

era en estos momentos una disciplina en auge, dentro de la quiebra general del clasicismo, como muestran personajes tan dispares como Caylus o Piranesi (5).

Conviene señalar, por último, que para egipcios, etruscos o persas se acentúa el poderoso influjo anticuario que atestiguamos aún en los análisis del arte griego y romano. En los muy pocos textos que nos transmiten alguna noticia sobre culturas antiguas no clásicas, se acentúa la dependencia con respecto a relatos de viajeros y a todo tipo de fuentes muy secundarias y alejadas, aunque también es verdad que los enciclopedistas demostrarán, en algún caso, conocer la más reciente literatura arqueológica, como por ejemplo el libro de Wood sobre Palmira (6).

Aparte de las menciones, más bien negativas, que sobre la arquitectura egipcia se contenían en el artículo Architecture de Blondel, sólo tres textos se ocupan de una manera directa y no incidental del arte egipcio, y todos son del Chevalier de Jaucourt. El primero es el artículo Obelisque, un largo y erudito texto en el que los obeliscos egipcios representan, para Jaucourt, "...los únicos monumentos que quedan de la antigua sabiduría de este pueblo"; se les considera obras públicas "...para ornamento del país y utilidad de los pueblos" y, através de fuentes clásicas, se describen algunos de ellos. Pero lo más significativo es que un gran espacio viene ocupado, precisamente, por la relación del obelisco egipcio con el mundo romano y la función ornamental que éste asumirá en la Roma imperial (y también en la moderna, porque se

alude al papel del obelisco en los trabajos urbanísticos de Fontana para Sixto V). El segundo texto al que hacia referencia es el artículo Pyramide, en el que el epígrafe más largo es el titulado Pyramides d'Egypte. Lo más significativo es que Jaucourt tiende en él a contemplar las pirámides, en la tradición del viajero erudito, más como curiosidades o como testigos mudos de la historia que como objetos capaces de despertar un sentimiento de índole estética. Jaucourt se extiende largamente sobre aspectos tales como la grandiosidad, el tamaño, el número de filas de bloques...y, sobre todo, describe, con gran lujo de recomendaciones prácticas, las distintas entradas y senderos de las pirámides. Junto a ello, encontramos una valoración de los aspectos puramente ingenieriles, con detalles sobre los procedimientos técnicos de la construcción o sobre la absoluta racionalidad que, según él, preside la división de los espacios interiores. No obstante, la racionalidad arquitectónica no equivale a utilidad social, y es aquí donde aparece el tono más genuinamente iluminista de Jaucourt: porque, en efecto, las pirámides pueden ser calificadas con razón de "obra prodigiosa de arquitectura", pero ello no impide que sean, al mismo tiempo, el monumento "...más inútil que los hombres hayan ejecutado". Es sólo la racionalidad técnica lo que ha de admirarnos, pero jamás el inútil despilfarro de energía humana que caracteriza a los sistemas despóticos. El tercer texto es el artículo, igualmente de Jaucourt, Temples des Egyptiens; en él se describen la planta y los elementos carac-

terísticos de un templo egipcio, pero se termina ridiculizando la religión de los egipcios y dando una valoración globalmente negativa de sus templos: "Hay también un edificio sagrado sostenido sobre un gran número de columnas, como en Menfis, de una fábrica de gusto bárbaro porque, además de que las columnas son grandes y numerosas y dispuestas en varias filas, no hay ni pintura ni gracia; es más bien un amasijo de piedras que ha costado inutilmente mucho trabajo".

El mismo Jaucourt es también el autor de dos artículos en los que puede encontrarse un cierto eco del orientalismo ilustrado que comienza a difundirse a partir de los años cincuenta. El artículo Persepolis tiene el gran interés de mostrar hasta qué punto tal orientalismo se encuentra en sus orígenes ligado al tema de la poética de las ruinas. Al principio del texto, Jaucourt aclara, en efecto, el objetivo del mismo: las ruinas de Persépolis; para criticar a continuación las descripciones que de tales ruinas han dado la mayoría de los autores contemporáneos, por ser más pomposas que exactas. Entre los modernos, sólo Le Brun ha sido capaz de igualar la descripción de Diodoro Sículo: exacta, pero al mismo tiempo emocionante, y en la que la exactitud histórica no sólo no está reñida sino que es la condición primera para provocar nuestra admiración. Jaucourt tiene, sin embargo, buen cuidado en separar la poética de las ruinas de la cuestión del gusto artístico. Las ruinas de Persépolis son, para él, grandes y magnificentes, pero carentes por completo

de gusto artístico: "Las columnas que aún están en pie no tienen ni bellas proporciones ni un diseño elegante. Los capiteles, sobrecargados de ornamentos groseros, tienen casi tanta altura como el fuste de las columnas. Todas las figuras son tan pesadas como esas con las que nuestras iglesias góticas están tan desgraciadamente adornadas".

Un caso especial en la visión enciclopedista del arte antiguo es el del arte y la cultura etrusca. En un momento en que, tanto en Italia como en la propia Francia, se asiste a una renovada "etruscomanía" (7), la Enciclopedia ofrece, ciertamente, algunas referencias al mundo etrusco, pero estas son escasas y además adolecen en su mayor parte de indiferenciación con respecto al mundo romano. Cuando se cita a los etruscos es, en la mayoría de los casos, como reflejo de ciertos aspectos de la vida social romana; en general, son vistos siempre como un antecedente que explica ciertos aspectos, generalmente negativos, de la historia romana. Así, por ejemplo, la existencia de supersticiones como la adivinación por medio de augurios es considerada, en varios artículos (Rome) como una supervivencia etrusca. En el artículo Romains, afirmará Diderot que éstos "...sin duda tomaron de los sabinos, de los etruscos y de los pueblos vecinos las ideas que tuvieron poco razonables". Algo más favorable es el juicio de Jaucourt en el artículo Etrurie, pero incluso en ese texto se hacen reos de la grave falta de ocultación deliberada de conocimientos: "Los etruscos tenían una lengua y unos caracteres particulares, de los que no daban conoci-

miento a ningún extranjero, para mantenerse por ese medio en su honorable y útil profesión de consagrar, entre sus vecinos y también en territorios alejados, los templos y las cercas de las ciudades, interpretar prodigios, hacer expiaciones, y casi todas las demás ceremonias de este género". En este contexto, de crítica ideológica negativa y desconocimiento arqueológico, se comprende que el arte etrusco apenas merezca la atención de los enciclopedistas y se encuentre, desde luego, bien lejos de la recuperación global de que por esos mismos años le hacía objeto, por ejemplo, Piranesi en Italia. Las muy raras informaciones que sobre obras de arte etruscas nos da la Enciclopedia proceden o de las fuentes literarias antiguas o de las recopilaciones anticuarias de Caylus. Un ejemplo del primer tipo es el artículo de Jaucourt Pyramide de Porsenna, descripción imaginaria de un monumento ya inexistente, reconstruido exclusivamente a partir de un pasaje de Varón. Como muestra del segundo tipo, podría citarse el artículo Terre-cuite, también de Jaucourt, basado en su práctica totalidad en el Récueil de Caylus. Otros textos hacen menciones ocasionales, como el artículo Peintres Grecs en el que Jaucourt, siguiendo a Plinio, hace una referencia al pintor ardeatino Ludius y postula un origen griego común para las pinturas etruscas de Caere y las latinas de Ardea. Puede decirse, por tanto, que no hay en toda la Enciclopedia ningún texto general sobre el arte etrusco que vaya más allá de la mera cita literaria o referencia pasada (8).

Como era de esperar, también en el terreno de las reflexiones sobre los antiguos aparece en la Enciclopedia la dicotomía a que ya se hizo mención a propósito de la teorización sobre el Genio: la tensión latente, y en ocasiones explícita, entre los viejos modos de trabajo intelectual propios del anticuario o del erudito y la nueva figura emergente del philosophe que, traducida al terreno concreto del estudio de los antiguos, se resolverá en la idea del arqueologo, en un proceso perfectamente resumido por I. Henares (9), que, en el transcurso de unos pocos años, cubrirá la distancia entre Caylus y Winckelmann.

Desgraciadamente, es este uno de los campos en que más se resiente la Enciclopedia de las condiciones que alteraron los primitivos planes de trabajo de la obra. Practicamente todas las referencias implícitas o explícitas a esta dicotomía anticuario/arqueólogo proceden de la pluma de Jaucourt. La versión que nos ofrece la Enciclopedia es, por ello, sensiblemente unilateral y no da cuenta de la enorme complejidad de tendencias de pensamiento que en la obra se entrecruzan. Siempre podremos imaginar lo que hubieran dicho Diderot o Marmontel en caso de haber escrito ellos y no Jaucourt los artículos correspondientes, pero queda el hecho de que fue Jaucourt quien lo hizo y de que la Enciclopedia se convierte así en portadora basicamente de una sola de las posiciones en juego. Los escasos textos sobre la cuestión procedentes de otros colaboradores apenas modifican este panorama general, y valga como ejemplo el caso del artículo Antiquaire, de Mallet,

que ofrece una mera definición como "...persona que se ocupa de la búsqueda y el estudio de los monumentos de la Antigüedad", y no es ni contrario ni favorable al trabajo del anticuario, limitándose a enumerar sus objetos (medallas, libros, inscripciones, estatuas...) (10).

¿Cuál es, pues, esa posición representada por Jaucourt y claramente dominante en la Enciclopedia? Podríamos caracterizarla como la típica situación de transición que venimos encontrando en la obra en tantos otros terrenos. En los numerosos artículos de Jaucourt sobre la antigüedad, los intereses "anticuarios" aparecen como dominantes, pero ello no quita para que en algunos de tales textos aparezca con claridad la nueva consideración de la arqueología con alusiones a Winckelmann, reflexiones sobre el nuevo papel de Roma, noticias de excavaciones, etc. No es, pues, un discurso anticuario monolítico el que encontramos en Jaucourt: la propia asombrosa cultura del Chevalier hace que se encuentre siempre bien informado de los grandes debates del siglo y que no pueda dejar de registrarlos y reconocer su conflictividad.

Jaucourt es, en principio, autor de numerosos grupos de artículos que tratan temas que se ciñen directamente a los intereses del anticuario: inscripciones, joyas, numismática, medallística...son enfocadas con minuciosidad, con un análisis con afanes clasificatorios que queda aún muy lejos del entusiasmo generalizante del arqueólogo. La fría disección de todas las informaciones que pueda contener un objeto se contrapone al predominio del

entusiasmo de orden estético que caracterizará a la primera generación de los arqueólogos. Tomemos como primer ejemplo el artículo Pierres Gravées, un larguísimo texto que examina la historia de las piedras preciosas grabadas desde egipcios a etruscos y griegos. Se encuentra en él el elogio del genio griego y la idea de la posterior corrupción de ese arte en el Imperio romano por culpa del lujo asiático. La barbarie medieval provocará la dispersión de las piedras antiguas, su inserción en objetos cristianos de culto o su acumulación en los tesoros de las iglesias, a lo que se debe, sin embargo, la conservación de un buen número de piezas. La pérdida, con todo, ha sido grande, y Jaucourt la lamenta no por las supuestas virtudes ocultas de estas piedras -lo cual tacha de superstición- ni por su precio intrínseco, sino por la fuente conocimientos que suponen. Se detiene a describir algunas célebres joyas romanas y culmina saludando el resurgir renacentista que no sólo afecta a las artes mayores sino también a la talla de piedras. Pero la última parte del artículo incluye apartados que demuestran la atención del autor hacia los intereses específicamente anticuarios. Así, hay un apartado dedicado a la descripción de los materiales sobre los que se puede tallar; otro con instrucciones para distinguir las piedras antiguas de las modernas; y, en fin, otros sobre el procedimiento técnico a emplear, sobre la conservación de las piedras, sobre el modo de formar y organizar colecciones, etc.

La numismática aparece, igualmente, entre las

preocupaciones anticuarias de Jaucourt, quien redacta sobre este tema numerosos artículos claramente independientes de los textos, obra de otros autores, en los que se describen los procesos técnicos de la acuñación. Podemos citar en este sentido el artículo Revers, un muy erudito texto que hace gala de un buen conocimiento de los escritos y recopilaciones de los principales anticuarios numismáticos y que muestran un talante práctico destinado a dar consejos útiles "...a los curiosos que comienzan a gustar de las medallas". Así, describe las diferentes clases de figuración posibles en el reverso de una medalla y afirma que un reverso tiene mayor interés cuanto más figurado está; explica el significado de los signos más habituales en las monedas griegas y romanas; pone en guardia al anticuario ante los retoques de monedas y medallas, ya se trate de retoques antiguos o de modernas falsificaciones. Pero, sobre todo, describe los modos posibles de organizar un cabinet: reunir las medallas por emperadores, utilizar el orden cronológico, el orden temático, el orden alfabético de los reversos, etc. Con todo, es significativo que no deje de hacer una mención al eterno tema enciclopedista de la corrupción del arte por el poder imperial, ya que, al comentar cómo Julio César extendió su autoridad a las acuñaciones, afirma: "Así, a partir de entonces, las medallas se vieron cargadas de todo lo que la ambición de una parte y la adulación de otra fueron capaces de inventar para inmortalizar a los príncipes buenos y malos". Sin embargo, es precisamente éso lo que hace preciosas

las medallas imperiales: lo que es condenable política y estéticamente, tiene sin embargo un valor para la fría mirada registradora de hechos del anticuario. En el artículo Tête, por otro lado, estudia Jaucourt detenidamente los anversos de monedas y medallas antiguas, realizando una gran aportación iconográfica y erudita ya que, aunque él mismo declara sentirse incómodo ante la indescifrabilidad de muchos de los signos empleados, los estudia y desentraña en muchos casos gracias a su gran conocimiento de las fuentes literarias.

Pero en el terreno de la numismática el texto fundamental de Jaucourt es el larguísimo artículo Médailles, que constituye casi un auténtico tratado independiente de medallística, incluyendo dos documentadísimos textos sobre Médailles antiques y Médailles modernes y una gran cantidad de artículos menores (11). En este terreno no se puede pasar por alto, sin embargo, el hecho de que, junto a este amplísimo artículo, aparecerá el anónimo texto Medailliste en el cual se expresa ya, laconicamente, una desconfianza con respecto a la idea de que el trabajo del erudito baste por sí mismo: "Es igual de fácil tener muchas medallas y no entender nada como tener muchos libros y ser ignorante". Aunque carezco de toda prueba documental, es fuerte la tentación de atribuir este texto a un Diderot justamente preocupado por la desmesurada celebración del trabajo del anticuario, o bien a un D'Alembert que ya en el artículo Bibliomanie había denunciado la estupidez de quien colecciona libros como objetos y no por

el saber que aportan.

A otro de los terrenos predilectos del anticuario, la epigrafía, dedica Jaucourt su artículo Inscriptions, amén de otros muchos textos menores. Las inscripciones de griegos y romanos son, para él, "...los más fieles y seguros monumentos de su historia", y en ellas resplandece con luz propia la continua lección de los antiguos: "Pero, además de que las inscripciones de estos pueblos son otros tantos monumentos que arrojan la mayor luz sobre su historia, la nobleza de sus pensamientos, la pureza de su estilo, la brevedad, la simplicidad y la claridad que reinan en ellas contribuyen a hacernoslas aún más preciosas, porque es en ese gusto en el que deberían hacerse las inscripciones. La pompa y la multiplicación de palabras las haría ridículas. Es absurdo hacer una declamación sobre una medalla o una estatua cuando se trata de acciones que, siendo grandes en sí mismas y dignas de pasar a la posteridad, no necesitan ser exageradas". Y, si bien se mira, es a propósito de este tema de las inscripciones donde se puede apreciar cómo el espíritu anticuario de Jaucourt se contagia en ocasiones del nuevo pensamiento arqueológico, dando lugar a reflexiones híbridas. Así, en efecto, la simplicidad de las inscripciones griegas y romanas es un dato que, mucho más que un hecho histórico concreto, nos transmite la idea general de la nobleza de alma de estos pueblos; y a ello se considera que no es ajena su propia lengua, que posee una energía que se ha perdido en la mayoría de las lenguas modernas (12). Igual ocurre con los epitafios antiguos, ejemplos de noble simplicidad frente a las inscripciones funerarias modernas

(13). Así, pues, para coleccionar o estudiar inscripciones griegas o romanas existe un fundamento que supera a la mera curiosidad. Pero esta parcial valoración del trabajo del anticuario, similar a la que realizaba D'Alembert en el Discurso Preliminar, no se hace sin advertencias de que debe ser, además, un crítico sagaz, lo que se traduce en la distinción entre las descripciones de segunda mano y las transmitidas a partir del original y, en general, en la exigencia de que las obras de los anticuarios sean examinadas crítica y no credulamente (14).

