

BOLETIN DE ESTETICA

No cabe duda que los temas estéticos siguen en alza dentro de la especulación filosófica. Las publicaciones sobre ellos continúan su ritmo creciente, abarcando los múltiples aspectos a que la consideración de la belleza y el arte pueden dar lugar; desde los estudios histórico-doctrinales de los viejos sistemas filosóficos, con sus repercusiones más o menos directas en el campo de la Estética, hasta la problemática implicada en las novísimas concepciones del hacer artístico o del pensamiento especulativo.

Este Boletín quiere sólo recoger algunos de estos problemas, a través del examen crítico de varias obras—un tanto alejada la fecha de publicación de algunas de ellas, pero de interés permanente—llegadas a la redacción de nuestra revista.

I.—LA ESTETICA EN LA FILOSOFIA CRISTIANA

La estética de San Agustín.

Luis Rey Altuna ha traducido una obra que podemos calificar de clásica, sobre la estética de San Agustín. Nos referimos a *La estética de San Agustín y sus fuentes*, del profesor de la Universidad de Praga Karel Svoboda (1). Al decirlo clásica, queremos manifestar que su interés permanece a pesar de los años transcurridos desde su composición. El original checo data de 1923, publicándose al mismo tiempo y en lengua francesa, en París, en la colección «Les Belles Lettres».

Con un criterio bio-bibliográfico el autor va entresacando de la magna producción del hiponense cuantos elementos estéticos encuentra, buscando al mismo tiempo sus posibles fuentes, directas o indirectas, de inspiración. Es inmensa la suma de datos y el caudal de bibliografía de las ideas originarias que el sabio profesor pone en juego. «Buen conocedor de la cultura filosófico-religiosa de la antigüedad—escribe el traductor y prologuista—, el filólogo checo ha querido reunir—y creemos que lo ha conseguido—no ya sólo la totalidad de los

(1) SVOBODA, Karel, *La estética de San Agustín y sus fuentes*. Versión y prólogo de Luis Rey Altuna. (Librería Editorial Augustinus, Madrid, 1958), 350 pp.

pasajes estéticos, pacientemente espigados en la rica hacienda agustiniana, sino además, y en conexión con aquellos, las raíces inspiradoras o precursoras de los mismos. Ingente empeño, en verdad, y desde luego irrealizable para quien no poseyera la preparación, familiarizada con hechuras y autores greco-latinos, que distingue a Karel Sovoboda» (2).

Toda labor de este género tiene indudablemente sus fallos; es casi imposible dominar amplios espacios de doctrinas filosóficas muy diferentes desenvueltas en una línea de tiempo vastísima. Como piedra de toque en este caso, puede valernos Aristóteles.

Aplica el autor en su debido lugar, la doctrina sobre la emoción provocada por la tragedia, que el estagirita desarrolla en el *Arte Poética*; en cambio no recuerda el análisis, en la misma obra, sobre la metáfora. A las enseñanzas aristotélicas sobre la imaginación llega por la referencia que de ellas hace M. Ferraz en su estudio sobre la psicología agustiniana (3), para añadir por propia cuenta que «la fantasía creadora ni siquiera fue mencionada por el estagirita» (4); olvidando que al establecer Aristóteles las primeras leyes sobre la asociación, da pie para la comprensión de este modo de proceder propio de la imaginación humana. No parece tener noticia acerca de la doctrina peripatética sobre la analogía, fundamental en su concepción del ser; o al menos no tiene noticia de las implicaciones, establecidas por el mismo filósofo, de esta doctrina en la explicación del lenguaje y de la metáfora. Si bien es cierto que Aristóteles no funda la analogía de los seres en los números, a lo que se adhiere San Agustín.

Recuerda primero (5) la exposición aristotélica de la idea que el artífice tiene en su mente y en virtud de la cual dirige su actividad factiva; pero la olvida luego en cuantas ocasiones vuelve sobre el tema, para no mencionar sino a Plotino (6). Cita a Varrón, que, «al modo estoico», «colocaba la dialéctica al lado de la retórica» (7); pero la vinculación de esta última a la primera se retrotrae a los sofistas, y Aristóteles la estructura—al igual que la poética—como una parte de la lógica. Igualmente es anterior al estoicismo, y se encuentra también en Aristóteles, la concepción de todas las disciplinas—especulativas, prácticas y factivas—como obra de la razón. Y la del medio o igualdad en la virtud de la justicia se encuentra expresada con firmeza en el filósofo de Estagira.

El concepto de forma en los seres corporales y la atribución a éstos, en virtud de aquella, de la unidad, la verdad, la bondad y la belleza, es básica en la filosofía aristotélica; y ya se sabe toda la importancia que San Agustín da a la forma en su polémica antimaniquea, y las

(2) *Ibid.*, pp. 7-8.

(3) FERRAZ, M.. *De la Psychologie de saint Augustin* (Paris, 1863), p. 196.

(4) *O. c.*, p. 167.

(5) *Ibid.*, p. 92.

(6) *Cf. ibid.*, pp. 157, 223, 274, etc.

(7) *Ibid.*, p. 53.

implicaciones estéticas que en ella encuentra. La conjunción de esta concepción *formal* de las cosas—originariamente aristotélica—con la doctrina platónica de la participación, sirve de apoyo racional a la concepción cristiana de las cosas como *creaturas*, como obras de Dios, por eso buenas y bellas.

De más de uno de estos conceptos aristotélicos tuvo conocimiento San Agustín, al menos indirecto. Por ejemplo, de los que se refieren a la Retórica y a la Poética, obras éstas que inspiraron las similares latinas, y que San Agustín cursó.

Con todo ello no pretendemos hablar de un aristotelismo agustiniano; sino solamente indicar que las raíces aristotélicas—precursoras más bien que inspiradoras—en la doctrina estética del Santo obispo son en mayor número que las pocas anotadas por Svoboda.

De igual manera que es muy expuesto hablar simplemente de un platonismo o un neoplatonismo agustiniano, mediante la sencilla aproximación de unos textos más o menos paralelos, más o menos afines. Y es de este género la conjunción de doctrinas que establece Svoboda, en su mayoría neoplatónicas o estoicas. «En toda construcción filosófica hecha utilizando un sistema anterior—se ha escrito acertadamente—debemos distinguir: 1) las expresiones puramente verbales; 2) los contenidos lógicos o sistemáticos que esas expresiones tienen dentro del sistema, y 3) los contenidos reales con que el autor actual que lo utiliza las carga. Puede ocurrir que estos últimos contenidos no tengan nada que ver con los contenidos lógicos del sistema, y entonces las mismas palabras cambian de sentido y sería un error interpretarlas en función del sistema a que pertenecen, y en el que tienen otro sentido originario. Puede ocurrir también que estas innovaciones en el contenido las haga el autor inconscientemente, y entonces en la *interpretación* debe llevarse la prudencia hasta el extremo. Y este es el caso de Agustín al hacer inconscientemente su hercúlea labor de la transposición del platonismo o neoplatonismo a una filosofía de contenidos cristianos, como es también el caso de muchos filósofos de la Edad Media al interpretar, con la mejor voluntad, a Aristóteles. Téngase esto en cuenta para no querer interpretar a Agustín desde Plotino, y mucho menos desde un Plotino griego, y escrito en griego, que Agustín no conoció» (8).

En efecto, San Agustín ha estructurado cuantos elementos recoge de la cultura clásica en función de sus creencias cristianas. No subordina éstas a unos postulados filosóficos, sino que obra a la inversa. Tampoco se debe olvidar que muchas de esas doctrinas las recibe a través de Cicerón, Varrón y Cornelio Celso, y no pocas eran patrimonio común de la cultura de su tiempo. En uno y otro caso las recibe estructuradas en función distinta a la de sus fuentes originarias, y él, a su vez, las orienta por cauces diversos de los de sus contemporáneos, en

(8) FLOREZ, R., *Las dos dimensiones del hombre agustiniano*. (Madrid, Religión y cultura), 1958, pp. 26-27 n.

razón de la nueva finalidad de su especulación. En razón de esto, la estética de San Agustín es mucho más personal de lo que se deduciría de la sola lectura de la obra que nos ocupa.

