originario”.

La idea de satisfacción y disfrute vuelve a hacer referencia a una materia sensible y a unos contenidos sociales. Es por relación a estos contenidos por lo que las “proporciones interiores” deben ajustarse según los números de un cálculo que no es el del interés¹⁷⁶⁸, sino el de una cierta “métrica” superior, según expresión de Platón¹⁷⁶⁹.

Hay que evaluar bien, estimar, prever según las circunstancias y las ocasiones para elegir las conductas convenientes y las actitudes apropiadas. El tema de la armonía adquiere en Shaftesbury una significación precisa. Entre las afecciones, sólo las que logran armonizarse con un interés público o una expresión social pueden asegurarse un disfrute duradero. Podríamos así denominar su doctrina como un eudemonismo social. Pero no es a Epicuro a quien hay que acercarlo, sino a Aristóteles: el hombre no puede alcanzar la felicidad y el “buen vivir” en ninguna parte que no sea con sus semejantes, en la ciudad.

A este nivel de nuestro análisis hemos advertido ya que existe una relación original entre espontaneidad y reflexión. Las afecciones presentan todas una primera espontaneidad que las hace “naturales” en un sentido elemental. Pero esta “naturaleza” sólo es una materia¹⁷⁷⁰ que necesita ser informada por la razón y la reflexión para engendrar así las verdaderas “afecciones naturales”, entendiendo por tales las que nos harán vivir de acuerdo con la naturaleza. La naturaleza en este segundo sentido no es ya sólo lo dado por la sensibilidad, ni la espontaneidad primera solamente, sino el logro, la realización de una realidad concebida ahora como principio de desarrollo conforme a un fin. El estado de naturaleza es entonces, en este sentido, el estado de desarrollo realizado por una facultad, por un individuo, inclusive por una sociedad¹⁷⁷¹. Vivir de acuerdo con la naturaleza es vivir de acuerdo con la razón, comprendiendo por esto con esta razón que podemos suponer, con los estoicos, inmanente al universo:

¹⁷⁶⁸ Cfr. E. Albee, “The relation of Shaftesbury and Hutcheson to utilitarianism”, en *Philosophical Review*, vol. 1878, p. 28.

¹⁷⁶⁹ Platón, *Político*, 285 b.c. Los “números interiores” de los que habla Shaftesbury dependen evidentemente de la métrica de la justa medida, de lo que es conveniente, oportuno y debido según el sentido indicado en 284 e. Como se indica en la nota 73, p. 560, del *Político*, editado por Gredos, *tò métrion* es aquello que está a igual distancia de los extremos; lo que está en su *debida* medida y, según el ámbito del que en cada caso se trate, ese patrón será lo conveniente o lo debido o lo oportuno (Cfr. 284 e). El lenguaje de Shaftesbury sería ininteligible sin referencia a este contexto platónico y a su terminología precisa.

¹⁷⁷⁰ *Characteristics*, 1900, II, 75-76.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, II, 81. Shaftesbury discute aquí el concepto hobbesiano de naturaleza oponiéndole el axioma aristotélico: “la naturaleza de una cosa es su fin; es lo que cada cosa es una vez finalizado su crecimiento, eso es lo que llamamos la naturaleza de cada cosa” (Aristóteles, *Política*, I, capít. II, § 8, 1252 b.).

“Aprender a someter todas sus afecciones a la regla y al gobierno del todo; cómo acompañar con toda su mente al universo: esto es vivir según la naturaleza, seguir a la naturaleza, y poseer y obedecer a la deidad¹⁷⁷².”

Debemos retener por el momento una idea de este texto que es esencial para nuestro análisis: la afección debe superar siempre su espontaneidad primera y acceder, mediante la reflexión y la razón, a lo debemos atrevernos a nombrar como una espontaneidad reflexionada.

Las inclinaciones altruistas, abandonadas a su espontaneidad salvaje, pueden engendrar tanto el bien como el mal. En el *Essay on the Freedom of wit and humour*, la sociabilidad se presenta como un instinto vital semejante al de comer y beber: “Si comer y beber es algo natural, agruparse también lo es¹⁷⁷³. En Estados cuya extensión es enorme, surgen microgrupos, como los cantones, por ejemplo, que compensan este vasto espacio político: “Reunirse en cantones es natural, cuando la sociedad aumenta de forma vasta y voluminosa¹⁷⁷⁴. Pero esto puede considerarse como una forma de sedición. Existen agrupamientos menos perniciosos como los clubes, órdenes, etc., pero que pueden acantonar al hombre en sentimientos estrechos, hacerle celoso, etc. Será entonces la razón la encargada de evitar los extravíos de la inclinación, y con la reflexión, acabar lo que la naturaleza esboza. Sólo su intervención puede liberar las tendencias al caos amenazadoras al dejarlas libres a sí mismas, y hacer de este caos una naturaleza, es decir, un orden. La virtud no se da en las inclinaciones, allí sólo se prepara.

Pero veamos más atentamente cómo puede actuar la razón sobre las afecciones espontáneas. Limitemos, para mayor claridad, nuestra cuestión a la primera categoría de afecciones, pues todo depende de ellas. ¿Qué puede y debe hacer la razón con respecto a las afecciones naturales, altruistas, para constituir las en disposiciones virtuosas? O, para ser menos vagos, ¿qué representación del bien debe presentársele al conjunto de las afecciones altruistas para que éstas puedan reflexionar con discernimiento sus propios movimientos e imponerles así un orden?

Hay que distinguir, para poder responder a esta pregunta, todos los grados de valor que, en el pensamiento del autor, corresponden a la idea de bien, así como los diferentes usos

¹⁷⁷² *Philosophical Regimen*, pp. 6, 139, etc.

¹⁷⁷³ *Characteristics*, 1900, I, 74.

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, I, 76.

de la razón que corresponden a estos grados. Distinguiremos tres principales grados que corresponden efectivamente, según Shaftesbury, a tres grandes registros de la vida moral.

Un primer grado lo constituye la reflexión de la economía espontánea de las afecciones. La razón aprecia, discrimina, juzga los efectos. Al representarle al sujeto la belleza, según los casos, de sus impulsos benevolentes, los transforma en generosidad que es una benevolencia reflexionada, acompañada de un deleite interior. La generosidad deviene la conciencia crítica de las afecciones que ella anima, confiriéndoles una duración que ellas no sabrían tener por sí solas. Por ella, el amor y la amistad devienen afecciones activas y no simples reacciones a los agrados. La distinción entre pasiones y afecciones, en Shaftesbury, se aclara comparándola con la diferencia estoica entre las pasiones que son verdaderas enfermedades de la razón ($\pi\alpha\theta\eta$), y las afecciones felices ($\epsilon\upsilon\pi\alpha\theta\epsilon\iota\alpha\iota$). Shaftesbury utiliza constantemente esta distinción estoica sin hacer referencias explícitas. Por tanto, es la actividad de la razón, en ambos casos, lo que permite oponer las pasiones a las afecciones. Así, la “hospitalidad” es una afección¹⁷⁷⁵, mientras que su contrario, la misantropía, es una pasión, como la envidia, la malicia, la picardía. La razón es entonces lo que confiere una naturaleza social, esto es, socialmente benéfica, a todas nuestras inclinaciones hacia el prójimo. Vemos aquí que “natural” es casi sinónimo de razonable. Esta es la razón de que la expresión “afecciones naturales” signifique casi siempre “afecciones sociales”, lo que da a entender que estas afecciones no son verdaderamente naturales si no devienen virtuosas.

Podemos distinguir un segundo grado de moralidad que corresponde al uso político de la facultad de razonar. Las inclinaciones que hay que poner en funcionamiento aquí son “la aspiración al orden y a la autoridad civil”¹⁷⁷⁶. Abandonadas a sí mismas, devienen a menudo pasiones peligrosas en las que se apoyan todos los despotismos. Urge que la razón se plante frente a esta necesidad de los pueblos con argumentos convincentes, si no, se acalorarán por un orden imaginario¹⁷⁷⁷ que un usurpador hábil se propondrá encarnar. Es importante entonces definir una legitimidad, un equilibrio de poderes y de reglas constitucionales perfectamente controlables por todos. De ahí el elogio de la Constitución inglesa: ella permite “razonar justamente sobre el equilibrio del poder y de la propiedad. Y las máximas que se sacan son tan evidentes como las de las matemáticas”¹⁷⁷⁸. El rodeo que se hace por el mundo del Derecho es el artificio (en verdad un arte) que permite reunir a las criaturas errantes y

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*, I, 332.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, I, 72-73: *affection towards government and order*.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, I, 73: *si los hombres no tienen realmente un padre público, ningún magistrado en común que les quiera y proteja, siempre se imaginarán que tienen uno así*.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, I, 73.

desprovistas que son los hombres dejados a sí mismos; este modo permite elaborar con las dimensiones de una verdadera “comunidad de defensa y de interés” (la nación), una sociabilidad naturalmente limitada. Permite también educar en el marco de un Estado la inclinación por el orden y gobierno. La virtud política tiene dos caras: hacer comunitaria una sociabilidad parcial, y hacer razonables las afecciones comunitarias. La virtud política es pues una virtud de razonamiento; nada es menos inmediato que la comprensión del interés general; nada más alejado del buen sentido ignorante que el “sentido común político”¹⁷⁷⁹; nada más mediatizado que el amor por el bien público. La razón diseña aquí entonces el conjunto de medios que le permiten al animal político alcanzar su naturaleza.

En cuanto al tercer grado de moralidad, la reflexión puede hacer que nazca de los problemas que plantea el segundo grado, especialmente del siguiente: ¿Cómo evitar que la virtud política no reproduzca a escala nacional las parcialidades naturales de toda forma de sociabilidad? El *Whig* responde generosamente que es así porque el espíritu humano se alimenta de un “sentido de solidaridad con el género humano”¹⁷⁸⁰. Lo que revela que, para él, el signo del triunfo de la virtud en las afecciones altruistas es su ampliación constante dirigidas hacia lo universal. Ahora bien, en este autor, alimentado de lecturas estoicas, llega un momento en que lo universal adopta la figura de Universo. Entonces sólo nuestras más elevadas afecciones pueden reconciliarse con el excelente orden de la Naturaleza¹⁷⁸¹; vivimos en armonía con el Todo, poseemos en fin “la afección natural”¹⁷⁸² por excelencia, la que corresponde al uso supremo de la razón:

“Una criatura que está en ese nivel racional más elevado, y puede considerar el bien del todo y considerarse relacionado con el todo, debe considerarse además como bajo una obligación hacia el interés y bien del todo, preferentemente hacia el interés de su especie privada: y esto es la base de una afección nueva y suprema¹⁷⁸³.”

¹⁷⁷⁹ *Ibidem*: Y respecto a nosotros los británicos, gracias a Dios, el conocimiento muestra todos los días, cada vez más, lo que el sentido común es en política; y esto debe por necesidad llevarnos a comprender un sentido parecido en moral, que es su fundamentación.

¹⁷⁸⁰ *Ibid.*, I, 72: Un espíritu público sólo puede proceder de un sentimiento social o sentido de compañerismo con la humanidad.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, II, 148.

¹⁷⁸² *Philosophical Regimen*, p. 3: Tener afección natural es afectar según la naturaleza o el diseño y voluntad de la naturaleza.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 4.

¿Qué es lo justo de esta nueva afección? ¿Cómo puede nacer en nosotros una afección por el Todo? Hay que buscar menos en Epicteto o Marco Aurelio, y más en Cleantes, en el célebre *Himno a Zeus*, donde habrá que buscar la inspiración que da aquí un contenido a la intuición de Shaftesbury. Para él, en efecto, la relación del individuo con el Todo no es ya pensable en palabras de exterioridad, ni de subordinación. Como dice Cassirer: “En Shaftesbury se cancela también esta oposición entre lo superior y lo inferior, entre la fuerza divina y las fuerzas demoníacas de la naturaleza. Contempla lo uno en todo y todo en lo uno. Para este punto de vista de la inmanencia estética no existe en la naturaleza ningún arriba y abajo, ningún fuera ni dentro, porque ha sido cancelada la oposición absoluta entre aquende y allende, entre este mundo y el más allá. El concepto de “forma interior” (*inward form*) ha superado todas las separaciones de esta clase: ‘porque éste es el contenido de la naturaleza, que dentro vale lo que valió fuera’”¹⁷⁸⁴.

Es en el despliegue de mi energía interior (*inward form*) por lo que me está permitido coincidir con la fuerza misma de la Naturaleza (el verdadero nombre del Todo) donde el “genio” penetra todo, anima todo. De él dependen todas las “fuentes de la acción”¹⁷⁸⁵. Ahora bien, nosotros sabemos por otros textos que las verdaderas fuentes de la acción en el hombre son precisamente las afecciones. La nueva y más elevada afección que nace de la intuición del Todo sólo es en realidad una nueva forma de comprobar el conjunto de nuestras afecciones al relacionarlas a la obra irresistible e infatigable de la naturaleza. Pero hay que ir aún más lejos. La naturaleza se comprueba como una fuerza suprema de metamorfosis: “todo vive y revive sucesivamente”¹⁷⁸⁶. La afección suprema es pues la que nos permite comprobar todas nuestras afecciones bajo el aspecto de la eternidad; mucho mejor, sentir y experimentar que somos eternos en esto mismo que nos hace lo más temporales.

La virtud filosófica no es pues la “apatía”, o mejor dicho, es la apatía entendida no como supresión de las afecciones sino como su transformación de afecciones incontroladas y pasivamente experimentadas (*παθη*) en afecciones activas y disponibles (*ευπαθειαι*). La convicción de Shaftesbury es de que para llegar a eso hay que elevarse hasta la intuición de una naturaleza como totalidad viviente organizada. En este sentido, puede decir que esta intuición es el fundamento de toda virtud¹⁷⁸⁷, o hablar de la virtud como del más noble

¹⁷⁸⁴ Cassirer, E., *La filosofía de la Ilustración*, p. 105.

¹⁷⁸⁵ *Characteristics*, 1900, II, 110.

¹⁷⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁸⁷ *Philosophical Regimen*, p. 7).

entusiasmo¹⁷⁸⁸. Las virtudes no se justifican sólo por la promesa de felicidad (este concepto equívoco), sino como la búsqueda de un desarrollo armónico de mi naturaleza en una naturaleza universal.

El significado que tiene el arte para la cultura nos lo enseña la historia: “el estudio de los números del habla ha contribuido a suavizar las costumbres bruscas”¹⁷⁸⁹. Las letras y las ciencias, igual que un tipo de freno, como dice Platón, tienen el poder de impedir que la juventud sea arrastrada hacia otras cosas”¹⁷⁹⁰.

El Estado debe cuidar el arte y la ciencia. Debe mostrarse como artista¹⁷⁹¹, debe construir universidades y organismos de educación¹⁷⁹². Shaftesbury exhorta a su pueblo para que funde Academias de Arte siguiendo el modelo francés. Pues “si surge el gusto nacional, ¿qué otra prueba mayor puede existir de la superioridad del genio en una de estas naciones por encima de la otra?”¹⁷⁹³

Shaftesbury valora la cultura artística por encima de la aritmética política¹⁷⁹⁴: “No es el filósofo ni el hombre de estado, sino el amante del arte quien hace avanzar espiritual y moralmente cualquier cultura”¹⁷⁹⁵. El pueblo que logra un gusto correcto en el arte y en la ciencia transfiere este gusto también al terreno de las costumbres¹⁷⁹⁶. El arte suaviza las costumbres: “Las formas bellas producen hermosura; las burdas, barbaridad”¹⁷⁹⁷. La producción es siempre proporcional a la ley y la libertad¹⁷⁹⁸: “Los pensamientos desalmados son producidos por formas mal formadas”¹⁷⁹⁹. La tarea del Estado consiste en configurar artísticamente la vida social. Así, el Estado mismo aparece como obra de arte, como una unidad cerrada en sí misma. El fin último es la educación de sus ciudadanos en personalidades artísticamente morales.

¹⁷⁸⁸ *Characteristics*, 1900, II, 176: *La virtud misma no es más que un noble entusiasmo justamente dirigido y regulado por ese elevado estándar que supone hay en la naturaleza de las cosas.*

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, I, 154.

¹⁷⁹⁰ *Second Characters*, p. 80.

¹⁷⁹¹ *Characteristics*, 1900, I, 14.

¹⁷⁹² *Ibid.*, 1711, I, 336.

¹⁷⁹³ *Ibid.*, 1711, III, 337.

Second Characters, p. 24.

¹⁷⁹⁴ *Characteristics*, 1900, II, 67.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*, 1711, I, 334.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, 1711, III, 335.

Second Characters, p. 23.

¹⁷⁹⁷ *Second Characters*, pp. 23, 104.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. xxv.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, 105.

La formación de la personalidad artística presupone la formación de la personalidad moral, así como el verdadero entendimiento del arte y de la verdadera crítica del arte no pueden formar su órgano para la propia legitimidad, libertad y verdad del arte sin la vivencia de la propia legitimidad. Este órgano para la armonía sólo funcionaría bajo el presupuesto de la propia belleza virtual, del mismo modo que el genio artístico permite actuar sobre sí mismo a sus modelos con el fin de elevar su propio yo.

La educación para el placer artístico es, según lo expuesto, lo mismo que la educación para la vivencia de la forma interior: en primer lugar, en la propia alma; después, en la obra de arte y en el genio que vive tras ella o, mejor dicho, en ella, siendo así de nuevo reflejo de esta forma interior para el propio yo. Recordemos que para Platón la educación era algo esencial; Sócrates mismo es consciente de ello cuando le dice a Diotima que “he venido a ti, consciente de que necesito maestros”¹⁸⁰⁰. Según Diotima, el ερως es un deseo que no será satisfecho por ningún objeto particular del mundo. El amante asciende desde al amor al αὐτὸ το κάλλος, la belleza en sí, y en este punto la búsqueda termina porque el alma se encuentra con el bien que anhela. El bien no es lo que deseamos ocasionalmente en algún momento; es lo que nos contentaría y seguiría contentándonos una vez que hayamos efectuado la ascensión por la abstracción desde las cosas particulares hasta la Forma de la belleza. Pero “esta ascensión tiene que ser aprendida”¹⁸⁰¹. Diotima tiene que explicárselo a Sócrates. El bien sólo puede ser alcanzado a través de un tipo particular de educación, y esta educación tendrá que ser institucionalizada si ha de estar a disposición de algo más que un conjunto casual y reducido de hombres. Más aun: las instituciones del sistema educativo tendrán que ser dirigidas y controladas por aquellos que ya han cumplido con el requisito previo de ascender desde la visión de las cosas particulares hasta la visión de las Formas. Concluye así que el bien debe ser encontrado entre objetos trascendentes y exteriores a este mundo, las Formas, y que, por lo tanto, el bien no es algo que la gente ordinaria pueda buscar por sí misma en los tratos diarios de esta vida. El conocimiento del bien es comunicado por una revelación religiosa especial (como lo fue por la sacerdotisa Diotima a Sócrates), o bien puede obtenerse mediante una larga disciplina intelectual de manos de maestros autorizados (como en la *República*).

¹⁸⁰⁰ Platón, *Banquete*, 297 c.

¹⁸⁰¹ Macintyre, A., *Historia de la Ética*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 59.

Para Aristóteles, “la virtud no es innata, sino una consecuencia de la educación”¹⁸⁰². La forma característica de acción humana es la racional, y esto implica que el concepto de acción humana es tal que a menos que un aspecto de la conducta satisfaga algún criterio elemental de racionalidad, ésta no vale como acción. Según Aristóteles, el papel de la inteligencia consiste en enunciar aquellos principios que un hombre, cuyas disposiciones naturales son buenas, ya habrá seguido inconscientemente con el fin de que sea menos probable que cometamos errores. De este modo, lo mejor en nosotros es la razón, y la actividad característica de la razón es la θεωρία, ese razonamiento especulativo que se ocupa de las verdades inmutables. Aristóteles sigue a Platón y a gran parte del pensamiento griego en su identificación de la inmutabilidad de la divinidad. Así, sorprendentemente, el fin de la vida humana es la contemplación metafísica de la verdad, despreciándose lo que es meramente humano. ¿Quiénes pueden vivir con un grado de ocio y de riqueza que les permita desentenderse hasta tal punto de los asuntos ajenos al propio yo? Es evidente que muy pocas personas. Por consiguiente, “Platón y Aristóteles consideran los deseos de los gobernantes como característica del “hombre”, y los deseos de los gobernados como más cercanos a lo meramente animal”¹⁸⁰³. Podemos comprender ahora hasta qué punto la referencia griega a la ευδαιμονία se complica y enriquece en Shaftesbury con un elemento específicamente moderno. La Antigüedad no ha conocido el verdadero concepto de libertad. En Aristóteles, la felicidad se concibe sin duda como lo que concierne al hombre en su propia obra en tanto que individuo. Por consiguiente, “adivinamos que el bien es algo propio y difícil de arrebatarse”¹⁸⁰⁴. Pero el hombre empírico, para Aristóteles, sigue siendo un elemento de la ciudad y del cosmos: la felicidad suprema, por la virtud y el acto del intelecto especulativo, diviniza al hombre ordenándole a una verdad del ser que le supera en tanto que individuo. Así se ha podido decir que este concepto de verdad – y de felicidad teórica que a él se adjunta – estaría originariamente, después de Platón y de Aristóteles, en conflicto con el hombre considerado como singularidad subjetiva¹⁸⁰⁵. El acontecimiento fundamental de los tiempos modernos, planteado en primer lugar por el Cristianismo y después por el Renacimiento italiano, ha sido la reivindicación de una libertad subjetiva desconocida en la Antigüedad. Lo que Shaftesbury añade al concepto griego de ευδαιμονία es el derecho de la libertad subjetiva a exigir que el

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁰⁴ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1095 b 26-27.

¹⁸⁰⁵ Cfr. Eric Weil, “L’anthropologie d’Aristote”, en *Essais et conférences*, París, Plon, 1970, t. I, p. 43.

individuo se conciba como persiguiendo su propia realización a través de la búsqueda de su deleite.

¿Qué forma va a tomar este ideal en Shaftesbury? El de un arte que consistirá en hacerse virtuoso, el artista de su propia humanidad. Shaftesbury denomina “virtuoso” o “artista moral” a quien vive su relación con la virtud de una manera tan personal que hace de ello un auténtico arte de la realización de sí mismo. Oponiéndose a todo moralismo, que querría decir aislar la vida moral dentro de un rigor puritano y oponerla al libre movimiento de la vida espontánea, el arte del “virtuoso” moviliza todos los recursos de la gracia, del gusto, del tacto, de la sensibilidad para permitirle al genio de cada uno expresarse como fuente de una vida moral personal.

