

APOGEO Y CRISIS DEL RACIONALISMO ESTÉTICO DURANTE *L'ÂGE CLASSIQUE*

INMACULADA MURCIA SERRANO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El siglo XVII en Francia, tan marcado por la filosofía cartesiana y el arte clasicista, puso las bases del nacimiento de la disciplina estética. La crisis de los modelos poéticos racionalistas, representados paradigmáticamente por el Arte poética de Boileau, precipitó las reflexiones filosóficas sobre la relatividad de lo bello y sobre su inmediatez y sensualidad, simultaneando lo que estaba ocurriendo en Francia con lo que sucedía en el ámbito británico. La *querelle de les anciens et des modernes*, así como la controvertida obra del abate Du Bos pueden considerarse como dos de los desafíos más relevantes para la supervivencia de esos modelos tradicionales.

Palabras clave: racionalismo, estética, Boileau, querelle des anciens et des modernes, Du Bos.

ABSTRACT

The seventeenth century in France, so marked by Cartesian philosophy and classical art, laid the foundation for the birth of Aesthetics. The crisis of poetic rationalist models, paradigmatically represented by Boileau's *Poetic Art*, gave rise to philosophical reflections on the relativity of beauty and its sensuality and immediacy, synchronizing what was happening in France with what was happening in Britain. The *Querelle des anciens et des modernes*, as well as the controversial work of Abbe Du Bos can be considered two of the most important challenges to the survival of those traditional models.

Keywords: rationalism, aesthetics, Boileau, querelle des anciens et des modernes, Du Bos.

Recibido: 03/12/2012. *Aceptado:* 09/12/2013.

I. Introducción

El siglo de Descartes coincide en Francia con el apogeo del clasicismo artístico-literario así como con el surgimiento de la disciplina estética. En lo que concierne al país galo, el nacimiento de la estética no puede, de hecho, desvincularse de las disquisiciones teóricas que acompañaron a la práctica artística clasicista, ni tampoco de la influencia cosechada, en distintos ámbitos de la vida, por el racionalismo cartesiano.

Cuando se habla de la influencia de René Descartes (1596-1650) en el nacimiento de la estética moderna no debe pensarse en el contenido doctrinal de su filosofía, en la que apenas tiene cabida la reflexión en torno al arte o la belleza. Como tantas veces se ha indicado, sus juveniles *Compendium musicae* (1618) son, en este sentido, una excepción. Lo importante del cartesianismo radica más bien en el método de filosofar, basado, como es bien sabido, en el establecimiento de una serie de pasos, concatenados de forma racional, que van de lo simple a lo complejo y que aseguran el avance fidedigno y riguroso de la investigación; el método cartesiano descansa en la presuposición de que la naturaleza obedece a leyes inmutables que, en virtud de esa cualidad, pueden ser conocidas, expresadas y compartidas por todos; también estriba su idiosincrasia en las consignas epistemológicas que conceden primacía al sujeto racional, y que dejan en un segundo plano al emocional o sensitivo¹. Muchos de estos aspectos se recogen, *mutatis mutandi*, en las obras fundamentales de la estética francesa del siglo XVII e incluso en la del siglo XVIII. Podemos citar como ejemplos el *Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau-Despréaux; *De arte graphica* (1688), de Charles du Fresnoy; o el *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) de Jean Philippe Rameau. Dedicaré toda la atención al primero de estos escritos, que servirá aquí de base para analizar el nacimiento y la consolidación del racionalismo estético, así como los inicios de su posterior decadencia.

¹ Por poner un solo ejemplo, en el *Discurso del método* (1637), se encuentran los preceptos del pensar correcto que sirven de modelo a los estetas del racionalismo: «No aceptar nunca como verdadero lo que con toda evidencia no reconocieses como tal, vale decir, que evitaría cuidadosamente la precipitación y los prejuicios, no dando cabida en mis juicios sino a aquello que se presente a mi espíritu de forma tan clara y distinta que no sea admisible la más mínima duda», René Descartes, *Discurso del método*. Trad. de M. E. Biagosch, Buenos Aires, Sopena, 1942, p. 41.

II. Boileau y el *Art poétique*

La trayectoria de escritor satírico, practicada a lo largo de casi toda su vida, no impidió a Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) afrontar la magna tarea de escribir en verso una de las poéticas más importantes de la historia, el *Art poétique*, que, no en vano, le granjeó la fama de crítico literario de la época². Boileau comenzó a trabajar en el poema en el año 1669 y, desde 1672, ofreció varias lecturas públicas que mostraban diferentes estados de composición. En 1674, el *Arte poética* estaba terminado y publicado.

Si bien es notable la influencia en su obra del también titulado *Arte poética* de Horacio, así como de la *Poética* de Aristóteles, desde la óptica del nacimiento de la estética moderna, la relevancia de su escrito radica en que estatuyó la teoría y la regulación que resultaron centrales en el clasicismo francés³. No es casualidad que el propósito de Boileau fuera definir una «doctrina universal de la poesía»⁴, una pretensión generalista e intemporal, a decir de Ernst Cassirer⁵, que casaba perfectamente con las inquietudes filosóficas cartesianas, tan preocupadas por eliminar cualquier atisbo de relatividad que pudiera emponzoñar el avance objetivo del pensamiento o de la ciencia. Cassirer entreveía en esta pretensión un reflejo del ideal cartesiano de la *mathesis universalis*, en la medida en que parecía tomarse conciencia de que una teoría que pretendiera afirmarse como tal había de verificar primero su propio carácter teórico. Las *Regulae ad directionem ingenii* (1628) de Descartes suministraban el criterio para dicha verificación⁶.

Curiosamente, Boileau se limitaba a sintetizar ideas que ya se conocían desde la antigüedad, aunque las sometía a un más que buscado sentido común actualizado y a una cierta expresión lingüística categórica⁷ (el lenguaje que utiliza parece meramente indicativo, pero los imperativos no se intentan ocultar). Otra curiosidad es que, a pesar de las connivencias con el cartesianismo, el talante de Boileau coincidía más con el del historiador que con el del metafísico o el del

² Julia Prest, «Introduction», en Nicolas Boileau, *Selected Poems*. Translated from the French by Barton Raffel, Yale University Press, New Haven, 2007, p. XI.

³ *Ibidem*, p. XVII.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*. Trad. de Eugenio Imaz, FCE, México, 1997, p. 326.

⁶ *Ibidem*, pp. 308-309.

⁷ Véase, para esto, Alicia Yllera, «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias», *Epos* IV (1989), pp. 345-369 y V (1990), pp. 331-353.

filósofo⁸. De hecho, era su intención *divulgar* los principios básicos de la poesía, no dogmatizar, aunque el tono que imprimió a sus consignas y la fama cosechada por el escrito entre los academicistas franceses lo catapultaran al estatuto –para nosotros, tal vez algo aburrido y petulante–, de «legislador del Parnaso».

A la gestación histórica de esta imagen de pensador «anquilosado» o «anticuado»⁹ contribuye el hecho de que, tras su ingreso en la Academia francesa, que tuvo lugar en 1684, Boileau se involucrara en la llamada *Querelle des anciens et des modernes* –polémica que, como veremos más adelante, debatió la validez estética de los modelos artísticos de la Antigüedad–, posicionándose en el partido de los defensores de *los antiguos*. Catalogarlo, sin embargo, como un autor de talante conservador o tradicionalista supone incurrir en varios errores: para empezar, en el olvido de que él mismo era un poeta *moderno*, es decir, que, le gustase o no, debía de creer que aún era posible poetizar; que, aunque creyera que los antiguos habían inventado los modelos, estos aún no habían agotado su rendimiento; en segundo lugar, considerar a Boileau como *antiguo* y *sólo antiguo* significa obviar su decidida defensa de la literatura contemporánea, especialmente, la de Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673) y la de Jean Racine (1639-1699), que admiraba públicamente. Que defendiera el *canon* clásico no significa, en definitiva, que Boileau minusvalorara algunas de las obras que le fueron coetáneas.