Y de ahí que no se puedan comprender suficientemente los textos estéticos agustinianos sin vincularlos a sus postulados fundamentales filosóficos y religiosos, que les dan en ocasiones un significado distinto o más profundo del que se desprende de una consideración aislada de los mismos. Svoboda no hace esto sino muy superficialmente, y en ello radica uno de los fallos principales de su obra.

Así, por ejemplo, al recoger la doctrina del *De magistro*. En este diálogo, después de hablar de las palabras como signos y de la finalidad de estos, San Agustín hace más que «restringir la importancia del signo al afirmar que puede percibirse inmediatamente la verdad» (9). De hecho todas las amplias disquisiciones sobre los signos y las palabras no conducen, según la intención del Santo, sino a la demostración de la necesidad en que estamos de recibir cualquier verdad mediante la iluminación que Dios hace de ella a nuestra mente; que, hablando con propiedad, nada podemos enseñar, y defender de este modo el testimonio de la Escritura, que nos manda que a nadie sobre la tierra llamemos maestro. Sin vincularla a su doctrina de la iluminación, no se puede comprender la exposición que San Agustín hace de los signos y las palabras, ni en el *De magistro*, ni en el *De doctrina christiana*.

Cuando en el *De vera religione* San Agustín dice que el alma juzga de la belleza de los cuerpos en virtud de una ley a la que no puede juzgar, Svoboda cree ver en ello una analogía con la doctrina de Kant sustentadora de que lo bello nos agrada de un modo general, mas sin concepto (10). Cuando lo allí entendido por Agustín nada tiene que ver con la explicación kantiana. Lo que de hecho afirma es la existencia de las verdades eternas y, en consecuencia, a Dios como suprema ley en virtud de la cual nuestra razón juzga sin poder juzgarla a ella.

Todo esto no quita el mérito innegable del estudio de Svoboda, que está, sobre todo, en el acopio de textos estéticos agustinianos y en la información sobre sus fuentes, superando en ello a cuanto antes o después se ha publicado. De ahí que perdure su valor y se justifique sobradamente una traducción a nuestra lengua; esto último con mayor razón si se tiene en cuenta la dificultad en que nos encontramos para adquirir la obra en sus ediciones originales.

Rey Altuna realiza su versión sobre el texto de la edición francesa. La traducción es correcta; sólo algún galicismo muy de tarde en tarde («éi propio»: p. 13, 107; «reobran»: p. 127). Introduce epígrafes, en general acertados, en los diversos capítulos; pero no compartimos el que haya fundido algunos, aun guardando el «tenor de los hitos culminantes en el agustiniano camino de la Belleza, y sin olvidar el criterio bio-bibliográfico del autor» (11). El modo de estructurar o dividir

(9) SVOBODA, O. c., p. 147.

(10) *Ibid.*, p. 179.

(11) *Ibid.*, p. 8.

un capítulo ayuda a comprender matices en la exposición que un autor nos hace. En cambio, si se agradece y ninguna desviación puede originar, el relegar todo aparato crítico al pie de página, así como completar referencias demasiado escuetas. Pudo haber perfeccionado esto último dándonos la notación completa de las obras de San Agustín según la Patrología de Migne, indicando tomo y columna, y no simplemente el párrafo. Y también hubiese sido de agradecer una mayor actualización de la bibliografía.

El P. José Oroz, agustino recoieto, ha estudiado la concepción de la retórica cristiana según el pensamiento de San Agustín en el libro IV *De doctrina christiana* (12).

San Agustín encabeza este IV y último libro *De doctrina christiana* negando su intención de establecer una preceptiva oratoria: «...no espere nadie que voy a exponer tal vez aquí las reglas de la retórica. Está, es cierto, aprendí y profesé en las escuelas seculares. Y no es que no tengan tales reglas alguna utilidad; sino que, si alguna tienen, hay que aprenderlo aparte, caso que un hombre bueno tenga tiempo libre para aprender estas cosas. Pero que ese tal no venga a preguntármelo a mí, ni en esta obra ni en otra alguna». No obstante, «a pesar de este aviso serio—cree el P. Oroz—, podemos recomponer, en sus líneas generales, toda la técnica oratoria. Sobre todo en lo que se refiere al aspecto práctico, que es lo que interesaba a San Agustín» (13).

La cuestión planteada es de si se trata de una *τέχνη* o *ars rhetorica* más, o bien del «primer manual de una oratoria nueva, en consonancia con la doctrina nueva de la salvación» (14); en otras palabras, hasta dónde alcanza su asentimiento a los preceptos de Cicerón (y a través de él a los preceptos de la Retórica aristotélica), y dónde Agustín aporta algo nuevo.

Hay opiniones extremas, que, o bien afirman la vinculación admirativa, total y enamorada a Cicerón, o bien niegan todo parentesco con él o con escuela alguna de retórica. El P. Oroz se inclina por una postura media. Las líneas esenciales de la concepción agustiniana de la oratoria son muy semejantes a las de Cicerón y contrarias a las concepciones sofisticadas de aquel tiempo; pero, a la vez, la finalidad que persigue el predicador del Evangelio, le hace apartarse—por superación, diríamos—de buena parte de la casuística retórica, le hace seguir modelos distintos, mirar a la claridad más que a la elegancia en la exposición. Y es a esta concepción cristiana de la oratoria a la que San Agustín hace servir la sana doctrina aristotélico-ciceroniana del arte de la elocuencia, olvidada o menospreciada entonces. «San Agustín—concluye el P. Oroz—ha prestado un gran servicio a la humanidad entera, y en especial a la ciencia cristiana, al substituir la pedagogía

(12) OROZ, J., *Hacia una retórica cristiana. San Agustín y Cicerón*. Augustinus 7 (1962) 77-88.

(13) *Ibid.*, p. 79.

(14) *Ibid.*, pp. 77-78.

estática y formalística de su época por un nuevo orden de valores vitales. Hemos de reconocer ciertamente la gran influencia de Cicerón en la formación agustiniana... Pero al mismo tiempo hemos de reconocer que sólo el cristianismo, con su nuevo mensaje y las ideas revolucionarias que encerraba, hizo de Agustín el gran maestro de la oratoria cristiana que reconocemos en su tratado *De doctrina christiana*» (15).

La estética de la Edad Media.

Con la traducción de la magna obra, en tres volúmenes, de Edgar de Bruyne (16), tenemos ya en español un magnífico conjunto de textos estéticos medievales, desde Boecio a Duns Escoto, y las claves principales para la interpretación de sus concepciones filosóficas sobre la belleza y el arte.

Una doble intención presidió la composición de esta obra: Primera, descubrir «cuáles fueron las asociaciones ideológicas y sentimentales, claras o confusas, que despertaban en los *clerics* medievales los términos que acostumbramos a considerar estéticos, *pulcher, venustus, decorus, formosus, compositus, etc.*»; segunda, investigar «cuáles fueron las concepciones más o menos sistematizadas que elaboraron los *sabios* de la Edad Media relativas a la belleza, el arte, las bellas artes, la música, la pintura, etc.» (17).