El concepto de “virtuoso” está orientado hacia el ideal de la Antigüedad, del *kalokagathós*. Como ya hemos indicado anteriormente, Shaftesbury entiende por virtuoso “un hombre noble y amante del arte y de la ciencia, que ha visto el mundo y se ha informado sobre las diversas costumbres y usos de las naciones, su situación política, su nivel cultural y su gusto en lo referente a las artes y las ciencias”¹⁸⁰⁶. Está “bien versado en humanidad y tiene un buen juicio de todo el saber refinado y los modales y costumbres refinadas del mundo”¹⁸⁰⁷. Este espíritu bello y hombre de mundo, el hombre de elegancia y arte¹⁸⁰⁸, tiene como características una auténtica cortesía, urbanidad¹⁸⁰⁹ y humanidad¹⁸¹⁰. Es culto, versado¹⁸¹¹, lleno de humor, gracioso sin resabio de burdo sarcasmo¹⁸¹², entusiasmado, pero no fanático¹⁸¹³; es propio de él una verdadera ironía, buena educación, buen humor¹⁸¹⁴, con refinamiento¹⁸¹⁵. Libre de la estrechez de las pedanterías y fanatismos, está lleno del ideal del distinguido arte de vivir. Las mismas reglas del tacto y del gusto forman al hombre de mundo y al filósofo perfectos¹⁸¹⁶: “Filosofar de forma adecuada significa elevar la formación de la cultura y el buen saber vivir a un nivel superior”¹⁸¹⁷. Un saber vivir perfecto lo posee quien

¹⁸⁰⁶ *Characteristics*, 1900, II, 252.

Philosophical Regimen, p. 468.

¹⁸⁰⁷ *Characteristics*, 1900, I, 292.

Philosophical Regimen, p. 292.

¹⁸⁰⁸ *Characteristics*, 1900, I, 91.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, I, 50.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, I, 88, 89.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, I, 167.

¹⁸¹² *Ibid.*, I, 10, 11.

¹⁸¹³ *Ibid.*, I, 20; II, 178, 196.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, I, 46.

¹⁸¹⁵ *Philosophical Regimen*, p. 53.

¹⁸¹⁶ *Characteristics*, 1900, II, 256.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*, II, 255.

está verdaderamente formado en arte y en ciencia; una educación filosófica perfecta, quien ha hecho suyas las leyes de la naturaleza, el orden del cosmos y las costumbres de la vida social¹⁸¹⁸. Aquí es donde se encuentra la relación íntima entre virtud y virtuoso: “Así son las artes y virtudes amigas mutuas, y así la ciencia del virtuoso y la de la misma virtud se convierten en cierto modo en una y la misma”¹⁸¹⁹. De este modo, el verdadero filósofo virtuoso posee “la maestría de la vida y de las costumbres”¹⁸²⁰; su filosofía es el verdadero “estudio de la felicidad”¹⁸²¹ en una sociedad amigable¹⁸²².

El impulso más íntimo del virtuoso es el entusiasmo. Shaftesbury define este entusiasmo verdadero¹⁸²³, contraponiéndolo al fanatismo, como el entusiasmo por todo lo grande y bello. De esta admiración por la armonía de la forma nace todo lo que es noble¹⁸²⁴: “El entusiasmo del poeta, el énfasis sublime del orador, el arrobamiento del músico, el afán del científico, la galantería, la guerra, el heroísmo, todo es entusiasmo”¹⁸²⁵. Este “sublime entusiasmo”, la “inspiración divina”¹⁸²⁶, es equivalente al Eros platónico. Los virtuosos son los “amantes de lo bello y lo hermoso”¹⁸²⁷.

Shaftesbury distingue dos tipos de virtuosos: los “caballeros de la moda”¹⁸²⁸, los “caballeros de la elegancia y del arte”¹⁸²⁹, y los “hombres de gracia y belleza moral”¹⁸³⁰. Él los denomina como “virtuosos de un grado superior e inferior”¹⁸³¹. Unos admiran la belleza exterior, mecánica; los otros, la “intelectual”, la “belleza filosófica”¹⁸³².

La nostalgia de lo bello, el Eros, despierta en el ánimo del verdadero amante de la belleza el impulso de adoptar en sí las bellezas de grado superior: ¿“Quién puede admirar las

¹⁸¹⁸*Ibid.*, II, 253.

¹⁸¹⁹*Ibid.*, I, 217.

¹⁸²⁰*Ibid.*, II, 254.

¹⁸²¹*Ibid.*, II, 153.

¹⁸²²*Characteristics*, 1711, II, 367.

Philosophical Regimen, pp. 269, 271.

¹⁸²³*Characteristics* 1900, I, 38, 39; II, 174. Shaftesbury se autodenomina en sus cartas como un “amigo entusiasta”.

Philosophical Regimen, pp. 386, 394, 421, 430.

¹⁸²⁴*Characteristics*, 1900, I, 279, II, 174.

¹⁸²⁵*Ibid.*, I, 38; II, 129, 177.

¹⁸²⁶*Ibid.*, II, 299.

¹⁸²⁷*Ibid.*, II, 125.

Philosophical Regimen, p. 245.

¹⁸²⁸*Characteristics*, 1900, I, 89.

¹⁸²⁹*Ibid.*, I, 91.

¹⁸³⁰*Ibid.*, I, 217.

¹⁸³¹*Ibid.*, I, 91; II, 289.

Philosophical Regimen, p. 248.

¹⁸³²*Characteristics*, 1900, I, 91.

bellezas exteriores y no recurrir instantáneamente a la interior, la más real y esencial?”¹⁸³³. De la belleza de la forma externa aspira el virtuoso a la belleza del carácter, a la armonía del corazón, fundamento de una vida verdaderamente noble¹⁸³⁴.

El entusiasmo por la belleza de las medidas interiores motiva la aspiración por la belleza de la simetría externa¹⁸³⁵. ¡Qué escasas serían las alegrías del guerrero, del amante, si la belleza que admiran no hiciera referencia de algún modo a una majestad y belleza superiores. Sin ellas, los placeres de la vida no tendrían sentido; el amor incluso aparecería sólo como “pasión inferior”¹⁸³⁶: “El verdadero virtuoso no se conforma con disfrutar la belleza de grado inferior, las formas y figuras exteriores. Su alma arde por entregarse a la belleza suprema”¹⁸³⁷. Su entusiasmo trasciende los objetos secundarios dirigiéndose hacia los “objetos originales”¹⁸³⁸: “Recuerda el Panteón, el maravilloso edificio de San Pedro, y (en seguida) la arquitectura de Miguel Angel, la escultura y las pinturas de los maestros, y la voz de los eunucos en las sinfonías. ¿Provoca esto un éxtasis o entusiasmo? Y no podrá entonces crearlo una arquitectura más noble, unos acuerdos más nobles, y una armonía más divina”¹⁸³⁹. Shaftesbury se pregunta si no existen sentidos con los que percibir todas estas gracias y perfecciones: “Si no existe ningún sentido o facultad con la que comprender o sentir esta otra perfección y gracia, de modo que acerquemos más ese entusiasmo y lo transfiramos de esos objetos a estos y al objeto original y comprensivo”¹⁸⁴⁰. Nos indica también que observemos lo que sucede con todos esos otros temas del arte o de la ciencia; la dificultad que supone conocer a cualquier nivel, y el tiempo que se requiere hasta que se logra un verdadero gusto; cuántas cosas son sorprendentes, cuántas ofensivas al principio y se conocen y reconocen después como las bellezas supremas. Sin embargo, “este sentido no se adquiere, ni estas bellezas se descubren instantáneamente. Se requieren trabajo y esfuerzos, y un tiempo para cultivar un genio natural aunque siempre fuera tan apropiado o atrevido”¹⁸⁴¹. Shaftesbury se pregunta cómo podríamos conocer mejor estas bellezas: “¿Se necesita estudio, ciencia o aprendizaje para comprender todas estas bellezas, y para la belleza soberana no se requiere

¹⁸³³ *Ibid.*, II, 259.

¹⁸³⁴ *Ibid.*, II, 177.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, I, 90, 92; II, 125.

¹⁸³⁶ *Ibid.*, II, 174.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, II, 21.

¹⁸³⁸ *Ibid.*, II, 130.

Philosophical Regimen, pp. 33, 34.

¹⁸³⁹ *Characteristics*, 1900, II, 130.

Philosophical Regimen, p. 34.

¹⁸⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁸⁴¹ *Ibidem*.

ninguna destreza o ciencia? Recuerda las sombras y pinceladas maestras en pintura; el tipo rústico y lo que llaman *ferino* en arquitectura; la mezcla cromática y diestra de las disonancias en música. Y recuerda lo que existe y responde a todo esto en el todo”¹⁸⁴².

El amante de la belleza se eleva de la admiración por las obras de arte arquitectónicas a la contemplación de la belleza superior¹⁸⁴³: “De la belleza de las costumbres y conducta exteriores a la belleza de los sentimientos y principios interiores”¹⁸⁴⁴. De este modo, el arte de la construcción, la música, todas las obras de invención humana se reducen a la belleza suprema, así como todas las corrientes del entusiasmo se reúnen en el mar del amor supremo, del amor a Dios¹⁸⁴⁵.

Este entusiasmo ante las obras de arte divino, el “entusiasmo divino”¹⁸⁴⁶, más sublime que el amor a las bellezas terrenales¹⁸⁴⁷, produce, reflejándose en el alma, su belleza y perfección suprema, la “armonía y los números del corazón, que forman las costumbres de una verdadera vida social”¹⁸⁴⁸. La noción de la belleza divina llena el alma de un amor puro y desinteresado¹⁸⁴⁹ que ve su felicidad suprema en una filantropía eficaz, en un entusiasmo social¹⁸⁵⁰. Shaftesbury denomina a esta consagración en común de las gentes “fruslerías del virtuosismo”¹⁸⁵¹: “Dirijo mis pensamientos más allá hacia el estudio del dibujo y del arte plástico para infundir mediante ello algunos pensamientos más sobre la virtud y la honestidad y el amor por la libertad y la humanidad”¹⁸⁵². La gracia moral es el símbolo de la belleza interior provocado por la belleza de los placeres sociales¹⁸⁵³, la honestidad y el decoro en sociedad¹⁸⁵⁴.

¹⁸⁴² *Ibidem*.

¹⁸⁴³ *Characteristics*, 1900, II, 130.

Philosophical Regimen, p. 34.

¹⁸⁴⁴ *Characteristics*, 1900, II, 266.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*, II, 133.

Philosophical Regimen, p. 33.

¹⁸⁴⁶ *Philosophical Regimen*, p. 99.

¹⁸⁴⁷ *Characteristics*, 1900, I, 279.

Philosophical Regimen, p. 32.

¹⁸⁴⁸ *Characteristics*, 1900, II, 177.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, II, 55.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, I, 292; II, 177.

Philosophical Regimen, 113.

¹⁸⁵¹ *Philosophical Regimen*, p. 518.

¹⁸⁵² *Second Characters*, p. xix.

¹⁸⁵³ *Characteristics*, 1900, II, 143.

Philosophical Regimen, p. 113.

¹⁸⁵⁴ *Philosophical Regimen*, p. 417.

A pesar de que Shaftesbury ve la fuerza principal de la virtud en el amor por la belleza, simetría y orden¹⁸⁵⁵, ha reconocido, sin embargo, el peligro de una moral puramente estética. Previene así contra la sobrevaloración de la belleza exterior¹⁸⁵⁶, pues, con frecuencia, como así muestra el modo de vida de los jóvenes nobles, el gusto por los objetos de la belleza exterior conduce a la falta de respeto por la belleza moral¹⁸⁵⁷ y, con ello, a la deformidad interior¹⁸⁵⁸.

Por consiguiente, el amante virtuoso¹⁸⁵⁹, al contrario que los “hombres de placer”¹⁸⁶⁰, aspira a las gracias de la mente, a la armonía del corazón, a la belleza de sentimientos sobre los que descansa un modo de vida que es verdaderamente social¹⁸⁶¹, una proporción, belleza y valía interiores¹⁸⁶². Reconoce el valor aparente de la bondad externa, y sabe el escaso valor que tiene frente a la libertad y felicidad que descansan en la belleza del carácter¹⁸⁶³. La alegría interior que procede de la armonía de la vida y del carácter, de la armonía de los afectos, de la conciencia de los méritos en cuanto a la humanidad, es el supremo bien¹⁸⁶⁴. Nada se equipara a ella en honores y éxitos externos: “Quien se esfuerza seriamente en procurarse el verdadero gusto de la vida reconoce que un alma recta, una disposición generosa contiene más belleza y encanto que cualquier otra simetría del mundo; que la honradez y la virtud tienen más valor que todos los adornos ajenos, bienes y dignidades¹⁸⁶⁵. Por eso, Shaftesbury entiende por “estudios virtuosos”¹⁸⁶⁶: “la virtud, honestidad, amor por la libertad y la humanidad¹⁸⁶⁷, amor por la belleza interior, que afecta a el placer y la ventaja más elevadas”¹⁸⁶⁸. De este modo, todas las corrientes del idealismo moral confluyen en el mar de la cultura de la humanidad. La perfección artísticamente moral del virtuoso se muestra en la unidad de pensamiento y acción,

¹⁸⁵⁵ *Characteristics*, 1900, II, 267.

¹⁸⁵⁶ *Ibid.*, II, 265.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, II, 261, 263.

Philosophical Regimen, p. 245.

¹⁸⁵⁸ *Philosophical Regimen*, p. 251.

¹⁸⁵⁹ *Characteristics*, 1900, I, 91.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*, I, 93.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, II, 177.

¹⁸⁶² *Ibid.*, II, 271.

¹⁸⁶³ *Ibid.*, I, 91, II; 261, 280, 345.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, II, 148.

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, II, 254.

Second Characters, p. 25.

¹⁸⁶⁶ *Characteristics*, 1711, I, 337.

¹⁸⁶⁷ *Characteristics*, 1900, II, 37.

Philosophical Regimen, p. 506.

¹⁸⁶⁸ *Characteristics*, 1900, I, 337; II, 271.

Philosophical Regimen, p. 188.

en la realización del ideal de belleza en una vida virtuosa¹⁸⁶⁹. Para él, la ley moral se transforma en un requisito del gusto. Lo que le gobierna no son los principios sino el gusto. Del parentesco del sentido estético y moral surge la semejanza entre el gusto estético y moral¹⁸⁷⁰. El sentimiento estético es en grado anterior al sentimiento social¹⁸⁷¹; lo mismo sucede con el sentido para la armonía exterior: el gusto estético educa el sentido para la armonía interior, el gusto moral¹⁸⁷². El gusto de la belleza y el deleite de lo que es decente, justo y amigable perfecciona el carácter del caballero y del filósofo. El estudio de tal gusto será el gran trabajo de aquel que estudia también cómo ser inteligente y bueno así como agradable y refinado¹⁸⁷³. El amor por la simetría, orden, y belleza¹⁸⁷⁴, la admiración y el amor por el orden, armonía y proporción¹⁸⁷⁵ es beneficioso por su naturaleza para el estímulo de la virtud, para la “pasión elegante o el amor por la sociedad”¹⁸⁷⁶. Se muestra aquí la contraposición entre el espíritu bello y el alma bella. El concepto de virtuoso como espíritu bello alcanza su perfección por medio del alma bella. Este concepto filosófico de la educación es el núcleo, y al mismo tiempo la cumbre, de la filosofía de la cultura shaftesburiana. El virtuoso es un entusiasta de la virtud¹⁸⁷⁷. Una profesión de fe ética se contrapone a toda moral dogmática y estética. Su fundamento radica en el gusto y en la cortesía¹⁸⁷⁸. Lo bueno es en ella bello por naturaleza. Para el alma bella, la obligación se ha convertido en disposición. Sin coacción ni lucha, sin sentirse presionado por reflexiones y preceptos morales externos, el virtuoso sigue su sentimiento interior, la voz de su sentido moral y de su gusto moral. Un genio bueno natural y la fuerza de una buena educación le han dado el sentido de lo que naturalmente es agraciado y bello¹⁸⁷⁹. El hombre de buena educación es incapaz de cometer una acción ruda o brutal. Nunca delibera o considera por medio de reglas prudentes o por su propio interés y beneficio, sino que actúa por su naturaleza de un modo necesario y sin reflexión¹⁸⁸⁰. Por encima de las leyes de la coacción¹⁸⁸¹ que quieren sacar a la gran masa del

¹⁸⁶⁹ *Characteristics*, 1900, II, 265, 271.

¹⁸⁷⁰ *Ibid.*, II, 344.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*, I, 297, 298.

¹⁸⁷² *Ibid.*, I, 91, 217.

¹⁸⁷³ *Ibid.*, II, 256.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*, II, 267.

¹⁸⁷⁵ *Ibid.*, I, 279.

¹⁸⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*, II, 177.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, II, 251, 256.

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*, I, 89.

¹⁸⁸⁰ *Ibid.*, I, 86.

¹⁸⁸¹ *Ibid.*, I, 271, 272.

estado de barbarie educándola para la civilización por medio de premios y castigos¹⁸⁸², la naturaleza de la parte de la humanidad que ha recibido una educación liberal y refinada muestra que lleva en sí la ley de la forma interior como determinación de su vida.

Shaftesbury toma prestado el término *virtuoso* del vocabulario del Renacimiento italiano porque su raíz (*virtú*) le evoca la idea de fuerza, la capacidad individual de producir efectos singulares. Estas diversas connotaciones se reúnen para indicar el ideal de un desarrollo de todas las energías plásticas del individuo y su expansión en la conciencia de la originalidad de cada uno.

La relación del hombre con la virtud se expresa finalmente bajo la forma del sentido moral. Por sentido moral Shaftesbury entiende, ante todo, la aptitud que adquiere el hombre civilizado, el espíritu verdaderamente educado en el seno de una tradición viva, y que le permite discernir el bien en las situaciones concretas.

Conciencia y sentido moral difieren: la conciencia moral es el escrúpulo; el sentido moral es, al contrario, el elemento propiamente positivo, afirmador en la vida moral. Es a la vez un sentido interior, como lo ha visto Platón – *an inward eye*¹⁸⁸³, un “ojo del alma” -, y un sentimiento, como lo explica Cicerón en *de Officiis*¹⁸⁸⁴. En otros términos, se trata de una intuición sensible del espíritu: “La mente, que es espectadora o auditor de otras mentes, no puede existir sin su ojo y oído”¹⁸⁸⁵, pero no de una intuición intelectual. Sentido designa, sin embargo, una facultad de apreciación inmediata, o apreciar es juzgar. La inmediatez – sería preferible decir la instantaneidad – es aquí un resultado, no algo dado en su estado primario. Se requiere una cultura del juicio, al mismo tiempo que de la sensibilidad, para llegar, en la experiencia, a este reconocimiento cuasi-instantáneo del instinto en la apreciación de lo que le conviene al individuo como a la especie. Éstas son las dificultades a las que se iba a exponer Shaftesbury forjando la expresión de “sentido moral”.

Se dice que el sentido moral organiza y hace vivir el acuerdo de las tendencias particulares con los fines más generales que deben ser los de la especie. Dentro de los términos del *Inquiry Concerning Virtue and Merit*, el sentido moral coordina las afecciones egocéntricas y las afecciones sociables, susceptibles de ser comunicadas y compartidas¹⁸⁸⁶. Una afección se hace natural cuando la razón informa el deseo hasta el punto de hacerlo

¹⁸⁸² *Ibid.*, II, 265.

¹⁸⁸³ *Ibid.*, II, 137.

¹⁸⁸⁴ Cicerón, *de Officiis*, I, IV, 14. Texto latino, notas y vocabularios por Francisco Campos Rodríguez, Edit. Gredos, Madrid, 1945.

¹⁸⁸⁵ *Characteristics*, 1900, I, 251.

¹⁸⁸⁶ Fowler, T., *Shaftesbury and Hutcheson*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1883, pp. 76, 83 *et passim*.

apropiado de una forma armónica según nuestras actitudes exigidas por nuestras relaciones con otros seres. Como la actitud virtuosa, la actitud de relación exige que este sentido sea a la vez estético y moral de la medida justa, de la “proporción interior”. De este modo, actúa como un principio de síntesis, apto para restablecer la unidad de la vida moral en el decurso temporal de las situaciones en las que esta unidad está eternamente amenazada.

Se ha podido decir que el ideal griego de la *καλοκαγαθία* venía a inscribirse con Shaftesbury en una concepción monadológica del mundo¹⁸⁸⁷, pero añadiremos que siempre con la perspectiva de una comunicación posible, bajo el control de un cierto “sentido común”.

Ésa es la razón fundamental de la influencia que Shaftesbury va a ejercer en Europa, y más particularmente en Alemania, a lo largo del siglo XVIII. Winckelmann, Herder, Wieland, Goethe y Schiller estarán todos, más o menos directamente, atentos a un pensamiento que anunciaba su preocupación de pensar la cultura, la formación del individuo, desde un punto de vista estético. La idea de que la cultura debe ser indisolublemente estética y moral, individual y social, es lo que se convertirá en Goethe en un “arte de la vida” (*Lebenkunst*)¹⁸⁸⁸. El arte de la vida consiste en desarrollar y dar forma comunicable a las fuerzas más individuales y a menudo más ocultas en cada uno de nosotros.

SCHILLER Y LA ESTÉTICA COMO UTOPIÍA

Schiller va a recibir todo el legado del pensamiento de Shaftesbury, aunque no de forma directa. Por la carta que le escribe a Caroline von Beulwitz (27 de noviembre de 1788) podríamos concluir que no leyó la obra de Shaftesbury antes de 1789. Existen, sin embargo, similitudes esenciales en los temas centrales que estos dos intuicionistas estéticos trataron. Muchas de las ideas que es ambos autores tuvieron en común “son aquellas que se les hubieran planteado a cualquier mente interesada por la estética y la ética”¹⁸⁸⁹.

En cambio, la influencia ejercida de forma indirecta es enorme. En la Karlsakademie, J. F. Abel, uno de los profesores de Schiller con más talento, le introdujo en la filosofía de

¹⁸⁸⁷ Cfr. Windelband-Heimsoeth, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, 16 ed., Tübingen, 1976, p. 435.

¹⁸⁸⁸ Cfr. O. Walzel, *Einleitung in Schillers philosophische Schriften*, Cotta'sche Säkular Ausgabe, Band XI, t. I, p. x.

¹⁸⁸⁹ Carter, A. L., *Parallel Themes and their Treatment in Schiller and Shaftesbury*, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1919, p. 33.