La estrecha relación de Jaucourt con el pensamiento anticuario puede documentarse también en artículos más generales sobre aspectos diversos de la Antigüedad. Un ejemplo de ello podría ser el artículo Priene, donde una gran parte del texto aparece dedicada a resumir las teorías de distintos anticuarios (Heinsius, Kircher, Spanheim...) sobre el monumento a Homero encargado por Claudio a Arquelao. En estos artículos más generales, un síntoma de ese anticuario-erudito que Jaucourt nunca deja de ser es el continuo recurso a las fuentes literarias grecorromanas. Su asombroso conocimiento de los escritores griegos y romanos es, paradójicamente, una de las mayores debilidades de un pensamiento demasiado apegado a la cita y menos propenso a la reflexión autónoma. No quiere ello decir que Jaucourt transmita de modo acrítico cualquier información procedente de tales escritores; al contrario, realiza siempre una muy meritoria labor de crítica histórico-textual, confrontando a los autores clásicos entre sí y con

los modernos. Lo significativo es, más bien, el plantearse como cuestión a resolver dilemas que, para Diderot por ejemplo, resultarían obsoletos e indiferentes: las medidas exactas de tal o cual estatua, si el Coloso de Rodas estaba o no a la entrada del puerto, si el laberinto de Dédalo estaba o no techado, etc. Por otro lado, no es casual que, aparte de Plinio y el resto de los autores antiguos, uno de los modernos más citados por Jaucourt sea el conde de Caylus, el paladín de los anticuarios setecentistas y la auténtica bestia negra de Diderot (15).

Se comprende así que estas fuertes influencias del pensamiento anticuario se manifiesten de un modo u otro en la práctica totalidad de los artículos de Jaucourt referidos a temas de la Antigüedad. Tomaré sólo unos cuantos ejemplos de entre los muchos que se podrían traer a colación. En el artículo Nimes, Maison Carrée de, Jaucourt siguiendo una disertación de Segurier impresa en París en 1759 no realiza una verdadera descripción del edificio sino que da cuenta de las discusiones eruditas por aclarar la naturaleza del mismo y, en particular, de los experimentos de reconstrucción de las inscripciones a partir de los agujeros dejados por las letras (empresa sobre la que muestra su escepticismo). En Rhodes, Colosse de, Jaucourt transcribe el correspondiente pasaje de Plinio describiendo la estatua, y su glosa le sirve para ir componiendo un amplio fresco de la civilización rodiense. Dedicó mucho espacio, citando explícitamente a Caylus, a la discusión sobre las medidas reales del coloso; siguiéndole, no acep-

ta sin más las medidas dadas por Plinio y otros autores, sino que acude a sus deducciones personales a partir del conocimiento de las reglas generales de proporción en la estatuaria griega. También a partir de Caylus llega Jaucourt a la conclusión de que es falsa la tesis de que el coloso estaría situado a la entrada del puerto, ya que ninguna fuente antigua autoriza tal suposición, difundida únicamente entre los modernos. Pero tampoco los escritores antiguos son siempre de fiar, y así registra Jaucourt confusiones entre los colosenses y los habitantes de Rodas o entre el coloso de Rodas y el de Nerón.

En el artículo Panthéon ofrece una detallada descripción del edificio, con una historia llena de datos eruditos. La descripción alude también a la inserción del edificio en el contexto urbanístico de la antigua Roma, con continuas citas de Plinio, Dión o Eusebio. Los distintos cambios y restauraciones del Panteón se documentan también a partir de citas clásicas, y hasta se recoge el texto latino de una sátira contra el exceso de adornos aureos. Sobre el tema del Panteón volvería Jaucourt, por otro lado, en el artículo Rotonde, texto muy poco original basado casi exclusivamente en Palladio.

Un último ejemplo puede constituirlo, finalmente, el artículo Vases antiguos, donde, sobre una tipología de los vasos en función de su utilidad, se articulan tres ideas clave: una teoría de la evolución de las formas ornamentales desde la sencillez a la complicación y desde la materia pobre a la preciosa, una conciencia del valor esté-

tico de tales productos por encima del intrínseco y, finalmente, el énfasis sobre su carácter testimonial e histórico. La descripción de ciertos vasos famosos de la Antigüedad se reduce, la mayor parte de las veces, a la traducción de determinadas descripciones clásicas. Se trata, sobre todo, de vasijas romanas a las que Jaucourt salva de la general condena contra el lujo imperial atestiguando su presencia desde los tiempos de la República. Se remite a los dibujos de anticuarios como Pietro Santo-Bartoli y estudia con más detenimiento la colección de vasos del rey de Francia afirmando, en un espíritu de superación de la famosa querelle, que las obras modernas que se encuentran en ella ni desmerecen ni superan a las antiguas. Una referencia a Caylus sirve, por otro lado, para trazar un verdadero elogio del anticuario y de la utilidad de sus investigaciones para el conocimiento de épocas pasadas.

Y sin embargo, como antes dije, pese a estos y otros muchos ejemplos Jaucourt no puede ya ser considerado como un representante puro del espíritu anticuario. En él se encuentra, cuando menos, un incuestionable eco del cambio que estaba afectando a la arqueología y que iba a concluir en su constitución como verdadera ciencia del espíritu desbordando sus aspectos más materiales. Es muy ilustrativo en este sentido el análisis de su artículo Rome Moderne, donde aparece agudamente sentido un fenómeno recientemente descrito por Francastel: el traspaso del cosmopolitismo artístico desde París a Roma, pero no en

virtud de la potencialidad artística moderna de ésta última sino en razón de la nueva importancia adquirida ya por una arqueología "estética" que desborda el marco del anticuario lo mismo que el philosophe deja atrás al erudito. Jaucourt describe a Roma como una ciudad carente de cualquier gran industria o actividad comercial, sin poder rivalizar en ello con París, Londres o Amsterdam. Ni siquiera en el terreno de las bellas artes mantiene su superioridad, desbancada por otras ciudades europeas. Es un gran vacío humano y una ciudad miserable en cuanto a su conformación urbanística. Y, sin embargo, frente a esta realidad material, afirma Jaucourt que Roma es la ciudad más digna de estudio por sus antigüedades (y también por las obras de los modernos anteriores a esta situación de decadencia (16)) y describe el entusiasmo general por las excavaciones arqueológicas. El gran Winckelmann no es, por otra parte, ignorado por Jaucourt, que lo cita sin nombrarlo por ejemplo en el artículo Laocoon, aludiendo a él como "un moderno conocedor de estas materias" y resumiendo con bastante claridad la argumentación de los Gedanken winckelmannianos sobre la noble simplicidad y la serena grandeza del arte griego.

Pero quizás el mejor ejemplo sea el artículo Herculanium, en el que el Chevalier se hace eco del fortísimo impacto causado entre los intelectuales europeos por los descubrimientos de Herculano (17). Tras unas breves alusiones a la erupción del Vesubio tomadas de la famosa descripción de Plinio el Joven, ofrece Jaucourt una detallada

exposición de los hallazgos de Herculano así como de la historia de sus excavaciones. Reseña las primeras excavaciones privadas del príncipe d'Elboeuf, hasta que se le prohíbe seguir excavando y la Corona se hace cargo de los trabajos. Carlos III es elogiado por la creación de lo que Jaucourt llama "una sociedad de muy hábiles personas", es decir, la Accademia Ercolanese que Carlos III fundó para el estudio y catalogación de los hallazgos y que publicaría entre 1757 y 1792 ocho volúmenes de las Antichità di Ercolano (18), de los cuales Jaucourt declara haber visto el primero, comenta sus láminas, se queja de la falta de información sobre alguna de ellas y muestra su impaciencia por la continuación de la serie (19). Jaucourt se basó además, indudablemente, en otras fuentes anteriores como la Lettre sur les Peintures d'Herculanum de Cochin (1751) o el ya citado Récueil de Caylus (1752). Cita también Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazioni, obra publicada en Nápoles en 1757 y en cuya redacción había participado el abate Galiani (20).

El resultado es un texto de carácter eminentemente didáctico que combina datos y descripciones de todas estas fuentes. Jaucourt se detiene largamente en el teatro de Herculano, los templos, el foro, las casas particulares, estatuas, etc., prestando atención también a los aspectos urbanísticos. Pero sobre todo habla con minuciosidad de las pinturas, el aspecto que indudablemente más impresión causó entre la intelectualidad de las Luces,

y lo hace críticamente: "Los conocedores aseguran que algunas de las pinturas sacadas de las excavaciones de Herculano, aunque preciosas, pecan en el colorido y en las carnaciones, ya procedan estos defectos de las pinturas mismas o de que el tiempo las haya alterado". Describe asimismo la técnica empleada para trasladar ciertos frescos desde Herculano a Portici, citando a Varrón para aseverar que tal sistema era ya empleado en la antigüedad. Y, por otro lado, las pinturas de Herculano, con sus decoraciones arquitectónicas, le ofrecen la ocasión de plantear una tesis no universalmente compartida y que el propio Jaucourt reafirmará, por ejemplo, en el artículo Peinture Antique: la idea de que los artistas de la antigüedad conocían perfectamente las reglas de la perspectiva. El artículo Herculanium constituye, así, un mosaico de viejos y nuevos temas, de cuestiones procedentes de la tradición anticuaria y reflexiones sobre el nuevo estatuto de la arqueología, que refleja mejor que ningún otro texto de la Enciclopedia el peso de un modelo de trabajo intelectual firmemente asentado pero, al mismo tiempo, la audacia que permite no cerrar los ojos ante los cambios que está experimentando tal modelo (21).

Por supuesto, la cuestión de la dicotomía anticuario/arqueólogo viene inmediatamente conectada con otro tema de similar trascendencia: la actitud de los enciclopedistas ante la famosa Querelle classicista, la polémica entre Antiguos y Modernos. Los términos de tal querelle, que alcanzaría su punto más álgido en la segunda mitad del XVII, han sido prolijamente descritos, por ejemplo,

por Rigault (22), y están indudablemente relacionados con el clima cultural y estético de los grandes debates clasicistas de la monarquía absoluta (de hecho, muchos de los participantes en la querelle establecían comparaciones explícitas entre el siglo de Augusto y el de Luis XIV). La gran querelle derivaría, como es sabido, en una serie de debates académicos sectoriales, como la cuestión de la superioridad lingüística del francés o del latín o, por ceñirnos al terreno estético, la polémica entre poussinistas y rubenistas que enfrentaría como cabezas de fila respectivos a Félibien y Roger de Piles (23). En estos debates participaron de un modo u otro todos los intelectuales franceses de cierta importancia: Félibien, Fréart de Chambray, La Fontaine o Boileau tomarían el partido de los Antiguos, mientras que Bayle, Racine, Roger de Piles, François Blondel, Charles Perrault o Fontenelle defenderían el partido de los Modernos. Otros como Saint-Evremond o el Padre Bouhours tomarían una postura de difícil eclecticismo (24).

En capítulos anteriores se ha podido ver ya una anticipación de la postura enciclopedista sobre el tema; recuerdese, por ejemplo, lo dicho a propósito de los artículos Architecture o Rélief-Bas. Sin entrar aquí en un nuevo análisis y descripción de la Querelle, se puede resumir así la actitud esencial de los enciclopedistas ante ella: declararla implícitamente obsoleta y plantear la relación del hombre moderno con el mundo antiguo en términos que no son los de un debate o querelle. A veces esta

declaración de obsolescencia es explícita, como ocurre en el anónimo artículo Moderne, en el que se afirma que tanto antiguos como modernos han tenido sus partidarios pero que, en materia de gusto, lo moderno no se opone a lo antiguo sino a lo de mal gusto. Marmontel, en el artículo Anciens de los Supplements resumiría años más tarde este estado de ánimo. En su opinión, no es posible una comparación entre Antiguos y Modernos porque sólo se pueden comparar temas en los que intervienen la razón y la memoria, pero no el genio y el gusto. Critica a Fontenelle, a Perrault y, en general, a todos los polemistas: "Perrault, sus partidarios y sus adversarios, todos se han equivocado en esta disputa; a unos les ha faltado el buen gusto, a otros la buena fé...En general, nada más imprudentemente iniciado que esta disputa. Ni siquiera se concibe hoy cómo pudo plantearse". Marmontel reivindica con energía las bellezas del arte antiguo, pero desde un marco ajeno a cualquier querelle.

Lo que reivindican la generalidad de los enciclopedistas es una actitud crítica que no tenga inconveniente en reconocer la superioridad de los antiguos en tal o cual terreno concreto o de los modernos en otros campos y que sea capaz de insistir más en la continuidad de esfuerzos que en el afán polémico. Es lo que hace, por ejemplo, D' Alembert en el artículo Expérimental, importante texto en el que Bacon, Newton o Descartes aparecen recuperando la estela de los antiguos en un esfuerzo común de la humanidad en el que la prioridad es pura cuestión de cronolo-

gía: "Los antiguos, a quienes nos creemos muy superiores en materia de ciencias porque encontramos más corto y más agradable preferirnos a ellos que leerlos, no negaron la física experimental, como pensamos de ordinario: comprendieron muy tempranamente que la observación y la experiencia eran el único medio de conocer la naturaleza". La necesidad de observar a los Antiguos con una nueva mirada libre de prejuicios y vanas polémicas es también claramente reafirmada en el artículo Antique, que lleva la firma común de Mallet, Blondel y Landois. En él se aplica el adjetivo antique a las obras de arte "...de la época en que las Artes habían sido llevadas a la perfección por los más grandes genios de Grecia y Roma, es decir, del periodo que va del siglo de Alejandro el Grande hasta el reinado del emperador Focas, hacia el año 600 de nuestro Señor, cuando Italia fue invadida por los godos y los vándalos". Pero además, en este artículo, la anécdota del engaño de Miguel Angel al hacer pasar por antiguo un Cupido suyo enterrado sirve para afirmar la existencia de un prejuicio favorable a los antiguos que debe ser combatido por el filósofo como cualquier otro prejuicio: piensa el autor que, si se probara que son modernas las obras que hoy se admiran como antiguas, rápidamente perderían la estima de que gozan. Otro ejemplo nos lo ofrece el ya citado artículo Rhodes, Colosse de, en el que Jaucourt afirma que los antiguos debieron de conocer algún procedimiento de unión entre la fundición caliente y la fría y lo compara con el procedimiento moderno de Varin, pero presentando

a los modernos simplemente como descubridores independientes de algo que también conocían los antiguos. Es la misma actitud que vuelve a mostrar Jaucourt en el artículo Modèle, en el que nos informa de que, mientras que los escultores antiguos hacían sus modelos en cera, los modernos los hacen en arcilla, material más propio para la expresión de las carnes; los griegos, sin embargo, no ignoraban la práctica de los modelos en arcilla, sino que eran conscientes de su principal defecto: las irregularidades y deformaciones que sufre cuando se seca; se propone, en consecuencia, un nuevo método ecléctico: hacer un modelo en arcilla, pasarlo después a yeso y fundirlo en cera.