Para ello se requería algo más—bastante más—que el examen de las solas ideas filosófico-estéticas. Se hacía preciso también entrar en los dominios de las concepciones concretas y de las técnicas literarias, musicales y plásticas. De ahí que no se puede llamar propiamente a estos *Ensayos*—como ya advierte el autor—una Historia de la Estética medieval, por cuanto la desborda con mucho. «Nuestra ambición, en efecto—escribe en el prólogo—, reborda el cuadro de los sistemas estrictamente filosóficos y recoge escrupulosamente las migajas a primera vista insignificantes de la conciencia estética común, esparcidos en las exposiciones teológicas, los manuales técnicos, las crónicas, los poemas, los relatos de viaje, etc.» (18). Ello le permite entretenerse en temas que en una historia sistemática hubieran quedado soslayados necesariamente, o, por su carácter secundario, sólo habrían encontrado una mención apresurada; cuando de hecho aclaran la concepción estética implicada en las exposiciones filosóficas, inadvertible sin el auxilio de aquellos. Queda el autor más libre para detenerse en visiones de conjunto—como las realizadas sobre el alegorismo y sobre la estética de la luz—, magníficamente construidas, y que iluminan en alto grado tanto la mentalidad estético-filosófica del medioevo como sus realizaciones artístico-culturales.

(15) *Ibid.*, p. 88.

(16) BRUYNE, Edgar de, *Estudios de Estética medieval*. 3 vols. Versión de Fr. Armando Suárez, O. P. (Editorial Gredos, Madrid, 1958-59).

(17) *Ibid.*, t. 1, p. 7

(18) *Ibid.*

Todo ello sin menoscabo de presentarnos, al mismo tiempo, una visión amplia—y hasta detallada en la mayoría de los casos—de las concepciones estéticas implicadas en los grandes sistemas. La intercomunicación que se dió sin duda en la Edad Media entre las concepciones especulativas estéticas y las realizaciones artísticas, vuelve de nuevo a encontrarse en estos Estudios de estética medieval. Nos ayudan a comprender mejor estas últimas al ponernos a mano los principios y concepciones que las dirigieron. Entendemos mejor aquellas al verlas emparejadas con las técnicas concretas del quehacer artístico que los grandes constructores de sistemas tuvieron a la vista, siguiendo a un tiempo el desarrollo doctrinal de las ideas de uno a otro de los autores, de uno a otro de los períodos; y las entendemos mejor también, al podernos acercar más al sentido estricto de la terminología estética que usan. (Cuántas veces los textos estéticos tomistas, por ejemplo, son incomprendidos o deformados—aun de buena fe—por esta ignorancia de sus significaciones verbales y, en última instancia, por la falta de sentido histórico en su interpretación).

Por eso la obra de E. de Bruyne sirve, a más de historia de la estética en un período muy importante y bastante desconocido, como excelente introducción al estudio de las bellas artes y la literatura del medioevo, e incluso de las otras manifestaciones de su cultura, sin excluir la filosofía.

El tomo primero trata de los *fundadores*, es decir, de los eslabones mediante los que se enlaza la antigüedad greco-latina con la medioeval (Boecio, Casiodoro, San Isidoro de Sevilla, la estética «hispanica» hasta el «clasicismo» de Beda), y el período carolingio. El tomo segundo estudia la época románica, donde son centrales los capítulos sobre la estética de los Victorinos, la de la escuela de Chartres y el que expone—luminoso y fundamental—la teoría del alegorismo. Se ha dicho que es, con razón, «el que más luz arroja sobre la mentalidad medieval: es la clave de bóveda que explica y sostiene la mayor parte de sus creaciones culturales, desde los pórticos románicos hasta las homilias, desde las especulaciones fisiognómicas sobre el *homo quadratus* hasta el *Roman de la Rose*, desde el ceremonial de las órdenes de caballería hasta las visiones de Santa Hildegarda» (19).

El tomo tercero estudia los autores del siglo XIII. Se introduce con un análisis sobre la «estética de la luz», en que se presentan los caracteres generales de la estética de ese siglo, y continúa con los comentarios al *Cantar de los cantares*, para, en capítulos sucesivos, examinar la doctrina de los escolásticos, desde Guillermo de Auvernia, Alejandro de Hales y Vicente de Beauvais hasta Juan Duns Escoto. Es de señalar el amplio capítulo dedicado a Santo Tomás de Aquino, no sólo por razón del sujeto que trata, sino por la perfecta y sugeridora síntesis que hace de sus ideas estéticas. Todas las páginas anteriores nos

(19) SUAREZ, A., O. P.: *Edgar de Bruyne* (1898-1959). Evocación de un europeo, Estudios Filosóficos 10 (1961), 268.

preparan en cierta manera para mejor comprender el sentido de su terminología sobre el tema y nos prestan el fondo histórico y cultural sobre el que destaca su doctrina.

Ante un plan tan vasto y realizado de un modo tan inteligente y documentado, uno se siente retraído para deslizar reproches. Máxime cuando el que se nos ocurre ya ha sido noblemente confesado por el autor en el Prólogo: la ausencia en esta magna encuesta, de los autores en lengua vulgar y de algunos otros latinos todavía sin editar. El llevar nuestras exigencias hasta un tal extremo significaría no tomar en cuenta los límites de las posibilidades humanas.

Sólo queda agradecer al P. Armando Suárez, O. P., la acertada traducción de la obra, y a la Editorial Gredos su publicación; y expresar el deseo de que pronto contemos con la versión española de la monumental Historia de la Estética en cinco volúmenes del mismo autor, difícil de leer en su flamenco original, como también de la pequeña obra *L'esthétique du Moyen Age*, donde De Bruyne condensó las conclusiones generales que se desprenden de estos tres volúmenes de Estudios de estética medieval y de otras notas no publicadas en ellos.

II.—LA ESTÉTICA EN LA FILOSOFÍA MODERNA

Los cánones de proporciones de Leonardo.

Son de todos conocidas las afinidades entre la pintura y la geometría establecidas por Leonardo de Vinci, y las aplicaciones que de ésta hizo no sólo en su *Tratado de la pintura*, sino también en sus realizaciones artísticas.

Juan Dalma (20) cree encontrar una utilización de los cánones, y hasta del propio prototipo humano leonardesco, en la famosa estatua del Colleoni debida al Verrocchio. «Hemos aceptado como base de nuestro planteo—nos dice—una tesis del propio Leonardo, destacada numerosas veces en sus manuscritos...; la de que el artista tiende a imaginar y concretar un tipo humano personal, en el cual se reflejan sus propios rasgos somáticos, y que reproduce y repite inconscientemente en gran parte de sus creaciones» (21). Este tipo humano característico tiene, en Leonardo, «la frente alta y amplia, cejas muy pronunciadas; cavidades orbitarias profundas, acentuada escotadura de la raíz nasal, nariz aguileña y larga, con una pequeña inflexión en su dorso y con punta pendiente, y labio inferior prominente respecto al labio superior» (22).

Dalma insiste en determinar históricamente la aplicación de estos rasgos al rostro del maestro, en un análisis de diversos autoretratos

(20) DALMA, Juan, *La estatua ecuestre del Colleoni y su enigma*. Cuadernos de Humanitas. (Universidad Nacional de Tucumán, 1961), 28 pp. y 82 láminas.

(21) *Ibid.*, p. 5.

(22) *Ibid.*

que se le atribuyen, o en personajes de cuadros de la época, de distintos autores, en que se cree ver reflejada su efigie. Pero, sobre todo, en los numerosísimos estudios del propio Leonardo sobre el canon de las proporciones, de perfil y de frente, que reproducen el tipo que se encuentra en el retrato en sanguínea existente en la Biblioteca real de Turín, y que, casi unánimemente, se cree auténtico autorretrato de Leonardo.