Leibniz y de Wolf, y en la obra de Adam Ferguson, un seguidor de Hutcheson que como sabemos fue un “discípulo servil” de Shaftesbury¹⁸⁹⁰.

El *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1720) de Hutcheson desarrolló y sistematizó la doctrina de Shaftesbury, e identificó definitivamente la virtud con la benevolencia, definiendo claramente el “sentido moral”. Le Clerc lo revisó en Amsterdam (1726) y su traducción al francés y al alemán apareció poco después. Lessing tradujo al año siguiente el *System of Moral Philosophy* (1755) al alemán con el título *Sittenlehre der Vernunft*.

Adam Ferguson (*Institutes of Moral Philosophy*, Edimburgo, 1769) continuó la obra de Hutcheson, siendo muy amplia su influencia en Inglaterra (Adam Smith, R. Price, A. Tucker, Paley, Dugald Stewart). Garve tradujo al alemán las obras de Ferguson, Adam Smith y Burke, todos seguidores de Hutcheson, y fue la traducción de Garve la que introdujo a Schiller en el “pensamiento de Shaftesbury”¹⁸⁹¹. Podemos considerar que la obra de estos intérpretes del pensamiento shaftesburiano ha ejercido alguna influencia en Schiller.

Otro posible canal por el que las doctrinas de Shaftesbury fluyeron hacia Schiller son los escritos de Henry Home, Lord Kames. Schiller le conoció y le citó¹⁸⁹². La estética de los *Elements of Criticism* de Home¹⁸⁹³ tuvo una considerable fama en Alemania¹⁸⁹⁴, y ejerció con toda certeza alguna influencia en Mendelssohn¹⁸⁹⁵ y, por tanto, suponemos que, indirectamente, en Schiller.

Las *Briefe über die Empfindung* de Mendelssohn fueron escritas bajo la influencia de Locke y Shaftesbury¹⁸⁹⁶, y sus opiniones estéticas se formaron sin duda alguna con la influencia de las de Shaftesbury¹⁸⁹⁷. Kant puede considerarse, también, como un vínculo entre

¹⁸⁹⁰ Stephen L., *History of English Thought in the Eighteenth Century*, 2 Vols., 1ª ed. 1876, 3ª ed. 1927, Londres, Vol. I, pp. xvii y 466; Vol. II, pp. xii y 469.

¹⁸⁹¹ Cassirer, E., *Shaftesbury und Schiller*, Vortrag in der “English Goethe Society”, gehalten am 28. Februar 1935 im King’s College, Londres (Cfr. pp. 37-59, “English Goethe Society”, XI).

¹⁸⁹² Schiller, F. von, *Sämtliche Werke*, Säkular Ausgabe Cotta, 16 Vols., Stuttgart, 1904, Vol. XI.1, pp. xlv, 238, 329.

¹⁸⁹³ Home, H., Lord Kames, *Elements of Criticism*, Londres, 1762 (traducido al alemán en 1765).

¹⁸⁹⁴ Hettner, H., *Literaturgeschichte des Achtzehnten Jahrhunderts*. Braunschweig. *Erster Theil: Die englische Literatur von 1660-1770*, 2ªed., 1865, pp. x & 561 (Shaftesbury: pp. 188-206. Mandeville: pp. 206-214, etc), véase pp. 442-443.

¹⁸⁹⁵ *Ibid.*, *Dritter Theil: Die deutsche Literatur im Achtzehnten Jahrhundert*. Drittes Buch; *Das Klassische Zeitalter der deutschen Literatur*. Zweiter Abschnitt: *Das Ideal der Humanität*, 5ª ed., 1909, pp. vi & 753; véase p. 202.

¹⁸⁹⁶ Engel, E., *Geschichte der deutschen Literatur*, 2 Vols., Leipzig, 1919, 1920. Vol. I; 6, 264, 292, 388; véase Vol. I, p. 410.

¹⁸⁹⁷ Grudzinski, H., *Shaftesburys Einfluss auf Chr. M. Wieland*. Mit einer Einleitung über den Einfluss Shaftesburys auf die deutsche Literatur bis 1760. Phil. Diss. V. 1912, en “Breslauer Beiträge zur Literatur-Geschichte”, Heft XXXIV, Stuttgart, 1913, pp. 37-41.

Shaftesbury y Schiller¹⁸⁹⁸. Como indica Knox: “Schiller tomó sus principales doctrinas estéticas de Kant. Al igual que Kant, se opuso tanto al sensacionalismo como al conceptualismo en arte, esto es, a la determinación de la mente por el placer o por la verdad abstracta o acción moral. La influencia de Shaftesbury es evidente en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime de Kant*”¹⁸⁹⁹.

Shaftesbury, Hutcheson, Ferguson, Abel, Garve, Sulzer, Schiller, todos estos escritores vivieron en el mismo clima intelectual, y se propusieron solucionar, entre otros problemas, el problema esencial: Descubrir un sistema moral independiente de la antigua teología.

En las obras de Shaftesbury y de Schiller puede observarse, como hemos venido indicando, un tratamiento similar de temas que son paralelos en sus pensamientos. Schiller sigue a Shaftesbury en su indiferencia, casi antagonismo, a cualquier tipo de “religión establecida” y hacia “la vanidad de los superficiales teólogos”¹⁹⁰⁰.

Shaftesbury pensaba que la creencia en otro mundo tiene sus peligros, y que los hombres deberían alegrarse por las potencialidades y glorias accesibles a nuestra raza aquí y ahora¹⁹⁰¹. Schiller tampoco creía en la existencia del cielo o del infierno en cualquier sentido cristiano convencional¹⁹⁰². Dos poemas, *Der Metaphysiker* y *Die Weltweisen* indican las actitudes escépticas de Schiller hacia la metafísica, la filosofía de las escuelas y aquellos hombres a quienes Shaftesbury apodaba como “superficiales teólogos”.

Ambos creían en la bondad intuitiva y en las posibilidades de perfección de la humanidad, así como en el proceso gradual de este perfeccionamiento evitando de este modo la intolerancia. La historia de la humanidad se representa como una lucha interminable por lograr la vida perfecta, y el arte, el don más noble y peculiar del ser humano, se considera la mayor acción moral e intelectual del mundo. El arte no se halla sólo al comienzo de la humanidad, sino que su tarea más importante se encuentra en el futuro. La dignidad de la humanidad se pone en manos de los artistas. El poema *Die Künstler* es la cima del verso intelectual de Schiller, y la mejor evidencia de la influencia de Shaftesbury.

La introspección es ejercitada por ambos pensadores: desde el “Conócete a ti mismo” del oráculo de Delfos o “Pregúntate a ti mismo” de Heráclito, hasta el “Divídete o sé dos” de Shaftesbury, el valor de la introspección y el mundo independiente ha sido subrayado por la

¹⁸⁹⁸ Knox, I., *The Aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, Nueva York, Columbia University Press, 1936, p. 74.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 171, y R. Eisler, *Philosophen lexikon*, Berlín, 1912, p. 672.

¹⁹⁰⁰ Carter, A.L., *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁰¹ *Characteristics*, 1714, I, 297; II, 236.

¹⁹⁰² Schiller, F. von, *Sämtliche Werke*, vol. XI, 1, p. 90.

mayoría de los pensadores. Schiller no es ajeno a ello cuando hace referencia al *Wert des Selbstdenkens*¹⁹⁰³.

En cuanto al problema de la Naturaleza, Allan L. Carter señala que una cierta tendencia hacia el escapismo, una retirada de la realidad, se da tanto en el pensamiento de Shaftesbury, “el realista y fisicista de la ética”, y Schiller, “el idealista y metafísico de la ética”¹⁹⁰⁴. El primero desarrollaría sólo aquellos temas que eran agradables a sus ideas de armonía y bondad inherente; y el segundo, cuando era demasiado consciente de las discordantes inconsecuencias de la vida, se apartaba de ellas y se recluía en su reino del idealismo¹⁹⁰⁵.

La naturaleza fue un término muy conveniente que les ofrecía un feliz refugio. Desde Zenón y la influencia de su enseñanza en la Academia, la “conformidad con la naturaleza” se convirtió frecuentemente en una regla positiva para la conducta externa. La naturaleza había sido considerada por muchos pensadores como expresión o incorporación de la ley y la sabiduría divinas. El gran estoico Marco Aurelio utiliza la fórmula “kata physin” ocho veces, y para él el Universo es armónico y la Naturaleza la fuente de todas las cosas. En *El rey Lear* de Shakespeare leemos que la naturaleza es la diosa, y a su ley se vinculan nuestros actos. *The Moralists, A Philosophical Rhapsody* de Shaftesbury y *Spaziergang* de Schiller evidencian la gran fe que inspiró a estos dos pensadores. Para ellos, la naturaleza nunca se equivoca; posee unidad y armonía, y ambos comparten el noble entusiasmo que se siente al contemplar el orden y la belleza de la naturaleza. Sin embargo, se nos advierte que la mera imitación de la naturaleza real no hace al poeta¹⁹⁰⁶, sólo la feliz combinación de todo lo mejor del carácter naíf y del sentimental puede darnos la “belleza ideal de la humanidad”¹⁹⁰⁷.

Respecto a la medida y la forma, los pasajes del *Filebo* de Platón que subrayan que la medida y moderación, proporción, belleza y perfección ocupan el primer y segundo lugar en la jerarquía de valores¹⁹⁰⁸, y que la medida es uno de los tres ingredientes que constituyen la mezcla de la que se deriva el Bien¹⁹⁰⁹, inspiraron a Shaftesbury. Este punto de vista explica la opinión de Schiller de que una de las tareas más importantes de la cultura es la sumisión del

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹⁰⁴ Carter, A. L., *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁰⁵ Obenauer, K. J., *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München, 1933, p. 260.

¹⁹⁰⁶ Walzel, O., *Einleitung in “Schillers philosophische Schriften”*, en *Sämtliche Werke*, Vol. XII, p. 236.

¹⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 249.

¹⁹⁰⁸ Platón, *Filebo*, 66 a b.

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*, 65 a.

hombre a la Forma¹⁹¹⁰. La libertad sólo puede alcanzarse por el estrecho y recto camino de la forma y la belleza¹⁹¹¹. La filosofía necesita también el “dominio de la Forma”¹⁹¹². En una obra de arte realmente bella el contenido es de importancia secundaria; la forma es todo, y el artista-maestro casi aniquilará el contenido en favor de la forma¹⁹¹³. Shaftesbury afirmó: “Lo bello, hermoso, atractivo no se dan nunca en la materia, sino en la forma o poder formador”¹⁹¹⁴.

Un juicio estético excluye todas las consideraciones de utilidad objetiva y regularidad, sólo considera el fenómeno, la Forma¹⁹¹⁵. La belleza nos enseña a amar las cosas sin ningún motivo egoísta, a amarlas sólo por su Forma¹⁹¹⁶. La medida y la moderación dominan en Schiller no sólo por su forma, sino también por su juicio moral.

El eudemonismo estoico de Shaftesbury¹⁹¹⁷ suministró la base para el ideal del *schöne Seele* de Schiller. La “gracia moral” de Shaftesbury inspiró aun al poeta alemán incluso después de que Kant le hubiera mostrado nuevas posibilidades, de hecho le impulsó a oponerse al rigorismo del segundo¹⁹¹⁸. En las especulaciones de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* tenemos una afortunada reconciliación de Kant y Shaftesbury, el rigorismo y la ética anti-eudemonista del primero combinadas con la armonía estética de Shaftesbury¹⁹¹⁹. La superioridad de Shaftesbury y de Schiller respecto a las normas convencionales es subrayado por Walzel, quien le otorga al postulado ético de armonía de Schiller en el ensayo *Über Anmut und Würde* una posición mucho más elevada que el imperativo categórico de Kant¹⁹²⁰.

Schiller nos dice que la verdadera conducta moral hay que encontrarla no en la represión, sino en el cultivo del instinto. Schiller observó que el verdadero tipo de hombría no es el severo ascetismo kantiano, sino lo que denominó como “alma bella”. El destino del hombre no es realizar acciones morales individuales, sino ser un ser moral. La virtud, no las virtudes, es su tarea; y la virtud no es más que un instinto del deber. La naturaleza misma al crearle como un ser espiritual-moral, esto es, un hombre, encomendó no separar lo que ella

¹⁹¹⁰ Walzel, O., *op. cit.*, Vol. XII, p. 89.

¹⁹¹¹ *Ibid.*, XII, p. 7.

¹⁹¹² *Ibid.*, XII, p. 26.

¹⁹¹³ *Ibid.*, XII, p. 35.

¹⁹¹⁴ Shaftesbury, *The Moralists*, Parte III, Sec. 2.

¹⁹¹⁵ Walzel, O., *op. cit.*, XII, p. 355.

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹⁹¹⁷ *Philosophical Regimen*, p. 257 y ss.

¹⁹¹⁸ Cassirer, E., *Shaftesbury und Schiller*, p. 51.

¹⁹¹⁹ Walzel, O., *op. cit.*, XI, 1: LXXXIII/IV.

¹⁹²⁰ *Ibid.*, XII, pp. 198-199.

había unido; no olvidar su yo sensual incluso en las más puras manifestaciones de su yo divino, y guardarse de basar el triunfo de uno en la derrota del otro. El carácter moral del hombre está a salvo sólo cuando procede de la totalidad de su yo como el resultado de la combinación de ambos principios. El enemigo derrotado puede surgir de nuevo, el enemigo reconciliado está verdaderamente conquistado. Esta armonía y compromiso, esta cooperación, esta mezcla de los aparentemente irreconciliables opuestos, son los elementos que constituyen el “alma bella”.

Shaftesbury considera igualmente que el destino del hombre es ser un ser moral dentro del cual el sentimiento moral ha tomado posesión de toda la emoción. De este modo, leemos en su *Essay on the Freedom of Wit and Humour*¹⁹²¹: “Si alguien con semblante de caballero me pregunta por qué evitaría yo ser desagradable cuando no hubiera nadie delante, yo podría responder... mi naturaleza se alzaría ante el mero pensamiento de lo sórdido”. Shaftesbury piensa que para el virtuoso un gusto cultivado es nuestra única guía, pues filosofar significa justamente avanzar un paso en nuestra buena educación.

La concepción espiritualizada de la Gracia y las Gracias¹⁹²² es la *geistgeborene Schönheit* de Schiller que, para distinguirla de la *architektonische Schönheit* la llamó *Anmut* o *Grazie*. La *architektonische Schönheit* es un crédito a la naturaleza y a la Buena Fortuna que la concedió y desarrolló. La *Grazie* es, sin embargo, un crédito a la personalidad que la posee, porque su *Grazie und Anmut* es la creación de una personalidad libre, dentro de la cual el deber y el placer se han consolidado en una única fuerza conductora dando lugar al *schöne Seele*.

A. L. Carter resume sus opiniones sobre el “virtuoso” y la *schöne Seele* del modo siguiente: “Ambos escritores, al basar su pensamiento en un perceptualismo emotivo, representaron finalmente un ideal para su credo ético. El ideal de Shaftesbury es el hombre de mundo, pero no principalmente un ideal ético. El ‘alma bella’ de Schiller es un ideal altamente particularizado, con una tranquilidad espiritual interior casi oriental. Pero ambos escritores requieren “corazón y resolución” para completar sus caracteres de ensueño”¹⁹²³. Sin embargo, el “alma bella” de Schiller y el “virtuoso” de Shaftesbury son algo más que meros “caracteres de ensueño”: son intentos valientes y nobles de convertir la más elevada cultura en la más elevada naturaleza.

¹⁹²¹ Parte III, Sec. IV.

¹⁹²² Schiller, F. von, *Sämtliche Werke*, Vol. XI, pp. 221-222.

¹⁹²³ Carter, A. L., *op. cit.*, pp. 27-28.

Se le ha reprochado a veces a Shaftesbury el condicionamiento de su pensamiento por su rango de aristócrata. Un código de conducta que aspira a combinar los ideales éticos con los ideales estéticos atraerá sólo a aquellos aristócratas entre los hombres. En un mundo donde la mayoría no tiene nada en común más que el poder adquisitivo, los celos y el deseo de ser alabados, una ética como la de Kant que sitúa el ideal del deber en primer lugar ofrece pocos atractivos y pocos resultados. Pocos entran en el “reino de los fines”. Una ética como la de Shaftesbury, que hace una llamada a aquellos hombres que quieran unirse y hacerse aptos para una aristocracia viviente que hace el bien porque el bien es bello, y no porque el bien tiene recompensas y distinciones meritorias, les resulta atractiva a un número limitado de hombres.

La masa común sigue la *Herrenmoral* junto con sus intereses personales; la *Herrenmoral* del “virtuoso” (no la del “superhombre” con su “voluntad de poder”) sólo atrae a la élite. Las preferencias de Shaftesbury por una *Herren-philosophie*, alabando al “buen caballero real”, y su desconfianza de lo que él denomina “gente incalculable”¹⁹²⁴, refiriéndose al vulgo, hallan también expresión en la obra de Schiller. Su *edle Gemüter* prefiere la libertad, a pesar de sus contradicciones morales e inconvenientes físicos al mero confort y orden, a la obediencia borreguil y precisión mecánica¹⁹²⁵. Estas *edle Gemüter* son ciudadanos y gobernantes de un sistema más elevado, un sistema donde ocupar un lugar inferior es un honor mayor que el de ser el líder en un plano inferior. Goethe dijo de Schiller que fue mucho más aristócrata que él.

La misma tendencia aristocrática aparece en un pasaje de *Über naiv und sentimentalische Dichtung*¹⁹²⁶. Los virtuosos de Shaftesbury, sus refinados caballeros, encuentran sus afinidades espirituales en los miembros de una clase ociosa y culta que Schiller considera un desiderátum necesario que asegure que los críticos competentes mantengan el equilibrio entre los extremos. Sólo los miembros de esta clase pueden ver la vida como un todo y prevenir que el poeta caiga en las profundidades de un sensualismo que no merece la pena, o intente trascender los *unüberwindlichen Schranken der Menschheit*.

La incompetencia de las masas es resaltada de forma reiterada por Schiller. Anteriormente, Shaftesbury y, más tarde, Nietzsche e Ibsen, indicaron en sus obras que la mayoría siempre se equivoca. Schiller tiene también mucho que decir respecto al artista-genio

¹⁹²⁴ *Characteristics*, 1711, II, 252; III, 312.

¹⁹²⁵ Schiller, F. von, *Sämtliche Werke*, XII, pp. 276-277.

¹⁹²⁶ *Ibid.*, XII, pp. 247-249.

de Shaftesbury ¹⁹²⁷. Para Schiller, “la belleza es nuestra segunda creadora. Porque si bien es cierto que la belleza se limita a hacer posible en nosotros la humanidad, dejando a nuestra voluntad libre el poder de realizarla, en esto se parece a nuestra originaria creadora, la naturaleza, que también se limitó a darnos la facultad de ser hombres, abandonando el uso de ella a la determinación de nuestra voluntad propia¹⁹²⁸”.

Libre de reglas y muletas de los mortales más débiles, guiado sólo por la naturaleza o el instinto, su ángel de la guarda, el genio procede tranquilamente por su camino, evitando todos los inconvenientes del mal o falso gusto. De este modo, el genio se siente como en casa en los reinos de lo desconocido, ampliando la naturaleza sin ignorar sus límites. Soluciona los problemas más complicados con una sencillez sin pretensiones y con la mayor facilidad. La apoteosis de la armonía vincula a Marco Aurelio, Shaftesbury y Schiller. Carter escribe al respecto: “La doctrina de la armonía es el vínculo más duradero y visible entre Schiller y Shaftesbury”¹⁹²⁹.

Schiller le exige al artista que no sea un discípulo o favorito de su época. Debe inspirarse en los reinos de la belleza griega, y una vez finalizado su aprendizaje puede purificar su siglo: debe ser indiferente al juicio de sus contemporáneos. Debe representar una de las brillantes cimas de la montaña de la raza humana en una época en la que la niebla de la noche cubre todavía los valles.

Pueden hallarse paralelismos entre las consejos que Shaftesbury le da a los autores en su obra *Advice to an Author* y las afirmaciones de Schiller en su ensayo *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. El desprecio de Shaftesbury por las reglas de la crítica y del aprendizaje profano¹⁹³⁰ tiene mucho en común con el *Volksredner* y el *Volksschriftsteller* de Schiller, igual que el “buen pensador” de Shaftesbury, que se examina vigorosamente a sí mismo mediante una forma de diálogo consigo mismo en soledad, tiene un sucesor en el *philosophischen Schriftsteller, und darstellenden Schriftsteller* de Schiller, hombre cuidadoso y disciplinado que sólo escribe para la gente que piensa, y que le es incluso indiferente el que la gente le pueda seguir o no¹⁹³¹. Shaftesbury mantuvo que es imposible que

¹⁹²⁷ El artista es un segundo creador, un justo Prometeo bajo Júpiter. “Como ese artista soberano o naturaleza plástica universal, forma un Todo, coherente y proporcionado en sí mismo, con una debida sujeción y subordinación de las partes constituyentes” (*Characteristics*, 1711, I, 243, 207). Debe sentir un “amor por los números, decencia y proporción, y tener un “sentido de los números interiores” (*Ibid.*, I, 136, 338).

¹⁹²⁸ Schiller, J.C.F., *Escritos sobre estética*, edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, traducción de Manuel García Morente, Mario José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, 2000, Carta XXI, p.177.

¹⁹²⁹ Carter, A. L., *op. cit.*, p. 23.

¹⁹³⁰ Shaftesbury, *Advice to an Author*, Part. I, Sec. I.

¹⁹³¹ Walzel, O., *op. cit.*, XII, p. 134.

un verdadero juicio e impunidad puedan residir donde no existen la armonía y la honestidad, opinión compartida por Schiller¹⁹³².