Uno de los episodios más significativos de esta nueva actitud enciclopedista es la postura ante la figura de Homero. Homero está presente en numerosos artículos de la Enciclopedia y la valoración que de él se hace se encuentra en el justo punto medio del itinerario ideológico tan concisa y claramente descrito por Honour (25): encontramos claras pervivencias de las valoraciones anticuarias y eruditas de Homero, mezcladas con atisbos del nuevo papel que inmediatamente iba a desempeñar el bardo griego en las corrientes prerrománticas como símbolo del arte en su pureza original. El artículo Odysée, pese a ser de Diderot, es un buen ejemplo de pervivencia de los argumentos que Homero suministró a la querelle; directamente tomado del Padre Le Bossu (26), no alude a la fuerza primordial y a la originalidad que los prerrománticos valorarán

en Homero, sino que se dedica a disquisiciones tan obsoletas como la de que la idea moral central del poema es la de las desgracias que suceden cuando el dueño de la casa descuida los negocios o la de que la prudencia y el valor triunfan sobre todos los obstáculos. Un tono distinto se aprecia, en cambio, en el artículo Iliade que, aunque sin firma, es casi con toda seguridad de Diderot; una buena parte del cual está extraído del Essai sur la poésie épique de Voltaire; se recogen las palabras de éste cuando defiende a Homero del doble reproche de extravagancia en sus dioses y grosería en sus héroes. Según Voltaire, Homero ha pintado a sus dioses tal y como los concebía la teología pagana y a sus héroes tal y como debieron ser, con su fuerza y sus necesidades materiales: "En una palabra, Homero tenía que representar a un Héctor o a un Ajax, y no a un cortesano de Versalles o Saint-James". Voltaire pedía también algo muy importante que es recogido aquí: que se olviden los pequeños defectos de estilo, cubiertos como están por una masa de bellezas inimitables (27).

Estos defectos no son perdonables, sin embargo, para Marmontel, que en varios de sus artículos ataca el culto ciego a Homero desde el punto de vista del philosophe que exige el examen crítico de cualquier producto de la antigüedad, por prestigioso que sea. Así, en el artículo Fiction, afirma Marmontel que Milton triunfó allá donde Homero fracasó: en dar a sus dioses una perfecta armonía entre alma y cuerpo. Pero es, sobre todo, en el artículo Epopée donde declara que no le interesa entrar en las viejas polémicas sobre Homero, pero sí señalar que Homero

tiene defectos, aunque éstos puedan atribuirse a la época en que vivió y no a él, y que, pese a los innegables méritos de su inventor, no podríamos escoger como modelo el reloj más antiguo: las reglas del poema épico deben, en conclusión, ser deducidas de la propia naturaleza de éste y no del estudio de Homero. Así, pues, Marmontel sigue considerando como "defectos" aquéllo que Voltaire excusaba y que los prerrománticos erigirían precisamente en bandera de su revalorización de Homero, pero su descalificación de tales defectos no tiene nada que ver con la querelle sino con la preocupación del escritor/filósofo por evitar actitudes acrílicas sean del modelo que sean.

Hay, además, en la Enciclopedia dos artículos de excepcional importancia que entroncan ya con ciertas actitudes hacia la poesía homérica que triunfarán con el prerromanticismo. En primer lugar, un texto de Diderot (28), el artículo Composition, ya citado por otros motivos y en el cual Diderot hace de Homero prácticamente el padre de la poética del sublime: "La soledad parece no requerir a nadie, pero tendréis una soledad mucho más real si colocáis en ella a un ser pensante. Si hacéis que se precipite un torrente desde las montañas y queréis que yo me espante, imitad a Homero y colocad un pastor apartado sobre la montaña mientras escucha el ruido con terror". Con ello Diderot avanza lo que serán sus posteriores reflexiones de los Salons o del Essai sur la poésie dramatique y, sobre todo, valora los aspectos más sublimes de la poética homérica. Igualmente innovador, aunque en otro sentido,

es el anónimo artículo Merveilleux, ya citado también por otros motivos. En él se introduce un tema que será caro a los prerrománticos y, sobre todo, a los sturmer alemanes: Homero es equiparado no ya a Virgilio o a los clásicos, ni tampoco a los modernos, sino a otras poéticas hasta entonces soslayadas y que comienzan a ser revalorizadas por figuras como, por ejemplo, Herder como fuentes de la poesía original y pura de los pueblos. Los compañeros de Homero en este nuevo Olimpo poético que subvierte todas las jerarquías tradicionales no son Virgilio, Tasso o Milton sino los poetas hebreos, los anónimos autores de la Biblia, Shakespeare, Ossian o el autor del Nibelungenlied. En opinión del autor de este artículo, el poeta debe atenerse a su siglo, a las opiniones contemporáneas, y esta obligación deriva del hecho de que la poesía, para conmover, requiere un grado completo de ilusión: precisamente tanto Homero como el autor del libro de Job nos enseñan que el poeta está siempre obligado a usar las nociones más extendidas entre sus contemporáneos. Lo que para Marmontel era un defecto, es ahora un rasgo de genio.

Así, pues, en su gran mayoría los enciclopedistas consideran que el sólo hecho de preguntarse si son superiores los antiguos o los modernos es ya mirar a la antigüedad con ojos de erudito y no de filósofo. La historia no pasa en vano. Hay ramas del saber en las que el progreso ha logrado dejar atrás aquel feliz cúmulo de realizaciones que fue la antigüedad; hay otras en que ello no ha ocurrido. El philosophe sabe que nunca podrá dejar de mirar a

los antiguos, pero que tendrá que hacerle dejando de lado tanto el complejo de inferioridad de quien se siente pequeño como el revanchismo de quien de pronto ha descubierto que sus dioses no eran tales. El filósofo examina la historia a la luz de la razón, comprende que en determinados momentos de la antigüedad se produjo una acumulación de circunstancias favorables y trata de examinar no sólo los productos sino el espíritu de la época para extraer lecciones de alcance universal. No se considera ya a los antiguos como modelo en sí mismos, sino sólo en la medida en que lograron captar mejor que ningún otro pueblo verdades universales y naturales. Debemos estudiarlos y conocerlos, por tanto, no para copiar ciegamente sus producciones sino para, a través de su lección, poder llegar también por nuestras propias fuerzas al conocimiento de tales verdades naturales. Ese es el sentido que tienen los reconocimientos que se encuentran en numerosos artículos de "errores" concretos de los antiguos: sus obras de arte, sus producciones, pueden contener errores, y por ello lo que hay que hacer no es copiar ciegamente esas obras, sino aprender del modo en que los antiguos supieron acercarse a la naturaleza. Esa nueva actitud hacia el mundo antiguo, esencialmente ilustrada, acarrea, entre otras, tres consecuencias de primer orden. La primera es que no todo lo antiguo posee ya valor por el mero hecho de serlo y, siendo así, se deduce que la imitación del arte antiguo no ha de ser indiscriminada sino cribada por la razón: sólo ésta nos dirá lo que hay en el arte antiguo de universal o de con-

vencional y desechable. La segunda es que, si lo importante no es ya la imitación ciega y directa de las obras de arte de los antiguos sino la comprensión del espíritu que las animó, se hará mucho más hincapié en lo que hoy llamaríamos las "conexiones arte-sociedad"; es así como los artículos de la Enciclopedia se tiñen, como veremos, de crítica social y política. La tercera consecuencia es, por último, que no se puede hablar ya de "los antiguos" genericamente; el arte antiguo tiene una historia, con periodos florecientes y otros decadentes; sólo en algunos de ellos, fundamentalmente la Atenas de Pericles y la Roma republicana y de Augusto, podrá mirarse el ilustrado y reconocer sus aspiraciones.

Así, pues, la visión que del mundo antiguo se manifiesta en la Enciclopedia no es polémica sino crítica. Debido a ello proliferan en los numerosos artículos que tratan la cuestión, junto a las minuciosas descripciones de tradición erudita -que nunca llega a abandonarse por completo-, temas mucho más directamente ideológicos como el de las críticas al lujo, la conexión entre el despotismo político y la decadencia artística, la corrupción del arte cuando se pone al servicio de la instrumentalización política, la imbricación entre arte y sociedad civil en los "mejores momentos" del mundo antiguo, etc.

Conviene, sin embargo, examinar antes de descender al terreno artístico cómo este cambio de actitud se plasma en los análisis generales sobre la historia antigua. La historia antigua de los enciclopedistas deja de

ser un cúmulo de datos eruditos para convertirse en el espejo de las polémicas morales y políticas que sacuden al hombre ilustrado (29). Quizás la muestra más evidente de ello es la continua confrontación entre los modelos sociales económicos y políticos representados por Esparta y Atenas: confrontación que se puede considerar en muchos aspectos como una continuación -o un preludio, si se quiere- de la gran polémica sobre el lujo, no siendo ambas a su vez sino un trasunto del gran debate ilustrado: la definición del nuevo modelo de sociedad. Pese a la opinión de L. Cuerci, que ve en la Enciclopedia un clarísimo triunfo de las tesis filo-espartanas, y, por tanto, de los rigoristas representados por Jaucourt, mi opinión es que no se puede deducir la victoria clara de ningún bando, sino más bien la intención de contraponer críticamente los dos modelos. Ciertamente, los artículos sobre Atenas aparecen mucho menos elaborados. El artículo Athènes es predominantemente geográfico y sólo contiene algunos elogios genéricos (30), como también ocurre, por ejemplo, en Archontes y en otros textos que describen, sin excesivo entusiasmo, ciertas instituciones de la historia ateniense. El artículo Republique d'Athènes, firmado por Jaucourt, explicita ya algunas reservas contra el modelo ateniense: Jaucourt atribuye la ruina de Atenas justamente a su desmedido amor por el arte, que llega a transformarse en lujo y derroche: "Pero como las riquezas y las bellas artes llevan a la corrupción, Atenas se corrompió muy prontamente y marchó a grandes pasos hacia su ruina". La pérdida de las anti-

guas costumbres y del amor por la patria, el desorden en las asambleas, etc., son algunos de los fenómenos producidos por ese lujo que conduce inevitablemente a la victoria de Filipo. Hay que tener en cuenta que Jaucourt no habla aquí sino de la decadencia de Atenas, con razonamientos similares a los que empleará para Roma, y que en otros muchos textos elogiará con entusiasmo, como veremos, el arte ateniense de la época de Pericles, cuyo sistema político describe con tintes favorables en el artículo Démocratie (aún considerando imposible la aplicación de la democracia ateniense a los grandes estados modernos); también su sistema fiscal es considerado como justo en el artículo Impot. No obstante, no cabe duda de que los mayores elogios van dirigidos a Esparta y proceden de Jaucourt. Su entusiasmo es grande, por ejemplo, en el artículo Lacédémone (Republique de), donde describe a Esparta como: "República maravillosa que fue el terror de los persas, la veneración de los griegos, y que, para decir algo más, se convirtió en la admiración de la posteridad y extenderá su gloria por el mundo tan lejos y por tan largo tiempo como subsista el amor por las cosas bellas". Sin embargo, como han subrayado Rawson y Guerci, ya en este mismo artículo se aprecia que Jaucourt omite algunos de los aspectos más "duros" de la antigua Esparta, como por ejemplo la esclavitud de los ilotas, y que se trataba de describirla con rasgos atraentes que suavizaran sus asperezas. Jaucourt no trata de oponer la rusticidad espartana a la cultura ateniense, sino más bien de afirmar que era en Esparta

donde existía la verdadera cultura, natural, austera y simple, y no en el lujo y la ostentación ateniense. Esta orientación se acentúa en el artículo Sparte, en el que Jaucourt realiza una muy minuciosa descripción artística y urbanística, como para demostrar que también en Esparta existía amor por el arte: había plazas, templos y monumentos públicos, aunque siempre austeros y cargados de fuertes contenidos patrióticos. En cuanto a las costumbres y leyes, se encuentra, en una segunda parte del artículo que es anónima y que quizás sea del mismo Jaucourt o de Diderot, el acostumbrado elogio de Licurgo como gran legislador que ha sabido dar a su pueblo una constitución en la que el amor por la patria ha sustituido al deseo de riquezas. Sin embargo, se trata de demostrar que la vida de los espartanos no era tan dura como parecía y que la austeridad les hacía los hombres más felices de la tierra. En la línea del Rousseau de la Lettre à D'Alembert, los juegos públicos, fiestas y recitaciones de toda clase son considerados como condensadores sociales de primer orden. Otros artículos de la Enciclopedia contienen también juicios favorables sobre Esparta: Législateur, de Saint-Lambert, Etudes, de Faiguet, o Patrie, Grecs y Ephores de Jaucourt. El propio Jaucourt enfoca el tema desde el punto de vista lingüístico en el artículo Laconisme, elogiando la austeridad del lenguaje como lo que es opuesto al lujo en términos de lenguaje, o sea, la oratoria florida: "Los espartanos conservaban un aire de grandeza y autoridad en su manera de decir mucho con pocas palabras". Y se apro-

xima a las teorías lingüísticas de Rousseau (31) cuando afirma que existe una neta contraposición entre Esparta y Francia al nivel de las costumbres y que ello se traduce en que el francés haya perdido para siempre esa fuerza del antiguo laconismo (32). Hay, sin embargo, un texto esencial a la hora de valorar en sus justos límites el filolaconismo de Jaucourt y que con frecuencia se suele pasar por alto: el artículo Honnête, que ya se ha citado a propósito de la idea del genio. En él, Jaucourt valora los caracteres moderados y, tomando partido contra la exaltación abusiva de las pasiones, afirma que hay que rechazar a esos moralistas que "...en su mayor parte no pueden salir de Esparta y Roma, donde se necesitaba la mayor fuerza y actividad de las pasiones; y si se salen de estas dos repúblicas es para encerrarse en los límites de otro orden igualmente extraño al nuestro, a nuestra situación, a nuestras costumbres". La crítica de Jaucourt se dirige contra la falta de realismo de un exagerado recurso a los antiguos: lo mismo que en arte lo que se imita es el profundo conocimiento de la naturaleza de los antiguos y no sus obras, a los legisladores antiguos hay que imitarlos no en sus proyectos y realizaciones concretas sino en su sabio modo de actuar. Los antiguos, y lo espartanos entre ellos, no ofrecen un programa de acción sino un motivo de reflexión al filósofo moderno: se puede alabar la austeridad de los espartanos, incluso lamentar su desaparición, pero no postular su trasplante sin más a situaciones en las que quizás perdería su bondad.

El otro gran tema enciclopedista por lo que respecta a la historia del mundo antiguo hace referencia a Roma y su núcleo central es la contraposición entre una Roma republicana, ornada por toda clase de virtudes cívicas y descrita en términos que recuerdan a los empleados para Esparta, y la Roma imperial, considerada como una etapa en la que el despotismo político y sus consecuencias, entre ellas el lujo desmedido, minan las antaño florecientes virtudes patrióticas. Naturalmente, en esta visión de los acontecimientos planea siempre, como una sombra, las Considerations de Montesquieu, frecuentemente tomadas como referencia, sobre todo en los textos de Jaucourt. Es el caso del artículo Republique, del propio Jaucourt, en el que en el apartado dedicado a la república romana se sigue esencialmente el esquema de Montesquieu (33). La corrupción de la república se ve, en primer lugar, como una consecuencia directa del dominio del mundo, pero a partir de ahí ocurren otros dos males fundamentales: una democracia sin control en la que la masa ignorante es fácil presa de la demagogia y, sobre todo, la llegada de un lujo de los particulares que determina la ruina de las antiguas virtudes aristocráticas. Jaucourt testimonia, sin embargo, al final de su artículo, cómo la vieja Roma sigue siendo un valor para los contemporáneos, y no sólo por las lecciones de su historia: "He aquí la historia de la república romana. Veremos los cambios de su constitución en el artículo Romain, Empire; porque no se puede abandonar a Roma ni a los romanos: es así como todavía

hoy en su capital de abandonan los nuevos palacios para ir a buscar ruinas". Encontramos ahí la misma valoración de la arqueología que veíamos en el artículo Rome moderne, es decir, la aceptación sin reservas de que los restos antiguos siguen estando vivos para el hombre moderno que sepa buscar bien en ellos sin limitarse a coleccionarlos. No obstante, los enciclopedistas, y concretamente Jaucourt, están bien lejos de mantener un indiscriminado mito de los orígenes con respecto a Roma, y los primeros tiempos de la Urbe son crudamente descritos sin ninguna concesión. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el artículo Rome (Geog.anc.), donde Jaucourt describe sin ambages los oscuros orígenes de Roma como pueblo de pastores y bandidos y fustiga las supersticiones tomadas de los etruscos; describe el aspecto urbanístico de la primera Roma como una aldea miserable en el Palatino, parecida a las aldeas de Crimea, y reseña después las sucesivas ampliaciones de la Urbe durante la monarquía, su precipitada reconstrucción después de la invasión gala (con edificios magníficos pero mal trazados) y, por último, positivamente, las reformas de Nerón: "...las ordenanzas del emperador, además de la utilidad pública, aportaron un embellecimiento particular a la nueva ciudad" (34). Las prácticas supersticiosas de los primeros romanos, muy influidos por los etruscos, también criticadas en el artículo sin firma pero seguramente de Diderot Romains, Philosophie des Etrusques et des Romains, donde el lento progreso de la cultura romana queda contrapuesto al repentino fulgor griego: así,

"...los primeros romanos tomaron, sin duda, de los sabinos los etruscos y los pueblos vecinos lo poco de ideas razonables que tenían; pero, ¿qué era la filosofía de un puñado de bandidos refugiados entre colinas de las que sólo salían a intervalos para llevar el hierro, el fuego, el terror y la devastación a los desdichados pueblos que los rodeaban?". Mientras que la cultura comenzó a florecer entre los griegos apenas salieron de las cavernas y se reunieron en sociedad, los romanos permanecieron embrutecidos en filosofía hasta la llegada de los filósofos griegos: "Terminemos este resumen histórico de la filosofía de los romanos: no inventaron nada en este género; ocuparon su tiempo en instruirse en lo que los griegos habían descubierto y, en filosofía, los amos del mundo no fueron sino discípulos".