Verrocchio, el año 1479, recibió encargo, por la república de Venecia, de una estatua ecuestre del Colleoni, en la que trabajó hasta su muerte (1488). Durante este tiempo—hasta 1482—estuvo en contacto con Leonardo, cuyo rostro pudo reproducir en su estatua. O bien se sirvió del canon de proporciones establecido por éste. De hecho, los rasgos faciales de la escultura no responden a las descripciones que se conservan sobre el Colleoni ni a sus representaciones pictóricas. Sí, en cambio, responden al autorretrato de Leonardo y a los dibujos del mismo sobre dicho canon de proporciones.

La comprobación gráfica de su tesis es abundante, a través de las 82 láminas que siguen al texto. Y ciertamente la inscripción de los vectores de los cánones leonardescos en el perfil de la estatua del Colleoni, con su perfecta acomodación, bastaría—si de hecho reproducen el tipo humano de su propio autor—, de argumento suficiente «como para justificar por lo menos—según pide sencillamente Juan Dalma—, una discusión de nuestra hipótesis» (23).

De la defensa de la dignidad de la pintura por Leonardo, y que explica muchas páginas que pueden parecer triviales de su Tratado sobre la misma, se ocupa el primer capítulo—un tanto desconectado de los restantes—de la obra de la que a continuación nos ocuparemos. Se trataba de hacer lugar a la pintura entre las actividades liberales, emparentándola con las ciencias especulativas, buenas y honorables por sí mismas. De ahí el interés de Leonardo por entroncar la pintura con la geometría.

Del arte a la historia en la Filosofía moderna.

Tal es el título del libro en que el Profesor Emilio Estiú, de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina), recoge una serie de estudios, concebidos y escritos con anterioridad, en épocas diferentes (24).

Ocho son estos estudios, que dan origen en la obra a otros tantos capítulos: 1) Leonardo y la dignidad de la pintura; 2) Lessing y la teología de la historia; 3) Herder y Kant frente al hombre y a la historia; 4) Herder y la metafísica de la historia; 5) Goethe y el mundo estético; 6) Schiller y la experiencia filosófica del arte; 8) Kant y la filosofía de la historia.

(23) *Ibid.*, p. 26.

(24) ESTIÚ, Emilio, *Del arte a la historia en la filosofía moderna*. (Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de la Plata, 1962), 249 pp.

Al pensarlos—nos dice el autor—tuvo en cuenta la futura unidad que se les concedería al estructurarlos en libro. Su propósito ha sido «mostrar que, en algunas direcciones de la filosofía moderna, la meditación sobre el arte y la historia, es decir, sobre la creación estética y el destino del hombre, constituyen un todo unitario. Desde Leonardo hasta Kant, el lector advertirá—a través de las exposiciones que hoy presento—la existencia de cierta continuidad en los temas y en los distintos planteamientos» (25).

En todos ellos, en efecto, se da esa continuidad temática, más o menos explícita, si exceptuamos el primero, consagrado a Leonardo de Vinci. Sólo forzándolo mucho podremos integrarle en el conjunto unitario que forman los restantes capítulos. De Lessing a Goethe y Schiller, con Kant, Herder y Hamann (26), hay una problemática afín sobre el destino del hombre, y, en función de las concepciones de ese destino, sobre la creación artística. No en vano se encuentra inserto su pensamiento en una época común (de la que Lessing sería el adelantado o precursor). La oposición ideológica entre Herder y Kant—que les lleva a una polémica cuya historia doctrinal recuerda el autor—, o la de postura vital en Goethe ante el criticismo transcendental (Schiller llegó a encontrar una acomodación de sus vivencias estéticas a los principios kantianos), no hacen sino acentuar las afinidades que les unen dentro del espíritu de su tiempo.

Con influencias del pre-romanticismo inglés, y alimentado por las ideas de Rousseau, brotó en Alemania, a finales del siglo XVIII, el movimiento *Sturm und Drang*. Rompió con la concepción racionalista de la naturaleza propia de la Ilustración. Al mismo tiempo, y como consecuencia de ello, desanudaban los apretados lazos de las reglas artísticas neoclásicas. «La naturaleza era, para ellos, el modelo del gran artista. El arte humano empalidecía frente a su poder creador. La naturaleza forma sus criaturas con absoluta libertad: hasta lo necesario se produce por libre decisión. Sin reglas ni modelos, crea lo ejemplar y típico» (27). El artista debe seguir a la naturaleza, creando con la misma libertad y espontaneidad de ella. Nada de imitar los viejos ejemplos greco-latinos, ni tampoco las realidades naturales tal como se nos presentan; sino adentrarse en el proceso íntimo por el que en la naturaleza se producen las cosas, penetrar en las entrañas de esta *natura naturans* y obrar según este ejemplar.

A pesar del impulso romántico que les llevaba a ello, se acercaban mucho más al concepto aristotélico (y tomista) de la creación del arte, que los preceptistas neoclásicos con su rígida transcripción de las reglas—mal entendidas—del Estagirita. Pues tal era, salvados los mati-

(25) *Ibid.*, p. 7.

(26) En el capítulo IV le consagra un recuerdo como «conductor de la expresión literaria y del pensamiento de quienes, como Herder, llegaron al clasicismo a partir de una identificación de la realidad y la espiritualidad» (p. 119; cf. páginas 119-125).

(27) *Ibid.*, p. 85.

ces románticos; el concepto aristotélico-tomista de la operación factiva. Aunque Estiú no lo anote.

De igual manera, con un sentir biológico—y de alguna manera teleológico—de la historia, colocan los cimientos de una nueva concepción de ésta, opuesta a la teoría presentada por la Ilustración. Los hechos pasados no son los que iluminan el presente de la humanidad, según la vieja afirmación de que la historia es maestra de la vida; sino, al contrario, el hoy esclarece al ayer, del mismo modo que la madurez del hombre da sentido a su infancia y juventud. Contra la exaltación de lo común y genérico en la historia y en el arte, contraponen y exaltan el individuo y lo individual. Cada época de la cultura, por eso, tiene su valor y su ejemplaridad—como lo tienen las diversas etapas de crecimiento en el hombre—, y no sólo las civilizaciones clásicas. De alguna manera son aquellas superiores a éstas, por su más íntima convivencia con las fuerzas naturales. «Se volvió a las manifestaciones artísticas que la Ilustración había subestimado o corregido. Homero, Shakespeare, la poesía hebrea, la de los pueblos primitivos, fueron revividos con extraña pasión. Herder tuvo una sensibilidad insuperable para esas formas del arte. El espíritu de la época se rejuvenecía, al aproximarse a los cantos populares. Demostraron que cada pueblo había producido lo que podía y debía producir: la misión de la historia es revivirlos en lo que han sido, y no la de juzgarlos con criterios antihistóricos. Cada pueblo tiene una *forma interna*, un íntimo y propio poder de creación, que es el patrón de medida que permite apreciarlos. Una obra de arte es grande cuando no traiciona las exigencias de una voluntad de expresión propia. La aproximación a la meta universal y desindividualizada, establecida por la Ilustración, es artificial y sin sentido para quien sepa palpar la vida del individuo y las modulaciones infinitamente matizadas de los pueblos» (28).

Pasado el primer ímpetu torrencial, las aguas se aquietan en un nuevo clasicismo; pero más enriquecido y vital que el desenraizado por la corriente, fecundado por los limos que ésta dejó a su paso. En el orden artístico tenemos la figura máxima de Goethe, el prototipo de este nuevo clasicismo, y Schiller. Kant es el que más remonta la corriente hasta casi enlazar con los pensadores de la Ilustración, en su alejamiento de lo natural y fenoménico—aun en historia y arte—en pro de lo universal y nouménico. Herder, en cambio, es quien acusa en mayor grado las influencias del movimiento *Sturm und Drang*.