Las opiniones de Shaftesbury sobre el gusto encuentran expresión en Schiller. El gusto es, junto a la religión, un poderoso aliado para la legalidad cuando se vea que la ética es insuficiente. Schiller se dio cuenta, igual que Shaftesbury, que es necesario una crítica seria y valiente para producir un buen gusto. El gusto no es innato, un “sentido de lo que naturalmente es agraciado y atractivo¹⁹³³”; es principalmente una adquisición ambiental. La educación y la crítica producirán un gusto legítimo y justo¹⁹³⁴. Tal gusto es una necesidad absoluta, pues el gusto dirige a los hombres más que sus principios¹⁹³⁵: El “ensayo y experiencia de lo mejor”¹⁹³⁶ y una crítica seria y valiente¹⁹³⁷ resultará en un gusto invariable, agradable y justo en la vida y en las costumbres. El filósofo y el “virtuoso” (esto es, el hombre estético) lo necesitan especialmente¹⁹³⁸. Según Shaftesbury, “somos nosotros quienes creamos nuestro gusto”¹⁹³⁹. Como indica A. B. Sprague: “Para él, con la desconfianza clásica de la relatividad y con su fe en el absoluto, había un buen gusto y un mal gusto. El buen gusto se desarrollaba a partir de una constante disciplina de voluntarias preferencias mediante criterios derivados de un extenso conocimiento de las grandes obras de reconocidos maestros. El mal gusto era el mal resultado de la admiración por el arte democrático de Holanda y Flandes, y por el arte mal proporcionado del extremo Oriente”¹⁹⁴⁰.

Es interesante observar que las opiniones de Shaftesbury sobre el gusto pueden haber influido a los escritores clásicos alemanes a través de Kant. I. Knox considera que la influencia de Shaftesbury puede observarse en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*: “Existe una tendencia empírica en las *Observaciones*, intentándose fusionar moral y gusto”¹⁹⁴¹.

Como un determinante ético para la voluntad del hombre, el gusto tiene sus peligros¹⁹⁴²: no aumenta nuestro conocimiento¹⁹⁴³, y puede interferir con nuestros deberes¹⁹⁴⁴.

¹⁹³² *Ibid.*, p. 136.

¹⁹³³ *Characteristics*, 1711, I, 135.

¹⁹³⁴ *Ibid.*, III, 164-165.

¹⁹³⁵ *Ibid.*, III, 177.

¹⁹³⁶ *Ibid.*, I, 10.

¹⁹³⁷ *Ibid.*, III, 165-167, 304.

¹⁹³⁸ *Ibid.*, III, 168-187, 304.

¹⁹³⁹ *Ibid.*, III, 186.

¹⁹⁴⁰ Allen, B. Sprague, *op. cit.*, I, pp. 238, 245.

¹⁹⁴¹ Knox, I., *op. cit.*, pp. 171-172.

¹⁹⁴² Walzel, O., “Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18 Jahrhunderts”, XII, 333-339.

¹⁹⁴³ *Ibid.*, p. 122.

De hecho, Schiller publicó parte de su ensayo *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* publicado originalmente con el título: *Über die Gefahr ästhetischer Sitten*¹⁹⁴⁵. Schiller estaba demasiado bajo la influencia de las enseñanzas de Kant como para defender un débil esteticismo.

La espiritualizada concepción de la Gracia y las Gracias¹⁹⁴⁶ encuentra su paralelo en Schiller. Walzel¹⁹⁴⁷ establece la siguiente ecuación: la “gracia moral” de Shaftesbury = la “sittliche Grazie” de Schiller. Ambos establecieron la estrecha relación que existe entre la armonía de lo bello y la armonía de lo ético.

El arte, según Shaftesbury y Schiller, es como la luz de un faro que guía al hombre sensual hasta la razón. La educación estética reconcilia la naturaleza y la razón en el hombre. Como indica Knox: “La experiencia estética es un intervalo, un dulce y lúcido intervalo, una libre contemplación; es un momento sagrado en el que el hombre es liberado de la servidumbre de los sentidos y no está, sin embargo, determinado por la razón y el deber”¹⁹⁴⁸.

Hettner considera que las *Briefe Über die ästhetische Erziehung des Menschen* son la contribución de Schiller al campo de la estética¹⁹⁴⁹. *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas* es “sin duda, el texto más maduro y más originariamente integrador en todas las instancias que entran en juego en lo estético: antropología, filosofía de la historia, ética, teoría de las artes”¹⁹⁵⁰.

Las primeras cartas, con un tono marcadamente político, indican cómo la libertad conduce a la belleza y al Estado estético¹⁹⁵¹. Una constitución que intente imponer una uniformidad en todos los aspectos del hombre dista mucho de ser perfecta. No debe olvidarse nunca que la Naturaleza exige variedad de todo tipo y condiciones, y que el Estado debe respetar la individualidad de todo ser humano.

En la Carta XXVII Schiller desarrolla el noble concepto del *Ästhetischen Staat*. Destinado, quizás, a permanecer meramente como el sueño de una solución del enfrentamiento de ideologías rivales, del problema de cómo reconciliar las pretensiones de todos los Estados-leviathanes y las del individuo que ama su libertad, el “Estado estético” de Schiller debe sustituir, en último término, al Estado dinámico y al Estado ético. La regla de la

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 147-149.

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 376.

¹⁹⁴⁶ *Characteristics*, 1711, I, 338; II, 403.

¹⁹⁴⁷ Walzel, O., *op. cit.*, XI, p. 116.

¹⁹⁴⁸ Knox, I., *op. cit.*, p. 73.

¹⁹⁴⁹ Hettner, H., *op. cit.*, VI, pp. 20, 51, 155.

¹⁹⁵⁰ Estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón a *Escritos sobre Estética* de Schiller, p. XXX.

¹⁹⁵¹ Véanse Cartas 15 y 22.

fuerza que existe en el Estado dinámico, la regla de la majestuosa ley moral del Estado ético, se sustituirán en el Estado estético por la regla de la belleza, la armónica cooperación de todos los individuos. El gusto creará al hombre social que ha logrado integrarse, activar su personalidad y fusionar armónicamente el espíritu y la materia, que es libre porque ha logrado establecer una armonía interior de las leyes. Como indica Navarro Cordón, “Habitar acordadamente con la naturaleza y la determinación (*Bestimmung*) de la humanidad: he aquí la tarea propuesta al pensador y al poeta. Para esta tarea se requiere una determinada cultura y educación, y el arte y la belleza vendrán a desempeñar en ello una función principal y decisiva”¹⁹⁵². El gusto, como observa Navarro Cordón, “permite contemplar no sólo a los hombres, sino también a todas las cosas como finés en sí mismas y no tolera en absoluto que una sirva a otra como medio o que lleve el yugo. En el mundo estético todo ser de la naturaleza es un ciudadano libre que tiene iguales derechos que el más noble y ni siquiera por mor del todo es lícito forzarle”¹⁹⁵³. Pues el todo, una libre comunidad social y política, no es sino el resultado de la libertad de los individuos. Por tanto, “darse la libertad a través de la libertad es la fundamentación de este reino”¹⁹⁵⁴.

En la Carta XV Schiller indica que la belleza es el objeto del impulso de juego¹⁹⁵⁵: “Es precisamente el juego y sólo el juego el que realiza íntegramente lo humano y despliega a un tiempo mismo su doble naturaleza”¹⁹⁵⁶; por consiguiente, el hombre “sólo es plenamente hombre cuando juega”¹⁹⁵⁷. Juego significa “todo aquello que no es contingente ni subjetiva ni objetivamente y, sin embargo, tampoco constriñe y obliga ni exterior ni interiormente”¹⁹⁵⁸. Schiller nos indica que “el hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar nada más que con la belleza”¹⁹⁵⁹. Aunque pueda parecer paradójico, estas máximas son, según Schiller, la mismísima fundamentación de todo el edificio del arte y de la vida. Por otra parte, Knox interpreta la teoría del juego como una evasión de los problemas de la vida¹⁹⁶⁰, tal y como indicaban también Carter y Obenauer respecto al “escapismo” de Schiller. Sin embargo, la teoría del juego de Schiller no es una evasión de los problemas de la vida; no es un síntoma de “escapismo”; es un intento audaz y deliberado de proveer un nuevo

¹⁹⁵² Estudio preliminar a *Escritos sobre Estética* de Schiller, p. XIII.

¹⁹⁵³ *Ibid.*, p. XXXIII.

¹⁹⁵⁴ Schiller, F., *Sämtliche Werke*, XII, pp. 117, 198-199, 276.

¹⁹⁵⁵ Schiller, F., *Escritos sobre estética*, pp. 151, 153.

¹⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹⁶⁰ Knox, I., *op. cit.*, p. 76.

punto de apoyo para la solución de los problemas de la vida. Es, como indica Cassirer, “una teoría trascendental e idealista. El juego y la belleza están conectados con el mundo de la libertad. La libertad y la belleza pertenecen al mundo inteligible, no al fenoménico”¹⁹⁶¹.

Shaftesbury sostiene que las artes y las ciencias se formaron en Grecia, y que los griegos, esa nación tan civilizada y realizada, tenía “los Juegos Olímpicos, los Ístmicos y otros juegos, y no podían sino refinarse y pulirse de un modo natural”¹⁹⁶².

La única esperanza del futuro se encuentra en la regeneración interior del individuo y el camino que lleva a esta regeneración es la cultura estética. En las *Cartas sobre la educación estética del hombre* Schiller muestra que, al menos bajo las circunstancias existentes, la perfección del carácter sólo puede lograrse luchando por la belleza.

La libertad¹⁹⁶³ y una alegre aceptación de la vida¹⁹⁶⁴ son los fundamentos necesarios para hacer posible tal desarrollo. El “Estado estético” de Schiller, con su negación de la restricción ejercida por el “Estado físico” así como por el “Estado moral”, ese noble sueño del “Tercer Reino” no puede realizarse sin libertad: “La belleza es libertad en la apariencia”¹⁹⁶⁵. En la Carta XXVI Schiller nos indica que “la realidad de las cosas es obra de las cosas; la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se alimenta de apariencia no se regocija ya en lo que recibe, sino en lo que hace”¹⁹⁶⁶.

Schiller termina sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* preguntándose y respondiéndose lo siguiente: “Pero ¿existe tal Estado de la apariencia bella? ¿Dónde hallarlo? Existe en cualquier alma finamente templada, al menos en cuanto a la exigencia; y, en la realidad, acaso puede encontrarse, como la iglesia pura y la república pura, en algunos, pocos, círculos elegidos, donde la conducta es regida no por una imitación servil de ajenas costumbres, sino por la propia naturaleza bella, donde el hombre atraviesa las más complicadas relaciones con audaz sencillez y tranquila inocencia, no necesitando, para afirmar su libertad, menoscabar la ajena; ni para manifestar su gracia, sacrificar su dignidad”¹⁹⁶⁷.

¹⁹⁶¹ Cassirer, E., *An Essay on Man – An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, 1944, p. 165.

¹⁹⁶² *Characteristics*, 1900, II, 242.

¹⁹⁶³ *Ibid.*, 1711, I, 9; II, 265; III, 65-76.

Brudford, W. H., *Germany in the eighteenth Century: The social background of the literary revival*, 1939.

Rein, R., *Altruismus und Egoismus bei Hobbes und Shaftesbury* (Maschinenschrift) 139 S. 4° (Auszug nicht gedruckt.), Tübingen, 1925.

¹⁹⁶⁴ *Characteristics*, 1711, I, 22-23, 33, 40-41; II, 35, 56, 168, 213, 371; III, 98-99.

¹⁹⁶⁵ Schiller, F., *Sämtliche Werke*, XI, p. 351.

¹⁹⁶⁶ Schiller, F., *Escritos sobre estética*, p. 201.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*, Carta XVII, p. 217.

Ahora bien, no hay que olvidar que la naturaleza se constata como una fuerza eterna de metamorfosis; pues “todo vive y sucesivamente revive”¹⁹⁶⁸. La naturaleza es fuente infinita de transformación, y “el hombre, representado en su perfección, sería, por consiguiente, la unidad permanente que, en el torrente de la transformación, permanece eternamente la misma”¹⁹⁶⁹. El impulso formal “parte de la existencia absoluta del hombre o su naturaleza racional y tiende a ponerlo en libertad, a introducir armonía en la diversidad de sus apariencias concretas y afirma su persona en los cambios de estado”¹⁹⁷⁰. No debemos olvidar que “toda existencia efectiva proviene de la naturaleza como de un poder extraño; pero toda apariencia procede originariamente del hombre, como sujeto capaz de tener representaciones; por eso el hombre no hace más que usar de su derecho absoluto de propiedad cuando recoge la apariencia, separándola del ente, y obra con ella a su gusto, según leyes propias”¹⁹⁷¹. El impulso sensible del hombre, que quiere que haya variación, que el tiempo tenga un contenido, y el impulso formal, que quiere que el tiempo suspenda su curso sin que haya variación alguna, actúan recíprocamente: “Esta mutua relación de ambos impulsos es en verdad meramente una tarea de la razón, tarea que el hombre no está capacitado para realizar hasta que llegue a la culminación de su existencia. Es, en el sentido estricto de la palabra, la idea de su humanidad; algo, pues, infinito, a lo que el hombre, en el transcurso del tiempo, puede ir acercándose, sin alcanzarlo jamás”¹⁹⁷². El impulso de juego, en donde el impulso sensible y el formal actúan unidos, “dirigíase a suspender el tiempo en el tiempo, a hacer convenir el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad”¹⁹⁷³. Como indica Navarro Cordón: “La huella schilleriana se deja reconocer incluso en el proyecto que abriga Hölderlin de escribir unas cartas filosóficas que, dice, ‘llamaré *Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre*’. Problema y proyecto que considera abordable sólo estéticamente, ‘sin tener que recabar ayuda de nuestra razón práctica’, en una tarea infinita que se proponga, como escribe a Schiller (4 de septiembre de 1795), ‘la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto’”¹⁹⁷⁴.

La estética como utopía sería así la conclusión a la que esta situación nos conduciría y que finalizamos con las palabras de José Jiménez: “*Producimos imágenes, esa es la cuestión.*

¹⁹⁶⁸ *Characteristics*, 1900, II, 110.

¹⁹⁶⁹ Schiller, F., *Escritos sobre estética*, Carta XI, p. 137.

¹⁹⁷⁰ *Ibid.*, Carta XII, p. 140.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, Carta XXVI, p. 203.

¹⁹⁷² *Ibid.*, Carta XIV, p. 148.

¹⁹⁷³ *Ibid.*, Carta XIV, p. 149.

¹⁹⁷⁴ Hölderlin, *Correspondencia completa*, Hiperión, Barcelona, 1990, pp. 289 y 263, respectivamente. Citado por J. M. Navarro Cordón, Estudio preliminar en *Escritos sobre estética, op. cit.*, p. XXVIII.

Y es así como se despliega nuestro proceso de comprensión en la vida. Y en la medida en que las imágenes surgen en ese ‘gran juego’, o *universo de representaciones*, que es una cultura humana en su proceso de desarrollo, no están nunca ‘asignadas’ de modo singular y unívoco a hechos o situaciones singulares, sino que su ‘asignación representativa’ es tan amplia y abierta como lo hace posible o permite (en el sentido de mediación, de *Vermittlung*) dicha cultura”¹⁹⁷⁵.

Según Shaftesbury, el sentimiento hunde sus raíces en el instinto, siendo éste la expresión más intensa y diversificada de la vida. El problema surge al plantearnos cómo pensar el origen vivo, incluso vital, de la fuerza del sentir. Shaftesbury soluciona el problema con su teoría de las “ideas naturales”, verdaderos “instintos” que estructuran el sentimiento de interioridad. Contra Descartes, Hobbes y Locke no entenderá exactamente por tales las “ideas innatas” de la especie, sino más bien las modalidades dinámicas del sentimiento vital, verdaderas expresiones subjetivas de esta ley interior que limita y desarrolla la unidad de la especie en cada individuo.

La naturaleza es una artista inagotable en sus creaciones, y conocerla requiere de nosotros la elaboración de un modelo interior que nos asegure la proporción oportuna entre lo finito e infinito, entre lo determinado e indeterminado, a la hora de la presentación estética de la Idea. Sin embargo, su constante e incesante creatividad hace impensable la existencia de un modelo único en sí, unas normas inmutables y predeterminadas. La Idea Natural es una dirección, un tipo de fin y algo que es propio de cada especie, pero en su interior es susceptible de variedades, de “características”, que no admite referirse a ningún canon concebido como expresión de lo bello en sí. Las “proporciones interiores” de una obra de arte son proporciones vivientes que escapan a la medida geométrica y pueden, por tanto, ser susceptibles de una nueva reorientación y creación que dirija al espíritu por nuevos derroteros que le acerquen cada vez más al Ideal. Este trabajo estético-artístico, y también científico, será inagotable mientras la naturaleza le vaya ofreciendo nuevos retos planteándole constantemente nuevas situaciones que despierten su curiosidad y necesidades.

¹⁹⁷⁵ Jiménez, J., *op. cit.*, p. 316.

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Hemos podido observar a la largo de toda esta investigación cómo la contribución de Shaftesbury es esencial a todo el desarrollo del pensamiento filosófico, ético y estético, que, con él, irrumpe desde la interioridad con una fuerza imparable. Hasta él, la realidad exterior al individuo había predominado en cierto modo sobre su personalidad. Shaftesbury nos hará ver y sentir cómo la realidad exterior al sujeto es moldeada por su realidad interior, por su yo, no entendido ya como algo superpuesto y trascendente, sino como una energía operativa de la naturaleza que se modela y objetiva desde su interior. Si bien Platón había reducido la belleza al fin de una actividad humana, Shaftesbury la ubicaría en la operación creativa y dinámica del genio humano, dirigiendo así su atención al interior, y rechazando, por consiguiente, todo tipo de norma o coacción proveniente del exterior al sujeto y que no fuera producto de su personalidad y fuerza natural. Haciendo partícipe y responsable de este modo al espectador con su noción de “forma interior”, implicándole así en el reconocimiento de la belleza como acción o creación artística; haciendo que al poner en juego sus facultades completara la verdadera obra de arte y acción moral, que sin él no sería ni ética ni bella, democratizaría por tanto la posesión de la belleza que, hasta él, había sido patrimonio de una clase “elegida”, marginando al resto de la humanidad a las sombras e incapacitándola por tanto para sentir y gozar el placer ético y estético. Su doctrina de que todo ser humano es, o puede llegar a ser, en cierto modo un virtuoso, así lo demuestra.

Desde hacía mucho tiempo se había venido pensando que el arte rivalizaba con las formas de la naturaleza. Según Shaftesbury, el hombre debe entregarse a las fuerzas creativas de la naturaleza que “traspasan” su ser y se le “muestran” constantemente, embriagándole con su poder creativo y haciendo de él un ser prometeico que las recibe, modela y presenta en una obra de arte o en su comportamiento ético: “La naturaleza nos ha constituido de tal modo que podemos ver plenamente y, por consiguiente, como consecuencia de tal constitución, podemos convertirnos en poetas en el propio sentido de la palabra, esto es, en creadores capaces de vivir según la naturaleza”¹⁹⁷⁶. Con este acceso interior a la belleza, la verdad artística comienza a significar menos la correspondencia con una realidad exterior al sujeto, y más con la realidad interior al yo.

¹⁹⁷⁶Turnbull, G., *The Principles of Moral Philosophy*, 1740, I, p. 56.

Shaftesbury pensaba que el arte expresaba lo más cercano a la belleza eterna, que en último término trasciende la mente humana, pero no a expensas del carácter vital del sujeto, que es quien definitivamente posee las “características” objetivadas en la acción moral y en la obra artística. Respecto a la “verdad plástica” nos indica que “la parte moral de la pintura se encuentra... en el aire, rasgo, actitud, acción, movimiento... Ninguna forma es verdadera... si esto se pierde”¹⁹⁷⁷. Los románticos adaptarían esta idea a su concepción del arte y su influencia llegaría hasta nuestros días.

La actitud de Shaftesbury se explica, por tanto, por su concepción de la obra de arte como producto de la individualidad del genio. La “verdad plástica” se considera ahora como “un todo y sus partes”, y la obra de “un segundo creador” que funde en ella elementos que son, aparentemente, opuestos. En el prólogo a los *Second Characters*, Shaftesbury indica que las obras y caracteres de los maestros se corresponden con sus propios caracteres personales, esto es, con sus obras. El artista moral es, entonces, para Shaftesbury, un segundo creador cuya obra es su reflejo, así como el mundo, del cual él forma parte, lo es de Dios: un todo y sus partes que tiene su propia integridad individual. Cuando Shaftesbury subraya el carácter, lo que quiere dar a entender es el poder y vitalidad de la mente que el artista refleja de forma “legible” en su obra. El carácter nos acerca así a la belleza, ya que ambos son “verdaderos a la vida”, al contrario de las formas abstractas que desechan la parte sensible y auténtica, alejándose de este modo de la verdadera naturaleza. No sorprende, entonces, que no afirmara nunca el ideal, y fuera más partidario de una idea que hiciera más concesiones a la personalidad. La reconciliación entre el *beau ideal* y la idea de genio o carácter nunca se dio en Shaftesbury, ya que por temperamento y convicción racional fue siempre partidario del genio como fuerza interior al yo.

En el siglo XVIII, cuando el hombre se estaba convirtiendo en un mero entramado de sentimientos y reflejos, Shaftesbury surge como la figura más importante en defensa de la influencia clásica, reconciliando así la norma de la antigüedad, Platón y los estoicos, así como toda su influencia posterior, con un subjetivismo que suministraría su norma a la estética inglesa que por entonces se encontraba en periodo de formación y desarrollo. Rechazando, como hemos indicado, el ideal, y defendiendo la idea de que la belleza se encontraba en el artista, en la fuerza creativa de la mente que embellece la obra de arte, más bien que en la obra en sí, Shaftesbury subrayó el carácter como vehículo de la belleza absoluta implicando así al Espíritu en este proceso eterno de creación constante.

¹⁹⁷⁷ Shaftesbury, “Plastics”, en *Second Characters*, p. 98.

Influyó de este modo en Ruskin¹⁹⁷⁸, quien observó dos razones para subrayar el carácter y los grados de diferencia existentes en el mundo creado: primero, en lo concerniente al hombre y, segundo, en lo exterior a él. En primer lugar, existe, además del hombre, la necesaria perfección de la obra de Dios, y el sello inevitable de su imagen el lo que crea. En segundo lugar, si todas las cosas hubieran sido igualmente bellas, el hombre tendría sólo una pequeña idea, o ninguna en absoluto, de la belleza. En lo referente a un mundo formado con una belleza permanente que existe aparte del hombre, y que cubre todos los lugares solitarios con igual gloria, y al ordenamiento benéfico de los grados de perfección, sintiéndose los hombres impulsados a “poseerla y recrearse con ella”, Shaftesbury había enfocado correctamente su pensamiento hacía ya más de un siglo.

Shaftesbury no separa nunca la experiencia estética de la personalidad, insistiendo siempre en sus consideraciones y referencias prácticas, impugnando así a los realistas partidarios de Locke y abriéndole de este modo paso a Coleridge.

Rechaza también la inestabilidad y falta de normas del pensamiento de Hobbes, suministrando de este modo los precedentes de una doctrina, incluso más anarquista, del pensamiento subjetivo.