Y, sin embargo, pese a estos difíciles comienzos y a las dependencias con respecto a los griegos en muchos terrenos, hay para Jaucourt y para la mayoría de los enciclopedistas una edad de oro, inestable, transitoria y a la que nunca se atreven a enmarcar en límites cronológicos, de la República. Esta es la época ideal en que los romanos han conseguido, por fin, despegarse de la grosería y de la barbarie pero no han conquistado aún el dominio del mundo ni el aflujo de riquezas que terminará por traer la ruina del verdadero espíritu romano. Es éste un espíritu descrito como noble, frugal, austero y, sobre todo, cívico y patriótico. La relativa pobreza hace brillar la participación política y el sentido civil de los ciudada-

nos y, como afirmaba Jaucourt en el ya citado artículo Rome (Geog.anc.): "...nunca fue más digna de mandar sobre el universo que cuando la pobreza conservaba en ella el amor por las virtudes cívicas y militares". En Frugalité demostrará, además, Jaucourt que la frugalidad no era fruto únicamente de la necesidad, como quería, por ejemplo, Saint-Evremond, sino una elección consciente en la que el amor por la frugalidad doméstica puede coexistir con la magnificencia pública como expresión de la comunidad y terminará su artículo con este llamamiento: "Hagamos justicia a los bellos días de la república romana, a esos Fabricio, Curio o Camilo, por ejemplo, de los que he hablado".

Es esta época dichosa la que se contrapone abiertamente al Imperio, descrito, una vez más por Jaucourt, en el artículo Romain, Empire, donde declara su adhesión a las tesis de Montesquieu sobre el tema. En esta línea, la crisis de la república se ve como el resultado, nada azaroso, de su propia evolución: la república, después de haber engullido a los demás pueblos, se destruyó a sí misma en guerras civiles y anarquías de las que ya no pudo levantarse (35). Después de César, era imposible que no hubiera ya tiranos porque subsistían las causas que habían destruido la libertad. Pompeyo, Craso y César "...establecieron la impunidad para todos los crímenes públicos; abolieron todo lo que podía detener la corrupción de las costumbres y todo lo que podía hacer una buena civilización; lo mismo que los buenos legisladores trabajan para hacer

a sus ciudadanos mejores, ellos trabajaron para hacerlos peores". Augusto representa el siguiente paso: el hombre hábil que sabe restablecer el orden y tender hacia la monarquía mientras que no habla más que de libertad. Con Tiberio y Calígula comienza la verdadera arbitrariedad de la tiranía, el proceso de rapiña de todas las riquezas que son, a su vez, derrochadas en gastos suntuarios e inútiles. Y, sin embargo, el pueblo de Roma no odiaba ya a estos tiranos porque se había convertido en "...el más vil de todos los pueblos". No obstante, tras toda esta serie de tiranos Jaucourt encuentra un pequeño paréntesis en la época de Trajano (36), Adriano y los Antoninos, la época de los estoicos: "Parecía que la naturaleza humana hubiese hecho un esfuerzo para producir esta secta admirable...los romanos le debieron sus mejores emperadores". Este elogio del estoicismo, verdadero modelo para el moderno philosophe, es habitual en la Enciclopedia y lo volveremos a encontrar, mezclándose con la idea del príncipe ilustrado, en artículos como el ya citado Romains, Philosophie... o en Sirmium, donde Jaucourt elogia la figura de Marco Aurelio como príncipe que hace abiertamente profesión de filosofía, "...pero de la más bella, y por ello yo entiendo la de los estoicos". Sin embargo, tras este breve paréntesis de los Antoninos y el estoicismo, el Imperio no hará sino degenerar hacia formas de tiranía cada vez más refinadas, con un paralelo envilecimiento de los particulares y sus costumbres.

Pues bien, es éste doble esquema histórico de

contraposición Atenas-Esparte e Imperio-República el que posibilita que muchos de los artículos de la Enciclopedia dedicados a la cuestión del arte antiguo sean una verdadera secuencia de la polémica sobre el lujo. Porque, en efecto, el lujo desmedido y, sobre todo, inútil tanto de los particulares como del estado es, para los enciclopedistas, un efecto siempre pernicioso de una mala constitución política y, al mismo tiempo, una causa que tiende a degenerar aún más la situación. Así, un mismo elemento podrá ser honorable o rechazable según su contexto histórico-político.

El tratamiento de la elocuencia y la oratoria antiguas en la Enciclopedia es un buen ejemplo de esta problemática. Indisolublemente ligada a la idea de libertad, razón, medida y espíritu cívico, la elocuencia se corrompe cuando se corrompen el gobierno y las costumbres. Elle ocurre en Grecia tras la pérdida de la libertad a manos de los macedonios y en Roma tras el establecimiento del Imperio (37), y el síntoma de tal corrupción es doble: la elocuencia se hace florida, pierde la medida y cae en el abuso, en el lujo, de la palabra, y, por otro lado, deja de ocuparse de temas elevados y cívicos para caer en la mera diversión. En ese sentido, en el artículo Déclamation Marmontel explica cómo la declamación corrompió a la elocuencia porque el orador "...acomodaba el tema a su elocuencia en lugar de proporcionar la elocuencia a su tema"; según Marmontel, "...cuando el gusto en todos géneros se corrompió, la elocuencia experimentó la revolu-

ción general". Mucho más explícito es Jaucourt en su larguísimo artículo Orateur, sobre todo en el epígrafe Orateurs Romains. En él se halla una de las más claras contraposiciones entre la república y el Imperio. La primera es la época dorada de la libertad pública y las virtudes cívicas y, en consecuencias, del florecimiento de la elocuencia; a finales de la época republicana es cuando se alcanzan las mayores cotas, con el círculo de los Escipiones (38) y las grandes conquistas: "Nunca se vio a los romanos más grandes ni más magníficos que en esta tercera época: arte, ciencia, filosofía, gramática, retórica, todo se resentía del brillo del imperio". Los Gracos, Catón el Censor, los Escipiones o Lelio son las grandes figuras de esa ideal República cuya última figura oratoria es, precisamente, la más grande: Cicerón, "...un genio feliz, una imaginación fecunda y brillante, una razón sólida y luminosa". Cicerón, en opinión de Jaucourt, "...merece ser considerado como uno de los más grandes espíritus de la república romana y, en particular, como el más excelente de todos los maestros de elocuencia exceptuado sólo Demóstenes". Cicerón parecía inaugurar una época aún más brillante para la elocuencia romana, y sin embargo ocurre todo lo contrario: "En vano dio los más excelentes preceptos para fijar el gusto; los dio en un tiempo en que el foro, quebrantado por la anarquía del gobierno, tocaba a su decrepitud". La llegada del Imperio supone la corrupción de la verdadera elocuencia: la palabra se pone al servicio del despotismo, de la adulación a los tiranos.

Pierde sus elevados fines cívicos y, en consecuencia, o es engaño o es mero juego, pero nunca ya auténtico arte: "Así, la elocuencia, bastardeada, privada de sus nobles ejercicios, desapareció sin retorno". Un breve renacimiento en época de Trajano, con Quintiliano y Plinio el Joven, no basta para poner en cuestión el definitivo resumen de Jaucourt: "Así degeneró y terminó antes que el imperio la elocuencia romana; arrancada de su elemento, es decir, privada de la libertad y sometida al capricho de los grandes, se debilitó de un golpe; y, después de algunos esfuerzos impotentes que mostraban más un verdadero agotamiento que un fondo sólido, se sepultó en el olvido". Lo dicho para la elocuencia vale, por supuesto, como planteamiento de fondo para el resto de las manifestaciones de la cultura romana.

Así, en el artículo Trophée afirma Jaucourt que los trofeos republicanos son honorables y estimulantes de la virtud; en cambio, los emperadores los multiplican hasta el abuso, porque cuanto más disminuye la virtud más aumentan sus muestras externas, y se convierten en monumentos a la vanidad y el despotismo. En Habits des Romains contrapone la simplicidad del vestuario republicano al degradado lujo de las vestimentas imperiales, que además provocan confusión de sexos. En Pavé afirma, por otra parte, que a partir de la época de Sila el enriquecimiento de Roma por los despojos de otros pueblos conduce a la fastuosidad en los pavimentos en mansiones privadas. Más detallado es, en este sentido, el artículo Incrustation,

igualmente de Jaucourt. En él, con gran profusión de citas literarias, describe las cuatro técnicas romanas de incrustación: la del simple mortero, que es la que corresponde a los tiempos de la simplicidad, la de placas de mármol se inicia en las casa nobles de finales de la república pero con Claudio y Nerón se comienza a decorar el propio mármol hasta el exceso; la de láminas de oro y plata representa ya el puro derroche imperial de los tiempos de Domiciano, y lo mismo se dice, por último, de la incrustación en marquetería o mosaico, fustigada por Séneca. En el artículo Palais, condensa en una sola frase estas críticas a la suntuosidad: "El gran señor de Roma estimaba que su morada era estrecha si no ocupaba tanto espacio como las tierras de labor de Cincinato". En el ya citado artículo Rome moderne, Jaucourt establece un principio de validez general: cuando se examinan las antigüedades romanas, las de la república nos muestran siempre obras necesarias y útiles y las del imperio lujo, ostentación y ociosidad.

Por otra parte, la época imperial tiene, como decíamos, un efecto negativo sobre obras que de por sí serían útiles y honestas. El ejemplo más claro es el artículo Ponts des Romains. Considerados los puentes como una de las mejores manifestaciones del genio utilitario romano, Jaucourt enumera los que, según sus fuentes clásicas, eran los seis principales puentes de Roma (Sublicio, Vaticano, Palatino, Fabricio, Janicolense, Elio y Milvio) y da también noticias de otros puentes en la propia Roma o en las provincias, como el de Augusto en Rímini, los

de Alcántara y Salamanca en España o el de Trajano sobre el Danubio. No obstante, la anécdota del relato del gran puente de barcas de Calígula sobre el golfo de Pozzuoli sirve a Jaucourt para lanzar invectivas contra el emperador que dilapida las finanzas imperiales en un capricho para después reponerlas asesinando ciudadanos: el puente podría ser, según los casos, la expresión del buen hacer utilitario o de la megalomanía inútil de un tirano.

Porque, en efecto, la polémica contra el lujo no implica en absoluto la apuesta por la miseria y la cibertería: cuando los enciclopedistas hablan de los antiguos, y sobre todo de los romanos, la alternativa a un lujo, al que siempre se atribuyen raíces orientales, no es la avaricia pública, sino una magnificencia estatal cuya única mira sea la utilidad. Es este el enfoque de numerosos artículos que, analizando diversas tipologías, apuestan por una arquitectura social y utilitaria y elogian el genio de los romanos -y, en mucha menor medida, de los griegos- en tales ámbitos. Es lo que sucede, por ejemplo, en el artículo Aqueduc, cuya segunda parte, que recurre explícitamente a las Antiquités de Montfaucon, elogia los acueductos romanos como ejemplo de obra que cuesta sumas inmensas pero que no es condenable como lujo, cita algunos de los más importantes relacionados por Montfaucon (39) y añade una reflexión sobre las cloacas de la antigua Roma como obra gigantesca destinada a no verse pero aportadora de mayor utilidad que cualquier obra de "prestigio". Sobre este mismo tema había insistido ya Jaucourt en el artículo

Cloaque. Para él, la cloaca romana es el símbolo de una ponderada mezcla de sentimiento religioso, amor a Roma, deseo de gloria legítima y preocupación por el bien común; los múltiples testimonios antiguos que aduce le llevan a una consideración de la utilidad como valor que trasciende lo meramente técnico para convertirse en verdadera expresión del espíritu romano. Así, en boca de Ulpiano, Dionisio de Halicarnaso, Casiodoro, Plinio...la cloaca es un monumento a la grandeza de Roma similar a acueductos, vias públicas y "...otras obras tan magníficas como útiles, en particular el famoso templo que fue llamado el panteón". Esta última asociación de un monumento a otras obras de ingeniería es de enorme interés porque nos permite comprender el alcance de esa idea de utilidad que se contrapone a la de lujo: la utilidad romana permite no sólo la satisfacción de las necesidades materiales inmediatas sino una magnificencia artística pública que persiga la condensación de los ciudadanos en torno a la ética del bien común y el amor a la patria. Así, esta verdadera arquitectura social con la que sueñan los ilustrados (40) y que creen entrever en Roma no se compone sólo de acueductos, cloacas y puentes, sino también de termas, obeliscos, anfiteatros, circos...es decir, todo aquello que en una ciudad no es directamente útil en el sentido material, pero sí en el sentido social y político. Así, en el artículo Thermes, Jaucourt, después de una descripción concreta de las termas de Diocleciano, insiste sobre todo en su función, simbólica y real, de condensador social:

lugar directamente útil para la salud del cuerpo, pero también políticamente útil como centro de reunión de los ciudadanos; y, aunque no deja de lamentar que paulatinamente el lujo corruptor fuera introduciéndose en ellas, no dejan de ser por ello un verdadero edificio "orgánico", un miembro perfectamente adaptado a la sociedad a la que sirve. Lo mismo puede decirse de los artículos anónimos Amphithéâtre y Cirque, quizás obra del mismo autor. El primero de ellos incluye una detalladísima descripción del Coliseo, basada en autores como Aurelio Víctor o Macrobio, mientras que el segundo describe los quince circos existentes en la Roma imperial identificando sus restos en la Roma moderna. Pero en ninguno de los dos se deja de hacer especial insistencia en la funcionalidad sociopolítica de los espectáculos que en tales edificios se brindaban. Equipamiento y ornamento de la ciudad son, así, dos caras de la misma moneda y Jaucourt nos lo demuestra en varios artículos más: Places publiques de Rome, Portique, Pinacle u Obélisque. El artículo Places publiques de Rome señala la importancia de las plazas públicas en Grecia y Roma "...por su magnificencia y su gusto para las artes", pero alude sobre todo al papel social determinante de las plazas romanas, cuya propia configuración aparecerá dictada por las necesidades de los juegos públicos. Sobre un inmenso aparato de citas clásicas, describe los cinco fora de Roma, siempre con detalles de su carácter civico-social, y se valoran positivamente determinados elementos ornamentales, incluyendo los arcos de triunfo.