En lo que a su poética se refiere, la imagen que de Boileau se ha tenido en la posteridad es, sin embargo, la del tratadista a la vieja usanza, creador de monsergas tiránicas, y carente de todo sentido del humor, un retrato que, a la luz de los datos con que contamos, no parece del todo verídico¹⁰. Se ha dicho, por ejemplo, que los lectores de la época encontraban en el poema una síntesis rápida, aunque algo superficial, pero suficientemente ortodoxa, de la doctrina establecida por los clásicos, con la diferencia de que Boileau la dotaba de un lenguaje claro y accesible –como decía antes, *divulgativo*–, en el que las cuestiones estrictamente teóricas se combinaban con multitud de imágenes y de ejemplos que agilizaban y amenizaban la lectura. Me parece por eso un error leer el *Arte poética* como un mero tratado dogmático de poesía, orientado a *imponer* ciertas normas al escritor y sólo apto para especialistas; en su lugar, me inclino por considerarlo como un compendio de reglas *recomendables* del arte de escribir, que, al estar basadas en la experiencia cosechada a lo largo de la historia,

⁸ Así lo cree Remy G. Saisselin, «Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on the Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25, No. 2 (Winter, 1966), p. 193.

⁹ Julia Prest utiliza el apelativo de «old-fashioned stick-in-the-mud». Julia Prest, «Introduction», en Nicolas Boileau, *Selected Poems*, op.cit., p. XI.

¹⁰ Véase la introducción de Julia Presta en *ibidem*, pp. XIV-XV.

reúnen los recursos literarios que se sabe que funcionan desde la Antigüedad; que son, por ello, adecuados para dirigir al poeta; y que cualquier aficionado a la poesía puede entender. Si bien es cierto que Boileau representa, como quizás ningún otro, al preceptista clásico del racionalismo francés, y, si bien es verdad que a veces utiliza un tono contundente y categórico, su postura no es tan rígida como a menudo se nos quiere presentar. A este respecto, conviene recordar que él mismo puso en duda las reglas que supuestamente garantizaban el logro de la belleza, y que las puso en cuestión porque era consciente de que ésta no resultaba tan susceptible de normalizar. Como llegó a reconocer, en la consecución de lo bello influía también el buen gusto personal y una especie de *instinto* natural para la escritura que ninguna regla podía enseñar ni explicar. La belleza, en última instancia, descansaba en un, siempre inexpugnable, *je ne sais quoi*¹¹ que hasta los más reacios a admitirlo debían tener en cuenta.

El *Arte poética* se divide en cuatro cantos de diferente longitud y calidad. En cada uno de ellos se examina la poesía en general y los géneros literarios mayores y menores, desde la tragedia hasta la comedia. No voy a analizar aquí las cuestiones meramente literarias y relativas a los detalles concernientes a los géneros poéticos que Boileau juzga dignos de examinar; me centraré sólo en aquellos aspectos que puedan ponerse en relación con la filosofía cartesiana, buscando con ello establecer las fuentes racionalistas del nacimiento de la estética y la base sobre la que explicar después su crisis y puesta en cuestión.

III. El racionalismo subyacente a la estética de Boileau

Tengamos en cuenta que, si hay un aspecto de la filosofía de Descartes que más influencia, para bien o para mal, habría de tener en la posteridad ese no es otro que la idea de que la naturaleza se encuentra sometida a principios fijos que la ciencia puede captar y explicar con claridad. Durante el clasicismo francés, este ideal regulativo se traslada al ámbito de la estética, justificando la necesidad de establecer reglas, de mayor o menor fuerza coercitiva, que permitan también expresar o, más bien, *imitar* artísticamente la naturaleza. En este aspecto, el cartesianismo converge, casi de forma natural, con el clasicismo, no sólo el del siglo XVII francés, sino también el que éste intenta recuperar: el de la Antigüedad y sus renacimientos. Son ellos los que donan a la posteridad el modelo de la creación normativa o regulada, del que Horacio y Aristóteles, con sus respectivas poéticas, o Vida, Escalígeno o Castelvetro, en el Renacimiento italiano, constituyen ejemplos fundamentales. Que sus textos sean más

¹¹ *Ibidem*, pp. XIV-XV.

descriptivos que prescriptivos, es algo que se puede discutir¹². Lo que resulta innegable es que ese tipo de obras actúa como modelo de *reglamentación* o de *disciplina* y *orden* artísticos para los teóricos clasicistas del siglo XVII, y –lo que a nosotros más nos interesa–, que este *modus operandi* sintoniza con el espíritu cartesiano. En Francia, autores como Jean Chapelain (1595-1674) asumieron las doctrinas clasicistas y las hicieron depender, al modo de consecuencia lógica y necesaria, de la propia razón¹³. El principio de autoridad greco-latina, curiosamente basado, como todos los argumentos de autoridad, en la aceptación sin discusiones de las teorías tradicionales, se rociaba así de razón, lo que habría de traer consecuencias para el desarrollo ulterior de la estética. Retomaré esta cuestión cuando aborde los argumentos que se pusieron en juego en la llamada *Querelle des anciens et des modernes*. Baste por ahora advertir que la producción de las obras de arte comienza a guiarse por una serie de reglas eternamente válidas cuya aprehensión original se debe a los antiguos, pero cuya duración se autoriza por la propia razón. El mismo Descartes, empeñado en usar la razón como base segura del conocimiento y sus leyes, y terco en rechazar el principio de autoridad, representaba, para los incipientes estetas, una verdadera *autoridad* en el establecimiento *racional* de dichas normas poéticas.

Desde el punto de vista histórico, ha sido Boileau el que ha pasado a representar, en lo que a las reglas creativas concierne, al verdadero «Descartes de la poesía». Cassirer es uno de los estudiosos que más ha contribuido a difundir esta imagen. En efecto, los géneros de la tragedia, la comedia, la elegía, la épica, la sátira o el epigrama, cuentan, en el *Arte poética*, con leyes que rigen su forma y de las que, como dice Cassirer, «no puede escapar ninguna creación aislada [...] (ésta) no puede desviarse sin chocar contra la naturaleza y perder toda pretensión de verdad artística»¹⁴. Boileau eleva estas leyes al grado de la claridad y la distinción típicamente cartesianas, expresándolas con el mismo rigor matemático que caracteriza al método de la ciencia¹⁵. Por eso, Cassirer habla en su caso de un paralelismo entre las artes y las ciencias, cuyo corolario es la identificación de Belleza y Verdad, expresiones ambas –añade– del

¹² Entre los que han discutido esta polémica, se puede citar a Raymond Bayer (*Historia de la estética*, FCE, México, 1986, p. 132) o Alicia Yllera («Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias», *art. cit.*, p. 346).

¹³ Véase Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, 2012, p. 16; y Aníbal González Pérez, «Introducción», en Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editorial Nacional, 1984, pp. 46-47.

¹⁴ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 319.

¹⁵ *Ibidem*.

mismo «orden inviolable del ser, que se nos revela, desde diferentes ángulos, en el conocimiento de la naturaleza lo mismo que en la obra de arte»¹⁶. Si sólo podemos llegar a la belleza por el camino de la verdad, entonces no debemos tampoco conformarnos con los accidentes superficiales de las cosas; también el arte debe penetrar hasta la *esencia*¹⁷.

En efecto, en el Prólogo del *Arte poética*, Boileau identifica la hermosura con la verdad y se atreve a extraer de este axioma deducciones racionales que invalidan estéticamente las obras literarias mal escritas, desagradables para el público o marcadas, en suma, por la *fealdad*. Nos encontramos ante un atributo estético –*lo feo*–, que, como es fácil imaginar, apenas encuentra sitio en las estéticas racionalistas tradicionales. Es más, no puede encontrarlo, pues la expresión está en ellas íntimamente ligada al pensamiento, y si éste es verdadero, aquella no puede sino gustar. Por lo tanto, lo que no llama la atención de los hombres no puede ser ni hermoso ni verdadero¹⁸. La deducción lógica no desvanece la ingenuidad con la que Boileau aborda el problema de fondo: la objetividad de la belleza, en la que se confía ciegamente en virtud de que el tiempo corrige todo error de apreciación. Incluso el menos dotado para la belleza (el menos *sensible*), lo mismo que el menos dotado para la verdad (el más *ignorante*), terminará rectificando su juicio, toda vez que, en la perspectiva de Boileau, Verdad y Belleza se nos presentan con tal contundencia que no cabe sino imputarles un brioso atributo de necesidad o inevitabilidad¹⁹. Es, pues, la razón, con la que se legitima el resurgir de las teorías literarias de la Antigüedad, la que rige la reglamentación clasicista. La reflexión estética se alía así con la facultad humana superior, y parece ignorar la que, a la vista de otras muchas teorías de la historia –empezando por la platónica, aunque de modo negativo–, más sintoniza con el arte: la sensibilidad o facultad inferior.