El peligro de inconsistencia e inestabilidad de las normas críticas es algo que atañe a la destrucción del dominio que la razón ejerce sobre el artista y el poeta. Una síntesis entre razón y emoción era algo insostenible antes del romanticismo, inaugurando Shaftesbury el inicio de una época crítica que, si bien no fue en su momento una época de libertinaje, si proveyó a la filosofía racional unos vigorosos fundamentos que se sostenían gracias a unas normas de juicio absolutas que no eran producto de la costumbre. Shaftesbury no es responsable, aunque podría ser que en muchas situaciones guardase las apariencias debido a la sociedad de su época, de la interpretación que autores posteriores realizaron de su obra, haciendo caso omiso de proceder de un modo irresponsable, e ignorando una serie de normas establecidas. La concepción de estas normas absolutas, así como asegurarse de que la vida se realizara de acuerdo con ellas, constituyó el núcleo de su régimen filosófico incluido en las *Characteristics*. Sus motivos para llevar a cabo el “catálogo” o “escala” de la belleza¹⁹⁷⁹ fueron “satisfacerme de que no estoy solo, o soy el único que posee cierta fantasía de algo denominado belleza; de que tengo a casi todo el mundo por compañía”¹⁹⁸⁰. Pretende demostrar así, o procede suponiendo, la existencia de “una norma mediante la cual (el

¹⁹⁷⁸ Ruskin, J., *Modern Painters*, Parte III, Secc. I, Capít. XI, ¶ 2.

¹⁹⁷⁹ *Characteristics*, 1900, II, 269.

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*, II, 270.

hombre) puede regular su estima”¹⁹⁸¹, mostrándonos el fracaso de Hobbes y Locke para llegar a ella como base del juicio ético y estético. El criterio de tal norma no es ni la costumbre, ni el placer inmediato, ni tampoco la perspectiva de futuras recompensas. Quienes “han hecho de la virtud algo tan mercenario y han hablado tanto de sus recompensas”¹⁹⁸² destruyen la naturaleza misma de lo que están reduciendo a una norma, “porque que te sobornen o aterroricen para realizar una práctica honesta dice poco de la honradez real de lo que merece la pena”¹⁹⁸³. En lo referente al tema de algunos de “nuestros más admirados filósofos modernos”, que defendían que la virtud o vicio no se basaban más que en la mera moda¹⁹⁸⁴, esta norma es deficiente, como lo es asimismo la “regla del placer”, porque si lo que nos complace es nuestro bien, por el mero hecho de complacernos, resulta entonces que cualquier cosa puede ser nuestro interés o bien. Nada puede venirnos, entonces, mal, porque “lo que de forma cariñosa hacemos que sean nuestra felicidad en cierta ocasión, podemos rechazarlo razonablemente en otra, condenando en esa ocasión lo que sinceramente aprobamos en otra”¹⁹⁸⁵.

La norma de la belleza y del bien es absoluta, inmutable e invariable porque:

“La armonía es armonía por naturaleza; deja que el hombre juzgue de forma tan ridícula la música. Del mismo modo, la simetría y proporción se fundamentan también en la naturaleza; deja que la fantasía de los hombres demuestre ser tan bárbara, o sus modas tan góticas en cuanto a su arquitectura, escultura o cualquiera otra arte del diseño. Lo mismo sucede con la vida y las costumbres. La virtud tiene la misma norma fija. Los mismos números, armonía y proporción tendrían lugar en la moral, y pueden descubrirse en los caracteres y afecciones de la humanidad donde se hallan los justos fundamentos de un arte y creencia superior a cualquiera otra práctica y comprensión humana¹⁹⁸⁶.”

Tal es la norma absoluta, y la operación del gusto está íntimamente relacionada con ella. El gusto no era, según Shaftesbury, el juicio errático e irresponsable de un capricho o fantasía personal. Fue muy consciente de la inestable naturaleza de la fantasía, y advirtió que

¹⁹⁸¹ *Ibid.*, I, 307.

¹⁹⁸² *Ibid.*, I, 66.

¹⁹⁸³ *Ibidem.*

¹⁹⁸⁴ *Ibid.*, I, 56.

¹⁹⁸⁵ *Ibid.*, I, 200.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, I, 227-228.

abandonar todo juicio a ella, permitirle que reinase sin ningún tipo de freno, nos conduciría a la locura¹⁹⁸⁷. Si optamos por fantasía y sometemos a ella nuestra opinión, si juzgamos nuestra felicidad y miseria según sus criterios: “¿Qué es lo que soy? Quien estando en una llanura se imagine que existen precipicios bajo sus pies; que inminentemente le caen rocas en la cabeza; tema que las nubes rompan a llover cuando hay un cielo raso, y grite ¡fuego! ¡diluvio! ¡terremoto! o ¡trueno! cuando todo está tranquilo, ¿no está delirando? Pero quien advierte con sus ojos que hay fuego a causa de una ráfaga; quien se siente mareado por el movimiento de un barco después de estar a bordo; o quien después de un malestar de oídos escucha ruidos de truenos puede restablecer estas aprehensiones salvándose así de la locura. Por el contrario, el gusto es un factor estabilizador: La fundamentación de un buen y mal gusto debe hallarse necesariamente en la misma naturaleza de las cosas, así como en lo concerniente a los caracteres y rasgos interiores, y también a la persona, conducta y acción”¹⁹⁸⁸. El gusto es lo que asegura la consistente aplicación a las normas correctas, tanto como facultad perceptiva y crítica, o como facultad pasiva que experimenta la sensación particular derivada de la armonía y proporción.

Alexander Gerard, 1758, fue uno de los pocos críticos de finales del siglo XVIII que no se sintió tentado a subrayar la naturaleza subjetiva emocional del gusto a expensas del orden y las normas, adhiriéndose así a la concepción del gusto de Shaftesbury: “Sin él existiría un mero caos confuso, veríamos, como personas en la niebla, algo, pero no podríamos decir qué es. Toda cualidad buena o mala, en las obras de arte o del genio, sería un mero *je ne sais quoi*”¹⁹⁸⁹. Según Duff, “el gusto imparte lo justo y preciso a la imaginación”¹⁹⁹⁰. Beattie refuta, del mismo modo, a quienes defienden que el gusto es algo totalmente caprichoso, y no depende de la naturaleza o razón sino de la moda y fantasías de los hombres: “El gusto, como opuesto al capricho, tiene una fundamentación real en la naturaleza”¹⁹⁹¹.

Si las anteriores consideraciones sobre la belleza y la verdad no son suficientes para evitar la desestabilización de la armonía, la noción de utilidad y conveniencia debe restringir

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, I, 208.

¹⁹⁸⁸ *Ibid.*, I, 216.

¹⁹⁸⁹ Gerard, A., *An Essay on Taste*, Second edition, with additions. To which are annexed, three Dissertations on the same subjects by Voltaire, D’Alembert, and Montesquieu, Edimburgo, 1764, Part. II, Sec. VI, p. 131.

¹⁹⁹⁰ Duff, W., *An Essay on Original Genius and its various modes of exertion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry*, the second edition, Londres: Edward & Charles Dilly, 1767, Sec. IV, p. 72.

¹⁹⁹¹ Beattie, J., *Essays*. On the Nature and Immutability of Truth, in opposition to Sophistry and Scepticism. On Poetry and Music, as they affect the mind. On Laughter, and Ludicrous Composition. On the Utility of classical Learning, Edimburgo, 1776, Vol. I, Capit. IV, pp. 232, 233.

cualquier indulgencia excesiva o desproporcionada de las pasiones. Cuando se perturban o pierden la armonía y las justas medidas de los pulsos que surgen de los humores que circulan, así como de los móviles, aires o espíritus, surge la deformidad y con ella la calamidad y la ruina¹⁹⁹². Igual sucede cuando se perturba el curso, tono u orden de las pasiones y afecciones del cuerpo y la mente: “extender un poco más de lo normal una sola pasión, o mantenerla demasiado, puede acarrear la ruina y miseria de modo irrecuperable”¹⁹⁹³.

La existencia misma de una norma o absoluto es una autoridad en sí misma, y exige algún tipo de control disciplinario que asegure la adherencia a ella. Shaftesbury, como humanista que era, militó contra cualquier forma de autoridad impuesta al individuo desde el exterior. Su régimen ético, los *Dialogues on the Uses of Foreign Travel* y *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour* constituyen una evidencia suficiente al respecto: “Toda cortesía se debe a la libertad. Nos pulimos uno a otro y rozamos nuestras esquinas y lados rudos mediante un tipo de colisión amistosa”¹⁹⁹⁴. En lo referente a la libertad, observemos una explicación moral: “la misma doctrina y explicación de la libertad en la verdadera filosofía moral como en pintura, esto es, el carácter y régimen verdaderamente austero, severo, autosevero, restrictivo y regular se corresponde (no lucha ni frustra) con el libre, sencillo, seguro e intrépido... No al libertinaje por la libertad”¹⁹⁹⁵. De este modo, por fin una mente, conociéndose a sí misma y a sus propios poderes y virtudes, se hace libre e independiente. Al observar sus obstáculos y obstrucciones encuentra que proceden totalmente de sí misma y de las opiniones mal concebidas. Cuanto más conquista en este aspecto, más dueña se hará de sí misma y sentirá su propia libertad natural.

Shaftesbury concibió disciplina y libertad más bien como síntesis que como antítesis: la carga de *A Letter Concerning Enthusiasm*, y más especialmente de *Advice to an Author*, es la necesidad de disciplina proveniente del autoanálisis y autocontrol: “Debemos juzgar antes nuestro propio espíritu”¹⁹⁹⁶. Tenemos que trabajar y concentrarnos en nuestro interior y regular así la fantasía rectificando la opinión de la que depende, y asegurarnos que la imaginación u opinión permanece firme e irreversible, analizando nuestras propias afecciones y disposiciones antes de emitir un juicio sobre las pasiones implicadas en cualquier tipo de conducta u obra de arte. Debemos llevar a cabo, también, una investigación racional de las

¹⁹⁹² *Characteristics*, 1900, II, 268.

¹⁹⁹³ *Ibid.*, I, 134.

¹⁹⁹⁴ *Ibid.*, I, 46.

¹⁹⁹⁵ *Second Characters*, p. 167.

¹⁹⁹⁶ *Characteristics*, 1900, I, 39; II, 278.

normas de belleza y de los fundamentos de nuestro placer respecto a cualquier objeto antes de abandonar nuestra imaginación o fantasía a su deleite:

“Lucho así contra la fantasía y opinión, e investigo lo que la imaginación funda y construye. Pues, es aquí donde se fabrican los apetitos y deseos. De aquí derivan su privilegio y su circulación. Si puedo detener aquí la discordia y evitar una falsa acuñación, me encontraré a salvo. ¡Idea! Espera un poco a que te haya examinado, de dónde procede tu arte y a quién retienes¹⁹⁹⁷.”

La facultad emocional de la imaginación no debe suprimirse totalmente, porque un alma o mente que no se ejerza o aplique, y que languidezca por querer realizar una acción y empleo adecuados, al obstruir el debido curso de los pensamientos y afecciones, privándoles de su energía natural, originan inquietud y fomentan una impaciencia rencorosa que provoca su irritación. El temperamento se hace por esto más impotente en la pasión, más incapaz de una verdadera moderación y, como la gasolina, “listo para encenderse con la más mínima chispa”¹⁹⁹⁸.

Sin embargo, aunque la razón sea muy importante, la imaginación “o suposición de una presencia divina”¹⁹⁹⁹, no es sólo algo esencial sino que a ella pertenecen la percepción y deleite de la belleza y verdad. Debe permitírsele, por tanto, que siga su curso sin ningún tipo de limitaciones, pero al habersele confiado una función tan importante resulta imperativo que opere correctamente, lo que significa condicionar que sus normas sean examinadas por la razón²⁰⁰⁰. El objetivo no es cambiar el ser de las cosas, y adaptar la verdad y naturaleza a su humor, fantasía y norma”²⁰⁰¹. Hay que ser valientes y justos y apartar la fantasía del poder de la costumbre y educación y conducirla ante el tribunal de la razón. Estableceríamos así en nosotros una opinión de lo bueno que nos procurase un gusto invariable, agradable y justo en la vida y las costumbres.

La conciencia de la belleza y la verdad tiene lugar emocionalmente en la imaginación. La función del crítico no es establecer dónde y cuándo se experimenta esta sensación, sino examinarla racionalmente y determinar su validez: “No se trata del *dokei*, del a mí me gusta y a ti te gusta, sino ¿por qué me gusta? Y si no es con razón y verdad, rechazar que me guste,

¹⁹⁹⁷ *Ibid.*, I, 207.

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, I, 329.

¹⁹⁹⁹ *Ibid.*, I, 36.

²⁰⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰⁰¹ *Ibid.*, II, 259.

rechazar mi fantasía, condenar la forma, investigarla, descubrir su deformidad y rechazarla”²⁰⁰². Así, el autor, aunque comunica la belleza por medio del sentimiento con el encanto indefinible del *je ne sais quoi*, debe conocer y analizar racionalmente el origen de este encanto: “Aunque su intención sea agradar al mundo debe, sin embargo, situarse en cierto modo por encima de él y fijar su ojo sobre esa gracia consumada, esa belleza de la naturaleza y perfección de los números que el resto de la humanidad, sintiendo sólo el efecto e ignorando, por tanto, la causa, determina como el *Je-ne-say-quoy*, lo ininteligible o el no sé qué, y suponen que es un tipo de encanto o encantamiento del que el artista no puede dar cuenta”²⁰⁰³.

Es muy posible que la naturaleza subjetiva de la ética y la estética de Shaftesbury fuera en parte responsable directa o indirectamente de la poesía lírica subjetiva de la época romántica, apoyando así la moda posterior del siglo XX de hacer de las experiencias individuales subjetivas el tema de la poesía y las novelas. Pero no hay que olvidar que el temperamento de la obra de Shaftesbury es bastante ajeno a todo extremo de individualismo, aunque en este aspecto difieren los diferentes investigadores de su personalidad y obra: el peso de su época pesó bastante sobre él. Es en su ética donde más insiste en la referencia social o comunitaria, en el tema del interés personal-bien social, manteniendo generalmente un agradable e inusual equilibrio entre lo individual y la comunidad. De este modo, Shaftesbury piensa que la literatura y las artes no son una cuestión individual aislada, sino que están íntimamente relacionadas con el cuerpo político²⁰⁰⁴. Notó siempre, por tanto, algo congénito a las artes liberales en el espíritu reinante de un pueblo libre.

Shaftesbury es también muy explícito al denunciar la poesía que trata lo peculiar e individual. El poeta debe ser, según él, objetivo. Homero, el “gran mimógrafo, padre y príncipe de poetas... en vez de darse esos aires de importancia, apenas puede descubrirse en su poema... pinta de modo que sus figuras no necesiten inscripción, diciéndonos quiénes son o lo que intenta con ellas”²⁰⁰⁵. Un carácter que sea peculiar hará que el tema que trata parezca diferente a cualquier cosa que exista en el mundo. Sin embargo, el buen poeta y pintor debe evitarlo laboriosamente. Ellos odian la minuciosidad y temen la singularidad que haría que sus imágenes o caracteres pareciesen caprichosas o fantásticas.

²⁰⁰² *Second Characters*, p. 144.

²⁰⁰³ *Characteristics*, 1900, I, 214.

²⁰⁰⁴ *Ibid.*, I, 150-170.

²⁰⁰⁵ *Ibid.*, I, 129-130.

La decadencia de la Escuela del Arte por el Arte puede ser resultado de la justificación de la belleza como algo absoluto y con un valor inherente y propio, pero está muy lejos de encontrarse latente en la justificación de la belleza de Shaftesbury, pues al igualar verdad y belleza, y hacer que “las artes y virtudes sean amigas mutuas”²⁰⁰⁶, destruye el abismo existente entre moral y arte.

La equiparación que lleva a cabo Shaftesbury entre ética y estética no es nada extraña, pero algunos de los argumentos que contribuyen a concluir esto tienen, a la luz del romanticismo, un significado propio. De este modo, su distinción entre belleza orgánica e inorgánica lleva a destruir la concepción de la naturaleza del arte y de la poesía²⁰⁰⁷. La belleza es armonía y simetría: es el diseño producto de la mente. La armonía y diseño de la mente son de un orden superior de belleza al diseño producido en cualquier materia tangible. Este orden superior de belleza es el que concierne a las artes:

“De todas las demás bellezas a las que aspiran los virtuosos, celebran los poetas, cantan los músicos, arquitectos y artistas, sean del tipo que sean, describen o forman, la más encantadora, atractiva y patética es la extraída de la vida real y de las pasiones. Nada afecta al corazón como lo que proviene puramente de sí mismo y de su misma naturaleza, como son las bellezas de los sentimientos, la gracia de las acciones, el giro de los caracteres y las proporciones y rasgos de una mente humana²⁰⁰⁸.”

La verdad poética y moral se hallan en la proporción y el diseño, y no en la imitación exacta de la vida: “Un pintor, si posee genio, comprende la verdad y unidad de diseño, y sabe que cuando sigue demasiado minuciosamente a la naturaleza, y copia estrictamente la vida, no es incluso natural”²⁰⁰⁹. Además, el artista y el poeta no describen, esto es, reproducen, una imitación del carácter perfecto; lo que está más de acuerdo con el arte es “expresar el efecto y la fuerza de esta perfección a partir del resultado de diversos y entremezclados caracteres de la vida”²⁰¹⁰. La ecuación de Shaftesbury entre verdad y belleza, especialmente su concepción de la belleza, tiene un significado romántico en la influencia ejercida en la dicción poética. Influyó en la estilística del siglo XVIII: el estilo de las rapsodias de Teocles en *The Moralists*

²⁰⁰⁶ *Ibid.*, I, 217.

²⁰⁰⁷ Egan, R. F., “The Genesis of the Theory of “Arts for Art’s Sake” en Alemania e Inglaterra, *Smith College Studies in Modern Languages*, Vol. II, No. 4, July 1921.

²⁰⁰⁸ *Characteristics*, 1900, I, 90.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, I, 94.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, I, 217.

puede compararse, por ejemplo, con la dicción poética de Thomson, Akenside, Cooper²⁰¹¹ y Broke²⁰¹². La característica de su estilo elevado y extravagantemente artificial fueron tan notables que provocaron una serie de críticas en el siglo XVIII: Smollet, 1751, hace referencia a Shaftesbury como “ese nebuloso escritor”²⁰¹³, y Walpole, 1796, de forma más delicada dice que “dirige sus doctrinas con una dicción extática, como si fuera uno de los Reyes Magos inculcando visiones filosóficas a una audiencia oriental”²⁰¹⁴.

Sin embargo, Shaftesbury censura a los poetas, especialmente los modernos, por pretender elevarse por encima de la humanidad. Escriben con plumas sagradas, y su estilo y expresión son divinos. Utilizan a menudo un lenguaje ajeno a la especie humana, y despreciarían que se les recordaran aquellos pobres elementos del discurso, su alfabeto y su gramática²⁰¹⁵. Tanto en espíritu como en palabra, ésta es una anticipación interesante del *Preface* de Wordsworth, 1802²⁰¹⁶.

El poeta siente y piensa según el espíritu de las pasiones de los hombres. ¿Cómo puede diferir, entonces, en modo alguno de todos los demás hombres que sienten intensamente y ven de un modo claro? El poeta debe descender de esa supuesta altura y, para lograr una simpatía racional, debe expresarse como los demás hombres. La distinción entre el lenguaje de la poesía y de la prosa surgió de negarles la verdad a los poetas. Su función debía ser sólo ornamental y superficialmente decorativa. La descripción de Blair del “arte” de la retórica es bastante significativa al respecto: “Un tipo de arte... que es ostentoso y engañoso; el estudio minucioso e insignificante de las palabras únicamente; la pompa de la expresión; las estudiadas falacias de la retórica, el ornamento como sustituto del uso”²⁰¹⁷, es una descripción muy adecuada de esa poesía para cuyo fin se elaboraron conscientemente una dicción y estilo que pertenecían a su propio mundo de artificialidad y fantasía.

La ecuación de Shaftesbury entre verdad y belleza, aunque compuesta sobre premisas del subjetivismo emocional, marcó el fin de la posesión exclusiva de la verdad por parte de los filósofos racionalistas, no relegando entonces al poeta a una mera función de ornamentación. Además, la concepción de la naturaleza inorgánica de la belleza abre el

²⁰¹¹ Cooper, J. G., *The Power of Harmony: a poem*, in two books, Londres, 1745.

²⁰¹² Brooke, H., *Universal Beauty: a poem*, Part 1 by Henry Brooke, London printed; re-printed by George Faulkner, Dublín, 1736.

²⁰¹³ Smollet, T. G., *The Adventures of Peregrine Pickle*, Londres, ed. 1877, Capít. XLIII, p. 276.

²⁰¹⁴ Walpole, H., *Single Works. Observations on the Account given on the Catalogue of the Royal and Noble Authors of England*, Londres, 1806, IVV, p. 51.

²⁰¹⁵ *Characteristics*, 1900, II, 297.

²⁰¹⁶ Wordsworth, W., *Lyrical Ballads*, Preface. Prefaces to the *Lyrical ballad*, etc., Londres, etc.: Thomas Nelson & Sons, 1937.

²⁰¹⁷ Blair, H., *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783, 2 Vols., Vol. I, p. 3.

camino a los críticos: Warton basa sus argumentos en esta suposición²⁰¹⁸, para diferenciar la verdadera naturaleza de la poesía, su belleza interior o “espíritu poético”, de su vehículo, sus decoraciones externas y singularidades técnicas.

Shaftesbury nos indica que la belleza verdadera y apropiada de la poesía no se halla en el contexto creado por el artista mecánico: “Es mejor la mera naturaleza que el juicio a medias, elaborado, ingenioso, simplemente crítico... es mejor el mero *je ne sais quoi* de los franceses”²⁰¹⁹. Por consiguiente, tampoco se encontrará la belleza en los miserables retruécanos o sutilezas” de quienes, “aspirando a un falso sublime, con muchos símiles y entremezcladas metáforas (el caballito de juguete y el sonajero de las Musas), entretienen nuestra fantasía y nuestro oído sin práctica que aún no ha tenido el ocio para formarse y hacerse verdaderamente musical”²⁰²⁰. Shaftesbury añadió incluso a esta idea la fuerza de un argumento moral, equiparando el deleite de las bellezas exteriores con la depravación moral:

“Mientras perseguimos la elegancia y pulcritud buscando la belleza, y añadiendo, como imaginamos, más lustro y valor a nuestra propia persona, nuestro carácter real y verdadero se hace cada vez más deforme y monstruoso, servil y abyecto, inclinándose por los términos más ínfimos de cortesía, y sacrificando así toda proporción interior, toda belleza y valor intrínsecos, por cosas que apenas poseen una sombra de ella²⁰²¹.”