Como veíamos en los artículos de Blondel sobre arquitectura, los enciclopedistas están bien lejos de cualquier funcionalismo rigorista al estilo de Lodoli, y ello es una reflexión que se traslada al arte antiguo, por ejemplo en el artículo Pinacle, donde Jaucourt, más que tratar de la función arquitectónica en sí de este elemento decorativo, nos aclara su sentido simbólico: el pináculo es un honor que concede el Senado a un ciudadano privado cuiya casa adquiere así el rango de edificio público e incluso cuasi-religioso ("...porque las casas con pináculos eran miradas como templos"); el pináculo no es ya una decoración gratuita superpuesta a la estructura sino el símbolo de la recompensa pública a una virtud cívica, lo mismo que en otro sentido lo eran los Hermes descritos en otro artículo (41). En cuanto al artículo Obélisque, del que ya se ha hablado, uno de sus aspectos no menos interesantes es precisamente esta insistencia en el valor simbólico de ciertos ornamentos cuya presencia se considera socialmente útil, aunque en el caso del obelisco haya también algo de inquietud al asociarsele con los aspectos más orientalizantes del imperio, justamente aquéllos que, según la unánime opinión enciclopedista, acabarían por causar su ruina. El artículo Portique constituye, justamente, el punto de contacto entre la arquitectura "social" y la condena del lujo. En una primera parte del texto plantea Jaucourt los aspectos urbanos utilitarios del pórtico público: la comodidad individual de los ciudadanos, pero también el proporcionar un espacio para todo tipo de jue-

gos o ceremonias, espacio en el cual el embellecimiento con estatuas, cuadros y todo tipo de ornamentos no sólo no es rechazable sino necesario. Sin embargo, en la segunda parte del texto aparece ya la habitual contraposición entre el espíritu republicano, ejemplificado en Catón y Cicerón, y el lujo de los nuevos ricos del Imperio. Y, una vez más, el punto de inflexión es la conquista de Grecia: el lujo asiático que ha arruinado a la civilización griega pasa a devorar también el cuerpo social romano. Surge entonces la suntuosidad desmedida de los pórticos privados; e incluso el propio pórtico público es, en alguna medida, ya símbolo de decadencia (42), aunque en ningún momento se niegue su enorme utilidad como lugar de relaciones sociales o de fruición pública de las obras del espíritu.

Junto a esta evocación de una arquitectura eminentemente social, en la que lo útil no se identifica con lo meramente funcional y en la que cabe, por tanto, como ya postulaba Blondel, un ornamento racional, quizás otro de los aspectos más novedosos en el tratamiento que la Enciclopedia da al arte antiguo sea la presencia de la poética de las ruinas. Ya en el capítulo sobre la Pintura he tenido ocasión de destacar la rotunda modernidad de este tema, uno de aquéllos en los que más claramente se deja atrás el pensamiento anticuario y se inserta la reflexión sobre los monumentos antiguos en todo un nuevo sistema de pensamiento que incluye una revalorización crítica del legado antiguo. Es por ello muy significativo de esta

situación enciclopedista, a caballo entre el mundo del anticuariado y el de la nueva arqueología, el hecho de que en ciertos artículos se mantenga el tono general "anticuario" para en seguida insertarse bruscamente reflexiones que hubiera podido suscribir el Fiderot del Salon de 1767. Ciertamente, los ejemplos son escasos, pero no por ello menos significativos. Así, el autor anónimo de la segunda parte del artículo Aqueduc se inspira, indudablemente, en Montesquieu cuando afirma que los restos que quedan en pie en los acueductos romanos son capaces de admirarnos por muchos conceptos (su utilidad social, su técnica...) pero también de suscitar en nosotros una emoción bien diferente: la reflexión sobre la grandeza y decadencia de los romanos; la ruina de un edificio es un mudo testigo de la historia de la sociedad que lo construyó, porque, como afirma explícitamente el autor, los edificios han sido y serán siempre como los hombres. Otro ejemplo de esta poética de las ruinas directamente referida al mundo antiguo, pero en este caso contaminada por la tradición anticuaria, es el artículo Labyrinthe, de Jaucourt, uno de cuyos apartados es el "Laberinto de Egipto", descrito a partir de la relación de Pomponio Mela pero corregida a partir de Herodoto y, sobre todo, del moderno viajero Paul Lucas; las ruinas de este vasto conjunto, imaginadas más que vistas a partir del testimonio de este último, son para Jaucourt una verdadera lección de historia: los celos de los heracleopolitanos, la codicia de los árabes o el propio paso del tiempo son los agentes humanos y naturales

de la ruina. La barbarie histórica de los siglos postclásicos es, en cambio, la causa concreta de las ruinas en el artículo Amphithéâtre, donde el anónimo autor afirma en tonos casi elegíacos, después de hablar de los anfiteatros de Roma, Capua, Verona, Alba o Pozzuoli, que "...todo está destruido; los materiales han sido empleados en otros edificios y esta clase de construcciones han sido tan despreciadas en los siglos bárbaros que sólo la dificultad de su demolición ha garantizado la conservación de algunas". Por último, en el artículo Monument, Jaucourt da una definición de este término como "...toda obra de arquitectura o escultura hecha para conservar la memoria de los hombres ilustres o los grandes acontecimientos", pero sólo para afirmar que ningún monumento, por magnificante que sea, podrá salvarse de la ruina y que por éso el mejor monumento es el de Temístocles: toda Grecia.

Así, pues, recapitulando lo hasta ahora visto, pueden apreciarse en el tratamiento que la Enciclopedia da al arte antiguo, diversas ideas superpuestas o, mejor dicho, entremezcladas: la pervivencia del pensamiento anticuario y erudito, el surgimiento de la nueva concepción arqueológica ejemplificada en el moderno papel de Roma, los ecos de la polémica sobre el lujo, la aspiración ilustrada hacia una arquitectura fuertemente cargada de simbolismo y que actúe, en cierta medida, como condensador social, y, por último, algunas referencias a la poética de las ruinas. Todo este complejo de influencias, que en ocasiones se apoyan unas en otras, pero otras veces se anu-

lan, cuando no entran en abierta contradicción, hace especialmente difícil descender a la cuestión concreta de cómo ve la Enciclopedia la historia del arte antiguo grecorromano.

De entrada, hay que sentar en este terreno una afirmación: lo esencial de la historia del arte y los artistas clásicos continúa predominantemente influido por el esquema anticuario. Son escasas, prácticamente inexistentes, las deducciones históricas extraídas a partir de los avances de la nueva arqueología, y la mayoría de los grandes artículos que a continuación analizaré son, básicamente, transcripciones de Plinio realizadas por Jaucourt. De hecho, Plinio y Vitruvio son las dos grandes fuentes que se manejan en estos textos. Y, si la figura de Vitruvio queda un tanto deslucida en comparación con la sacralización absoluta que de hecho había hecho el clasicismo, no ocurre lo mismo con la de Plinio el Viejo, que aún hoy sigue siendo una de nuestras principales fuentes de conocimiento del arte antiguo (43) y al que Jaucourt muestra auténtica veneración, sin dudar prácticamente nunca de la veracidad de su relato. De hecho, en el artículo Verone, en el que se contiene también una breve referencia a Vitruvio, Jaucourt elogia la figura de Plinio y relata su ejemplar muerte transcribiendo para ello el relato de Plinio el Joven. Plinio es visto así no como una mera fuente literaria clásica de las muchas que continuamente usa Jaucourt sino como un verdadero philosophe de la Antigüedad cuyo discurso nos ilumina sobre obras de arte en su

mayoría perdidas pero que reviven gracias a su evocación. También dedica Jaucourt a Plinio un encendido elogio al final del artículo Peinture des Romains: "Parece, pues, verosímil que nadie se atreverá nunca a tratar a Plinio en su calidad de historiador de los pintores, de ser un entusiasta sin conocimiento de causa, o un declamador que se finge hombre apasionado o un escritor infiel y frívolo. Cualificaciones diametralmente contrarias son, precisamente, las que caracterizan a este gran hombre, felizmente para su gloria, para la de las artes, de las que ha sido el panegirista, y también para el interés de la literatura y de las ciencias, de las que ha sido depositario".

Similares elogios se le dirigen en el artículo Peintres Grecs: "Plinio ha escrito sobre la pintura como podría haberlo hecho un hombre de arte dotado de su genio. Se preocupa menos de dar la enumeración y descripción de las obras que de establecer el carácter de cada maestro; y, aunque lo haga con una extrema concisión, cada pintor queda caracterizado y reconocido". Citemos, por último, el artículo Relief (Peinture), donde Jaucourt recoge los comentarios de Plinio al relieve de la mano de Alejandro en un cuadro de Apeles y a la buena distribución de luces y sombras en Nicias, y afirma: "Un lector que no perciba en esta frase más que el claroscuro y el relieve en su relación mutua sólo verá en ella el relato de un historiador; los demás descubrirán la preocupación de un connoisseur por señalar la causa y el efecto y dar, bajo la apariencia de una exposición histórica, una importante lec-

ción en materia de pintura".

Junto a Plinio, y en un escalón mucho más bajo, aparecen los otros autores clásicos que sirven a Jaucourt para componer su cuadro histórico, incompleto como veremos, del arte antiguo: Petronio, Terencio, Lucano, Cicerón, Plutarco, etc. Entre los "anticuarios" modernos se citan también algunos que casi siempre complementan las informaciones de Plinio: Jaucourt habla de Perrault, La Chuassée, Bartoli, Bellori, Montfaucon, etc. Pero, sobre todo, quien domina de modo aplastante el panorama de las fuentes modernas es el conde de Caylus, el gran anticuario tan tenazmente criticado por Diderot (44). Caylus aparece citado en numerosas ocasiones, y es prácticamente el único autor moderno al que Jaucourt concede el privilegio de corregir en algún momento a Plinio. En el artículo Vases antiques trazará a propósito de Caylus un cálido elogio de la figura del verdadero anticuario; Caylus es "...otro hábil hombre que ha hecho investigaciones muy útiles a partir de los monumentos antiguos y ha descubierto diferentes vasos e instrumentos usados entre los antiguos; todas estas cosas pueden servir de mucho a quienes estudian la Antigüedad". La labor erudita de Caylus le parece fundamental, sobre todo a la luz de lo que el propio Jaucourt había afirmado en el artículo Peinture Antique, donde, como verdadero hombre de luces y pese a toda su admiración por Plinio, no puede evitar advertir que no hay que fiarse ciegamente de todos los detalles de lo que nos cuentan autores antiguos; así, por ejemplo, no podemos concluir

la superioridad de los pintores antiguos sólo a partir del relato de los supuestos prodigios que obraba su pintura, porque se trata de manifiestas exageraciones literarias, en las que hay que tener en cuenta, además, que la propia novedad de la pintura hacía aparecer como prodigioso lo que hoy ya no lo sería: "Los primeros cuadros, aunque groseros, debieron parecer obras divinas...¿Sabemos acaso qué efecto hubieran producido sobre hombres tan sensibles y dispuestos a apasionarse como eran los compatriotas de los antiguos pintores de Grecia cuadros de Rafael, Rubens o A. Carracci?". Este mismo tema reaparece en el artículo Peintres Grecs, donde, pese a los grandes elogios dirigidos a Plinio, la aceptación de su testimonio no es indiscriminada; se duda de su relato sobre Nicias y, sobre todo, se cuestiona la idea de que las obras más importantes de Zeuxis fueran justamente aquellas que más impactaban (la célebre anécdota del rácimo de uvas): "No es en esta clase de cosas en lo que consiste el sublime y la perfección del arte; semejantes engaños ocurren todos los días en las obras de nuestros pintores modernos, que no se ufanan por esta sola razón".

Por tanto, un análisis serio de la pintura antigua exige la exhaustiva confrontación de las fuentes literarias antiguas entre sí y con los restos existentes. No basta con la labor del filólogo, porque, como afirma un poco más abajo: "Los escritores modernos que han tratado la pintura antigua nos hacen más sabios sin hacernos más capaces de juzgar la cuestión de la superioridad de los

pintores antiguos sobre los pintores modernos. Estos escritores se han contentado con recopilar los pasajes de autores antiguos que hablan de la pintura y comentarlos como filólogos, sin explicarlos con el examen de lo que nuestros pintores hacen diariamente, e incluso sin aplicar estos pasajes a los trozos que aún subsisten de la pintura antigua". Para Jaucourt, el buen anticuario no es, pues, el simple filólogo; no es el hombre sabio sino el hombre que, gracias a su sabiduría, juzga; el hombre que no sólo conoce el pasado sino también el presente y confronta continuamente ambos polos. Ese hombre aparece en sus artículos personificado en Caylus, el anticuario perfecto que conoce tanto los escritos como las obras y que, gracias a ese conocimiento, responde a cuestiones como la de la superioridad de antiguos o modernos. Esta apreciación de Caylus es, así, el trasunto de ese punto medio en que se encuentra Jaucourt entre el viejo anticuariado y la nueva arqueología: Caylus tiene, en muchos aspectos, los rasgos del arqueólogo reunidos con los del anticuario, pero ello sólo le sirve para juzgar sobre cuestiones obsoletas. Con todo, es evidente que la reivindicación de Caylus por Jaucourt, en un momento en que su figura comenzaba a ser puesta en entredicho, debe enmarcarse en esa parcial y condicional revalorización de la erudición y el anticuariado que ya hemos tenido ocasión de atestiguar.

Es esta peculiar mezcla entre anticuariado y nueva arqueología lo que hace que en unos artículos se produzca la antes mencionada historización del legado clásico,

mientras que en otros se sigue hablando en general de "los antiguos", sin claras distinciones entre griegos y romanos. El mejor ejemplo de los primeros es, sin duda, el texto de Jaucourt que, bajo el epígrafe Greco, lleva el subtítulo de Réflexions sur la prééminence des Grecs dans les Sciences et dans les Arts, basado todo él en la comparación entre Grecia y Roma, siempre favorable a la primera. Para Jaucourt, los ciudadanos de Grecia se elevan por encima del resto de la humanidad. Grecia ha producido más grandes hombres que Roma (45) y, sobre todo, ha conservado el dominio cultural sobre sus vencedores políticos, que al menos tuvieron el mérito de apreciar la superioridad de los griegos y distinguirlos de otros pueblos conquistados. Por supuesto, siguiendo la tradición de la teoría de los climas, el primer factor que produce la superioridad griega en las bellas artes es el propio territorio: bajo el cielo de Grecia florece la semilla del genio y es un hecho indiscutible la identificación entre la cultura griega y su espacio geográfico, en un estadio intermedio entre la vieja teoría de los climas y las nuevas reflexiones de Winckelmann. Un segundo factor es la constante presencia de la belleza en la vida griega (ejercicios físicos, vestiduras que no encorsetan el cuerpo...), que facilita la visión del artista. Por otro lado, se describe a la sociedad griega como especialmente favorecedora de los talentos y apreciadora del arte (46): las obras de arte alcanzan grandes precios, el arte forma parte de los programas de educación pública, hay edificios que llevan el nombre de sus

arquitectos, concursos de emulación entre los artistas. Otro aspecto de este clima social favorecedor de la cultura y las artes es la frecuencia de los intercambios entre el mundo artístico y el literario, la aparición corriente de las obras de arte en la poesía, etc. Los romanos, por el contrario, muetsran poco gusto por las artes y, para Jaucourt, es evidente, por ejemplo, la superioridad de los originales griegos sobre sus copias romanas. Un juicio tan negativo quedará notablemente suavizado en otros artículos, como en seguida se verá, pero, con todo, Jaucourt, acusa claramente a los romanos de buscar la m,era magnificencia y no la belleza, la posesión de las obras y no su estudio, y de dejar su cultivo a esclavos, en su mayor parte extranjeros, con lo que el arte pierde su doble condición de libre y nacional. Es una cita de Caylus la que da fin al artículo, resumiendo todo lo dicho: no se aprecia entre los romanos ni la noble emulación que caracterizó a los griegos ni sus producciones sublimes (47).