El autor proyecta los personajes y las ideas en la contextura histórico-vital de la época, superando los fáciles esquemas de influjo corrientes al tratar de los sistemas filosóficos. De este modo alcanzan gran realce, por ejemplo, las concepciones de Kant sobre el hombre y la historia y su exaltación desmesurada de la potencialidad activa del hombre tanto en el orden del conocimiento como en la moral. Sin olvidar que con ello solo no se alcanza todavía la auténtica comprensión de

(28) *Ibid.*, p. 85-86.

una obra de arte o de un sistema filosófico. «Pues—nos dice—por debajo de los temas o de los problemas—que en su formulación dependen de una situación histórica determinada—laten otras motivaciones más profundas. Estas, por ser esenciales, están más allá de los cambios de la historia. De tal suerte, pueden ser revividas por todos, en cualquier época» (29).

De ahí que el autor se detenga particularmente en el análisis de los propios contenidos doctrinales. Aceptando, en general, su ideología, de modo especial la kantiana, y asintiendo a sus presupuestos. En lo que, naturalmente, disintimos. Pero no es ésta la ocasión para repetir, una vez más, las deficiencias y errores radicales que vician el criticismo trascendental y sus aplicaciones éticas. Digamos únicamente, y como de paso, que la acusación que Herder hace a Kant de «averroísmo», a propósito de su concepción de la historia, está en el fondo acertada, y las excusaciones de este último en muy poco o en nada le liberan de ella.

Buena la presentación tipográfica del libro, y algunas erratas de imprenta—más de la cuenta—, pero todas ellas fáciles de subsanar por el lector.

La estética de Hegel.

«Recorrer todo el largo camino de la *Estética* a través de una interpretación que, manteniéndose fiel a la letra y al espíritu, permitiese llegar hasta el fondo, tal ha sido la finalidad principal de mi empeño» —nos dice Giovanni Vecchi al concluir su estudio sobre la *Estética* de Hegel (30).

Ello le ha permitido poner en evidencia, mediante una visión unitaria, el carácter filosófico de la obra y destacar la línea consecuente que la recorre del principio al fin. Pues se trata—según ya indica el subtítulo—de un «ensayo de interpretación filosófica». Para ello era necesario, primeramente, atender al conjunto total de la *Estética* hegeliana, y no considerar aisladamente cualquiera de sus partes; y, al mismo tiempo, tratar de percibir cuantos lazos la vinculan con el resto del sistema.

Lo primero, como es obvio, se realiza a través de todas las páginas del libro. A lo segundo dedica de modo particular el capítulo inicial—y más amplio—: 55 luminosas páginas en que ambienta históricamente, metodológicamente y desde dentro del pensamiento total de Hegel la concepción de su *Estética*.

La importancia de la ambientación histórica reviste a propósito de la filosofía de Hegel, particulares motivos. «Hegel se coloca desde el punto de vista filosófico del presente», como, en última instancia, cualquier

(29) *Ibid.*, p. 187.

(30) VECCHI, Giovanni, *L'Estetica di Hegel*. Saggio di interpretazione filosofica. (Milano, Vita e Pensiero, 1956), p. 209.

otro filósofo ; pero con una diferencia esencial, «ya que todas las teorías precedentes sobre el arte no han podido considerar a la filosofía como el surgir del supremo interés de la civilización humana en un determinado momento histórico. Ella ha podido llegar a ser el empeño más elevado y el más alto objetivo para el particular, pero no la conciencia de una época» (31). La forma de la filosofía trabajaba antes en el inconsciente por revelarse. Hegel, en cambio, está convencido de representar una era y un país, en que la filosofía penetra todos los poros de la cultura y aparece como la causa primera de un nuevo y poderoso despertar. «Se iniciaba el tercer período de la civilización humana y la tríade suprema, arte, religión, filosofía, se concretizaba en los tres momentos históricos, Grecia, Medioevo, Alemania» (32).

Las posturas polémicas en que con frecuencia se sitúa Hegel, sea contra otras concepciones estéticas o con movimientos artísticos, y las observaciones y referencias a realizaciones concretas del arte y la cultura, forman parte de su metodología.

Las vinculaciones de la *Estética* con todo su sistema y su puesto dentro de él, los va determinando con agudeza y maestría. Se mantiene Hegel, a través de numerosas referencias, en un contacto continuo con las otras obras, de modo particular con la *Fenomenología*. Si no siempre concuerdan los juicios en unas y otra, más que a contradicciones en su pensamiento o a desarmonía entre el filósofo y el esteta—como han querido ver muchos intérpretes—se debe a los diferentes puntos de vista en que se sitúa ; pues no se puede hablar del mismo modo sobre el arte situándose desde la filosofía de la religión o de la historia, desde la lógica trascendental o desde la estética. Al situar lo bello entre la idea de verdad y de bien, su ciencia viene a llenar un vacío que en la Lógica se encuentra entre éstas. «La idea de lo bello debe revelar lo absoluto en lo sensible y nada puede sustituirla en este cometido suyo» (33). De ahí que la *Estética* sea un elemento fundamental en el pensamiento hegeliano. Todo el pensamiento anterior del filósofo está presente en ella, al mismo tiempo que viene a ser como el centro focal capaz de organizar todos sus escritos precedentes.

«El puesto de la Estética en el sistema—concluye Vecchi—viene a ser diverso en cuanto complementaria de otra ciencia o bien considerada como una ciencia particular y autónoma que se desenvuelve como un todo. Este segundo aspecto es el que la *Filosofía del arte* se propone poner en evidencia. Encuentra su centro de desarrollo en el momento del espíritu subjetivo, hace confluir en sí sintetizándolas las dos direcciones que la *Fenomenología* y la *Filosofía de la historia* asumen en la confrontación del arte, resuelve la relación conciencia-obra poniendo el acento sobre esta última en cuanto está artísticamente realizada conservando en lo sensible una duración eterna y espiritual, atribuyéndole el valor de un racional positivo que es en sí y por sí y al mismo tiempo

(31) *Ibid.*, p. 3.

(32) *Ibid.*, p. 4.

(33) *Ibid.*, p. 20.

también siempre por nosotros, comprueba su independencia frente a la religión proclamándose mundana sin dejarse aun absorber por el espíritu objetivo que no obstante instaura en la mundanidad su reino, crece sobre sí misma calmando la tensión apertura-clausura en favor de su clausurarse, demuestra capacidad de elaborar y transformar e incluso, cuando traspasando los confines de su esfera se hace extranjera de sí misma pasando a otro, lo hace en vista de un retorno en el cual es dado ver como llenos lo que parecía simplemente salto o rotura» (34).

Desarrolla luego el autor, bien documentado en los textos, *las esferas de la idea de lo bello*, que no es un simple puente entre la naturaleza y el espíritu finito; *la autonomía y heteronomía del arte*, que no teniendo finalidad diversa de sí, sin embargo, trabajando por sí propio, labora por el espíritu entero, de igual modo que éste, persiguiendo sus fines, trabaja al mismo tiempo por el arte; *el ideal artístico*, con particulares referencias a la dialéctica de contenido y forma; *las artes particulares*, exponiendo los principios y doctrina hegelianos del quinteto clásico de las bellas artes: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. En *muerte y resurrección del arte* recoge la polémica entre Croce y Bosanquet sobre la tesis hegeliana de la muerte del arte. Si bien se puede disentir de los argumentos del último, no cabe duda que hay que asentir a su acusación contra Croce de haber desfigurado el significado de la estética de Hegel: no entiende éste como absoluta la muerte del arte, sino que su renacimiento se hará partiendo de la filosofía especulativa.