²⁰¹⁸ Warton, J., *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, the third edition, etc. In Pope (A) the Poet, a reprint of the first edition. An Essay, etc., 1764.

²⁰¹⁹ *Second Characters*, p. 116.

²⁰²⁰ *Characteristics*, 1900, I, 142.

²⁰²¹ *Ibid.*, II, 271.

NOTA FINAL

La importancia de Shaftesbury para el pensamiento y arte modernos ha quedado debidamente demostrada. Hemos visto a lo largo de esta investigación como Shaftesbury transforma el pensamiento griego de la antigüedad, que ubicaba el mundo de las formas en un mundo trascendente al individuo, haciéndole así meramente partícipe, en una doctrina que afirma que estas ideas o formas están ubicadas en la interioridad del individuo, en su imaginación, haciendo de este modo partícipes a todos los hombres y capacitándoles, si bien mediante una serie de requisitos, para convertirse en artistas y virtuosos de su propia arquitectura interior y, por consiguiente, exterior. Como él bien nos indica, su intención fue acercar el cielo a la tierra, y desbancar todas las falacias que el racionalismo tradicional había establecido. Si bien Shaftesbury se encuentra a medio camino entre el clasicismo y el romanticismo, sus aportaciones al campo de la filosofía, religión, historia y artes es esencial para comprender los derroteros que el pensamiento occidental tomó a partir del siglo XVIII.

Comprender el pensamiento de Shaftesbury no es tarea fácil: hay que tener siempre en cuenta que en su filosofía los términos filosóficos y artísticos adquieren un nuevo significado. Cuando decimos que es partidario de someter los productos de la fantasía e imaginación al tribunal de la razón, no por ellos afirmamos que hace referencia a la razón formal, extrínseca y científica, sino a una razón que es amiga de las demás facultades del hombre y que colabora con él en la operación viviente que su mente lleva a cabo estimulada por el entusiasmo que le es característico, y que le conduce a crear incesantemente una serie de modelos interiores e imaginativos que constantemente le acercan al “límite”, obligándole a continuar aspirando eternamente, como Prometeo, a la verdad absoluta e inaccesible para él. Los atisbos de belleza estimulan eternamente al artista y al genio a intentar visionar, y traspasar, el límite de sus pensamientos y creaciones artísticas camino de lo ilimitado o absoluto.

Esta verdad o creación, si bien es individual y tiene lugar en la imaginación, donde se hace patente la sensación del Artista Soberano que es Dios, no por eso deja de aspirar a lo universal. Sin embargo, hay que intentar ignorar el significado tradicional de estos términos: lo individual en Shaftesbury es universal porque se da en la individualidad del hombre como único capaz de captar esa “energía espiritual” difundida por el universo y que, al “atravesar” su ser individual se hace universal al darse en todos los hombres del mismo modo e intensidad. Recordemos su crítica a Hobbes y Locke, reprochándoles su negación de lo

verdaderamente esencial y característico del hombre: No importa cómo ni cuándo se den estas ideas en la mente del hombre; lo esencial es que llega un momento en el que el hombre siente en su interior su presencia y se embriaga de placer al sentirse poseedor de ellas. Sin embargo, es también fundamental darles salida en una obra artística o acción moral. El hombre no es un ser solitario, repleto de sensaciones e incomunicado de los demás de un modo inevitablemente solipsista. La sociabilidad del hombre no se logra mediante coacciones desde el exterior, sino que por un acto de simpatía, y verdadero desinterés ético y estético, capaz de comunicarse, gracias al eros que le mueve hacia la belleza y hacia los demás de un modo amigable, haciendo posible un pacto en un estado anterior al político, y objetivándose así en el contexto socio-cultural donde se desarrolla, hace que éste se convierta en una sociedad de hombres libres que, ética y estéticamente, viven asociados buscando incesantemente la verdad en un proceso que, en Shaftesbury, puede interpretarse como una eterna búsqueda de belleza y bondad. Esta búsqueda es relativa a todo contexto cultural, y su diálogo constante hará que el hombre no se sienta ni frustrado ni triste en la constante e imparable relación consigo mismo, con la naturaleza y con los demás hombres.

Lo verdaderamente característico de esta búsqueda es que Shaftesbury inicia un nuevo camino en esta odisea humana: no será ya la razón formal la que orgullosamente se erigirá y presumirá de contactar con el reino de las ideas, relegando las demás facultades, especialmente la imaginación, a un segundo plano. La facultad que con él surge con una fuerza imparable es el gusto, y éste no está ya únicamente enraizado en la razón, sino que abarcará todo el interior humano, y su resultado será el acto bello, bondadoso y desinteresado, que tendrá por tanto la primacía a partir del siglo XVIII. Si bien el gusto se somete gustoso a la razón para decidir entre ambas facultades la posibilidad de que la sensación percibida no sea un mero capricho o producto de la fantasía alocada, la imaginación tiene la primacía en caso de conflicto. En un individuo libre de intereses, sometido a una debida introspección, nunca surgirá ningún tipo de conflicto, pues el hombre es producto de esa energía cósmica que se ha individualizado en él, sin intención de engañarle si sigue las pautas que la naturaleza ha impreso en él desde un principio, si no ha sido alienada o desvirtuada por una educación represora o malograda. El hombre es portador de valores eternos que nunca llegará a aprehender por completo, estando “condenado” por tanto a una lucha incesante por salir airoso del laberinto y llegar a la presencia del absoluto o ilimitado.

Será entonces la subjetividad, entendida ahora como una subjetividad universal, la que nos indicará el camino correcto por el que tendremos que dirigir nuestros pasos en nuestra aventura humana, teniendo siempre en cuenta que no existe un camino pre-establecido, que,

como dice nuestro gran poeta, sólo se hace camino al andar. Únicamente la pereza o coacción exterior detendrá esta búsqueda eterna de la verdad, y sentir verdaderamente la belleza y el placer no será algo formal y exterior al individuo, sino algo que le es esencialmente interior, a saber, el libre juego de sus facultades. Este libre juego producirá, si el gusto ha sido debidamente educado y no se vende de modo mercenario, un conjunto de sensaciones vertidas al exterior cuyo objetivo será la verdadera obra de arte, no olvidando por tanto que es la interior, la del yo, la verdaderamente importante y bella. Por consiguiente, con Shaftesbury no estamos ya en un mero clasicismo, que veneraba la obra de arte como producto académico, elaborado exteriormente a partir de varios modelos, condenando lo sensorial y emotivo, e imitando un mundo “realista” y trascendente al sujeto. Nos encontramos ahora ante un arte de la vida, de verdaderas sensaciones que producen, no esquemas estáticos, ofrecidos como paradigmas a imitar de modo artificial y servil, sino ante un arte que capta los verdaderos ritmos interiores de la vida y la naturaleza, y que se mueven armónicamente en nuestro interior “atrayéndonos” eternamente para fundirnos con ellos, y mediante un incesante “diálogo” rogarles que se nos hagan presentes para hacernos verdaderamente humanos y felices.

El desbancamiento del pensamiento y arte tradicionales es obvio: la verdadera obra de arte se completa ahora con el espectador; ésta no es ya simplemente un objeto a contemplar y analizar racionalmente para captar su significado y referencia trascendente. No existe ya un mundo objetivo y trascendente que nos muestre el camino, como quería hacernos ver la ciencia empírica de los siglos XVII y XVIII, relegando el arte y poesía a un rincón con la simple función de divertir al público. El mundo verdaderamente importante ahora es el emocional, subjetivo, artístico, pues es éste el que más nos acerca al límite que la ciencia sólo puede abarcar mediante sus limitadas teorías aplicadas a un campo de significación empírico. Belleza y virtud son ahora terreno abonado para el arte y, a partir del siglo XVIII, aunque a veces surjan periodos de “vuelta al orden”, se iniciará un camino que a veces sólo ha podido ser detenido por la fuerza y sinrazón de una serie de intereses mercenarios y cobardes.

El siglo XVIII inicia con Shaftesbury el camino de la emoción, de la pasión, cuya andadura no tendrá ya vuelta atrás y no será siempre un “camino de rosas”: prueba de ellos es el goticismo y toda la novela inglesa individualista, tanto en forma como en contenido, que desembocará en un arte de lo sublime y terrorífico que llegará incluso a mostrar cadáveres para estimular la sensibilidad del espectador. Hoy día tenemos un buen ejemplo en el doctor Gunther von Hagens, cuyo soporte artístico no será ya el tradicional, sometiendo los cadáveres a un método de “plastinación” para acercar más el arte a la “vida”.

Al derrumbarse entonces el mundo objetivo en sentido tradicional, y surgir el subjetivo en sentido shaftesburiano, los referentes no son principalmente exteriores sino interiores, y el concepto de verdad no será la concordancia entre sujeto y objeto, sino entre el sujeto y su ser interior, el yo. La armonía y proporción son ahora interiores e inabarcables en su totalidad, convirtiéndose el sujeto en un yo insondable que constantemente mana belleza, verdad y bondad, “vertiéndolas” en el receptáculo del ser humano capaz de advertir su presencia y darle cauce libre de un modo eternamente espontáneo que, como el Oráculo de Delfos, le colmará de bellezas procedentes de lugares insondables pero que le llenarán de emoción y alegría. Al no existir un canon fijo y establecido con el que contrastar la verdad de los modelos que eternamente van surgiendo y aspirando al absoluto, Shaftesbury se aleja de todo dogmatismo y relativismo, estando el gusto regulado por ritmos interiores. Shaftesbury se convierte en paladín de la libertad.

Los erróneos derroteros de la modernidad, y el rechazo que la postmodernidad realizara de su pretendido orgullo racional demuestran la importancia de volver a Shaftesbury para llenarse de poesía y belleza originales. Lo importante, como él decía, no es responder a los problemas de forma definitiva, sino plantearlos eternamente y darles una forma que cada individuo y sociedad posee en potencia y puede convertir en material estético. Ya no puede pretenderse abarcar el mundo suprasensible, sino únicamente, como defiende la postmodernidad, observar cómo actúan realmente los seres humanos en un contexto determinado, estudiando sus incesantes y constantes movimientos.

El artista de genio estará entonces obligado a crear constantemente esquemas dinámicos, y nunca definitivos, capaces al menos de “medir” y “sentir” la dinamicidad de la vida que le rodea. La naturaleza y la interioridad del hombre no se detienen jamás porque nuestra meta no está marcada de antemano, y tampoco tenemos un marco de referencia al que asirnos y pretender imitar. La verdadera belleza es sentir esta fuerza y energía imparables en nuestro interior, y que eróticamente nos mueve en búsqueda de la verdad.

Como hemos venido indicando a lo largo de este trabajo, las *Características de los hombres, costumbres, opiniones, épocas* se publicó por primera vez en 1711. En ella se estudian ampliamente la ética, estética, religión, las artes (pintura, literatura, arquitectura, jardinería), y la historia antigua y moderna, y aspira nada menos que a establecer un nuevo ideal de caballero educado y virtuoso. Junto con el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, y el *Spectator* de Addison y Steele, se trata de un texto de fundamental importancia para comprender el pensamiento y la cultura de la Europa ilustrada. Sumergiéndonos en él,

podremos vislumbrar mejor por qué el pensamiento europeo optó en un primer momento por Locke, relegando a Shaftesbury a un segundo plano.

El pensamiento y arte modernos, con todos los movimientos artísticos surgidos a partir del romanticismo, le ha dado la razón a Shaftesbury. Volvamos entonces a su encuentro desprovistos del bagaje cultural y filosófico que desde el siglo XVIII hasta nuestros días nos ha hecho perdernos en el bosque sin ver los árboles. Sus obras, como comúnmente se dice entre los eruditos académicos ingleses, se encuentran en los polvorientos estantes esperando con ansiedad que alguien se atreva a desandar el camino tomado por la modernidad e intente volver al verdadero “origen” en el que se plantearon los verdaderos problemas del pensamiento humano, vislumbrando así una nueva posibilidad de meditación y reflexión sin ningún tipo de dogmatismo o absolutismo.

El objetivo de este tesis doctoral es introducir de forma directa el pensamiento y estética de Shaftesbury. Para ello, se ha realizado un exhaustivo estudio de la vida y obras de Shaftesbury, así como de las investigaciones realizadas en torno a su persona y pensamiento. Comenzando con la contextualización de su vida y obras; presentando de un modo comprensible el desarrollo de su “asistemático” pensamiento, e indicando el marco metafísico de su estética, hemos investigado su concepto de “forma interior”, así como su idea de modelo interior e ideal de belleza, centrándonos en su idea del entusiasmo como soplo vivificante del espíritu que hace del genio, a través de la originalidad de su imaginación, concebir sus obras para acercarnos cada vez más al límite que la naturaleza nos propone de una manera constante e inagotable. Comprenderemos de este modo más racionalmente el hilo conductor que une el estudio de pensadores como Locke y Hume, y su influencia en Europa, así como su fundamental contribución a la estética, arte y literatura modernas, ofreciéndonos una nueva vuelta de tuerca que haga girar nuestra atención hacia su obra y pensamiento, y plantearnos nuevos modos de resolver los problemas estéticos cuyos derroteros parecen no haber sido satisfactorios a partir de la Ilustración.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES

EDICIONES DE LAS OBRAS DE SHAFTESBURY

A) VERSIÓN ORIGINAL

1. Obras por separado.

Select Sermons of Dr. Whichcot, en two Parts, with Preface (sin nombre de autor), Londres, Awnsham and John Churchill, at the Black Swan, in Pater Noster Row, 1698. 2ª ed. Edimburgo, Hamilton and Balfour, 1742.

An Inquiry concerning Virtue, in Two Discourses i.e. I Of Virtue, and the belief of a Deity. II Of the Obligations to Virtue. Londres, E. Castle near Whitehall, and S. Buckley in Fleetstreet, 1699. Editado, sin conocimiento del autor, por John Toland.

A Letter concerning Enthusiasm, to my Lord+++, J. Morpew near Stationers-Hall, Londres, 1708.

The Moralists, Londres, enero 1709.

Sensus Communis: an Essay on the Freedom of wit and Humour, Egbert Langer at the Post Office in Fleetstreet, Londres, mayo 1709.

Soliloquy: or, Advice to an Author, John Morpew, Londres, 1710.

A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules, according to Prodicus, Londres, 1713.

A Letter concerning Design, en "The Present State of the Republick of Letters",

Bd. 1, Londres, 1728.

An Inquiry concerning virtue, or merit, with an introduction, a selection of material from Toland's 1699 edition and bibliography, by David Walford, Manchester Univ. Press, 1977.

2. Ediciones de las *Characteristics*

Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times. En tres volúmenes. Vol. I *A Letter concerning Enthusiasm; Sensus Communis; Soliloquy*. Vol. II *An Inquiry conc. Virtue; The Moralists*. Vol. III *Miscellaneous Reflections on the said Treatises, and other critical Subjects*. Londres, 1711.

Characteristicks etc... The Second Edition corrected. By the Right Honourable Anthony Earl of Shaftesbury, Londres, 1714.

Characteristicks etc... The Third Edition., Londres, 1723.

Characteristicks etc... The fourth Edition, Londres, 1727.

Characteristicks etc... The fifth Edition, Corrected, with the addition of *A Letter Concerning Design*, Londres, 1732.

Characteristicks etc... Londres, 1733.

Characteristicks etc... James Purser in Bartholomew-Close, Londres, 1737.

Characteristicks etc... Vol. I 1743; Vol. II 1744; Vol. III 1745, Londres (?).

Characteristicks etc... Londres, 1749.

Characteristicks etc... Glasgow, 1758.

Characteristicks etc... The Fifth Edition, Birmingham, John Baskerville, 1773.

Characteristicks etc... With a collection of Letters, Bâle. J. J. Tourneisen, y D. L. Legrand, 1790.

Characteristicks etc... Edited by Rev. Walter M. Hatch. In three volumes (sólo publicado el Vol. I).

Characteristics etc... Edited with an Introduction and notes, by John M. Robertson, en 2 volúmenes, Grant Richards, Londres, 1900. Segunda edición, Gloucester, Mass. Peter Smith, 1963.

Characteristics etc... Edited, with notes, by John M. Robertson, with an Introduction by Stanley Grean, Volúmenes I-II, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Printed in the United States of America, 1964.

Characteristicks etc... The Second Edition, 1714, corrected... Republished by Gregg International Publishers, 1 Westmead, Farnborough, Hants, England, 1968.

Shaftesbury. Complete Works, selected Letters and posthumous Writings. In English with German translation edited, translated and commented by Gerd Hemmerich, wolfram Benda and Ulrich Schödlbauer. Advising coeditor: A. Owen Aldrige. Frommann-Holzboog, Stuttgart, 6 Vols. (Vol. I – *Aesthetics* -, editado en 4 vols. publicados consecutivamente en 1981, 1989, 1992 y 1993; Vol. II – *Moral and Political Philosophy* -, editado en 2 vols. Publicados en 1987 y 1984).

Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, Edited by Lawrence E. Klein, University of Nevada, Las Vegas, Cambridge University Press, 1999, reprinted 2001.

3. “Philosophical Regimen”, *Second Characters*, *Exercises*, y otras anotaciones

The Life, unpublished letters, and philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the “Char.”, edited by Benjamin Rand, Ph. D., Harvard University, Londres, Swan Sonnenschein, Nueva York, the Macmillan, 1900.

Shaftesbury’s Second Characters, or the Language of Forms, edited by Benj. Rand. Cambridge University Press, 1914, Reeditada por Greenwood Press, Nueva York, 1969. contiene: I. *Letter concerning Design* (1712). II. *A Notion of the Historical Draught of Hercules*. III. *The Picture of Cebes*. IV. *Plastics*. V. *Dictionary of Art Terms*.

Exercises, traduction, presentation, notes par Laurent Jafro, Aubier, París, 1993.

Marginal notes to Horacio, (Notas realizadas en su ejemplar personal de la edición de Cambridge de las obras de Horacio), publicadas en *The General Dictionary*, 1746.

4. Correspondencia

Several Letters written by a noble Lord to a young Man at the University. (Cartas dirigidas a Michael Ainsworth). J. Roberts near the Oxford – Arms in Warwick-Lane, Londres, 1716.

Letters from the Right Honourable the late Earl of Shaftesbury, to Robert Molesworth Esq.,; now the Lord Viscount of that Name. With two Letters written by the late Sir John Cropley. To which is prefix'd a large Introduction by the Editor. J. Peele, at Locke's Head in Pater-Noster Row, Londres, 1721.

Three Dissertations, Londres, 1740.

Letters etc... (reunidas en un volumen), 1746 (contiene igualmente la *Letter concerning Design*).

Letters of the Earl of Shaftesbury, Autor of the Char., (reunidas en un volumen), Londres, 1750.

Original Letters of Locke, Algernon Sidney, and Anthony Lord of Shaftesbury, Author of the "Char." etc... Edit. Por T. Forster, Londres, 1830.

Inedited Letter from the Earl of Shaftesbury, author of the "Char." To J. Le Clerc, respecting Locke publicada en *Notes and Queries*, vol. III, 8 febrero 1851, pp. 97-99.

Shaftesbury Papers, Public Record Office, *Letter to Dr. Fagan*, Londres.

Paradoxes of State, relating to the present juncture of Affairs in England, chiefly grounded on his Majesty's princely, pious and most gracious speech. Ed. John Nut, near Stationers Hall, Londres, 1702 (Anónimo, pero identificado gracias a las cartas de Shaftesbury dirigidas a Benj. Furly).

Dialogues on the Uses of Foreign Travel, considered as a part of an English Gentleman's Education: between Lord Shaftesbury and Mr. Locke. Londres, 1764.

Correspondance entre Shaftesbury et Bayle, traducida del francés al alemán por el Prof. J. Aug. Eberhard (¡el correspondal de Kant!) y publicada por J. J. Engel en *Der Philosoph für die Welt*, Berlín, 1801.

B) TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Del soliloquio o Consejos al escritor, Instituto de Filosofía, traducción de Delia A. Sampietro, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, Argentina, 1962.

Los moralistas, Instituto de Filosofía, traducción de Delia A. Sampietro, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, Argentina, 1965.

“La Belleza subjetiva: Anthony Ashley Cooper – Shaftesbury”, edición, traducción de Francisco Rodríguez Martín, *Creación*, Núm. 3, mayo de 1991.

Sensus communis: Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor. Estudio introductorio, traducción y notas de Agustín Andreu. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Carta sobre el Entusiasmo, Introducción, traducción y notas de Agustín Andreu, Barcelona: Crítica, Grijalbo, Mondatori, 1997.

Los moralistas, traducción y estudio introductorio de Jorge V. Arregui y Pablo Arnau (eds.), Ediciones Internacionales Universitarias, D. L., Barcelona, 1997.

C) TRADUCCIÓN AL EUSKERA (Traducción de *The Moralists*)

Moralistak, Traducción euskaratzailea de Xavier Arregi, Bilbao: Klasikoak, 1994.

2. BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

2.1. Monografías

ASTELL, Mary., *An Enquiry after Wit: wherein the trifling arguing and impious raillery of the late Earl of Shaftesbury in his Letter concerning Enthusiasm, and other profane writers are fully answer'd and justly exposed*, 1722, 2ª ed.

BRETT, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury*, Londres, Hutchinson, 1951. Trad. cast.: *La filosofía de Shaftesbury y la estética literaria del siglo XVIII*, Universidad Nacional de Córdoba, 1959.

BROWN, J., *Essays on the Characteristics*, Londres, 1751.

CASSIRER, Ernst, *Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England*, Vortrage der Bibliothek Warburg, 1930/1931. Trad. inglesa: *The Platonic Renaissance in England*, Thomas Nelson and sons Ltd. 1953. *Shaftesbury und Schiller*, Vortrag in der "English Goethe Society". Gehalten am 28. Februar 1935 im King's College, Londres.

ELSON, Charles, *Wieland and Shaftesbury*, Columbia University Press, 1913.

FOWLER, Thomas, *Shaftesbury and Hutcheson*, Londres: printed by Gilbert and Rivington, 1882. Ed. También por Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1883.

GIZYCKI, G. von, *Die Philosophie Shaftesburys*, Leipzig und Heidelberg, 1876.