Los artículos sobre la pintura de los antiguos no desmienten este postulado fundamental de la superioridad de los griegos, aunque matizan mucho más la cuestión. En un primer artículo Peinture antique resume Jaucourt de este modo la evolución histórica de la pintura: "Es la que de Egipto pasó a Grecia y de Grecia a Roma, donde alcanzó gran reputación entre los primeros emperadores hasta QUE al fin, habiendo destruido el lujo y las guerras al imperio romano, se extinguió y no reapareció en Italia más que cuando Cimabue, hacia mediados del siglo XIII, retiró de

las manos de algunos griegos los deplorables restos de este bello arte". Para Jaucourt, Egipto no produjo ninguna obra maestra de la pintura, e incluso recoge la opinión de Petronio de que su propio sistema de aprendizaje la perjudicaba. Cita a continuación una serie de restos que quedan de pintura grecorromana (48). De tales restos extrae una conclusión fundamental, no tan clara en otros de sus artículos: en materia de pintura, es una temeridad intentar un paralelo entre la antigua y la moderna, y aún más si se tiene en cuenta que todo lo que nos ha quedado proviene de una época que se reputaba como muy inferior a la de Apeles. No obstante, sí se puede intentar un examen de los logros de los antiguos en las diferentes partes que componen la pintura. En cuanto a composición pictórica o pintoresca, no parecen superiores a Rafael, Rubens, Veronés o Le Brun; pero no se puede decir lo mismo en cuanto a composición poética: los antiguos sabían dibujar con elegancia y corrección al menos en la misma medida que los modernos, entre otras cosas porque tenían más ocasiones de estudiar el cuerpo humano desnudo. En cuanto al color, tanto los efectos del tiempo como la escasez de obras hacen difícil decidir; obras como las Bodas Aldobrandinas muestran una enorme maestría y audacia en el color (49), pero no se pueden situar con respecto a otras. Aquí el propio testimonio de Plinio es puesto entre paréntesis por las mismas razones que antes se habían señalado para el conjunto de las fuentes antiguas: no podemos dejarnos persuadir por Plinio cuando canta las excelencias del color-

do de ciertos artistas , porque los hombres sólo pueden hablar en comparación a aquello que han visto. En cuanto al dominio del claroscuro, sin embargo, los relatos son tan concluyentes y positivos que opina que no se puede discutir su dominio por los antiguos. En otro orden de cosas, sobre la cuestión de si los pintores antiguos dominaban o no la perspectiva, Jaucourt responde afirmativamente, pese a la existencia de numerosas opiniones en contra. Sin embargo, aunque durante todo el artículo ha hablado de "pintura de los antiguos", recomienda al final diferenciar entre Grecia y Roma: "Roma no cultivó las artes más que después de muchos siglos y sus artistas en pintura nunca se pudieron comparar con los de Grecia". De ahí la inclusión de posteriores artículos distintos sobre los pintores griegos y romanos. En Peinture des Grecs, el Chevalier vuelve a ésta como la cumbre de toda la pintura antigua ("...importa considerar en particular la de los griegos, puesto que ella sola merece de un modo principal nuestras miradas"). El contenido de este artículo es, en esencia, un resumen de las noticias suministradas por Plinio (los orígenes míticos de la pintura, la pintura lineal previa a la guerra de Troya, la posterior pintura monocroma y polícroma, los nombres de los pintores más conocidos, etc.). También siguiendo a Plinio divide a los pintores griegos en una serie de grupos: desde los orígenes a Polignoto, desde la guerra del Peloponeso hasta la muerte de Alejandro, autores de géneros menores, fresquistas, pintores en cera, mujeres pintoras, etc. Habla igualmente de la exis-

tencia de "escuelas" de pintura en Grecia, advirtiendo no obstante que sus divisiones son mucho más difusas que las de las escuelas modernas. Según él, los pintores griegos trataron todos los temas, por lo que no hay en este punto ventaja para los modernos, aunque en seguida matiza su anterior afirmación de que los antiguos dominaban la perspectiva: "Pero lo que nos pertenece sin discusión es la ejecución de los grandes techos y cúpulas. Los griegos y los romanos no parecen haber conocido este género de ornamentación o, al menos, haber practicado la perspectiva hasta el punto necesario como para hacer completas estas decoraciones". Este artículo se completa con el larguísimo texto Peintres Grecs, en el que Jaucourt ofrece una lista alfabética de los grandes pintores griegos (incluso de aquellos que vivieron bajo el dominio de Roma). Las fuentes para la confección de tal lista son, por supuesto, Plinio y otros escritores antiguos como Pausanias, Diodoro Sículo, Jenofonte, Quintiliano...y, entre los modernos, Carlo Dotti o el De Pictura Veterum de Franciscus Junius acompañan al inevitable Caylus. Los comentarios sobre los pintores griegos son muy amplios, llenos de detalles biográficos y descripciones completas de obras, siempre con algún mensaje ejemplificador para el artista moderno. Así, por ejemplo, a propósito del cuadro de las bodas de Alejandro y Roxana por Acteón aparece la crítica de la alegoría moderna: "El enigma no era difícil de comprender, y sería deseable que los pintores modernos nunca hubiesen inventado alegorías más oscuras". Se critica a los eruditos modernos

que intentan rebajar el mérito de la pintura antigua y, señaladamente, a Perrault, a quien se ataca al hablar de la obra de Protógenes o de Antifilo (por haber negado, en este último caso, que los antiguos poseyeran el dominio del claroscuro). Aparece, igualmente, la idea del pintor-genio y el pintor-filósofo. Por ejemplo, Apeles (50) es el gran genio que brilla junto a Aristóteles y Alejandro, y no sólo por su pintura sino también por sus escritos y por su elevada moral que le hace in aemulis benignus, justo lo contrario que Parrasio, de quien más abajo se dice: "Es lástima que este hombre tan célebre haya mostrado en su conducta demasiado orgullo y presunción". La idea de que el pintor no sólo debe dominar la técnica de su oficio sino también poseer conocimientos científicos, literarios o filosóficos vuelve a aparecer, por ejemplo, cuando Jaucourt habla del pintor Athenion: "Nuestros pintores deberían aprovechar este ejemplo para no renegar de las bellas letras, cuyo conocimiento es tan propio para hacer recomendables sus obras. Tenemos pocos pintores tan sabios e instruidos como eran los griegos". En iguales circunstancias se describe a Pánfilo: "Pánfilo fue primus in pictura, pero de un modo al que nuestros pintores deberían tratar de aproximarse: y es que, siendo sabio en su arte, fue omnibus litteris eruditus". Frente a estos ejemplos antiguos, "...parece, sin embargo, que nuestros artistas piensan de modo diferente y se sacuden la literatura como si se tratase de un yugo penoso para entregarse por completo a las operaciones del ojo y de la mano". Una caracterización com-

pleta del pintor antiguo como genio aparece, por lo demás, a propósito de Polignoto: "Guiado por su propio genio, osó abandonar el viejo estilo, que era duro, seco y forzado, y de golpe llevó su arte desde la infancia hasta casi la perfección". El artículo abunda, por otro lado, en testimonios de la gran consideración social de que gozaban los pintores griegos. Así, por ejemplo, a propósito de Polignoto afirma Jaucourt: "Recompensas tan aduladoras para el amor propio del tipo de las que los griegos sabían conceder no se acostumbra ya; y hay que creer que, si existieran, veríamos a algunos de nuestros artistas decorar templos sin recibir ninguna retribución o, más bien, a cambio de una distinción tan grande". También los prestigios de la técnica tienen su lugar en el texto de Jaucourt, que registra puntualmente los avances técnicos atribuidos a cada artista.

En cuanto a la pintura de los romanos, el artículo Peintres Romains es muy breve y remite al mucho más extenso Peinture des Romains, que es el que desarrolla el tema. En él, las noticias de Plinio siguen siendo la fuente predominante, pero aumenta mucho el peso de las observaciones de Caylus sobre esas mismas noticias. El texto, como siempre de Jaucourt, insiste con frecuencia en el retraso histórico de los romanos en apreciar y adoptar la pintura. Los datos de Plinio sobre Fabio Píctor o de Terencio Lucano sobre los botines de Fulvio Nobilior en el 189 AC o de Mummio en Corinto en el 146 AC apoyan la idea del escaso aprecio de los romanos por la pintura en relación con

el que testimonian a la escultura, y de la desproporción existente entre ambas artes. Como ejemplo de una actitud de condenable y estrecha erudición se cita a Plutarco: "... y Plutarco le reprocha -a Lúculo- ese gusto por las obras de arte, mientras que lo elogia por su cuidado en coleccionar libros. La manera de pensar de Plutarco no debe sorprendernos. Tenemos ejemplos de ella en todos los siglos que han conocido las artes y las letras, y también en nosotros, porque sólo a un pequeño número de sabios le es dado coincidir con Plinio en no tener ningún gusto como exclusivo". Con Julio César aumenta el gusto romano por la pintura, y unos años después florece la obra de Arel-lius, a propósito de la cual se plantea nuevamente la licitud o no de dar a una diosa el rostro de la amante: Jaucourt afirma, siguiendo a Caylus, que no hay nada de escandaloso en ello y que el propio cristianismo no está exento de esta práctica (51): "...con tal de que la belleza se logre, nos importa poco a partir de qué persona se haya trazado". El reinado de Augusto, con sus mecenas particulares como Agripa, supone el máximo momento de estímulo para la pintura romana. Sin embargo, sigue existiendo un prejuicio social contra el pintor: se ama la pintura, pero se desprecia al que hace de ella su oficio. La muerte de Augusto supone el comienzo de la decadencia de las artes: los progresos del lujo nocivo, la sucesión de emperadores que hacen del arte un mero esclavo de la política...hasta llegar al reinado de Vespasiano, la época en que vive Plinio, con cuyo elogio termina este desigual e incompleto artículo.

La historia de la escultura entre los antiguos está representada por un mayor número de textos. Tres grandes artículos generales (Sculpture antique, Statue y Sculpteurs anciens) destacan junto a otros textos monográficos destinados a la descripción concreta de algunas de las más conocidas obras escultóricas de la antigüedad. Sculpture antique es un artículo general, en el que Jaucourt traza a grandes líneas su visión de la historia de la escultura "de los bellos días de Grecia y Roma". Rechaza, en primer lugar, la tesis de que la escultura nació antes que la arquitectura, ya que ésta última es efecto de la necesidad mientras que la primera lo es del ocio y del lujo, aunque reconoce la fuerza del argumento de que el escultor encuentra en la naturaleza modelos directos, mientras que las proporciones de la arquitectura no aparecen tan evidentes a los sentidos. De igual modo, piensa también en un orden histórico en la utilización de los materiales por el escultor: primero fue la arcilla, después la madera y sólo más tarde las piedras duras, el mármol y los metales. En cuanto a la visión histórica propiamente dicha, niega la posibilidad de que los escultores egipcios puedan compararse a los griegos o romanos: aunque no se les discute la prioridad temporal, no hay posibilidad de comparación en cuanto a calidad artística. Corresponde a los griegos la soberana perfección escultórica, más aún si tenemos en cuenta que Roma permaneció largo tiempo anclada en una rústica simplicidad que no fomentaba el gusto por la escultura. De ahí el dilema que atormenta a Jaucourt en muchos de sus

artículos y que se hace aquí perfectamente explícito: "Así, ¿va unida la inocencia a la ignorancia? ¿Es preciso que unos conocimientos y un gusto estimables no puedan adquirirse sin que las costumbres sufran por ello, por un abuso cuya vergüenza recae a veces, aunque injustamente, sobre las artes mismas?". Jaucourt lamenta tanto la ignorancia grosera de los primeros tiempos como los posteriores excesos del lujo, y es quizás éste el pasaje en que su polémica contra el lujo más claramente se distancia de un rigorismo rousseauiano con el que ligeramente se le ha querido a menudo identificar.

La escultura romana aparece en este artículo como hija del saqueo de Grecia: sólo tras la llegada masiva de obras griegas comienzan a formarse escultores romanos. Pero desde el comienzo se aprecia una diferencia, favorable a los griegos, que nunca será colmada; los romanos marcan la escultura con la impronta de su orgullo y no llegan a alcanzar la gracia helénica pese a utilizar los mismos materiales. El hábito de observar cotidianamente los movimientos del cuerpo, el saber retratar en el más pequeño músculo el signo visible de la pasión experimentada: éso es lo que da a la estatuaria griega una verdad y una fuerza no igualadas por Roma ni por ningún otro pueblo. La escultura romana presenta, además, un periodo de esplendor mucho más corto que la griega y se resiente en seguida de la pérdida de la libertad política. Languidece bajo Tiberio, Claudio y Nerón y el busto de Caracalla es su último suspiro. Los relieves del arco de Septimio Severo son ya

de muy mala calidad y, en cuanto a los del arco de Constantino, nos demuestran que "...la escultura se había convertido en un arte tan grosero como podía serlo al comienzo de la primera guerra contra los cartagineses". La escultura muere definitivamente con el saqueo de Roma por Alarico y sólo renacerá en la misma Roma con Julio II y León X (52).

En cuanto al artículo Statue, del que ya se ha hablado en un capítulo anterior, su segunda parte, titulada Statues des Grecs et des Romains, aparece dedicada al tema de la función social de la escultura en la sociedad clásica, manteniéndose por parte del Chevalier las tesis fundamentales ya vistas: la interrelación entre arte y moral social o la distinción entre la antigüedad austera y la antigüedad del lujo. La imagen religiosa es, para Jaucourt, el primer destino histórico que el hombre da a la estatua, pero justamente ese uso religioso lo considera fuente principal de supersticiones, incluso entre pueblos "ilustrados" como los atenienses, y condena sin paliativos la utilización de estatuas religiosas en cualquier programa religioso que no quiera entrar en conflicto con los principios de las Luces. El auténtico fin de la escultura debe ser siempre civil, y Jaucourt dedica la mayor parte de su texto a tratar de demostrar cómo ese aserto intentaba cumplirse en Grecia y Roma. Intentaba, porque es bien claro que no siempre se cumplía, sobre todo a partir de la corrupción subsiguiente a la época de los sucesores de Augusto, señalada en escultura por una apropiación despóti-

ca de los valores civiles de la imagen, asociada al uso corruptor cada vez más frecuente de materias preciosas. La erección de estatuas en épocas anteriores a la corrupción era, para Jaucourt, un mecanismo social de difusión de unas ciertas normas morales de comportamiento y, como tal, susceptible de control público; se comprende así su insistencia en el hecho de que, en la Roma republicana, la elevación de estatuas estuviese reglamentada por el Senado desde la doble consideración de la moral pública y la conveniencia urbanística. La estatua es, pues, o debe serlo, un asunto no estrictamente privado sino con grandes dosis de carácter público.

Jaucourt da dos clasificaciones fundamentales de la estatuaria antigua. La primera diferencia a las esculturas griegas por el desnudo y a las romanas por el vestido. Los griegos, según él, representaban desnuda la figura humana porque lo que más les preocupaba era la naturaleza; los romanos, en cambio, hacían hincapié en el vestido como símbolo de función social. La segunda clasificación divide a las estatuas antiguas en ecuestres, pedestres y curules, señalando las funciones urbanísticas de cada una de ellas.