Pensemos que Descartes y los filósofos racionalistas habían defendido que el pensamiento correcto y el obrar justo pasaban, en efecto, por subordinar la sensibilidad a la razón. La primera constituía la esfera de lo inestable y movedizo, del instinto animal y del error, por lo que no daba cabida a la lógica, la religión o la moral. Sólo la razón, de carácter estable y universal, podía asentar conocimientos verdaderos, *establecer leyes*, y asegurar el comportamiento conveniente de la *bienséance*. Como señala Cassirer, la estética clásica debía

¹⁶ *Ibidem*, pp. 309-310.

¹⁷ *Ibidem*, p. 314. Véase también Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, *op.cit.*, p. 16.

¹⁸ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op.cit.*, p. 52.

¹⁹ *Ibidem*, p. 52.

exigir al individuo que olvidara su idiosincrasia y su peculiaridad²⁰, que se difuminara, por decirlo así, en un sujeto racional y trans-individual que acatará sin excepciones las normas *racionales* de la belleza.

Me parece oportuno aclarar que la primacía de la razón no desvanece la importancia que también Boileau concede, *en determinados momentos*, al sujeto emocional. Por ejemplo, en el Canto II, describiendo el género elegíaco, se destaca su capacidad de hacer gemir, de describir la tristeza o la alegría y de expresar, en definitiva, todos los sentimientos que se requieran. Es más, en este caso, las recomendaciones trascienden el arte mismo de escribir, y afectan incluso al estado emocional del poeta. En el caso del amor, dice Boileau: «... pour bien exprimer ces caprices heureux, / C'est peu d'être Poète, il faut être amoureux.»²¹ En el género que nos ocupa ya no vale la razón; el corazón es el único que tiene que hablar²². Pero es cierto que, en comparación con lo que vamos a encontrar en otros muchos autores, incluso en algunos del clasicismo francés, las connivencias con las pasiones se toleran en muy contados momentos. Boileau invita a los poetas a amar, sí, pero a amar la *razón*, única garante de la objetividad de las leyes creativas y repelente eficaz de los delirios fantasiosos o caprichosos de nula validez estética. En un poema, es la razón, o el *recto sentido*, la que gobierna, y la que lo hace además *con mano dura*, cual «yugo» del que la rima no es sino su «esclava» que ante ella «se doblega». El siguiente fragmento, que compendia lo que acabo de parafrasear, es además un buen ejemplo de cómo la utilización del lenguaje, aquí exagerado por razones literarias, puede traicionar a Boileau, dando la impresión de que sus reglas son, como indiqué antes, más coercitivas de lo que pretenden ser:

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime, / Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:/ L'un l'autre vainement ils semblent se haïr, / La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir. / Lorsqu'a la bien chercher d'abord on s'évertue, / L'esprit à la trouver aisément s'habitue;/ Au joug de la raison sans peine elle fléchit, / Et loin de la gêner, la sert et l'enrichit. / Mais lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle;/ Et pour la rattraper, le sens court après elle. / Aimez donc la raison, que toujours vos écrits/ Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.²³

²⁰ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, *op.cit.*, p. 323.

²¹ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française, traduits en vers latins par l'abbé Paul*, Tournachon-Molin, Lyon, 1804, p. 22. («...para expresar adecuadamente estos felices caprichos es poco ser poeta; hay que estar enamorado», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op.cit.*, p. 158).

²² Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op.cit.*, p. 158.

²³ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française*, *op.cit.*, p. 4. («Que siempre, en cualquier tema que se trate, sea divertido o elevado, se hermanen el recto sen-

Así como el poeta debe amar la razón, tiene también que ser juzgado por el que la venere, el crítico «sólido y sano» que dictaminará con justicia las excelencias del poema²⁴. Tanto para el poeta como para el crítico, el camino de la razón es dificultoso y requiere entrenamiento y perseverancia, pero tiene a cambio la ventaja de poseer univocidad: «La raison, pour marcher, n'a souvent qu'une voie.»²⁵ Se trata del camino único de la Belleza y de la Verdad.

Si sólo hay un camino y si éste conduce a lo verdadero y a lo bello, entonces, en la estética clasicista y racionalista, el arte es a un tiempo *placentero* e *instructivo*²⁶. En efecto, esta alianza se encuentra en muchos de los preceptos poéticos de la época, en los que el atributo de lo verdadero sirve también para describir la conducta moral²⁷. Tal vez, el vocablo más adecuado sea el de *bienséance* o «decoro», noción de procedencia horaciana, con el que se exigía el acatamiento de las convenciones morales de la época, así como las sociales, a las que debía incluso adecuarse la conducta de los personajes de ficción; también incluía las convenciones estéticas, como, por ejemplo, la permanencia del carácter original del personaje²⁸ o la aristotélica verosimilitud²⁹. Si antes se encomiaba la razón, ahora se reverencia la *virtud*, entendida en sentido amplio; sin ésta, como ocurría con la belleza, el poema desfallece³⁰. Para referirse a esta cuestión, Boileau habla también en términos de «nobleza» o «sublimidad»: «Quoique vous écriviez, évitez la bassesse. / Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.»³¹. «Prenez mieux votre ton, soyez simple avec art, / Sublime sans

tido y la rima; ambas inútilmente parecen odiarse, pero la rima es una esclava y no tiene otra cosa más que obedecer. Cuando alguien se afana inicialmente en buscar la correcta, su espíritu se acostumbra a encontrarla con facilidad; ante el yugo de la razón se doblega sin esfuerzo y, no sólo no lo molesta, sino que la sirve y la enriquece. Pero cuando se la olvida, se hace rebelde y corre tras ella el buen sentido para volver a cogerla. Así pues, amad la razón: que siempre vuestros escritos tomen de ella su lustre y su valor», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, op.cit., p. 148).

²⁴ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, op.cit., pp. 183-184.

²⁵ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française*, op.cit., p. 6. («La razón en su trayecto no tiene más que un camino», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, op.cit., p. 149).

²⁶ Alicia Yllera, «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias», *art. cit.*, p. 346.

²⁷ Véase Julia Prest, «Introduction», en Nicolas Boileau, *Selected Poems*, op.cit., p. XIV.

²⁸ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, op.cit., p. 170.

²⁹ *Ibidem*, p. 167.

³⁰ *Ibidem*, p. 185.

³¹ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française*, op.cit., p. 10. («Escribáis lo que escribáis, evitad la bajeza: incluso el estilo menos noble tiene algo de nobleza», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, op.cit., p. 150).

orgueil, agréable sans fard». ³² La elegancia se riñe con la iniquidad ³³. Incluso la comedia debe hacer compatibles la grandeza y el humor:

Que son style humble et doux se relève à propos;/ Que ses discours partout fertiles en bons mots;/ Soient pleins de passions finement maniées;/ Et les scènes toujours l'une à l'autre liées. / Aux dépens du bon sens gardez de plaisanter, Jamais de la nature il ne faut s'écarter. ³⁴

La unicidad o univocidad del camino recto del poeta tiene otra importante implicación: permite elaborar teorías objetivistas de la belleza, considerar que ésta es absoluta e inalterable en el tiempo, y aceptar que su logro artístico estuvo, por primera vez, en manos de los artistas de la Antigüedad. Lo bello se identifica así con la autoridad greco-latina, objetivo principal de la imitación de los poetas que encuentran en ella el modelo de perfección artística y estética.

La objetividad de lo bello descansa en su orden y unidad, en su gusto por lo sobrio o en sus connivencias con la simplicidad y la claridad cartesianas ³⁵. Sobra lo recargado y aparatoso, signos, para Boileau, de la falta de destreza del escritor: «Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant, / L'esprit rassasié le rejette à l'instant. / Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire». ³⁶ El cuidado en las formas destaca en el *Arte poética*, que aparece repleto de consignas que evitan la cacofonía y el enredo semántico causado por elecciones desafortunadas de vocablos: «Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos. / Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée, / Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.» ³⁷ La unidad no descarta la multiplicidad. Es más, la unión de la una y la otra constituye uno de los credos del

³² *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française, op.cit.*, p. 10. («Captad mejor vuestro tono, sed simples artísticamente, sublimes sin orgullo, agradables sin tapujos», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas, op.cit.*, pp. 151-152).