GREAN, Stanley, Introduction to the *Characteristics*, ed. 1900, Ohio University, November 1963. *Shaftesbury's philosophy of religion and Ethics – A study in enthusiasm*, Ohio University Press, 1967.

GRUDZINSKI, H., *Shaftesburys Einfluss auf Chr. M. Wieland*. Mit einer Einleitung über den Einfluss Shaftesburys auf die deutsche Literatur bis 1760. Phil. Diss. V. 1912, en "Breslauer Beiträge zur Literatur-Geschichte", Heft XXXIV, Stuttgart, 1913.

HURD, Richard, *Single Works. Dialogues on the Uses of Foreign Travel*, considered as a part of an English gentleman's education: between Lord Shaftesbury and Mr. Locke. By the editor of *Moral and Political Dialogues* (i.e. Richard Hurd, afterwards Bishop of Lichfield..., A. Millar: Londres; W. Thurlbourn: Cambridge, 1764.

LARTHOMAS, Jean-Paul, *De Shaftesbury a Kant*, Didier Érudition, París, 1985.

LEROY, André, *Mylord Shaftesbury*, París, 1930. *Le "virtuoso" de Shaftesbury*, 2º Congreso Internacional de Estética y de Ciencia del Arte, Alcan, París, 1937.

LLORENS Moreno, Núria, *Imaginación y experiencia en la teoría artística inglesa del siglo XVIII*, 1 microficha (233 fotogramas) Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

LYONS, A., *Shaftesbury's Ethical Principle of adaptation to Universal Harmony*, Thesis for Ph. D., New York University, 1909.

MEINECKE, Friedrich, *Shaftesbury und die Wurzeln des Historismus*. Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Preuszischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, 1934, VII, Berlín, 1934.

RAND, Benjamin, *The Life, unpublished letters and philosophical regimen of Anthony Earl of Shaftesbury*. (Contiene 147 cartas). Londres, Nueva York, 1900.

REIN, R., *Altruismus und Egoismus bei Hobbes und Shaftesbury* (Maschinenschrift) 139 S. 4° (Auszug nicht gedruckt.), Tübingen, 1925.

SCHLEGEL, D. B., *Shaftesbury and the French Deists*, University of North Carolina Studies in Comparative Literature, No. 15, Chapel Hill, N.C., 1956.

SPICKER, Gideon, *Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury*, Freiburg, 1872.

VOITTE, Robert, *The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713)*, Louisiana State University Press, Baton Rouge y Londres, 1984.

WEISER, Chr. Friedrich, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig, 1916, 2ª ed., Stuttgart, B.G.Teubner, 1969.

2.2. Ensayos

ALBEE, Ernest, "Review of *Second Characters, or The Language of Forms*", en *Philosophical Review*, XXV, 1916. "The relation of Shaftesbury and Hutcheson to utilitarianism", en *Philosophical Review*, vol. 1878.

ALDERMAN, William E., "The Significance of Shaftesbury in English Speculation", en *Publications of the Modern Language Association of America* (P.M.L.A.), Vol. XXXVIII, 1923, Menasha, Wisconsin. "Shaftesbury and the doctrine of optimism in the eighteenth century", *Transactions of the Wisconsin Academy of sciences, arts and letters*, vol. XXVIII, 1933.

ALDRIDGE, Alfred Owen, "Shaftesbury and the deist manifesto", *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 41, Part II, 1951.

BERNSTEIN, John Andrew, *Shaftesbury, Rousseau, and Kant - An Introduction to the Conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*, Londres and Toronto: Associated University Press, Printed in the United States of America, 1980.

BREDVOLD, Louis I., "The Tendency towards platonism in neoclassical aesthetics", *ELH (A Journal of English Literary History)*, Volume One, September, 1934, Number Two.

CARTER, Allan L., *Parallel Themes and their Treatment in Schiller and Shaftesbury*, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1919.

CASATI, Ennemond, "Un carnet de Shaftesbury pendant son Voyage en France et en Italie (1711-1713)", en *Revue de Littérature Comparée*, París, 1936.

CROCE, B., "Shaftesbury in Italy", en *Uomini e cose della vecchia Italia*, Vol. I, Bari, 1927, Vol. XX de *Scritti di Storia Letteraria e Politica*. Archivado también en la Biblioteca Senate House de la Universidad de Londres: Modern Humanities Research Association, Publications, etc., No. 7, *Bulletin of the Modern Language Research Association*.

GRIFFIN-COLLARD, Evelyne, "La morale de Shaftesbury et Kant", en *Bulletin de l'Institut de Philosophie de l'Université Libre de Bruxelles*, XV année 1966, 3-4, n° 59.

HEINEMANN, F. H. "The Philosopher of Enthusiasm", *Revue internationale de philosophie*, 6, 1952.

HETTNER, H., *Literaturgeschichte des Achtzehnten Jahrhunderts*. Braunschweig. a. Erster Theil: *Die englische Literatur von 1660-1770*, 2nd. ed., 1865. (Shaftesbury: pp. 188-206; Mandeville: pp. 206-214). b. Dritter Theil: *Die deutsche Literatur im Achtzehnten Jahrhundert*. Drittes Buch; *Das Klassische Zeitalter der deutschen Literatur*. Zweiter Abschnitt: *Das Ideal der Humanität*, 5th ed., 1909.

HOUGHTON, W.E., "The English Virtuoso in the Seventeenth Century", *Journal of the History of Ideas*, 1942.

LEATHERBARROW, David, "Character, Geometry and Perspective: the Third Earl of Shaftesbury's Principles of Garden Design", *Journal of Garden History*, 4 (1984).

LIBBY, M. F., "Influence of the idea of aesthetic proportion on the ethics of Shaftesbury", *American Journal of Psychology*, 12, 1900-1.

MOORE, C.A., "Shaftesbury and the Ethical Poets in England, 1700-1760", *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. XXXI, Baltimore, 1916. "The return to nature in english poetry of the eighteenth century", *Studies in Philology*, XVI, 1917.

PEACH, Bernard, "Shaftesbury's Moral Arithmeticks", *The Personalist*, 39, 1958.

ROBERTSON, J. M., Introducción a la edición de las *Characteristics* de 1900.

STETTNER, Leo, *Das philosophische System Shaftesburys und Wielands "Agathon"*, Halle, 1929, en *Bausteine zur Geschichate der deutschen Literatur*. XXVIII, Erlangen.

STOLNITZ, Jerome, "On the significance of Lord Shaftesbury in modern aesthetic theory", *The Philosophical Quarterly*, Vol. II, No. 43, April 1961. "Lord Shaftesbury and modern aesthetic theory", *The Philosophical Quarterly*, April 1961. "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 20, 1961-62.

STÜRMER, Leo, "Der Begriff 'moral sense'" in *Der Philosophie Shaftesburys*, Königsberg, 1928.

TIFFANY, Esther A., "Shaftesbury as Stoic", en *Publications of the Modern Language Association of America (P.M.L.A.)*, Vol. XXXVIII, Menasha, Wisconsin, 1923.

TOLAND, J., Introduction to *Letters from the late Earl of Shaftesbury to Robert Molesworth Esq.*, 1721.

TOWNSEND, Dabney, "From Shaftesbury to Kant - The development of the concept of aesthetic experience", *Journal of the History of ideas*, 48 (1987).

TUVESON, Ernest, "The Importance of Shaftesbury", *E.L.H.*, XX, 1953. "Shaftesbury on the Not So Simple Plan of Human Nature", *Studies in English Literature*, 5 (1965).

WALZEL, Oskar, "Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18 Jahrhunderts", 1909 en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, hgb. Von H. Schröder. "Das Prometheus symbol von Shaftesbury zu Goethe" en *Neue Jahrbücher für klassisches Altertum*, 1910, reed. Munich 1932.

WHITE, David A., "The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant", *Journal of Aesthetics and Art criticism*, Volume XXXII, Núm. 2, Winter 1973.

WOODFIELD, Richard, "The Freedom of Shaftesbury's Classicism", *British Journal of Aesthetics*, 15 (1975).

3. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AARON, R. I., *John Locke*, Oxford, 1955.

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the critical tradition*. Oxford University Press, 1953, reprinted 1971. Trad. cast. *El espejo y la lámpara*, Breve Biblioteca de Respuesta, Barcelona: Barral, 1975.

ALISON, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790.

ALLEN, B. Sprague, *Tides in English Taste (1619-1800). A Background for the Study of Literature*. Harvard University Press, 1937, 2 Vols.

Anonymous. *An Enquiry concerning the principles of taste and the origin of our ideas of beauty*, etc., 1785.

ARISTÓTELES, *The Basic Works of Aristotle*, edited and with an Introduction by Richard McKeon, Random House, Nueva York, 1941. *Metafísica. The Works*, ed. by W. D. Ross, 12 vols., Oxford, 1937-1967. *Metafísica*, 2 vols., ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1970. *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Ed. Gredos, Madrid, 1970. *Política*, edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1983. *Ética Nicomáquea*, Introducción por Emilio Lledó Iñigo; traducción y notas por Julio Pallé Bonet, Editorial Gredos, 1985.

AUSTIN, Eugene M., *The Ethics of the Cambridge Platonists*, Philadelphia, 1935.

BAILLIE, J., *An Essay on the Sublime*, 1747.

BARRY, James, *Works*, ed. 1809.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire Historique. Dictionnaire historique et critique*. (Dissertation concernant le livre d'Étienne Junius Brutus [esto es "Vindiciae contra tyrannos" de H. Languet]. Dissertation sur les libelles diffamatoires, etc. Dissertation sur... , 2 tom. R. Leers: Rotterdam, 1697.

BELAVAL, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, reedición de 1973.

BEATTIE, James, *Essays. On the Nature and Immutability of Truth, in opposition to Sophistry and Scepticism. On Poetry and Music, as they affect the mind. On Laughter, and Ludicrous Composition. On the Utility of classical Learning*, Edimburgo, 1776.

BECKER, G., *The Mad Genius Controversy*, Beverly Hills, 1978.

- BLAIR, H., *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783, 2 vols.
- BONE, Drummond, "The Emptiness of Genius: Aspects of Romanticism", en Penelope Murray, *Genius*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
- BOSSE, Abraham, *Le Peintre converti aux precises et universelles régles de son art*, 1667.
- BOSSU, Père Le, *Traité du Poème Epique*, 1765.
- BOUCKE, E. A., *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage*, Stuttgart, 1907.
- BOUHOURS, Père, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671. *La Manière de Bien Penser*, Paris, 1688.
- BROOKE, Henry, *Universal Beauty: a poem*, Part 1 by Henry Brooke, London printed; reprinted by George Faulkner, Dublín, 1736.
- BRUDFORD, W. H., *Germany in the eighteenth Century: The social background of the literary revival*, 1939.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), ed. Boulton, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1958. Traducción castellana: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Meneen Gras Balaguer, Ed. Tecnos, Colección Metrópolis, 1987, reimpresión 2001.
- BURTON, Edmund, *The Anatomy of Melancholy*, Londres, 1621. Trad. cast.: *Anatomía de la melancolía*, traducción de Ana Sáez Hidalgo, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997.
- CAMPBELL, C., *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, containing the plans, elevations, and sections of the regular buildings, both public and private, in Great Britain, Londres, 1717-25.
- CASSIRER, Ernst, *Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen, 1932. Trad. cast. de E. Imaz: *La Filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, 1943, ed. 1984.
- COKE, R., *Justice Vindicated from a false Fucus put upon it by Thomas White Gent., Mr. Thomas Hobbs and Hugo Grotius*. As also Elements of power & subjection; wherein is demonstrated the cause of all humanae, christian, and legal society, Londres, 1660.
- COOPER, J.G., *The Power of Harmony: a poem*, in two books, Londres, 1745. *Letters, Letters concerning Taste*, Londres, 1755.
- CRANE, R., "The Genealogy of the Man of Feeling", *E.L.H.*, I, 1934.
- CRANSTON, Maurice, *John Locke, a Biography*, Longman, 1957, ed. Oxford University Press, 1985.

CUDWORTH, Ralph, *True Intellectual System of the World*, 1678. *A Treatise Concerning Eternal and Immutable Morality*, ed. 1731.

DE PAULEY, Rev. W. G., *The Candle of the Lord*, published for the Church Historical Society, Londres. Society for promoting Christian Knowledge. Nueva York: The Macmillan company, 1937. First Published, 1937. Printed in Great Britain by T. and A. Constable Ltd. at the University Press, Edimburgo.

DENNIS, *The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704.

DIDEROT, D., *Oeuvres Completes de Diderot*, eds. J. Aesta y M. Tourneux, París, 1875. *Philosophie morale réduite à ses principes*, traducción al francés por D. Diderot del *Inquirí Concerning Virtue or Merit* de Shaftesbury, Ámsterdam, 1745, 2ª ed. chez Zacharie Chatelain, 1751. Traducción alemana: *Über Verdienst und Tugend*.

DRYDEN, J., *Parallel of Poetry and Painting*, 1695.

DUFF, William, *An Essay on Original Genius and its various modes of exertion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry*, the second edition, Londres: Edward & Charles Dilly, 1767.

DUFRESNOY, C. A., *De Arte Graphica. The Art of Painting...* with remarks (By Roger de Piles): Translated into English, together with an original preface containing a parallel betwixt Painting and Poetry. By Mr. Dryden. As also a short account of the most eminent painters, both ancient and modern... By another hand (Richard Graham). Lat & Eng., Londres, 1695.

EGAN, Rose Frances, "The Genesis of the Theory of 'Arts for Art's Sake' en Alemania e Inglaterra, *Smith College Studies in Modern Languages*, 1921.

EVELYN, J., *Single Works. Navigation and commerce*, Londres, 1764. *Sculptura*, ed. 1755.

FOLKIERSKI, Wladyslaw. *Entre le Classicisme et le Romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII siècle*, París-Cracovie, 1925, ed. de Editions Champion, París, 1969.

FRÉART, Roland, Sieur de Chambray, (*Idée de la perfection de la peinture.*) *An idea of the perfection of painting...* trad. ingl. de J. E. Esquire. (The translator's epistle dedicatory signed: J. Evelyn.) In the Savoy: printed for Henry Herringman, 1668.

GERARD, Alexander, *An Essay on Taste*, Second edition, with additions. To which are annexed, three Dissertations on the same subjects by Voltaire, D'Alembert, and Montesquieu, Edimburgo, 1764.

GLANVILL, *A Praefatory Answer to Mr. Henry Stubbe*, 1671.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Anhang zu Mercier-Wagners Neuem Versuch über die Schauspielkunst, Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Christian Wegner Verlag. *Anschauende Urteilskraft*, en *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Christian Wegner Verlag. *Carta de Goethe a Schiller*, 3 de abril de 1801, ed. Lucien Herr. *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*). Cotta, Stuttgart, Berlín, 1902-1907. *Penas del joven Werther*, Prólogo de Eugenio Trías, Unidad Editorial, 1999. Véase también *Obras Completas*, Grandes Clásicos,

Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns, Ed. Aguilar, 1991.

GOSSE, E. G., *A History of Eighteenth Century Literature*, 1889.

GRAPPIN, Pierre, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Presses Universitaires de France, París, 1952.

GREGORY, John, *A discourse of the morality of the sabbath; being an Exposition of Exod. Xx.v. 8-11. With prayers relating thereunto*, Londres, 1681, reprinted, 1866. *A Comparative View of the State and Faculties of Man with those of the Animal World*, Edimburgo, 1765, 2ª ed., Londres, 1766.

GUY, Alain, *Historia de la filosofía española*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1985.

GWYNN, John, *Essay on Design, including Proposals for Erecting a Public Academy for educating the British Youth in Drawing*, 1749.

HARRIS, James, *Three Treatises*. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting, and Poetry. The third concerning Happiness, Londres, 1744. *Hermes: or, a philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar*, Londres, 1751 (H. Wood fall).

HART, Charles A., "The Place of Aesthetics in Philosophy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 2 (1942-43).

HEINECCIUS, Johann Gottlieb, *Single Works*. A methodical system of Universal Law or, the laws of nature and nations: written in Latin... Translated and illustrated with notes and supplements, by G. Turnbull. To which is added, a discourse upon the nature and origin of moral..., 2 Vols., Londres, 1763.

HIPPLE, Walter John, jr. *The Beautiful, The Sublime, and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Southern Illinois Univ. Press, 1957.

Histoire des Ouvrages des Savants, Dic. 1708.

HOBBS, Thomas, *Collections. The English Works of Thomas*, now first collected and edited by Sir W. Molesworth, 11 vols., Londres, 1839-45. *Leviatán*, Edición de C. Moya y A. Escohotado, Editora Nacional, Madrid, 1983.

HOGARTH, William, *The Analysis of Beauty*, 1753.

HOLUB, Robert C. "The Rise of Asthetics in the Eighteenth Century", *Comparative English Studies*, 15, 1978.

HOME, Henry (Lord Kames), *Elements of Criticism*, Londres, 1762, trad. alem., 1765. *Single Works. Elements of Criticism*. Sixth edition. With the autor's last corrections and additions, 2 vols., Edimburgo, 1785.

HUME, David, *Treatise of Human Nature. Philosophical Works*, ed. Green and Grose, 1739. Trad. cast.: *Tratado de la naturaleza humana*, 2 vols., edición y traducción de Felix Duque, Editora Nacional, Madrid, 1977. Ha sido reeditada en un solo volumen por Editorial Tecnos, 1988, 2ª ed., 1992. “Sobre la norma del gusto” en *La norma del gusto y otros ensayos*, Introducción y notas de José García Roca, trad. cast. De María Teresa Beguiristain, Cuadernos Teorema, Valencia, 1980. *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*, reprinted from the 1777 edition with Introduction and Analytical Index by L.A. Selby-Bigge, third edition with text revised and notes by P.H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford, 1975.

HUTCHESON, Francis, *An Enquiry into the original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725. The Fourth Edition, Londres, 1738. *A short introduction to moral philosophy*, Glasgow, 1747. *A System of Moral Philosophy*, 2 vols., Glasgow, Longman, Londres, 1755.

ISELIN, Isaac, *Traüme eines Menschenfreundes*, 2 Thle, basel, 1776.

JANET, Paul, *Essai sur le Médiateur Plastique de Cudworth*, París, 1860.

JORDAN, W. K., *The Development of Religious Toleration in England*, Londres, 1938.

KAMES, Lord, *Elements of Criticism*, ed. 1785.

KANT, I., *Kant's gesammelte Schriften, herausgegeben von der königlich. Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlín, Georg Reimer, 1913. Traducido al francés: *Sur l'emploi des principes téléologiques dans la philosophie*, por Stéphane Piobetta en *Kant, la philosophie de l'histoire*, ed. Gonthier, París, 1947. *Crítica de la razón pura*, (1781, 1787), prólogo, traducción y notas e índices de Pedro Ribas, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978. *Crítica del Juicio*, traducción del alemán por Manuel García Morente, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1977, 3ª ed., 1984.

KEMP, Martin, “From ‘mimesis’ to ‘fantasia’”: *The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*”, VIATOR, 8 (1977).

KRETSCHMER, E., *Geniale Menschen*, traducido por R. B. Cattell como *The Psychology of Men of Genius*, Londres, 1931.

LAMARTINE, citado por W. Lange-Eichbaum, *Genie, Irsinn und Ruhm*, 6ª ed., Munich, 1967.

LAUDAN, Laurens, “The Clock metaphor and probabilism: The impact of Descartes on English methodological Thought, 1650-65”. *Annals of Science*, Vol. 22, June, 1966, No. 2.

LE CLERC, Jean, *Bibliothèque Choisie*, Vol. 23, artículo IV.

LEIBNIZ, G.W., *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Herausg. von C.J. Gerhardt. Dritter Band.

LESSING, G. E., *Samtliche Schriften*, Herausgegeben von Karl Lachman. Dritte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart, Berlin und Leipzig, 1886-1924, 23 vols. *Laoconte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), Ediciones Orbis, 1985.

LOCKE, John, *Thoughts concerning Education*. Some thoughts concerning Education... The third edition enlarged, Londres, 1699. *Essays on the Law of Nature*. The Latin text with a translation, introduction and notes, together with transcripts of Locke's shorthand in his journal for 1676. (Including Locke's Valedictory Speech as Censor of Moral...

Traducidos del latín, y editados por W. van Leyden, Clarendon Press, Oxford, 1954. *Essay concerning Human Understanding*, Edición británica: *An Essay concerning Human Understanding*, edited with a foreword by Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford University Press, 1975, ed. 1988. Traducción castellana: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, edición preparada por S. Rábade y M^a Esmeralda García, 2 vols., Editora Nacional, Madrid, 1980.

LOVEJOY, Arthur O., "Optimism and Romanticism", *PMLA*, 42, 1927. "The Parallel of Deism and Classicism", *Modern Philology*, XXIX, 1932. *The Great Chain of Being*, Harvard Univ. Press, 1936.

MARCHÁN Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Forma, 1987, 3^a reimpresión 2000.

MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, 2 vols. Madrid, 1998.

MOLINUEVO, J. L., *La experiencia estética moderna*, Editorial Síntesis, 1998.

MORRIS, R., *An Essay in defence of Ancient Architecture; or, a parallel of the ancient buildings with the modern: showing the Beauty and Harmony of the Former, and the Irregularity of the latter*, 1727; ed. 1728 to which is annexed an inspectional table, universally useful, Londres. *An Essay upon Harmony*, as it relates chiefly to situation and building (by R. Morris?), Londres, 1739.

MOSHEIM, J.L., "Primitia Julice" Wolfenb, 1723.

MURRAY, Penelope, *Genius*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

NEWTON, I., *Principia*, ed. 1848, trad. cast.: Isaac Newton, *Principios matemáticos de la filosofía natural y su sistema del mundo*, edición preparada por Antonio Escohotado, Editora Nacional, 1982. Editorial Tecnos ha publicado en 1987 la mencionada edición de Escohotado, 2^a edición en 1997, con el título *Principios matemáticos de la Filosofía natural*.

NORRIS, Christopher, "Deconstructing Genius: Paul de Man and the Critique of Romantic Ideology", en Penelope Murray, *Genius*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

PANOFSKY, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin., 1924. Traducción española: *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega, 6^a edición, Ed. Cátedra, 1985.

PEACHAM, Henry, *The Compleat Gentleman*, fashioning him absolute in the most necessary & commendable Qualities concerning Minde or Bodie, etc., F. Constable: Londres, 1622.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes*, París, 1688.

PICKERING, G., *Creative Malady*, Londres, 1974.