Finalmente, después de un último capítulo sobre el *principio dramático y la conciencia filosófica*, Vecchi recoge en breves páginas, modestamente, sus conclusiones. Modestia en el tono, no en el valor e importancia de sus reflexiones. Es casi lugar común—nos dice—enfrentar la metafísica de Hegel a sus observaciones sobre el arte, repudiando aquella en favor de éstas. «Esto es verdad incluso para mí». No obstante, «mi opinión—completa—es que la Estética es obra filosófica, sin por esto contener las más grandes monstruosidades que la historia del pensamiento recuerde y que no debe contraponerse rigidamente la mente del filósofo a su exquisita sensibilidad de crítico» (35).

Hegel señala el fin—filosófico, no histórico—del fenomenismo. Por eso, más que ver en él al último de los escolásticos, se debe afirmar que es el último de los fenomenistas, «y por esta razón es, a un tiempo, lo más lejano y lo más vecino de Aristóteles» (36).

Es aguda y creemos exacta, su observación de que la «Estética de Hegel no es una filosofía del arte, sino una filosofía de la historia del arte» (37); como también que la recuperación de su pensamiento tiene que venir de más allá de la filosofía del aparecer, no dándose alternativa, pues más allá no queda sino la filosofía del ser.

(34) *Ibid.*, p. 55.

(35) *Ibid.*, p. 209.

(36) *Ibid.*, p. 211.

(37) *Ibid.*, p. 212.

Este meritorio y cuidadosamente elaborado estudio cuenta todavía con una *bibliografía razonada*, en que reseña las obras más significativas sobre el tema, subdivididas según las diversas naciones y en orden cronológico, con el fin de ilustrar las direcciones de la historiografía en torno a la estética de Hegel.

III.—EL TOMISMO CONTEMPORANEO

La estética de Maritain.

El influjo de Maritain ha traspasado las fronteras de la escolástica, haciendo presente el tomismo en ambientes que le eran poco propicios. Es su gran mérito. Sus ágiles dotes expositivas con tonos de modernidad, civilizando con acierto la terminología de la Escuela, son en buena parte la causa de ello. Pero en mayor grado aún, su atención a los problemas actuales, proyectando sobre ellos los principios de la filosofía cristiana, revitalizando así el tomismo, según el sentir de muchos.

De modo particular ha cultivado Maritain la estética, campo éste, al mismo tiempo, el más propicio para dejarse oír. Una estética que, por la atención a los fenómenos artísticos modernos, destaca más esa actualización de su filosofía y aquieta la susceptibilidad por ella en los espíritus contemporáneos. Su influjo se deja sentir, sobre todo, en aquellos espíritus sinceros que buscan un orden en el mundo y en el pensamiento donde presida Dios. «Me atrevería a decir—escribe Simonsen al principio de su estudio sobre la estética de Maritain (38)—que a medida que avanzaba en el trabajo, éste ha venido a ser para mí mucho más que una búsqueda objetiva—aun conservando su objetividad, según espero, a pesar de sus elementos personales—. Por eso me ha parecido posible llegar a una solución intelectualmente aceptable de la cuestión de la experiencia y el placer estético en relación con las responsabilidades religiosas y morales, grave cuestión para todo luterano que ha sido tocado por la belleza artística» (39).

Simonsen se siente atraído por los estudios estéticos de Maritain, y su modernidad. Ello—afirma—es un mérito para su tomismo, pero al mismo tiempo un peligro: «Maritain ocupa una doble posición, entre la tradición y la actualidad. Busca una solución a los problemas de su tiempo, ya sean una enunciación actual de problemas conocidos en principio durante la Edad Media..., o bien problemas totalmente nuevos nacidos de las condiciones actuales. Su mayor mérito reside en esta actualización, pero igualmente sus mayores dificultades, ya que le es necesario tantear la solución a problemas que han surgido desde una base enteramente distinta de las del tomismo» (40).

(38) SIMONSEN, Vañ Lundgaard, *L'esthétique de Jacques Maritain*. (Munkgaard, Copenhague; P. U. F., París, s. f.), XVI+159 pp.

(39) *Ibid.*, p. VII.

(40) *Ibid.*, p. XV.

Estudia la estética de Maritain en un paralelo con la de Santo Tomás. Quiere juzgar de la fidelidad de su tomismo: hasta qué punto la vigencia que unas doctrinas de la Edad Media parecen tener en Maritain, y que él predica, responden a la realidad de las doctrinas originarias. Analiza, por eso, en sendos capítulos las ideas de la belleza y del arte en Santo Tomás, y, en capítulos correlativos, esas ideas en Maritain. Luego, las bellas artes, la creación artística y la aplicación a ésta de la psicología tomista. En estos temas, no tratados directamente por el Angélico, se trata igualmente de ver la fidelidad del tomista de hoy a los principios de su maestro. Un capítulo terminal versa sobre problemas y conclusiones.

Simonsen ha buscado informarse sobre la filosofía tomista; pero quizá con premura o con falta de elementos. Las obras consultadas son siempre generales: *Le thomisme* de E. Gilson, *Saint Thomas d'Aquin* de Sertillanges y *L'intellectualisme de Saint Thomas* de Rousselot, además de algunos estudios tomistas modernos sobre estética. Aparte, claro está, de las obras de Maritain, que maneja con fluidez. No acude a temas monográficos sobre distintos puntos de doctrina que debe manejar en conexión con las cuestiones estéticas.

De Santo Tomás se puede decir que consulta casi exclusivamente la *Suma Teológica*, y algo la *Contra Gentes*; pues aparte de ellas sólo por una vez menciona el comentario al *De divinis nominibus*, el prólogo de las *Sentencias*, el *De Potentia* y el libro IV de los *Metafísicos*.

No es de extrañar, por tanto, que no siempre acierte en la comprensión de los problemas—así, por ejemplo, en la analogía—, y que la propia doctrina de Santo Tomás quede mediatizada. La doctrina completa de éste sobre cualquier punto no se puede afirmar sin más que esté totalmente en la *Suma Teológica*. Si bien sea ésta una obra de madurez, en razón de su finalidad—«ad eruditionem incipientium» (41).—no trata en ella los temas con la amplitud que en otras obras anteriores, sobre todo si éstas fueron escritas para exponer de propósito y directamente tales cuestiones.

En concreto, su doctrina sobre el arte no se alcanza a comprender suficientemente sin detenerse en la lectura de sus comentarios a Aristóteles, donde lo considera más ampliamente y ex profeso que en la *Suma*, en que es sólo tema tangencial. Si bien los textos aquellos, por ser de exposición de un pensamiento ajeno—donde no siempre establece el suyo propio—deban ser confrontados con los de la *Suma* y otros escritos más personales a fin de captar el grado de aceptación por el Santo de los distintos puntos de doctrina.

No era fácil, por todo ello, que acertara al enjuiciar la ortodoxia tomista de Maritain.

Había distinguido convenientemente, en un principio, una doble dirección en el tomismo moderno: el de quienes se dedican al estudio de comprensión histórica de su doctrina, y los que tratan de aplicar-

(41) I, prol.

le a nuevos problemas en su función de filosofía viva. Entre los segundos coloca, como es natural, a Maritain. Pero luego, al examinar sus ideas, fácilmente cree encontrar desviaciones si el tomista contemporáneo dice algo más de lo que se encuentra en el texto de Santo Tomás. Cuando, precisamente, pudiera ser ello una muestra de esa perennidad de la doctrina, que la hace susceptible de un desarrollo ilimitado en razón de sus posibilidades de aplicación. Incluso, a veces, la doctrina se encuentra expresamente en Santo Tomás. Por ejemplo, cuando Maritain cita: «operatio artis fundatur super operationem naturae, et haec super creationem», haciendo referencia a I, q. 45, a. 8, quizá por tomarlo de algún índice alfabético de la Suma, como insinúa Simonsen. En realidad no se habla en ese lugar de la operación del arte, sino de las operaciones de la naturaleza. Pero sí afirma aquello el Santo Doctor en otros lugares: 2 *Sent.* d. 1, q. 1, a. 3 ad 5; 3 C. G. c. 65, arg. 5 y, de modo más indirecto, en *De Potentia* q. 3, a. 7 ad 9.