³³ *Ibidem*, p. 174.

³⁴ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française, op.cit.*, pp. 63-64 («Que su estilo humilde y dulce tenga un carácter elevado a propósito; que sus discursos, por todas partes llenos de buenas palabras, estén llenos de pasiones delicadamente manejadas, y las escenas unidas siempre una a otras. Guardaos de bromear a expensas del buen sentido; nunca hay que apartarse de la naturaleza», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas, op.cit.*, p. 179).

³⁵ Véase, para esto, Jerónimo Martínez Cuadrado, «El ideal de belleza en el clasicismo francés», *Anales de Filología francesa*, n°1, 1985, pp. 5-20.

³⁶ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française, op.cit.*, p. 6. («Todo lo que se dice en demasía es insípido y cargante. El espíritu hartado lo rechaza inmediatamente. El que no sabe contenerse no supo jamás escribir», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas, op.cit.*, p. 149).

³⁷ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française, op.cit.*, p. 10. («Que siempre el sentido, cortando las palabras, suspenda el hemistiquio en vuestros versos y

clasicismo. Por eso Boileau invita al artista a renovarse sin por ello perder la coherencia con el estilo personal: «Voulez-vous du public mériter les amours, / Sans cesse en écrivant variez vos discours./ Un style trop égal et toujours uniforme./ En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.»³⁸ Lo bello no está en la monotonía, sino en la *unidad en la multiplicidad*. Se trata, en definitiva, de que cada cosa esté en su sitio, que se correspondan el principio y el fin con la parte media, que los fragmentos que han salido de un arte delicioso no formen más que un todo con diversas partes³⁹. Como es fácil percibir, todo un compendio de la belleza entendida como orden, sentido y unidad.

IV. La *Querelle* como primer atentado contra el racionalismo clasicista francés

El preceptismo clásico, tan representado –aunque con los matices arriba indicados– por el *Arte poética* de Boileau, tuvo en Francia permanencia, al menos, hasta entrado el siglo XVIII. Sin embargo, no consiguió imponerse hegemonícamente, por cuanto desde el último tercio del XVII, logró abrirse paso una prometedora concepción subjetivista y sensualista de la belleza que pondría en jaque el clasicismo y el racionalismo estéticos. Esta otra concepción enfatizaría la impresión agradable que lo bello causa en el espectador, un giro de la atención que desestimaría el papel de la facultad racional y las posibilidades de establecer teorías objetivas de la belleza. De la *prescripción*, más o menos férrea, de la creatividad artística, el interés se desplaza así a la *descripción* de los hechos empíricos, concretamente, del estado subjetivo en que queda el ser humano después de entrar en contacto con lo bello. Este estado puede, además, cambiar a lo largo de la vida del individuo o, en términos generales, de la historia de la humanidad, lo que quiere decir que la belleza será también, a partir de ahora, cambiante o *relativa* a su tiempo. Sigo a Herbert M. Schmeller cuando subrayo que este desplazamiento del interés produce una imparable *psicologización de la estética*⁴⁰ que va a traer consigo la aparición, desde dos

señale el descanso. Evitad que una vocal, por ir demasiado aprisa, no se tope en su camino por otra», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op.cit.*, p. 152).

³⁸ *Art Poétique de Boileau, et divers morceaux choisis de poésie française*, *op.cit.*, p. 6. («¿Queréis merecer los amores del público? Cuando escribáis, cambiad sin cesar vuestra forma de escribir. Un estilo demasiado igual y constantemente uniforme brilla vanamente ante nuestros ojos, ya que por necesidad nos adormila», Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op.cit.*, p. 150).

³⁹ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op.cit.*, p. 154.

⁴⁰ Herbert M. Schmeller, «The Quarrel of the Ancients and the Moderns», *Music & Letters*, vol. 41, No. 4 (Oct. 1960), p. 313.

frentes distintos, de cierto relativismo de lo bello: la belleza será ahora, en primer lugar, subjetiva y basada en la impresión sensual de cada individuo; y, en segundo lugar, susceptible de cambiar, es decir, histórica. No por ello se abandonarán las pretensiones de indagar en la objetividad de lo bello.

Para abordar estas *rupturas* internas del clasicismo racionalista francés, detendré la mirada en los argumentos de la llamada *Querelle des anciens et modernes*, en primer lugar, y en la obra de Jean-Baptiste Du Bos, en segundo.

La llamada *Querelle des anciens et des modernes* (a partir de ahora la *querelle*) ha sido considerada como uno de los acontecimientos inaugurales de la historia moderna de la estética⁴¹. No es sin embargo la primera disputa en la que se ponen en juego los argumentos que tanto atentarán contra el clasicismo francés. En Italia, durante el siglo XVI, se habían sucedido otras controversias -como las de Ariosto, el Tasso o el Pastor Fido de Guarini⁴²-, en las que se anticiparon razonamientos posteriormente asimilados por Charles Perrault (1628-1703) en su primera intempestiva contra los modelos de la Antigüedad, el *Poème du Siècle de Louis le Grand* (1687), así como en *Parallèle des Anciens et des Modernes en que ce regarde les Arts et les Sciences* (1688-1697).

Como su propio nombre indica, esta *querelle* enfrentó dos bandos distintos: el «parti des anciens» y el «parti des modernes». El primero estaba representado por los ya citados Boileau y Racine, aparte de Jean de La Bruyère (1645-1696) o Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), así como por influyentes miembros de la aristocracia y de la corte versallesca; también lo formaban representantes de la magistratura o el clero; en este último caso, merece una especial mención Antoine Arnauld (1612-1694) y el resto de los miembros de la Abadía de Port Royal⁴³. En el otro bando, Charles Perrault capitaneaba a los defensores de la literatura y el arte modernos, empezando por su hermano, Claude Perrault, y siguiendo por Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) o Antoine Houdar de La Motte (1672-1731). Si los primeros se asociaban con el Palacio de Versalles, los segundos se aglutinaban en torno al periódico *Mercurie Galant*⁴⁴.

⁴¹ Simón Marchán Fiz, por ejemplo, así lo defiende. Véase Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 64.

⁴² Alicia Yllera, «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias», *art.cit.*, p. 548.

⁴³ Son ampliamente conocidos los vínculos personales de los hermanos Perrault con los integrantes de la Escuela Filosófica de Port Royal. Para más detalles, véase Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, *op.cit.*, pp. 73-74.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 64.

La disputa comenzó el 27 de enero de 1687, cuando Charles Perrault leyó ante los miembros de la Academia el poema titulado *El Siglo de Luis el Grande*, en el que porfiaba contra muchos autores de la Antigüedad. Su postura se revelaba como una verdadera provocación en un momento en el que las convenciones clasicistas gozaban de tanto prestigio. Fontenelle, un año después, echó más leña al fuego con su *Digression sur les Anciens et les Modernes*, y Perrault volvió a repetir en su monumental diálogo simulado, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, iniciado en 1688, pero publicado en volúmenes seriales desde esa fecha hasta 1697. Para obtener una panorámica de los argumentos principales de *los modernos*, comentaré de forma conjunta algunas ideas extraídas de estos tres textos citados.

Si leemos con detenimiento el poema de Perrault a Luis XIV, podemos decir, en primer lugar, que en sus palabras se refleja en efecto la actitud algo insolente del sacrílego de la Antigüedad, que se resiste a mostrar reverencia por las obras del pasado:

La belle Antiquité fut toujours vénérable, / Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable./ Je vois les anciens sans plier les genoux,/ Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;/ Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste, / Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste.⁴⁵

Ésos, que son «hombres como nosotros», no tienen por qué merecer tanto reconocimiento y respeto. *No pasa nada*, viene Perrault a decir, si de la Antigüedad tan sólo nos quedamos con lo que nos interpela de verdad: «Nous verrions clairement que sans ténéríté, / On peut n'adorer pas toute l'Antiquité». La comparación de Perrault de las épocas de Augusto y de Luis XIV provocó una auténtica conmoción entre Boileau y sus secuaces, que reaccionaron cual feligreses ante una blasfemia irreverente⁴⁶. Pero más airados debieron de quedar cuando ni Homero ni Platón escaparon a las críticas del escritor. El filósofo griego, por ejemplo, era acusado, nada más y nada menos, que de tedioso y oscuro:

⁴⁵ Charles Perrault, «Le siècle de Louis le Grand», *Réaction* n°12, (1994) (edición digitalizada por Pierre Van Ommeslaeghe). («La hermosa Antigüedad siempre fue venerable/ Pero nunca creí que fuese adorable/ Veo a los antiguos sin doblar las rodillas/ Son grandes, cierto, pero hombres como nosotros; / Y se puede comparar sin temor a ser injusto, / El Siglo de Luis al bello Siglo de Augusto». Todas las traducciones del *Poema* de Perrault han sido realizadas por Rocío Fondevila).