PLATÓN, *The Dialogues of Plato*, trad. de Benjamin Jowett, editados por R. M. Hare & D. A. Russell. Sphere Books Limited, 4 vols., 1970. *Diálogos*, Biblioteca Clásica Gredos, 9 vols., 1981-1999. *El Sofista*. Instituto de estudios políticos, Madrid, 1970. *El Banquete, Fedón, Fedro*. Ediciones Orbis S. A., trad. Cast. De Luis Gil, Catedrático de Filología griega de la Universidad de Madrid, Editorial Labor, 1983.

PLOTINO, *Enéadas*, precedidas de la *Vida de Plotino* por su discípulo Porfirio, Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, 3 Vols., Editorial Gredos, 1998.

PORTER, R., *A Social History of Madness*, Londres, 1987.

PRICE, L.M., *The Reception of English Literature in Germany*, University of California Press, U.S.A., and Cambridge University Press, Londres, 1932.

PRIESTLEY, F.E.L., "Newton and the Romantic concept of Nature", *UTQ*, 17 (July 1948), microfilm.

PURPUS, Eugene R., "The Plain, Easy and familiar way: The dialogue in English Literature, 1660-1725", *ELH*, XVII (1950).

RALPH, Benjamin, *A critical Review of the Public Buildings... in and about London and Westminster*. Originally written by Ralph (i.e. B. Ralph?), architect, and now reprinted with very large additions, etc., John Wallis: Londres, 1783.

RAMSAY, Andrew, "On Princely Education", *Gentleman's Magazine*, 1732.

RIQUER, Martin de y VALVERDE, José Maria, *Historia de la Literatura Universal*, vol. 6, *Edad de la Razón y del Prerromanticismo*, por José María Valverde, Editorial Planeta, 1984.

ROLLIN, C., *Taste, an essay*, trad. del francés, Londres, 1732.

ROSEN, George, " 'Enthusiasm' a dark lanthorn of the spirit", *Bulletin of the history of medicine*, 42, 1968. "Emotion and Sensibility in Ages of anxiety: A Comparative Historical Review", *American Journal of Psychiatry*, 124 (I), 19967.

SAINTSBURY, J. E. B., *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day* (3 vols., 1900-4).

SCHELLING, F.W. J., *Ausgewählte Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, T. I, # 39, *Philosophie der Kunst*. Trad. cast. *Filosofía del Arte*, estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez, Ed. Tecnos, Madrid, 1999.

SCHILLER, Friedrich von, *Sämtliche Werke*, Säkular Ausgabe Cotta, 16 vols., Stuttgart, 1904. *Escritos sobre estética*, edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, trad. cast. De Manuel García Morente, Mario José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac, Editorial Tecnos, 1991, reimpresión 2000.

SCHILLING, B. N., *Essential Articles: for the study of English Augustan Backgrounds*, edited by Bernard N. Schilling, Archon Books, Handen, Connecticut, 1961.

SELVY-BIGGE, L.A., *British Moralists*, Oxford at the Clarendon Press, 1897.

SPINGARN, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, 1908-9.

STEPHEN, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, Londres, 2 Vols., 1ª ed. 1876, 3ª ed. 1927.

STOLNITZ, Jerome, "Beauty: some stages in the History of an idea", *Journal of the History of ideas*, vol. 22, (Jan. – Mar.), 1961. "Locke and the categories of value in eighteenth century british aesthetic theory", *Philosophy*, 38, 1963.

STOYE, J. W., *English Travellers Abroad, 1604-1667*, 1952.

SUMMERSON, J., *Georgian London, 1745. Architecture in Britain 1530-1830*, 1953.

TANNER, Michael, "Nietzsche on Genius", en Penelope Murray, *Genius*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

TOWNSEND, Dabney, "Harmony and symmetry", en *A Companion to Aesthetics*, edited by David Cooper, Blackwell Publishers Ltd., 1992, ed. 1999.

TREVELYAN, G. M., *The English Revolution, 1688-9*, Londres, 1938.

TULLOCH, *Rational Theology in the XVIIIth Century*.

ULLMANN, R. y GOTTHARD, H., *Geschichte des Begriffes 'Romantisch' in Deutschland*, Berlín, 1927.

USHER, James, *Clio: or a Discourse on Taste*. Addressed to a young lady, Londres, 1767.

USTICK, W. L., "Changing Ideals of Aristocratic Character and Conduct in Seventeenth-Century England", *Modern Philology*, XXX, 1932.

WALTERS, Gordon, B. Jr., *The Significance of Diderot's Essai sur le mérite et la vertu*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, Studies in the Romance Languages and Literatures, Number 112, 1971.

WILLEY, Basil, *The Seventeenth Century Background – Studies in the thought of the age in relation to poetry and religion*, Ark Paperbacks, Londres, 1935. *The Eighteenth Century Background – Studies in the idea of nature in the thought of the period*, Ark Paperbacks, Londres, 1940.

WILLOUGHBY, L.A., *Goethe's Urfaust*.

WOLLASTON, W., *The Religion of Nature Delineated*, Londres, ed. 1726.

4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A *COMPANION TO AESTHETICS*, edited by David Cooper, Blackwell Companions to Philosophy, First published 1992.

AGLIONBY, William, *Painting Illustrated in Three Dialogues*; containing some choice observations upon the art; together with the lives of the most eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michael Angelo, etc., printed by John Gain for the author: Londres, 1685.

ARMSTRONG, A. H., *The Architecture of the Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus*, Cambridge, 1940.

ARNOLD, W. T., Edición de Keats, *Introducción*.

BAUMGARTEN, A.G., *Aesthetica*. (1750-1758), 2 Tle. In 1 Band, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1970.

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

BAZZI, Giovanni Antonio (1477-1549), *Il Sodoma*.

BELL, Cory, *Literatura. A simple vista*, Celeste Ediciones, 2000. Título original: *Literature. A Crash Course*, The Ivy Press Ltd., 1999.

BELLORI, Giovanni Pietro, *Le Vite de pittori, scultori et architetti moderni...*, Roma, 1672.

BOSANQUET, Bernard, *A History of Aesthetic*, 1892. Trad. cast.: *Historia de la estética*, Nueva Visión, Buenos Aires.

BOWLE, *Western Political Thought*, 1947.

BREHIER, E., *Chrysippe et l'Ancien Stoïcisme*, P.U.F., 1951.

BREITINGER, *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem*

Gebrauche der Gleichnisse, (*Tratado crítico de la naturaleza, intenciones y uso de las imágenes*), Zürich, 1740, en *Kritische Dichtkunst*.

BROADIE, Alexander, *The Scottish Enlightenment – The Historical Age of the Historical Nation*, Birlinn Limited, Edimburgo, 2001.

BRUNO, Giordano, *De gli Eroici Furori*, Londres, 1585. Trad. cast.: *Los Heroicos Furores, Introducción*, traducción y notas de M^a Rosario González Prada, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1987.

BUTCHER, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 3^a ed., 1902.

CALINESCU, Matei, *Five faces of modernity*, Duke University Press, Durham, 1987. Trad. cast.: *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997 (retirada del mercado por sumamente defectuosa). Nueva traducción: *Cinco caras de la modernidad*, presentación de José Jiménez y traducción de Francisco Rodríguez Martín. Colección Neometrópolis, Tecnos/Alianza. Madrid, 2003.

CASSIRER, Ernst, “Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen”, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1^a ed. Leipzig, Teubner, 1924. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Studien der Bibliothek Warburg, vol. X, Leipzig, 1927, trad. cast. De J. Birío, Emecé, Buenos Aires, 1951. *Renaissance in England*, Thomas Nelson and sons Ltd., 1953. *Spinozas Stellung in der allgemeinen Geistesgeschichte*, Der Morgen VIII, 1932. *An Essay on Man – An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, 1944. Trad. cast. De E. Imaz, *Antropología filosófica*, F.C.E., México, 1945, 3^a ed., 1965. “Ficino’s Place in Intellectual History”, *Journal of the History of Ideas*, VI, (1945). *Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Berlín, Bruno Cassirer, 4^a ed., Darmstadt, 1961. *Rousseau, Kant and Goethe*, Harper Torchbooks, Nueva York, 1963.

CICERÓN, *De Officiis*, texto latino, notas y vocabularios por Francisco Campos Rodríguez, Editorial Gredos, Madrid, 1945. *De Natura Deorum*, texto en latín e inglés, trad. De H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1972.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, revisada G. Watson (1956), y reeditada en 1969, Londres.

COLIE, Rosalie L., “Spinoza and the early english deists”, *Journal of the History of Ideas*, 20, 1959.

DE MAN, Paul, *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, 1979.

DE PILES, Roger, *Idée du Peintre Parfait*, publicado en inglés en la traducción del *Abregé de la Vie des Peintres*, en 1706. Se ha utilizado también la 2^a edición de 1715. *Cours de peinture par principes*, 1708, trad. Inglesa de 1743.

DE QUINCEY, T., *Works. The Collected Writings of Thomas de Quincey*, 14 Vols., Adam & Charles Black, Edimburgo, 1889.

DEFOE, Daniel, *Major Single Works, The Complete English Tradesman*, 2 Vols., Londres, 1732.

DELLA VOLPE, Galvano, *Crítica del gusto*, trad. de Manuel Sacristán, Ed. Seix y Barral, Barcelona, 1966. *Historia del gusto*, Comunicación Serie B, Nº 16, Madrid, 1972.

DESJARDINS, P., *La méthode classique de Nicolas Poussin*, París, 1904.

DILTHEY, Wilhelm, *Aus der Zeit der Spinoza – Studien Goethes*, Archiv für Geschichte der Philosophie, VII, 1984. *Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften*, Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1923. Cfr. *Auf der Zeit der Spinozastudien Goethes*, en *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Gesammelte Schriften, II, Stuttgart, Teubner, 1969.

DUFRESNOY, C. A., *De Arte Graphica. The Art of Painting...* with remarks (By Roger de Piles): Translated into English, together with an original preface containing a parallel betwixt Painting and Poetry. By Mr. Dryden. As also a short account of the most eminent painters, both ancient and modern... By another hand (Richard Graham). Lat & Eng., Londres, 1695.

ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe – en los últimos años de su vida*, edición y traducción de Rosa Sala Rose, Acantilado, Barcelona, 2005.

ENCYCLOPEDIA OF AESTHETICS, Michael Kelly, Editor in Chief, Oxford University Press, 1998, 4 Vols.

THE NEW ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, Founded 1768, 15th edition, 1994 by Encyclopaedia Britannica, Inc., Printed in the U.S.A.

ENGEL, E., *Geschichte der deutschen Literatur*, 2 Vols., Leipzig, 1919, 1920.

EVANS, B. Ifor, *Tradition and Romanticism*, 1940.

FAWKES, F. y WOTY, W., *The poetical calendar*. Londres, 1763.

FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les Vies et sur les ouvrages des plus Excellens Peintres*, 5^a ed., 1966. *Conferences: Entretiens*, 1725.

FERRATER Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951, 5^a ed. 1971.

FICINO, M., *Théologie platonicienne*, 2 tomes, texte critique établi et traduit par Raymond Marcel, Les Belles Lettres, París, 1964.

FIELDING, Henry, *Tom Jones, The history of Tom Jones, a foundling*, Londres, 1749. *Covent Garden Journal*, X, Feb. 4th, 1752.

FILLMORE, J.C., *A History of Pianoforte Music*, 1885.

FROTH, L., *The Double Dealer*, Congreve, 1693.

GOYARD-FABRE, Simone, crítica al libro de Bernstein *Shaftesbury, Rousseau and Kant – An Introduction to the Conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*, en *Kant-Studien*, 77. Jahrgang. FET 3-1986.

GRIMM, J. Y. W., *Deutsches Wörterbuch*, art. *Geist*.

HALEVY, *Growth of Philosophical Radicalism*.

HASTINGS, *Encyclopedia of Religion and Ethics*.

HERDER, *Samtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlín, 1877-1933. 33 Vols.

HISTORY OF ENGLISH LITERATURE, Cambridge.

HORACIO, *Odas-Epodos, Arte poética*, Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Bruguera, 1984. *Epístolas* (Libros I y II) y *Arte Poética*, Introducción, versión y notas de Tarsicio Herrera Zapién, Nuestros Clásicos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. Editorial Cátedra ha publicado una edición bilingüe realizada por Horacio Silvestre (2ª ed.) con el título *Sátiras. Epístolas. Arte Poética. Sátiras*, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 2001.

HOWARD, C., *English Travellers of the Renaissance*, 1914.

HOWARD, C., *English Travellers of the Renaissance*, 1914.

HUTCHINSON, Lucy, *Memoirs of Colonel Hutchinson*, ed. 1906.

JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre – Fundamentos de estética*, Editorial Tecnos, 1986. *Teoría del arte*, Ed. Tecnos, 2002.

JOHNSON, Samuel, *Works*, 12 Vols. Londres, 1823.

JOURDAIN, M., *The Work of William Kent*.

JUSTI, Carl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2nda. ed., Leipzig, 1898.

KAUFMAN, Paul, *John Foster's Pioneer Interpretation of the Romantic*, M.L. Notes, 1923.

KEATS, John, William T. Arnold's ed. of Keats. Letter to George and Georgiana Keats, April 28, 1819. Letter to Bailey, Nov. 22, 1817.

KEYNES, John Maynard., "Economic Possibilities for Our Grandchildren" en *Essays in Persuasion*, Londres, 1931.

KNOX, Israel, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, Nueva York, Columbia University Press, 1936.

KÖNIG, J. U., *Untersuchung von der guten Geschmack in Der Dicht- und Redekunst*, 1727.

LA BRUYÈRE, *Caractères*, ed. París, 1868.

- LACOSTE, Jean, *L'idée de beau*, Bordas, París, 1986.
- LE GRAND, A., *Man without Passion, or the Wise Stoick*, 1675.
- LEON, Xavier, *Fichte et son temps*, Armand Colin, París, 1922.
- LOCKWOOD, J. F., "The Critical Approach to a Theory of Poetry", III, *Modern Attitudes*, University College, Londres: Lunch Hour Lectures, 6/6/46.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, 1ª ed., 1584, ed. Roma 1844, trad. ingl. de R. Haydocke, 1598.
- MACINTYRE, Alasdair, *Historia de la Ética*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1970. Edición original: *A Short History of Ethics*, The Macmillan Company, Nueva York.
- MACLEAN, K., *John Locke and English Literature of the Eighteenth Century*, New Haven, 1936.
- MANN, Thomas, "Nietzsche's Philosophy in the Light of Recent History", en *Last Essays*, trad. de Richard y Clara Winston, Nueva York, 1966.
- MARACHE, Maurice, *Le symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, París, Nizet, 1960.
- MARCO AURELIO, *Meditaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- MARÍ, Antoni, *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1989.
- MARTINEAU, James, *Types of Ethical Theory*, II, III, capít. 1 & 2, Oxford, Macmillan, 1891.
- MAYER, J. P., *Political Thought: The European Tradition*, 1939.
- MICHEL, V., *La formation et l'Evolution de son Esprit jusqu'en 1772*, París, 1938.
- MILTON, J., *The Verse of Paradise Lost*, 1668.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, nouvelle édition avec les notes de tous les commentateurs, choisies et complétées par M. J. V. Le Clerc, précédée d'une nouvelle étude sur Montaigne par M. Prevost-Paradol, 4 Vols., París, Garnier Frères, 1865.
- MORE, Henry, *Enchiridion Ethicum*, 1669, 2nda. ed.
- MOSHEIM, J.L., "Primitia Julice" Wolfenb, 1723.
- NETTLESHIP, R., *Lectures on the Republic of Plato*, edited by G. R. Benson (Second edition), Macmillan & Co.: Londres, 1901, ed. 1929.

NORRIS, Christopher, "Deconstructing Genius: Paul de Man and the Critique of Romantic Ideology", en Penelope Murray, *Genius*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

OBENAUER, K. J., *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München, 1933.

O'CALLAGHAN, José, *Las tres categorías estéticas de la cultura clásica - Armonía, Claridad y Grandeza*, Consejo Superior de investigaciones científicas, Madrid, 1960.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY, 1933.

THE OXFORD ENGLISH REFERENCE DICTIONARY, 2ª ed., editado por Judy Pearsall y Bill Trumble, Oxford University Press, 1996.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Editorial Seix Barral.

PLUTARCO, *De Amore Proliis*, Greek and Latin, 2 pt. Parisiis, 1573, trad. B. Kennet, 1710.

POPE, *The Prose Works of Alexander Pope*, Vol. 1: *The Earlier Works, 1711-1720*, edición de N. Adult, Oxford, 1936.

PORTIG, G., *Schiller in seinem Verhältnis zur Freundschaft und Liebe*, Hamburgo u. Leipzig, 1894.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Santiago Rueda, editor, Buenos Aires, 1980. Nueva traducción al castellano: *En busca del tiempo perdido*, 3 vols., edición y traducción de Mauro Armiño, Editorial Valdemar, Madrid, 2005.

RICHARDSON, J., *The Works...* consisting of I. *The theory of Painting*. II. *Essay on the art of criticism*, so far as it relates to painting. III. *The Science of a connoisseur*. All corrected and prepared for the press by his son Mr. J. Richardson. Londres: T. Davies, 1773, ed. 1792.

ROBBINS, Caroline, "Absolute Liberty: The Life and Thought of William Popple, 1638-1708", *The William and Mary Quarterly*, 24, 1967.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, en *Oeuvres Completes*, Pléiade Edition, París, 1959. Trad. cast. de Mauro Armiño, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Alianza Editorial, 1979.

RUNDLE, Thomas, *Letters to Mrs. Barbara Sandys*, Dublín 1789.

RUSKIN, J., *Modern Painters*, 4 vols., Londres, 1906. *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, 1913.

SAVAGE, R., *Of Public Spirit in regard to Public Works*. An epistle (in verse) to... Frederick, Prince of Wales, Londres, 1737.

SCHILPP, Paul Arthur, *Kant's Pre-Critical Ethics*, 2ª ed., Evanston, 1960.

SCHLAPP, Otto, *Kants Lehre vom genie...* Göttingen, 1901.

SCOTS MAGAZINE

SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, Introducción y traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Editorial Gredos, 2 vols., 1986. *De la tranquilidad del alma*, en *Obras Completas*, discurso previo, traducción, argumentos y notas de Lorenzo Riber, de la Real Academia Española, Aguilar S.A., 1966.

SHERWOOD, Miss M., *Undercurrents of Influence in English Poetry*, 1934.

SIDGWICK, H., *Outlines of the History of Ethics for English Readers*, With an additional chapter by Alban G. Widgery, Sixth edition, Macmillan & Co., Londres, 1931.

SMOLLET, Tobias George, *The Adventures of Peregrine Pickle*, Londres, ed. 1877.

SPENCE, J., *Crito*, 1725.

SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, edición preparada por Vidal Peña, Editora Nacional, 1984.

STANHOPE, *Epictetus his Morals*, 1694.

STEIN, Karl Heinrich von, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886.

TERENCIO, *Comedias (Andria. El verdugo de si mismo. El eunuco. Formión. La Hecyra. Los hermanos)*. Traducción del latín y prólogo por Pedro Voltes Bou, Obras maestras, Editorial Iberia, S. A. Barcelona, 1976.

TURNBULL, George, *A Treatise on Ancient Painting*, containing observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans. ... To which are added some remarks on the peculiar genius, character and talents of Raphael, Michel Angelo, ..., Londres, 1740. *Epistle*, que hacía de Prefacio al *Treatise*.

URBAN, W.M., *Fundamentals of Ethics*, Nueva York, 1930.

VICO, G., *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, 1744, 3ª ed. póstuma, trad. cast., prólogo y notas en 4 Vols. de M. Fuentes Benot, Aguilar, Buenos Aires, 1956.

VITRUVIO, *De Architettura libri decem*.

VOLTAIRE, *Candide*, Edition Critique, par A. Marize (1931).

VON STEIN, K. H., *Die Entstehung des Neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886.

WALPOLE, Horace, *Single Works. Observations on the Account given on the Catalogue of the Royal and Noble Authors of England*, Londres, 1806. *Anecdotes of Painting in England*, ed. R. Wornum, Londres, 1888.

WARTON, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, the third edition, etc. In Pope (A) the Poet, a reprint of the first edition. An Essay, etc., 1764.

WEAB, D., *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, 1769.

WEIL, Eric, “L’anthropologie d’Aristote”, en *Essais et conférences*, París, Plon, 1970.

WENTSCHER, M., *Geschichte der Ethik*, Berlín, 1931.

WHICHCOTE, Benjamín, *Select Sermons*, Edited by Lord Shaftesbury, Edimburgo, 1742, ed., 1968.

WHITNEY, L., *Primitivism and the Idea of Progress*, 1934.

WILSON, Angus; Sitwell, Edith; Connolly, Cyril; Leigh-Fermor, Patrick; Waugh, Evelyn; Sykes, Christopher and Auden, W.H., *Los siete pecados capitales*. Ed. Los libros del mirasol, Buenos Aires, 1964.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 Thle., ed. Dresden, 1764. *Scots Magazine* (artículos anónimos sobre la *Geschichte*), 1765. *Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei and Bildhauerkunst*, Friedrichstadt, 1755, English translation by H. Füssli, 1756. *Reflections concerning the imitation of the Grecian artists in painting and sculpture*. In a series of letters (trad. del alemán), Glasgow, 1766. Se comunicaron al *Londres Chronicle* el 13 de diciembre de 1764. La introducción que se hace a los artículos sobre la *Geschichte* dice que las cartas recibieron una gran aprobación, realizándose una traducción francesa en la *Gazette Littéraire de l’Europe*.

WINDELBAND-HEIMSOETH, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, 16 ed., Tübingen, 1976.

WITTKOWER, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949. “That Great Luminary of Architecture”, *The Listener*, Dec. 24th 1953.

WORDSWORTH, William, *Lyrical Ballads*, Preface to the *Lyrical Ballads*, etc., Londres, etc.: Thomas Nelson & Sons, 1937. The Prelude, Book XIV, en *Poetical Works*, ed. E. de Sélincourt and H. Darbishire, 1940-9.

WOTTON, Henry, *Elements of Architecture*, ed. 1903.

WOTTON, William, *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, 1694.

WÜNTENBERGER, Franzsepp, *El Manierismo*, el estilo europeo del siglo XVI, Editorial Rauter, Barcelona, 1964, trad. cast. de R. Santos Torroella y A. Ribera.

YOUNG, Edward, *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith J. Morley, Manchester: University Press, 1918.

ZART, G., “Einfluss der englischen Philosophen seit Bacon auf die deutsche Philosophie des 18”, *Jahrhunderts*, Berlín, 1881.