Al hablar del signo en *Cuatro ensayos sobre el espíritu en su condición carnal*, es cierto que Maritain se basa en Juan de Santo Tomás y que no trae a colación ningún texto tomista directo. Pero de ahí no se puede concluir el que no haya podido hacerlo porque no se den; ni siquiera porque escaseen. Bastaba simplemente con acudir al original de Juan de Santo Tomás para encontrar citas, o a los mismos índices alfabéticos de la *Suma Teológica*.

Por eso protesta con justicia Maritain, en la carta-prefacio, del juicio que en esta obra se hace sobre su tomismo.

Claro que en ocasiones da pie él mismo para ese juicio. Sus referencias tomistas sobre tema estético no son todo lo abundantes que pudieran y debieran ser. Se limita, a veces, en su fundamentación tomista, a una doctrina muy general, que él luego desarrolla por propia cuenta y riesgo. La conjunción que en *Arte y escolástica* hace de los conceptos de arte y de belleza para concluir en el de bellas artes, es indudablemente artificial. Las variaciones que introduce en *Creative Intuition in Art and Poetry* no son superficiales y sin base. Lástima que a ello le mueva, más que un mayor ahondamiento en la comprensión de los textos tomistas, únicamente la variación de tendencia en no pocos artistas contemporáneos.

Sin embargo, la obra de Simonsen no deja de ser meritoria por su esfuerzo en alcanzar la comprensión de una filosofía y una estética tomistas, y por lo que nos dice del valor que puede tener para calar en otros ambientes de pensamiento, la aplicación de la *philosophia perennis* a los problemas actuales. Siempre que tal aplicación se haga con seriedad y solvencia. Lo conseguido por el autor es mucho y notable. Demuestra poseer agudeza para las cuestiones filosóficas y un espíritu crítico acentuado. Está muy atinado, por ejemplo, en la comprensión de la disputa entre tomistas sobre la transcendentalidad de la belleza.

Es lástima que el carácter crítico de estas líneas no haya permitido reflejar la simpatía con que leímos el libro. El señalar—con entera nobleza—sus deficiencias, no intenta apagar nada del entusiasmo encendido en el autor por sus contactos con Santo Tomás y Maritain; sino,

más bien, avivar su estímulo para un más perfecto conocimiento. Hubiese querido darles el tono de una amigable llamada de atención en pro de una más exacta orientación en su deambular por las rutas del tomismo.

La estética tomista de Filippo Piemontese.

De Filippo Piemontese tenemos a la vista sus tres obras estéticas: *L'intelligenza nell'arte*, *Lezioni di filosofia dell'arte* y *Problemi di filosofia dell'arte*, según su orden cronológico de publicación.

L'intelligenza nell'arte (42) consta de tres ensayos: el primero, de carácter teórico, es el que da nombre a todo el volumen; los otros dos, sobre Rosmini y Croce respectivamente, tienen un carácter histórico, pero con miras a precisar mejor—bien sea por afinidad o por contraste—la doctrina establecida en el primero.

La tesis del autor está ya de algún modo formulada en el título mismo de la obra: el carácter intelectual del arte. «El arte—nos dirá—es de naturaleza fundamentalmente intelectual»; «la belleza pertenece esencialmente a la inteligencia» (43). Al afirmar la condición intelectual del arte, se mantiene, sin embargo, alejado de toda posición racionalista extrema. En colaboración íntima con la inteligencia concurre la fantasía con su cortejo concomitante de sentimientos y afectos; quedan fuera, sí, de su esencia; pero no como algo extrínseco y accesorio, sino como elementos necesarios de la producción artística. En la relación universal-particular de la obra de arte, Piemontese concede la primacía a lo universal, pero sin sacrificar lo individual. La virtud intelectual del arte requiere el concurso de la cogitativa. «En la cogitativa será necesario precisamente buscar el fundamento de la producción de imágenes artísticas. Hay hombres cuya virtud imaginativa (cogitativa) prepara al entendimiento ciertos esquemas sensibles singularmente adaptados para mover desde ellos a la conquista de la verdad científica; y otros, cuya virtud imaginativa fácilmente se dispone según finalidades estéticas, de modo que, abstrayendo, la inteligencia goce en el acto mismo por el refulgir de la idea—de la forma—sobre una materia ordenadamente dispuesta» (44).

Por otra parte, lo bello, si bien en íntima vinculación con lo verdadero y lo bueno, tiene «su fundamento principal en lo verdadero, del cual se distingue, no obstante, en cuanto que añade a la noción de verdad—objeto de la inteligencia—la bondad, término del apetito» (45). Su percepción por el entendimiento se realiza mediante la que el autor llama *intuición abstractiva*, en virtud de la cual la mente, al elevarse

(42) PIEMONTESE, Filippo, *L'intelligenza nell'arte*. (Carlo Marzorati, Milano, 1955), 199 pp.

(43) *Ibid.*, p. 88.

(44) *Ibid.*, pp. 63-64.

(45) *Ibid.*, p. 44.

hacia la esencia, capta el esplendor de la forma en lo inteligible en cuanto aprehendido en lo sensible.

En los dos ensayos siguientes, Rosmini representa la postura ultra-intelectualista, reduciendo la aprehensión de la belleza a un acto del juicio lógico; Croce, fundando su teoría estética en la intuición lírica —intuición de lo individual, según concluye Piemontese—, la sitúa en el polo opuesto, anti-intelectualista. De la mutua contraposición y el análisis de sus deficiencias resulta una nueva corroboración de las concepciones estéticas tomistas.

Estamos, pues, ante un estudio serio de fundamentación tomista de los problemas estéticos, que refleja tanto los contactos del autor con las obras artísticas por su dedicación anterior a la crítica de arte, como su interés de siempre por la filosofía de Santo Tomás. El autor muestra claro conocimiento de los principios tomistas y penetración mental, en la deducción de sus contenidos.

Es discutible su doctrina de la intuición abstractiva. Y de lamentar que la función de la cogitativa, tan oportunamente señalada en el proceso del arte hacia la producción, no se haya señalado igualmente en el proceso perceptivo de la belleza. Ha de haber necesariamente correlación entre uno y otro proceso. La necesidad y las funciones de esta facultad, puente entre las operaciones intelectivas y las sensitivas, tanto en orden ascendente como descendente, vigorosamente señaladas por Santo Tomás, no han recibido atención suficiente por la moderna escolástica. Y los efectos de tal olvido han recaído también sobre la moderna estética del tomismo.

Piemontese—como ya advertimos—aproxima el *pulchrum* al *verum*, con preeminencia sobre sus relaciones con el *bonum*. «Creemos—dice—que tiene su fundamento principal en lo verdadero... La belleza es la verdad ontológica de la cosa, su inteligibilidad, pero percibida como bella en cuanto se presenta de tal modo proporcionada a la inteligencia, que el acto mismo de conocimiento procura a ésta una sobreabundancia de deleite» (46).

Permítasenos hacer sobre ello algunas precisiones. El concepto de belleza está relacionado con el concepto de perfección. Recordemos simplemente las condiciones de la belleza recogidas por Santo Tomás: *integritas sive perfectio, debita proportio sive consonantia* y *claritas* (47). La proporción y la claridad son de algún modo consecuencias que se desprenden en razón de la misma perfección de la cosa. Ahora bien, la perfección dice orden al *bonum*. Santo Tomás, al hablar del *pulchrum*, le aproxima a éste. «Sunt idem in subiecto, sed ratione differunt» (48). De ahí que Cayetano diga de la belleza que es «quaedam boni species» (49). Por eso, hablando con propiedad, su fundamento habría que colocarlo más en el bien que en la verdad. No obstante, por

(46) *Ibid.*, p. 50.