⁴⁶ Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, *op.cit.*, p. 15.

Platon qui fut divin du temps de nous aïeuls, / Commence à devenir quelquefois ennuyeux : / En vain sont Traducteur partisan de l'Antique, / En conserve la grâce et tout le sel attique, / Du lecteur le plus âpre et le plus résolu, / Un dialogue entier ne saurait être lu.⁴⁷

Compárese lo que Perrault dice de Platón, con lo que afirma de los escritores modernos:

Donc quel haut rang d'honneur ne devront point tenir / Dans les fastes sacrés des Siècles à venir, / Les Régniers, les Maynards, les Gombauds, les Malherbes, / Les Godeaux, les Racans dont les écrits superbes, / En sortant de leur veine et dès qu'ils furent nés, / D'un laurier immortel se virent couronnés. / Combien seront chéris par les races futures, / Les galants Sarrasins et les tendres Voitures;

Les Molières naïfs, les Rotrous, les Tristans, / Et cent autres encor délices de leur temps : / Mais quel sera le sort du célèbre Corneille, / Du Théâtre français l'honneur et la merveille, / Qui sût si bien mêler aux grands évènements, / L'héroïque beauté des nobles sentiments ?⁴⁸

De igual manera, Perrault admira a los escultores y a los pintores contemporáneos, entre éstos, especialmente, a Charles Le Brun: «C'est par là que Le Brun toujours inimitable, / Donne à tout ce qu'il fait un air si véritable, / Et que dans l'avenir ses ouvrages fameux / Seront l'étonnement de nos derniers neveux.»⁴⁹ En el «Segundo diálogo» de *Parallèle*, dedicado a las artes de la arquitectura, escultura y pintura, Perrault insiste en argumentar a favor de la superioridad moderna, aunque destacando los tres momentos de la historia

⁴⁷ Charles Perrault, «Le siècle de Louis le Grand», *op.cit.* («Platón que fue divino en tiempos de nuestros abuelos / Empieza a ser a veces aburrido: / En vano su Traductor partidario de lo Antiguo, / Conserva de él la gracia y toda la sal ática, / Ni siquiera el lector más ávido y resuelto, / sería capaz de leer un diálogo entero»).

⁴⁸ *Ibidem* («Así pues qué alto rango de honor no tendrían / En los fastos sagrados de los Siglos venideros, / Los Régniers, los Maynards, los Gombauds, los Malherbes, / Los Godeaux, los Racans cuyos escritos soberbios, / Saliendo de su inspiración desde que nacieron, / Por un laurel inmortal se vieron coronados. / Cómo serán apreciados por las razas futuras, / Los galantes Sarrasins y los tiernos Voitures; / Los Molières ingenuos, los Rotrous, los Tristanes, / Y otras cien delicias más de su tiempo: / ¿Pero cuál será la suerte del célebre Corneille, / Honor y maravilla del Teatro francés, / Que supo tan bien mezclar con los grandes acontecimientos, / La heroica belleza de los nobles sentimientos?»).

⁴⁹ *Ibidem* («Por eso Le Brun siempre inimitable / Da a todo lo que hace un aspecto tan verosímil, / Y en el futuro sus obras famosas / Serán el asombro de nuestros descendientes.»).

que han resultado excepcionales para el florecimiento de las artes: la Antigüedad, el Renacimiento y el Siglo del Rey Sol⁵⁰.

Uno de los argumentos que Perrault esgrime a la hora de relativizar la grandeza artística de los antiguos consiste en dudar de la fama que cosecharon en su propia época. Perrault pretende resaltar que muchos de los autores hoy venerados carecían, en la Antigüedad, de prestigio alguno; esto supone admitir que la belleza de sus creaciones no posee la supuesta *eternidad* que los antiguos le asignaban y, por tanto, que tal vez sea ya hora de cuestionar el carácter objetivo de la belleza. Así se formula esta cuestión en el poema de 1687:

Mais ces rares Auteurs qu'aujourd'hui l'on adore, / L'aient-ils adorés quand ils vivaient encore? / Écoutons Martial. Ménandre esprit charmant, / Fut du Théâtre grec applaudi rarement; [...] Tant on est amoureux des Auteurs anciens, / Et malgré la douceur de sa veine divine, / Ovide était connu de sa seule Corinne.⁵¹

Ovidio, como tantos otros, habría obtenido reconocimiento gracias al *paso de los años*; otra forma de expresar lo mismo es decir que *la historia incrementa la belleza*: «Ce n'est qu'avec le temps que leur nom s'accroissant, / Et toujours plus fameux d'âge en âge passant, / A la fin s'est acquis cette gloire éclatante, / Qui de tant de degrés a passé leur attente.»⁵² Por lo tanto, Perrault, que se apoya en lo que está ocurriendo en la ciencia desde el *Novum Organum* de Bacon⁵³, está dando por supuesto que también existe *progreso* en el arte: «Tout art n'est composé que de secrets divers / Qu'aux hommes curieux l'usage a découverts, / En cet utile amas de choses qu'on invente, / Sans cesse chaque

⁵⁰ Al carecer de traducción al español, para este otro texto, he seguido la edición seleccionada por Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, en *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, *op.cit.* A su vez, esta edición es la traducción al inglés del texto original de Charles Perrault, «Preface» and «Second Dialogue on the Three Visual Arts», en *Parallèle des anciens et des modernes*. Trad. de Christopher Miller Paris, Jean-Baptiste Coignardm, 1688, pp. 188-190; 195-201; 206-215; 219-232.

⁵¹ Charles Perrault, «Le siècle de Louis le Grand», *op.cit.* («Pero a estos raros Autores que hoy adoramos, / ¿Los habrían adorado cuando aún vivían? / Escuchemos a Marcial, Menandro espíritu encantador, / Fue raramente aplaudido por el Teatro griego; [...] De tal modo estamos enamorados de los Autores antiguos, / Y, a pesar de de la dulzura de su inspiración divina, / Ovidio era conocido sólo por Corina.»).

⁵² Charles Perrault, «Le siècle de Louis le Grand», *op.cit.* («Sólo gracias al tiempo su nombre se acrecienta, / Y cada vez más famoso al pasar de los siglos, / Al final adquirió esta gloria brillante. / Que en tantos grados ha pasado su espera.»).

⁵³ Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, *op.cit.*, p. 66.

jour, ou s'épure, ou s'augmente.»⁵⁴ Un ejemplo lo constituye la arquitectura: de los rudimentarios techos de los antiguos, cubiertos de juncos y estoques, hemos pasado a inventar construcciones «de eterna estructura» (*d'éternelle structure*), obviamente, más duraderos y seguros que los que lograron levantar los antiguos arquitectos del clasicismo. Y es que no se puede comparar «un roble joven en su edad naciente» (*le jeune chêne en son âge naissant*), con un «roble viejo» (*au chêne vieillissant*), que «arrojando sobre la tierra una sombra espaciosa/ Se acerca al cielo con su vasto ramaje» (*Qui jetant sur la terre un spacieux ombrage/ Avoisine le ciel de son vaste branchage*). Ese roble viejo actúa aquí como el símbolo de la *experiencia acumulada* durante siglos por los modernos –los *sabios viejos*, podríamos decir–, y la metáfora, por extensión, de su superioridad artística y científica.

En *Parallèle*, esta misma idea se resume en la creencia de que el tiempo es el padre de la buena educación y del buen gusto así como del conocimiento natural⁵⁵. Perrault ya no cree que los antiguos sean a los modernos lo que el profesor a su discípulo. Aquéllos no pueden enseñar más porque los modernos han acumulado, en comparación con los antiguos, mayor conocimiento, lo que los convierte en *experimentados*, es decir, en *antiguos* de verdad. Perrault puede exclamar así una de las sentencias que más fama le han granjeado: «Nosotros somos los antiguos».