En cuanto al artículo Sculpteurs anciens, igualmente del Chevalier de Jaucourt, es un texto dedicado fundamentalmente a los escultores griegos, lo que se justifica aduciendo que los nombres de los escultores egipcios no han llegado hasta nosotros y que los romanos han sido eclipsados por los griegos. Las fuentes primordiales del artículo son, como es habitual, las informaciones de Pli-

nio corregidas y comentadas por Caylus, pero con el añadido lógico en esta ocasión de Pausanias. En la mayoría de los casos se limita a citar los nombres de los artistas (mezclando escultores reales con otros mitológicos o hipotéticos), sus obras y alguna anécdota relevante tomada de Plinio o de Pausanias. Las más de las veces se trata de breves relatos sin más interés que el puro dato, pero en otras ocasiones, sobre todo cuando habla de las grandes figuras de la estatuaria griega, deja Jaucourt deslizarse reflexiones destinadas al artista moderno. Es ejemplar en este sentido su descripción del altar de Apolo en Amiclea, donde, al reseñar la enorme profusión de figuras, expresa su rechazo hacia temas tan extensos que a la imaginación le resulta imposible seguirlos y se fatiga tanto como al leer la propia descripción. Los apartados dedicados a Lisipo, Mirón o Fidias concretan la imagen del genio aplicada a la figura del escultor antiguo. A propósito del primero afirma: "Lisipo trabajaba con tanto genio como facilidad. Dado que una imitación servil de la naturaleza es un defecto más que una belleza, sabía darle más gracias y encantos de los que acostumbraba a tener" (53). También Mirón goza de uno de los atributos del genio: es un artista celoso de su inmortalidad; sin embargo, al contrario que Lisipo, su imitación de la naturaleza es exacta y no ideal, y las imágenes de animales realizadas por Mirón o, en general, por los antiguos, no pueden superar a las modernas ejecutadas por artistas ingleses u holandeses, porque éstos últimos se benefician no sólo de una continua observación di-

recta sino también de ciertos progresos de la propia naturaleza (por ejemplo, la mejora de ciertas razas de caballos). En cuanto a la figura de Fidias, reaparece, a propósito de la Atenea, la idea de que el arte supera al material por precioso y costoso que éste sea. En su Némesis se muestra, por otro lado, como artista patriótico: "El odio de un griego contra los persas, junto con el placer de vengar a su patria, animaron su genio con un fuego nuevo y prestaron a su cincel y a sus manos una nueva destreza". Fidias sirve también de pretexto para un caluroso elogio de la época de Pericles como era de paz, abundancia y, en general, condiciones para el desarrollo de los talentos. Con una entusiasta descripción del Zeus de Olimpia, Jaucourt ofrece, por último, una definición del genio casi divino del artista: "Este maestro sublime fue el primero entre los griegos que estudió la belle nature para imitarla, y su imaginación vasta y audaz representaba aún mejor a los dioses que a los hombres. Parecía entonces que su trabajo lo guiaba la divinidad misma". Policleteo o Scopas no gozan, en cambio, de las preferencias del Chevalier, aunque les dedique largas digresiones. El estilo del primero le resulta un tanto forzado porque, llevado por el deseo de la regularidad y la gracia, no llegaba a alcanzar la majestuosidad de Fidias. Es interesante, sin embargo, la anécdota en la que se le presenta dando una lección al pueblo que quería imponerle sus opiniones: "Un hábil artista, y ello ya se ha dicho antes de mí, debe escuchar la crítica como una advertencia que puede serle útil, pero

no como una ley que deba coaccionarlo". Se recoge, además, la reflexión de Caylus cuando nos pone en guardia contra la idea de que, si poseyésemos las reglas contenidas en el Canon de Policleto, podríamos hacer estatuas tan bellas como las de los antiguos. A propósito de Scopas vuelve a rechazar, como hará en otras ocasiones, la práctica de dorar o colorear las estatuas, práctica que en su opinión esconde el verdadero trabajo del escultor; considera que los modernos han hecho bien en abandonarla: "Felizmente los modernos han desterrado esta falsa magnificencia que disminuye e interrumpe el efecto y no produce a la vista más que una confusión sin gusto". Es de interés para nosotros en este artículo, por último, la descripción de los tiempos heroicos de Grecia que se hace a propósito de la figura de Dédalo. Dédalo "...vivió en esos tiempos heroicos en los que los grandes hombres no tenían otra ambición que la de hacerse útiles a sus compatriotas"; pero, al mismo tiempo, esa época heroica es la de unos griegos aún ignorantes y groseros, lo que explica que Dédalo tuviese que recurrir a artificios indignos del noble arte de la escultura tales como, por ejemplo, introducir resortes para dar movimiento a las figuras: "Estoy convencido, pues, de que Dédalo debe una buena parte de su reputación a la grosería de su siglo, y de que las estatuas de las cuales tan celosos se mostraron posteriormente los griegos eran menos recomendables por su belleza que por su antigüedad". Dédalo es, pues, el caso típico de genio obstaculizado por las condiciones adversas de su época. Sculpteurs anciens es,

en resumen, un largo y desigual texto dedicado casi exclusivamente a los escultores griegos y en el que se deslizan continuamente las ideas básicas de Jaucourt sobre la belle nature o el genio artístico.

En cuanto a otros artículos sobre escultura antigua, Jaucourt dedica una escasísima, por no decir nula, atención a la escultura romana. Sólo podemos citar contadísimas alusiones al relieve histórico en artículos como Colonne Trajane o Triomphe (arc de) de Constantin. En el primero de ellos, siguiendo a Rollin, la columna y sus relieves ofrecen un ejemplo de "ingenioso género de historia", una voluntad de hacer de la historia un mito ejemplar de gran duración e impacto para las generaciones futuras, pero no se encuentra ninguna consideración estética sobre los relieves como tales, salvo la constatación del carácter absolutamente romano del monumento. En el segundo, Jaucourt destaca maliciosamente el hecho de que, al querer erigir un monumento a Constantino, no se encontrase un artista capaz de afrontar la tarea y hubiese que recurrir al expediente de quitar relieves al arco de Trajano; los trozos realizados en época constantiniana están "...muy por debajo del buen gótico, aunque, según las apariencias, interviniera en ellos el escultor más hábil de la capital del Imperio" (54).

Sin embargo, la estatuaria griega aparece desarrollada en algunos otros artículos complementarios. Así, por ejemplo, los artículos Règle y Face tratan el tema del proceso de depuración de la naturaleza hasta la formación

de un modelo ideal. El primero es una referencia a la estatua del Canon de Policleto en la que destaca el uso por el artista de sucesivos modelos naturales hasta llegar a un canon general. En cuanto al segundo, face es el nombre que recibe la medida convencional para el diseño, tanto en pintura como en escultura; pero esta medida se ha obtenido, desde los grandes artistas antiguos, en un proceso en el que el ojo humano y la capacidad de abstracción y no la pura mecánica lo que ha permitido llegar a tales cánones: "No es la comparación del cuerpo de un hombre con el de otro hombre o una serie de medidas tomadas sobre un gran número de sujetos lo que ha permitido adquirir este conocimiento, sino los esfuerzos que se han hecho por imitar y copiar con exactitud a la naturaleza;...se han abandonado la regla y el compás para atenerse a la visión... Desde que ha habido estatuas, se ha juzgado su perfección viéndolas que midiéndolas. Gracias al arte del diseño y a un sentimiento exquisito, los grandes escultores llegaron a hacer sentir a los otros hombres las justas proporciones de las obras de la naturaleza. Los antiguos hicieron estatuas tan bellas que, de común acuerdo, fueron consideradas como la representación exacta del cuerpo humano más perfecto. Estas estatuas, que no eran más que copias del hombre se convirtieron en originales, porque no estaban hechas a partir de un solo individuo sino del conjunto de la especie humana bien observada".

El artículo Sculpture en bronze, tomado explícitamente de Caylus, se refiere sólo a la escultura en bronce

de los antiguos (remitiendo para la técnica moderna al artículo Bronze). En él, Jaucourt considera a las obras griegas en bronce recomendables por la doble razón de la elegancia de su trabajo y la magnificencia de su tamaño, aunque lamenta que ignoremos las operaciones de realización técnica del bronce antiguo por no habernos hablado Plinio de ello. Aprovecha además la ocasión para volver a criticar la costumbre romana del dorado de las estatuas (55). En el artículo Poliment des Statues, Jaucourt explica cómo, a partir de Plinio, sabemos que los antiguos pulían sus estatuas encerándolas, pulimento que le parece preferible al moderno por estar exento de frotación.

Algunos otros artículos analizan obras concretas, sobre todo helenísticas. En Taureau Farnese, Jaucourt describe esta escultura, pero hace concordar el hecho de que Plinio no haga ningún elogio de la obra con la tesis de Caylus de que "...hay más magnificencia que saber y gusto en esta obra"; no en vano Jaucourt insiste ante todo en su tamaño y en su estado de conservación. El artículo Gla-diateur expirant, Le es significativo, en cambio, por su consideración de esta obra helenística como expresión de un tipo humano, elogiándose además la habilidad del escultor para haber sabido encontrar el momento del máximo pathos. Mucho más importante a todos los efectos es el artículo Laocoon, Le, al que ya se ha hecho mención; Jaucourt ensalza esta obra sobremanera: "Entre todos los que la han podido ver, no hay ninguno que dude del arte superior de los antiguos para producir un alma verdaderamente noble

y prestar la palabra al mármol y al bronce". Considera la escultura muy superior en expresión a los versos correspondientes de Virgilio y critica la existencia de "...censores que, dado que no aplauden sino a obras en las que dominan actitudes extraordinarias y acciones traducidas con un calor desmesurado, no aplauden a esta obra maestra de Grecia". Por otro lado, como ya se ha dicho, se cita a Winckelmann sin nombrarlo, como "un moderno conocedor de estas materias" y se resume su conocida argumentación sobre la "noble simplicidad" y la "serena grandeza" de la escultura griega.

El artículo Venus de Médicis ofrece, como último ejemplo, una descripción de la conocida estatua a partir de fuentes literarias, ya que Jaucourt declara no haberla visto nunca; no hay comentario histórico alguno sino sólo unos encendidos elogios estilísticos: "...si a esta estatua no le faltaran el rubor y la voz, sería una perfecta imitación de la más bella naturaleza". Otras muchas esculturas griegas son citadas y descritas, en fin, en el artículo Galérie, texto que es fundamentalmente una descripción de la colección de obras de arte saqueadas por Verres y tomada, como es lógico, de las propias Verrinas de Cicerón, aunque también de un opúsculo que sobre ellas escribió el abate Fraguier en las Mémoires de l'Académie des Inscriptions. Verres representa aquí uno de los casos más flagrantes de desvirtuación de las obras de arte, por su apropiación brutal que no tiene nada de acercamiento estético, sino de mero robo; un tema éste que, también a pro-

pósito de Verres, volvería a tratar Jaucourt en el artículo Victoire.

Un carácter mucho menos orgánico y coherente presentan en la Enciclopedia los artículos sobre la arquitectura grecorromana. En el capítulo de este trabajo sobre la Arquitectura ya se ha tratado en profundidad el enfoque que da la Enciclopedia a la cuestión de los órdenes arquitectónicos, llegándose a la conclusión, como se recordará, de que los órdenes siguen considerándose cristalizaciones privilegiadas de la creación arquitectónica, pero ya en el marco de una creciente historización y relativización que los alejan de su anterior carácter canónico y normativo. Por otro lado, no existe para los arquitectos griegos y romanos ningún artículo histórico general similar a los que hemos citado para pintores o escultores. El artículo Architecture, de Blondel, establecía, como vimos, un esquema histórico en el que Grecia era, indudablemente, la cuna de la buena arquitectura, gracias al descubrimiento -más que invención- de los órdenes. Y Roma desarrollaba las lecciones de Grecia hasta que la corrupción posterior hizo caer a su arquitectura en el abismo del lujo y del capricho. Tales son las tesis que se mantienen como trasfondo en los no excesivamente numerosos artículos que describen edificios concretos o tipologías de la arquitectura griega y romana.

El templo de los antiguos es objeto de una visión histórica general en el artículo Temples (Hist. des Arts), de Jaucourt, del que ya se habló en el capítulo sobre la

arquitectura. Pero además aparecen otros textos relacionados con el tema. Temples des Grecs, igualmente de Jaucourt, se limita a unas observaciones muy generales e incompletas, tomadas de Vitruvio, sobre los elementos del templo griego, añadiendo algunas particularidades sobre la consagración de los templos o la financiación de sus gastos. En Temples des Romains, la mayor parte del texto se dedica a las fórmulas y rituales de construcción y consagración de los templos (56). En el artículo Temples (Littérat.) se dedica Jaucourt más a la crítica política que a la reflexión arquitectónica. Traza un brevísimo recorrido histórico desde los primeros altares en los bosques, hasta encontrar el origen de la construcción de templos en Egipto y su máxima perfección en Grecia y Roma. El templo grecorromano es considerado, en efecto, como el máximo ejemplo de adaptación de la arquitectura a su función. Pero, en seguida, se plantea Jaucourt la existencia de una manipulación política de la religión (57) y critica especialmente los abusos de los sacerdotes en las antiguas ciudades sagradas (58). En el polo opuesto se encuentra el artículo Temple (Archit.), un texto de pura terminología arquitectónica en el que el Chevalier se limita a definir el sentido de los siguientes términos referidos al templo grecorromano: anfipróstilo, in antis, diptero, hipetro, monóptero, períptero, períptero redondo, próstilo, pseudo-díptero y tetrástilo. Algunos de estos términos serán explicados también en artículos aparte, como es el caso de Hypètre o Periptère. El primero es una descripción

del templo porticado rodeado de columnas, y en él se cita como ejemplo, siguiendo a Vitruvio y Pausanias, el templo de Zeus Olímpico de Atenas; Jaucourt compara, además, este modelo de templo con los claustros monacales. El segundo desarrolla la comparación entre los templos períptero, peristilo y anfipróstilo, y su particularidad más destacable es que su fuente no es ya sólo Vitruvio sino también los comentarios de Perrault a la obra de éste. Debemos añadir, por último, a esta caracterización enciclopedista del templo grecorromano, la larga serie de artículos sobre templos que aparece bajo el encabezamiento genérico Temples. Todos estos artículos están escritos por Jaucourt y constituyen descripciones no de edificios concretos sino de tipos de templos en razón a la divinidad a que estaban consagrados. La lista completa de estos textos (59 en total) puede verse en el apéndice final de este trabajo. Si bien, en general, no van más allá del mero resumen erudito de las noticias transmitidas por los escritores clásicos, en algunos de ellos se contienen interesantes referencias incidentales. Es el caso, por ejemplo, de Temples d'Apollon, en el que se critica a la Academia Francesa por su falta de modestia al haberse hecho grabar una medalla representando a Apolo; de Temples de Castor et Pollux, en el que un novedoso motivo decorativo prueba, para Jaucourt, que "...en arquitectura puede a veces separarse de las reglas ordinarias, a condición de que lo haga con juicio y siempre de modo conforme a la naturaleza de las cosas que imita"; o de Temple de la Liberté, donde vuelve a aparecer

la crítica política de la tiranía (59). Pueden encontrarse, por último, algunas referencias a templos bajo encabezamientos geográficos, como ocurre, por ejemplo, en el artículo Ephèse, temple de o en Nimes.

Otras tipologías de la arquitectura antigua aparecen brevemente descritas en otros textos de Jaucourt. De los Propíleos habla en el artículo Propylées: remitiendo a Pausanias y a Plutarco, describe los Propíleos de Atenas, los elogia por su magnificencia y, al mismo tiempo, aprovecha para criticar su contemporáneo estado de abandono en manos de los turcos. Del pórtico, además del genérico artículo Portique, se ocupa en los artículos Hecatonsty-lon (pórtico de cien columnas) y Portique des Persans, en el que describe la antigua stoa persiké de Esparta y, al declarar que desconoce el estado actual de sus ruinas, expresa su temor de que hayan sido definitivamente destruidas por los turcos para edificar en su lugar una mezquita.