(47) I, q. 39, a. 8 c.

(48) I, q. 5, a. 4 ad 1.

(49) In I-II, q. 27, a. 1 ad 3.

esa diferencia que añade al concepto de bondad y que formalmente la constituye en bella, es por lo que se asemeja al *verum*, diciendo orden, como éste, a la facultad aprehensiva y no a la apetitiva.

Más adelante publicó Piemontese sus *Lezioni di filosofia dell' arte* (50).

En el año académico 1956-57 había desarrollado un curso de filosofía del arte en la Facultad de Filosofía del Pontificio Ateneo Salesiano de Turín. Lo desarrolló en armonía con los fundamentales principios escolásticos y tomistas que rigen la enseñanza en aquel centro, y que, por otro lado, habían inspirado al autor en la composición de su obra precedente. Sus lecciones fueron publicadas primero a litografía por dicho Ateneo, y son ellas, tras una posterior revisión y ampliación, las que dieron lugar a la obra presente.

En su redacción y publicación definitiva, se ha querido conservar, con buen acuerdo, el carácter didáctico que tuvieron originariamente.

Trata en lo posible cuantos temas se implican en una filosofía del arte. Las tres primeras lecciones constituyen una *introducción metodológica*. Prefiere hablar de *Filosofía del arte* más bien que de *Estética*, pues ésta, «concebida como metafísica de lo bello y filosofía del arte, no es una disciplina verdaderamente unitaria, ya que penetra, por un lado, en la ontología, y por otro, en la psicología racional, que son disciplinas con objetos formales distintos» (51). Filosofía del arte donde la consideración universal de la belleza encontrará un puesto, si no *formalmente*, sí *materialmente*, en cuanto necesaria para la fundamentación de sus análisis específicos.

Se distingue de la Poética y de la Crítica de arte. Las Poéticas «son históricas, es decir, tienen origen y también, diremos, validez histórica, en cuanto que no son teorías del arte, sino programas de arte» (52); tampoco es incumbencia del crítico definir el arte en su universalidad, «sino describir y explicar hasta donde sea posible y valorar cada obra en su singularidad e historicidad» (53). La Filosofía del arte, en cambio, es rigurosamente especulativa, si bien no *simplemente* especulativa, por cuanto de ella emerge una cierta operatividad y normatividad.

La segunda parte trata de los *fundamentos metafísicos de la actividad artística*, donde, en seis lecciones, desenvuelve los conceptos de metafísica y gnoseología estética que sirven de base a las consideraciones *formales* de la Filosofía del arte. Los que, en efecto, hace desembocar luego al *proceso artístico y la obra de arte*, según titula la última parte de la obra, en que expone, aplicando aquellos principios tomistas ya elucidados, todos los problemas que se implican en una Estética moderna.

(50) PIEMONTESE, Filippo, *Lezioni di filosofia dell'arte*. (Publicazioni del Pontificio Ateneo Salesiano, Torino, 1958), 175 pp.

(51) *Ibid.*, p. 18.

(52) *Ibid.*, p. 21.

(53) *Ibid.*, p. 32.

En líneas generales su doctrina concuerda con la de los tomistas actuales que dedicaron atención a estos temas, con divergencias sobre ellos allí donde éstos divergen entre sí (54). Volvemos a encontrar las doctrinas ya expuestas en *L'intelligenza nell'arte* sobre la trascendencia de la belleza y su vinculación al bien y a la verdad, pero con mayores relaciones a ésta; sobre la intuición abstractiva, etc. Pero aquí subordinadas, en cuanto a la exposición, al carácter didáctico de la obra presente.

Y es éste uno de sus méritos indiscutibles, que la constituyen en un buen texto tomista de Filosofía del arte. Esa Filosofía del arte que entraba en el cuadro aristotélico y tomista de las ciencias filosóficas, y cuyo estudio sería muy conveniente instaurar, satisfaciendo con ello el interés actual por tales temas.

Si bien sería de desear que en su estudio no nos sintiéramos maniatados por la sola concepción actual del arte, que no ha sido la que presidió el quehacer artístico de otros siglos; concepción que nace en el Renacimiento y la estructura el neo-clasicismo, exacerbada en su condición subjetiva por el romanticismo, y que hoy día va perdiendo vigencia entre los artistas. Al situarnos como filósofos ante un problema, tenemos que saber elevarnos—aun sin perderlas de vista—sobre las particulares concepciones de un momento histórico, aunque éste se prolongue durante siglos, y atender a lo que hay de universal y permanente. ¿O es que los bisontes de Altamira, la arquitectura y escultura del siglo de Pericles y las obras artesanas—que lo eran todas—de la Edad Media no son obras de arte?

Piemontese nos ofrece todavía una tercera obra de estética: *Problemi di filosofia dell'arte* (55). El volumen contiene una serie de ensayos ya aparecidos anteriormente en revistas o en actas de Congresos. Tiende a perfilar en ellos temas y aspectos particulares de sus anteriores *Lezioni di filosofia dell'arte*.

Vuelve así a tratar sobre el carácter especulativo de la estética y sobre el carácter histórico de la crítica; no solamente en el ensayo que lleva este título (56), sino también—en cuanto al carácter especulativo de la primera—en el que inmediatamente le precede sobre estética especulativa y estética empírica (57), con motivo de las Actas del tercer Congreso Internacional de Estética (Venecia, septiembre 1956); sobre algún aspecto de la percepción estética, al considerar el juicio de gusto; sobre la expresión artística, con motivo del volumen del *Archivio di Filosofia* sobre Filosofía y simbolismo. Estudia las relaciones entre arte y filosofía y filosofía y literatura. Hay dos ensayos sobre el arte sacro y otro sobre la concepción pedagógica del arte.

(54) Cf. *Ibid.*, p. 8.

(55) PIEMONTESE, Filippo, *Problemi di filosofia dell'arte*. (Bottega d'Erasmus, Torino, 1962), 227 pp.

(56) *Ibid.*, pp. 210-216.

(57) *Ibid.*, pp 188-209.

En conexión con sus primeros trabajos de crítica literaria están sus estudios sobre la filosofía de la *Divina Comedia* y sobre la poética de la visión en Dante.

Los distintos ensayos que integran el volumen, de modo particular los más antiguos, han sufrido una revisión que los conformase a las actuales convicciones del autor. «El cual—nos dice—ha venido de un lado confiriendo, en su pensamiento, un carácter siempre más acentuadamente interiorístico (y, en este sentido, idealístico) a aquella metafísica ontológica que constituye también el fondo de sus investigaciones estéticas (además de sus otros ensayos teóricos); y, por otro lado, se ha persuadido cada vez más de la importancia fundamental del concepto de arte como *formatividad*, a fin de adecuar el concepto clásico, y todavía genérico, de arte como *hacer*, a los problemas y a las exigencias de la estética contemporánea» (58).

La nueva situación de su pensamiento se entrevé más claramente en los amplios comentarios que dedica a la *Estética* de L. Pareyson (59) y a la concepción de L. Stefanini (60). Pero será preferible esperar, antes de enjuiciarla, a que nos la presente, en una nueva ocasión, de un modo más directo, sin el pie forzado que supone la recensión de una obra ajena o un escrito de homenaje. Sería muy de lamentar que abandonara un camino anterior acertado, en el que sus producciones significaban bastante más que promesas; abandono que lo provocarían unas mal entendidas razones de modernidad, que, en última instancia, nunca dejan de ser extrafilosóficas.

FERNANDO SORIA, O. P.

(58) *Ibid.*, p. 5.

(59) *Ibid.*, pp. 9-30.

(60) *Ibid.*, pp. 168-187.