Conviene, no obstante, resaltar que Perrault muestra en *Parallèle* cierto escepticismo en cuanto a las posibilidades de progresar indefinidamente, tanto en lo que concierne al ámbito artístico como al científico. De hecho, para él, ambos están llegando a su final⁵⁶. No nos encontramos ya en *l'âge parfait*, como podría esperarse de un siglo comparable al de Augusto, sino en una etapa de senilidad y de decadencia⁵⁷. El optimismo inicial de Perrault, evidente en su exaltado poema a Luis XIV, deja paso a un sentido ominoso del declive y de lo que hay quien ha querido entender como un anticipo

⁵⁴ Charles Perrault, «Le siècle de Louis le Grand», *op.cit.* («Todo arte está compuesto sólo de secretos diversos/ Que a los hombre curiosos el uso ha descubierto, / Y este útil cúmulo de cosas que se inventan/ Sin cesar cada día, se depura, se aumenta»).

⁵⁵ Véase, para este tema, Douglas Lane Patey, «Aesthetics» and the Rise of Lyric in the Eighteenth Century», *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 33, No. 3. Restoration and Eighteenth Century (Summer, 1993), pp. 595-596.

⁵⁶ Para este asunto, veáse Joan De Jean, «Did the Seventeenth Century Invent Our Fin de Siècle? Or Creation of the Enlightenment That we may at Last be Leaving behind», *Critical Inquiry*, vol. 22, No.4 (Summer, 1996), p. 804.

⁵⁷ Véase también Hans Robert Jauss, «Modernity and Literary Tradition», *Critical Inquiry*, Vo. 31, No. 2 (Winter, 2005), p. 344.

del sentimiento contemporáneo de *fin de siècle*⁵⁸. En el arco temporal de diez años, de 1687 a 1697, Perrault parece haber perdido su fe inicial en el progreso, dejando paso a una sensación de decadencia que, podemos decir, anticipa la conciencia de la modernidad.

Síntoma de esta descreencia personal en el progreso es que, en *Parallèle*, la tesis de que la belleza se acrecienta con los años sirve de excusa para denunciar la perversión que a veces acompaña a este incremento del valor estético. Según Perrault, la reverencia inicial que los artistas antiguos suscitan degenera muchas veces en idolatría, lo que hace olvidar que aquellos creadores fueron, en efecto, «hombres como nosotros». Se les dispensa entonces «inciensos y sacrificios», «rezos sin límites o inmoderados». Apenas se les admite debilidad alguna y «sus fallos son sacralizados». Perrault denuncia, en definitiva, la conversión que la contemplación estética experimenta de admiración inicial, a religión *cultural* infundada⁵⁹; se trata, aquí también, de una premonición de la futura *religión romántica del arte*.

En lo que respecta a Fontenelle, el que podemos denominar *argumento del progreso* –más optimista que el del último Perrault, aunque escéptico en cuanto al desarrollo concreto del arte–, adquiere tintes naturalistas. En la *Digresión sobre los antiguos y los modernos*⁶⁰, se defiende la tesis de que, al igual que carecemos de razón para pensar que los árboles de la época de Homero eran más altos que los de la nuestra, tampoco podemos suponer que la naturaleza humana era, en aquellos siglos, mejor. En principio, debemos presuponer la igualdad entre antiguos y modernos: «Los siglos no pusieron ninguna diferencia natural entre ellos.»⁶¹ Aunque hay que admitir la influencia, en el desarrollo del hombre, de factores como el clima, Fontenelle opina que los desniveles de desarrollo pueden equilibrarse con el tiempo y con el contacto entre unas y otras civilizaciones. El paso del tiempo es finalmente

⁵⁸ Joan De Jean, «Did the Seventeenth Century Invent Our Fin de Siècle? Or Creation of the Enlightenment That we may at Last be Leaving behind», *art.cit.*, p. 804.

⁵⁹ Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁰ Para el texto de Fontenelle, sigo también la edición seleccionada por Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger en *ibidem*, que se extrae del texto traducido al inglés de Fontenelle en la edición de Scott Elledge and Donald Schier (eds.), *The Continental Model: Selected French Essays of the Seventeenth Century*, revised edition, Ithaca and London, Cornell University Press, 1970, pp. 358-67.

⁶¹ Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, *op.cit.*, pp. 49-50. (La traducción es mía).

determinante para inclinar la balanza de la supremacía, lo que quiere decir que los modernos son, en general, inevitablemente superiores⁶².

Ahora bien, el *progreso* no es posible, o no es proporcional, en todas las actividades humanas. Existen artes cuya perfección se alcanza pronto, y otras que parecen ilimitadamente perfectibles y más lentas en su consecución. Dentro de las primeras, Fontenelle incluye la elocuencia y la poesía, que requieren, dice, «sólo un cierto número de estrechas ideas en comparación con otras artes»; entre esas *otras* artes se encuentran la ciencia, la medicina o las matemáticas, que, en contraposición, «se componen de un número indeterminado de ideas y dependen de la precisión del pensamiento que se mejora con extrema lentitud». ⁶³ ¿Quiere esto decir que el arte no progresa? Aunque pueda sorprendernos viniendo de un defensor de los modernos, en cierto modo, sí. Si se compara con las ciencias, la elocuencia y la poesía pueden progresar menos, lo que significa que, en su devenir histórico, pronto alcanzan su perfección:

En lo que concierne a la elocuencia y la poesía, puesto que estos son los temas de la disputa principal entre los antiguos y los modernos, aunque no son muy importantes por sí mismos, creo que los antiguos pueden haber conseguido la perfección, porque, como he dicho, tal perfección puede lograrse en pocos siglos, y yo no sé exactamente cuántos son necesarios.⁶⁴

Hay que tener en cuenta que Fontenelle, como Perrault, ha sido testigo, más o menos directo, del desafío que la ciencia de Copérnico, Kepler, Bacon, Galileo, Descartes o Newton ha lanzado contra las concepciones epistemológicas medievales. A finales del XVII, parecía incuestionable que los nuevos métodos del razonamiento inductivo, de la experimentación y de la observación sistemática de los fenómenos naturales garantizaban un progreso ilimitado en la comprensión del mundo natural. Detectar esa misma escalada en el terreno artístico se antojaba, sin embargo, mucho más complicado, entre otras razones, porque se carecía de criterios fidedignos de medición; es más, se estaba empezando a pensar –y la *querelle* jugó en ello un papel importante– que este terreno no era ya tan mensurable. Esta constatación trajo consigo la primera distinción histórica, de tanto porvenir (para bien o para mal), entre las *artes* y las *ciencias*⁶⁵.

⁶² *Ibidem*, p. 49.

⁶³ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 15-16. Para Douglas Lane Patey, Fontenelle y sus seguidores transformaron las distinciones tradicionales entre poesía (o retórica) y filosofía en lo que con el tiempo Word-

Sea como sea, lo que nos interesa resaltar es que nos encontramos, con Fontenelle, ante un defensor de los modernos que, sin embargo, admite la *superioridad artística* de los antiguos. Eso no quiere decir que decaiga en las denuncias de idolatría injustificada que tanto preocupaban a Perrault. Al contrario, Fontenelle invita a juzgar a los antiguos *como si fueran modernos*, es decir, y en paralelo con el primer Perrault, siendo capaces de criticar *de igual a igual* sus fallos («son hombres como nosotros»), así como de alabar sus virtudes. Comparar antiguos y modernos sin pensar que estamos blasfemando es, para Fontenelle, un ejercicio de sensatez racional y, podríamos añadir, un síntoma más de haber ingresado en una época, ya ilustrada, en la que la *crítica* y el *sentido común* han ganado terreno a la ovación irracional y a la avenencia con cualquier tipo de autoridad, más propias de la mentalidad medieval o tradicionalista. No es casualidad que, en la *Enciclopedia*, Denis Diderot (1713-1784) mencione a Fontenelle y Perrault como prebostes de la Ilustración⁶⁶. Defender la superioridad artística de los antiguos no es, pues, necesariamente incompatible con posicionarse a favor de los modernos. Puede ser, de hecho, una actitud manifiestamente moderna. Si Perrault puede considerarse un «modernista extremo», como lo ha calificado Douglas Lane Patey⁶⁷, a Fontenelle debemos atribuirle un discurso más moderado y, posiblemente, de mayor perdurabilidad histórica.

V. Aportaciones teóricas de la *querelle*

Si hacemos un balance de las consecuencias teóricas que la *querelle* introdujo en el avance histórico de la disciplina estética y, más en concreto, en su desarrollo en el país galo, tal vez lo primero que debemos resaltar es, como ha hecho Simón Marchán Fiz, que en ella se agudiza el *sentido de la antigüedad*, y, en paralelo, el *sentido del presente*. Como en el ámbito de la ciencia, el universo pasa de ser estática naturaleza a historia mudable. El sentido de la antigüedad entraña una conciencia de la distancia temporal, que implica la distancia estética⁶⁸. Lo antiguo ya no se mira con el filtro de la *atemporalidad* propia de lo que ha sido considerado como modélico, sino

sworth y Coleridge llamarían la oposición de «poesía» y «ciencia». Véase Douglas Lane Patey, «Aesthetics» and the Rise of Lyric in the Eighteenth Century», *art.cit.*, p. 597.

⁶⁶ Hans Robert Jauss, «Modernity and Literary Tradition», *art.cit.*, p. 343.

⁶⁷ Douglas Lane Patey, «Aesthetics» and the Rise of Lyric in the Eighteenth Century», *art.cit.*, p. 596.

⁶⁸ Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, *op.cit.*, p. 29.

bajo el prisma del *devenir*, que hace a lo antiguo ser, más que bello, *antiguo*. El arte griego sigue siendo bello, pero no por ser modelo de La Belleza, sino por poseer *la belleza* determinada y con minúsculas de la antigüedad. La belleza es por tanto cambiante, histórica, *relativa*.

La variabilidad de la belleza implica a su vez que la categoría clásica de *perfección* deba ser reemplazada por la de *perfectibilidad*, por mucho que ésta se pueda dilatar más o menos dependiendo de a qué arte nos refiramos⁶⁹. El arte puede ahora evolucionar y no quedarse anclado en modelos fijos predeterminados de antemano. Se abre así paso la aceptación de la versatilidad cultural, que tanto entusiasmó a Charles Marguetel de Saint-Denis, señor de Saint Évremond (1610-1703) o al mismísimo Charles Louis de Secondat, Señor de la Brède y Barón de Montesquieu (1689-1755)⁷⁰. Pero la variabilidad de la belleza también implica la decadencia. El arte, como planteará Hegel, puede llegar a su culmen y dejar de avanzar, obligándose a sí mismo a transformarse en algo distinto.

Finalmente, la *querelle* saca a relucir la idea de que los *métodos* creativos, tan fructíferos en las estéticas racionalistas de los antiguos, han dejado de funcionar. Las *fine arts* se demarcan progresivamente de las *crafts*, así como de la ciencias, con las que habían compartido su sometimiento a leyes y principios susceptibles de aprenderse y explicarse⁷¹. El *método* es ahora propio y exclusivo de la ciencia, mientras que la creación artística se interna, a partir de este momento, en una senda incierta que aspira a abandonar, cada vez más, el *camino recto* del que habla Boileau, y que supuestamente conduce con certeza a la Belleza y la Verdad. En su lugar, se abren multitud de vericuetos que guían al artista hacia la fantasía, el ingenio o la imaginación, hacia el descontrol artístico premeditado o hacia la inspiración o entusiasmo inexplicables. Se asientan así las bases del futuro Romanticismo artístico y estético.

VI. Segundo atentado contra el clasicismo francés: la estética del abate Du Bos

En paralelo con la relativización histórica de la belleza, en el seno del clasicismo francés, otra alteración radical del concepto viene dada por la obra de Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) y su revalorización del sentimiento. En 1719, publica una ingente reflexión, titulada *Réflexions critiques sur la*

⁶⁹ *Ibidem*, p. 76.

⁷⁰ Hans Robert Jauss, «Modernity and Literary Tradition», *art.cit.*, p. 346.

⁷¹ Douglas Lane Patey: «Aesthetics» and the Rise of Lyric in the Eighteenth Century», *art.cit.*, p. 597.

poésie et sur la peinture, que tuvo una gran influencia durante la Ilustración. El impacto del tratado se debió fundamentalmente a que, casi por primera vez en el contexto del clasicismo francés, un autor se atrevía a afirmar, no sólo que el fin del arte era la *delectación*, sino que el mejor juez de las creaciones humanas lo constituía el *sentimiento*, no la razón. Estudiosos de distinta índole han considerado por eso a Du Bos como el precursor de la estética psicológica⁷², tan influyente en el ámbito de la Ilustración británica. Su importancia para el desarrollo de la disciplina estética es, no obstante, mayor. Du Bos no sólo defendió la legalidad estética del placer, sino que teorizó sobre el conjunto de todas las artes, no sobre una, como era costumbre en aquel momento, y diferenció la producción artística de la contemplación, cuestiones que se abordarían después en casi todas las estéticas alemanas e inglesas⁷³. A Du Bos se le ha considerado además uno de los fundadores de la «historia cultural», y su impronta, a este respecto, alcanza a François Marie Arouet, Voltaire (1694-1778), David Hume (1711-1776), o al ya citado Montesquieu⁷⁴.

Del tratado de Du Bos nos interesa fundamentalmente su defensa de la emoción o del placer suscitado por la belleza, que permite, como la *querelle*, contemplar el espectacular avance experimentado por la estética francesa durante los siglos XVII y XVIII. Hay que tener en cuenta la influencia, en su caso, de la filosofía de Locke⁷⁵, que otorga primacía a la experiencia como medio más adecuado para conocer la naturaleza.

Aunque Du Bos se granjeó la gloria por ordenar, desarrollar y sistematizar la tesis de que el sentimiento es el juez de la belleza, hay que decir que Dominique Bouhours (1628-1702) fue en verdad el primero en plantear la primacía estética de la emoción, si bien de manera aún bosquejada y dubitativa. La obra de referencia es *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687), que tiene como finalidad completar, sin alterar sus supuestos fundamentales, el *Arte poética* de Boileau.

Cassirer destaca de Bouhours el que distinga entre la forma del pensamiento lógico y la del juicio estético. La primera aspira a la exactitud y la univocidad, por lo que hace uso de conceptos rigurosos y acata las normas de la deducción. La segunda funciona de manera diferente. La exactitud o la nitidez ya no es para esta otra forma de pensamiento una meta, sino que su

⁷² Por ejemplo, Raymond Bayer, *Historia de la estética*, *op.cit.*, p. 165.

⁷³ Remy G. Saisselin, «Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on the Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25, No. 2 (Winter, 1966), p. 193.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 194.

⁷⁵ Thomas E. Kaisa, «Rhetoric in the Service of the King: The Abbe Dubos and the Concept of Public Judgment», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 23, No. 2 (Winter, 1989-1990), p. 190.

valor radica ahora en la plenitud de relaciones que abarca, en las incitaciones que encierra –a veces contradictorias y múltiples–, o en sus brillos y colores. En paralelismo con la distinción pascaliana del *esprit de finesse* y del *esprit géométrique*⁷⁶, Bouhours opone al «espíritu de justeza» de Boileau, el de «fineza, sensibilidad o delicadeza». La *délicatesse* se presenta así como un nuevo órgano que no se caracteriza por estabilizar y fijar los conceptos, sino por su agilidad y versatilidad, por sustituir el *camino recto* de la Belleza y la Verdad, propios del cartesianismo de Boileau, por la sutileza, el rodeo y el brillo estéticos⁷⁷. Existe, pues, una «razón estética» que no tiene por qué juzgarse desde los criterios cartesianos de la claridad y la distinción, y que ni siquiera tiene por qué aspirar a la verdad. En ella, lo verdadero puede mezclarse con lo falso para excitar el encanto del equívoco, de la *apariencia*⁷⁸. Reivindicar estos elementos y afirmarlos frente a las limitaciones racionalistas es un logro de Bouhours.

En línea continua con este autor, en las *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, Du Bos intenta, no ya hacer sitio al sentimiento o la imaginación, sino, como dice Cassirer, afirmarlos como «potencias auténticas y fundamentales»⁷⁹. Su importancia radica en que constituyen el único camino para conocer la naturaleza de lo estético, de la belleza, irreductible a los métodos meramente lógicos y racionales. El gusto o la sensibilidad no pueden, por tanto, aprenderse ni enseñarse teóricamente. Han de ser *experimentados* de forma individual. Sólo a través del *sentimiento vivido* es posible averiguar si una obra de arte gusta o no⁸⁰.

La *experiencia* se constituye, en la obra del lockeano Du Bos, como elemento ineludible del juicio estético. Es, como en las ciencias que requieren la observación de los fenómenos naturales, el sostén sobre el que se levanta el dictamen evaluativo de la obra de arte. La experiencia estética se origina en el contacto con la obra a través de los sentidos, en especial, a través de la visión⁸¹. La obra de arte adquiere así una nueva intensidad estética que desbanca las consideraciones intelectivas y *a priori* propias de los modelos

⁷⁶ Para esta distinción, véase Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère Vauvenargues, Camfort, Joubert, *Moralistas franceses. Máximas, pensamientos y caracteres*. Introducción de Alicia Yllera, José Antonio Millán Alba (ed.), Trad. Salustiano Masó y José Antonio Millán Alba, Madrid, Almuzara, Biblioteca de Literatura Universal, 2008, pp. 216-217.

⁷⁷ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración, op.cit.*, p. 330.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 331-332.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 333.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, Trad. Josep Monter, Universidad de Valencia, 2007, p. 32.

clasicistas y racionalistas de evaluación. Si en éstos la obra no es más que el caso concreto sobre el que aplicar los principios generales, ahora el objeto bello es el *factum* primordial, el desencadenante de la reflexión teórica. No se parte ya de pre-juicios a los que sigue la experiencia individual, sino que la obra es ahora el origen de toda experiencia de la belleza. Por eso Du Bos afirma, con pretensiones de validez interdisciplinaria, que la experiencia es la mejor maestra del género humano⁸².

Ahora bien, el caso concreto de la experiencia estética descansa sobre un aspecto específico de este género humano, el *sentimiento*, que en Du Bos disfruta de prioridad crítica y temporal:

Le cœur s'agite de lui-même, & par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant, foit que l'objet ait reçu son être de la nature, foit qu'il tienne son existence d'une imitation que l'art en a faite. Notre cœur est fait, il est organisé pour cela. Son opération prévient donc tous les raisonnemens, ainsi que l'opération de l'œil & celle de l'oreille les devançant dans leurs sensations. Il est aussi rare de voir des hommes nés. Mais on ne feroit le communiquer à ceux qui en manquoient, non plus que la vue & l'ouïe (*a*) *Nec magis arte traditur quam gustus aut odoratus*. Ainsi les imitations ont leur effet sur nous, elles nous font rire ou pleurer, elles nous attachent avant que notre raison ait eu le tems d'agir & d'examiner.⁸³

Una vez aprehendida sensorialmente la obra natural o artística, la experiencia de lo bello comienza en el sentimiento, en el corazón, y, sólo después, desemboca en el análisis racional. Para Du Bos, éste no debe intervenir en el juicio salvo para dar razón o justificar de forma subsidiaria lo que ha dictado primordialmente el sentimiento. Solo éste es el juez competente en la cuestión. No es que *deba ser así*, sino que *es* de esta manera. Un ejemplo del propio Du Bos resulta ilustrativo, aunque, a la luz de la historia ulterior de la estética, bastante dudoso. El gusto en su sentido literal, es decir, el agrado o desagrado

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Sixième Édition, Seconde Partie, Pissot, 1755, p. 343. («El corazón se agita por sí mismo y por un movimiento que precede a toda liberación cuando el objeto que se le presenta es realmente un objeto emocionante, sea que haya recibido su ser de la naturaleza, sea porque deba su existencia a una imitación artística. Nuestro corazón está hecho y organizado para eso. Su actuación antecede a todos los razonamientos, de la misma manera que la de la vista y la del oído anteceden a sus sensaciones... En una tragedia se llora antes de haber discutido si el objeto que el poeta nos presenta es capaz de emocionarnos por sí mismo o si está bien imitado. El sentimiento nos lo enseña antes de que hayamos pensado en examinarlo», Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, op.cit., p. 314).

que producen los sabores, es, dice el autor, estimado por el comensal en el momento mismo de probar un bocado, no después de haber razonado sobre los ingredientes que conforman el plato o sobre la cantidad utilizada de cada uno de ellos⁸⁴. Du Bos compara así la *immediatez* del paladar con la experiencia de la belleza, que se convierte en una especie de sucedáneo del gusto en su sentido más biológico o natural. Sentir la belleza de una escultura griega vendría a ser por tanto similar a saborear un manjar, en el sentido de que ese placer afloraría con tanta rapidez e inevitabilidad que cualquier intento de razonamiento tendría que aguardar con modestia su vez. En efecto, cuando Du Bos ilustra esta idea con un ejemplo relacionado directamente con el arte, y no con el gusto, acude a la descripción de la contemplación de un retrato, cuyo parecido con el original se juzga también de manera inmediata, sin tener que medir las proporciones del rostro o comparar la copia con el natural. El logro de la *mimesis* se precipita en la misma contemplación, cual si de un «sentimiento súbito» –cito literalmente–, se tratara⁸⁵. A ese sentimiento originario, inmediato y prerreflexivo de toda experiencia de la belleza lo llama Du Bos «sexto sentido» (*sixième sens*) y, aunque carece de órgano físico, se caracteriza por ser natural, innato y responsable del juicio estético. El sentimiento se constituye aquí en el mejor maestro de la experiencia de la belleza. Según Du Bos, supera en sabiduría a «toutes les dissertations causées par les Critiques, pour en expliquer le mérite, & pour en calculer les perfections & les défauts.»⁸⁶

VII. Conclusión

Creo haber mostrado suficientemente que Du Bos, así como Perrault o Fontenelle, actúan, en el contexto mismo del clasicismo y el racionalismo francés, como verdaderos transgresores de los convencionalismos estéticos impuestos

⁸⁴ «Raifonne-t'on pour fçavoir fi le ragoût est bon ou s'il est mauvais, & s'avifa-t'on jamais, après avoir poté des principes géométriques fur la faveur, & défini les qualités de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion fardée dans leur mélange, pour décider fi le ragoût est bon?», Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, *op.cit.*, p. 341. («¿Se razona para saber si el guiso es bueno o malo; tras proponer los principios geométricos sobre el sabor y definir las cualidades de cada ingrediente que entra en la composición de los platos, se le ocurre a alguien discutir sobre la proporción utilizada en su mezcla para decidir si el guiso es bueno?». Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, *op.cit.*, p. 313).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 314.

⁸⁶ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, *op.cit.*, p. 340. («Todas las disertaciones causados por crítica para explicar los méritos y para calcular las perfecciones y defectos», Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, *op.cit.*, p. 312).

o simplemente habituales en la época. Desarrollando, respectivamente, una teorización sobre la emoción que causa la belleza, y sobre su carácter históricamente cambiante, estos autores pueden considerarse como los verdaderos iniciadores franceses de la disciplina estética. Si por ella entendemos una parte del pensamiento que, a diferencia de la meramente intelectual o también de la moral, estudia lo que, en términos generales, podemos denominar sensibilidad humana, no puede considerarse que la estética surja cuando todavía el paradigma de reflexión hunde sus raíces en cuestiones epistemológicas o éticas. Aunque ya Boileau permite tímidas concesiones a la emoción de lo bello, sólo su afirmación y legitimación, por parte de los filósofos mencionados, puede dar pie a la discusión sobre una nueva disciplina filosófica. En paralelo con lo que está ocurriendo durante la misma época en el ámbito británico, a través de las reflexiones de Shaftesbury y Hutcheson, o de los empiristas ingleses, así como en el alemán, especialmente, en la conocida como escuela leibniziano-wolffiana, también en Francia podemos encontrar las bases del surgimiento de esta importante rama de la filosofía. La crisis del racionalismo y del clasicismo es el punto de inflexión de una tradición poética que abandona sus ataduras a la Antigüedad, para dar paso a una investigación de carácter más moderno, en la medida en que hace por fin descansar las ideas en esa nueva subjetividad que precisamente inaugura la filosofía de Descartes. Este es pues, como en todas las demás dimensiones, el clausurador y el iniciador de una nueva era, la que en el ámbito de la estética sólo culminará cuando con Kant se afirme y legalice, ya sin contemplaciones, su autonomía o independencia.