Mucha más atención recibe el edificio residencial privado. Casas, villas y palacios de griegos y romanos son el objeto de algunos eruditos y minuciosos artículos, siempre obra del Chevalier de Jaucourt. La casa griega es descrita en el artículo Maisons des Grecs, y de ella se hace derivar la tipología de la casa romana, aunque en el texto se insiste en las diferencias entre ambas (por ejemplo, la ausencia de vestíbulo en la casa griega) y, además, la casa romana no es considerada una copia servil sino un desarrollo coherente a partir del modelo griego. A la casa romana se dedica, precisamente, el artículo Maisons de l'

ancienne Rome, bastante más largo que el dedicado a los griegos. Es un texto sin ninguna referencia arqueológica, construido a partir de la confrontación de las más diversas fuentes literarias (Tácito, Polibio, Suetonio, Flávio Josefo, etc.). La historia urbanística de Roma es recordada en los mismos términos que en el artículo Rome, distinguiéndose una primera fase (monarquía y primeros tiempos de la república) en que Roma no es más que una aldea miserable (60); una segunda etapa en que Roma se cubre de edificios sólidos pero austeros (los dos últimos siglos de la república) y, finalmente, una tercera, la época imperial, en que el mármol y la magnificencia lo dominan todo; de esta última fase, destaca Jaucourt especialmente las reformas urbanísticas de Nerón después del incendio. Pero la tipología residencial por excelencia es, sin duda, para Jaucourt, la casa "del esplendor de la república", a cuya detallada descripción dedica la mayor parte del artículo. Una mención aparte merece, sin embargo, el palacio, como caso muy especial de tipo residencial. A él no se alude en el texto citado, pero sí se hace mención especial al menos a dos palacios imperiales romanos en artículos individuales. En el artículo Spalato, que es básicamente una historia de la ciudad de Split, se contienen sin embargo algunas referencias elogiosas al gran palacio de Diocleciano. Pero es interesante, sobre todo, el artículo Maison Dorée, La, en el que Jaucourt aparece preocupado por criticar el lujo y la suntuosidad del palacio de Nerón, aspecto que en el artículo Maisons de l'ancienne Rome había trata-

do con tono indiferente y descriptivo. Los materiales preciosos empleados por doquier en la Domus Aurea son, así, el símbolo de una arquitectura corrompida, pero bien adecuada a la corrupción general de la vida política y al triunfo del despotismo sobre la libertad.

Dentro de las tipologías residenciales, presta Jaucourt también una especial atención a la villa, llevado indudablemente por el gran peso que tiene en la tratadística arquitectónica clasicista la meditación sobre la villa antigua como tema concreto del más amplio problema de la relación arquitectura / naturaleza. El artículo Maisons de plaisance des Romains establece una significativa correlación entre la extensión de la villa campestre como lugar de ocio y recreo y el triunfo del lujo provocado por la afluencia de riquezas del Imperio. Así, destaca Jaucourt cómo entre los primeros romanos el término villa tenía un sentido profundamente agrícola, mientras que "...fue otra cosa totalmente distinta a finales de la república, cuando los romanos se enriquecieron con los despojos de tantas naciones vencidas; cada gran señor no se preocupó más que por emplear en Italia, en todo género de lujos, lo que había amasado mediante toda clase de bandidaje en las provincias; entonces hicieron construir grandes casas de recreo acompañadas de todo lo que podía hacerlas más magníficas y más deliciosas". La licenciosidad y la corrupción de las costumbres privadas acompañan, además, necesariamente, a esta degeneración del lujo. Y no ésto todo, sino que también juega Jaucourt con el argumento económico, tan ca-

ro a los fisiócratas: la multiplicación de esas desmesuradas quintas de recreo supone una merma de espacios naturales que deberían estar dedicados a las labores agrícolas (61). En similares aspectos insisten los varios artículos agrupados bajo el epígrafe Villa. Hay en la Enciclopedia dos artículos generales, firmados ambos separadamente por el Chevalier de Jaucourt. El primero insiste más en la acepción urbanística del término: con la acostumbrada profusión de citas clásicas (Ausonio, Amiano Marcelino, Eutropio, Aurelio Víctor), villa equivale a "aldea", aunque en el origen de ésta haya habido siempre una casa de campo. Más interesante es el segundo de los artículos, que define a la villa clásica como casa de campo que constituye el centro receptor de rentas de toda una unidad económica agropecuaria. Jaucourt vuelve aquí a insistir, no obstante, en que este significado fue pronto subvertido para pasar la villa a convertirse en sinónimo de maison de plaisance, es decir, una manifestación del lujo inútil, algo que "...lejos de obtener rentas, costaba inmensas sumas de mantener". Bajo el epígrafe Villa aparecen además los artículos Villa Hadriani, Villa Borghese y Villa San Domenico. El primero es una completa descripción de la villa de Adriano en Tívoli, de la que se destaca su combinación de manière galante, pragmatismo y eclecticismo. El segundo se dedica, más bien, a describir las obras de arte modernas contenidas en la Villa Borghese, aunque no deja de hacer referencias a los restos de la antigua villa romana. El tercero está nominalmente dedicado al monasterio domini-

co del mismo nombre en Nápoles, pero ello sólo es un pretexto para que Jaucourt realice una auténtica confrontación ideal con la antigüedad: "El artículo de los conventos no entra en mi geografía, pero es preciso saber que es éste el lugar natal de Cicerón y que el pórtico del orador de Roma ha pasado a monjes que no lo conocen". El elogio de los antiguos queda así reforzado por el contraste con un monacato ciego al brillante pasado del lugar que holla: "Inquisidores ignorantes, supersticiosos, inútiles al mundo, habitan, pues, hoy la casa de recreo del cónsul que salvó a la república, del bello genio que expandió por el universo las luces de la razón, de la moral y de la libertad". Hay que hacer mención, por último, del artículo Plaisance, Maison de plaisance de Pline, igualmente de Jaucourt. Es bien conocido el hecho de que la mayor parte de los tratadistas arquitectónicos a partir del Renacimiento mostraron un enorme interés por el re-descubrimiento de la tipología romana de la villa, y en esta tarea contaron con fuentes literarias que añadir a Vitruvio. Entre ellas, el lugar privilegiado fue, sin duda, para las descripciones literarias de la Laurentina, la famosísima villa de recreo de Plinio; una carta de Plinio el Joven a Gallus, en la que describe detenidamente la villa, dio la ocasión para numerosos ejercicios de auténtica ekphrasis, intentos de reconstrucción de la villa (62). Pues bien, el citado artículo de Jaucourt no es más que un resumen del particular intento de reconstrucción llevado a cabo por Scamozzi (63).

De entre las tipologías edilicias que reciben una especial atención por Jaucourt habría que aludir, por último, al teatro. Las reflexiones sobre el teatro de los antiguos en sus aspectos literarios son continuas en los textos de Jaucourt. Su preocupación por la expresión teatral le llevará a escribir el importantísimo artículo Théâtrale (Déclamation) y, en consonancia con ello, no descuida los aspectos arquitectónicos del teatro antiguo (haciendo con ello más patente aún la gran laguna que supone el escaso tratamiento que la Enciclopedia concede a los problemas del edificio teatral moderno). Ya en el artículo Peintres Grecs, antes citado, incluye Jaucourt una mención a los pintores de decoraciones teatrales, insistiendo en que su arte se caracterizaba por el lujo; afirma, a propósito del pintor Serapion, que era un maestro de la perspectiva teatral, pero que no sabía pintar figuras, defecto que, según él, es habitual entre los decoradores teatrales y que atribuye también a modernos como Servandoni o Bibbiena. Pero su contribución más importante al respecto son los diversos artículos incluidos bajo el epígrafe Théâtre: Théâtre (Architect), Théâtre des Anciens, Théâtre de Scarron, Théâtre de Curion, Théâtre de Pompée, Théâtre de Marcellus y Théâtre des Grecs. El artículo Théâtre (Architect.) es decepcionantemente corto y se limita a definir en unas cuantas líneas las partes esenciales del teatro "de los antiguos", prácticamente sin ninguna referencia a la arquitectura teatral moderna. Mucho más amplio es el artículo que sigue, Théâtre des Anciens, aunque, como casi siempre en

el caso de Jaucourt, está construido sobre un amontonamiento de citas de autores clásicos a partir de las cuales, según el mejor método del anticuario, se describen con detalle todo tipo de cuestiones relacionadas con la función del teatro en el mundo antiguo, y no sólo las arquitectónicas o las literarias. Hay que anotar, no obstante, que en este caso, las fuentes literarias grecorromanas no son exclusivas, sino que Jaucourt declara haberse servido para ciertos detalles de una Memoria a la Académie des Inscriptions sobre tales temas. El largo texto se detiene en temas tales como la separación de los asistentes al teatro por razones de rango, pero suministra una minuciosa información sobre las distintas partes arquitectónicas y sobre las diferencias existentes entre ellas según se trate de un teatro romano o griego, sobre los decorados teatrales (64), sobre las maquinarias de teatro y los procedimientos para cambiar la disposición del escenario. También vuelve a recogerse a propósito de la escena la idea de la evolución de la arquitectura desde la simplicidad original hasta el lujo (65), proceso que se considera paralelo a la transición desde los teatros provisionales de madera a los permanentes de piedra. Se insiste también, a propósito de los cómodos pórticos que rodeaban a los teatros, en cómo "...los antiguos se preocupaban de unir lo útil a lo agradable en todas sus obras, y sobre todo en esos monumentos públicos que debían transmitir su gusto a la posteridad y justificar a sus ojos lo que ellos mismos manifestaban de su grandeza". Pero es, signi-

ficativamente, en este texto dedicado al teatro antiguo donde se encuentra una comparación entre éste y el edificio teatral moderno, comparación netamente desfavorable a este último y en la que la arquitectura aparece como el resultado de una general corrupción política y estética. Así, la gran extensión de la escena en el teatro grecorromano posibilitaba un auténtico respeto racional a la regla de la unidad de lugar, mientras que el teatro moderno restringe mezquinamente esta extensión. Frente al carácter abierto y amplio del teatro antiguo, el cerrado teatro moderno no es sino la forma arquitectónica que corresponde a una sociedad en que se ha perdido el carácter cívico y universal de la representación teatral. La conclusión es, por supuesto, como en tantos otros artículos, una llamada a la refundamentación moral del arte siguiendo el ejemplo de los antiguos, aunque en este caso con un tono marcadamente pesimista: "Como entre los antiguos el espectáculo se daba en ocasión de fiestas y triunfos, exigía un teatro inmenso y circos abiertos; pero como entre los modernos la masa de los espectadores es mediocre, su teatro tiene poca extensión y no ofrece más que un edificio mezquino, cuyas puertas recuerdan las de una prisión arte la cual se han puesto guardias. En una palabra, nuestros teatros están tan mal contruidos, tan mal situados, tan descuidados, que parece que el gobierno en lugar de protegerlos los tolera. El teatro de los antiguos era, por el contrario, uno de esos monumentos que a los años les hubiera costado trabajo destruir si

no hubiesen colaborado a ello la ignorancia y la barbarie. Pero, ¿qué no puede el tiempo con semejante ayuda? De estas vastas obras no se han escapado más que algunos restos lo bastante interesantes como para llamar nuestra curiosidad, pero demasiado mutilados como para satisfacerla".

El artículo Théâtre des Grecs insiste en temas muy similares, recordándonos que "...de todas las materias de que han tratado los autores antiguos, la de la construcción de sus teatros es la más oscura y la más fragmentaria". La descripción se basa casi por completo en el teatro de Dionisos de Atenas y, de pasada, la noticia de que los primeros cristianos de Atenas pronunciaron en él sus predicaciones sirve a Jaucourt para afirmar que "...en general, los teatros no estaban tan fuertemente desacreditados entre los primeros cristianos como se nos quiere hacer creer". El resto de los artículos citados se limitan a dar la descripción de los cuatro principales teatros romanos, tomada siempre en lo fundamental de las fuentes literarias romanas, aunque en algún caso (el teatro de Curión) se recurre también a Caylus.

El panorama que dibuja la Enciclopedia de la arquitectura grecorromana es, pues, como su visión global del mundo antiguo, fragmentario y hecho de diversos discursos complementarios, pero buscando siempre la lección para el arquitecto moderno en un sentido crítico alejado de todo síntoma reverencial.

NOTAS

(1) Por supuesto, está ya suficientemente desacreditada la idea que contemplaba la Edad Media europea como una época completamente desconocedora del fenómeno clásico, o beligerante contra él. Las modalidades de la apropiación medieval de numerosos aspectos de la cultura greco-latina han sido el objeto de obras ya clásicas como las de CURTIUS, E.R.: Literatura europea y Edad Media latina, México, 1955, 2 vols., o HIGHET, E.: La tradición clásica, México, 1963, 2 vols.

(2) BALTRUSAITIS, J.: La Quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie, Paris, 1967; MORENZ, S.: Die Begegnung Europas mit Ägypten, Berlín, 1968; IVERSEN, E.: The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition, Copenhagen, 1961; WITTKOWER, R.: "Piranesi y la egiptomanía del siglo XVIII", en Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo, Barcelona, 1979, pp. 247-263.

(3) Algunos artículos describen, por otra parte, algunos aspectos de la religión (Prêtres, Transmigration des âmes, Funerailles...) o de las ciencias en Egipto (Anatomie, Astronomie, Médecine). Vid al respecto el cap. II de HUBERT, R.: Les Sciences sociales dans l'Encyclopédie.

(4) MOROLLI, G.: Vetus Etruria. Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann, Florencia, 1985.

(5) Vid. p. ejemplo, COCHETTI, L.: "L'opera teorica del Piranesi", en Commentari, VI, 1, 1955, pp. 35-49; RAVV.: Piranesi nei luoghi del Piranesi, Roma, 1979; AA.VV.: Piranesi e la cultura antiquaria, Roma, 1983, y sobre todo CRISTOFANI, M.: La scoperta degli etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700, Roma, 1983.

(6) Les ruines de Palmyre, autrement dite Tedmor, dans le désert, Londres, 1753. Este texto inspiró las numerosas referencias a Palmira que se encuentran en la Enciclopedia en artículos como Ordre, Palmyre y Ruines.

(7) Vid. al respecto las dos obras citadas de G. Morolli y M. Cristofani.

(8) No se puede dejar de hacer mención, sin embargo, al artículo Etrusques, Hist. des Arts, aparecido en los Supplements con la firma genérica V.A.L. Es un importante texto en cuyas fuentes entran, además de los autores clásicos, no sólo Caylus sino ya también la Geschichte de Winckelmann, las Pitture antiche di Ercolano o los escritos de Montfaucon. Los etruscos son en él presentados como un pueblo amante de las artes, creador de un estilo artístico genuino, en el que se aprecia que nunca fueron serviles copistas de egipcios o griegos y que supieron aprovechar sus propias luces, y se hace un apretado resumen de las principales tesis de Winckelmann al respecto.

(9) La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo cap. III: "La literatura arqueológica".

(10) Es significativo, por otro lado, cómo Mallet, acorde con las exigencias del Grand Tour, postula también la resurrección de otro tipo de anticuario: "...aquél que, persona ilustrada, se encargaba de mostrar y explicar las antigüedades de su ciudad", es decir, un verdadero erudito local pero, al mismo tiempo, una especie de guía turístico distinguido.

(11) Para una lista completa de los epígrafes que integran el artículo Médailles, vid. el apéndice final de este trabajo.

(12) "Los Romanos levantaron una estatua de bronce a Cornelia sobre la cual se encontraba esta inscripción: 'Cornelia, madre de los Gracos'. No se podía hacer más noblemente ni con menos términos el elogio de Cornelia y de los Gracos".

(13) "Nuestras inscripciones funerarias no ofrecen, por el contrario, más que un vano amasijo de palabras que pintan el orgullo de la baja adulación".

(14) Un segundo artículo Inscription (Art Numismat.) insiste en el tema de la noble simplicidad de las inscripciones antiguas en contraste con el ridículo recargamiento de las modernas: "Creo que se aprecia bastante bien el distinto gusto de los antiguos y modernos para las inscripciones. Los antiguos no pensaban que las medallas fuesen propias para llevar inscripciones a menos que éstas fueran

extremadamente cortas y expresivas...Pero los modernos, en general, cargan los reversos de todas sus medallas con largas inscripciones que no tienen nada de la majestad ni de la brevedad romanas. Como prueba de ello no quiero presentar sino las de la Académie des Belles-Lettres realizadas en honor y gloria de Luis XIV".

(15) Al conde de Caylus se recurre como autoridad en artículos como Vases antiques, Rhodes (colosse de), Taureau-Farnèse, Terre-cuite, Perspective, Sculpture, Peinture ancienne, etc., aparte de otros muchos que toman préstamos literales de las obras del célebre anticuario sin citarlo de modo expreso.

(16) De hecho, la lista de monumentos notables de Roma que ofrece el artículo de Jaucourt mezcla indiscriminadamente antiguos y modernos. El orden de cita es: Castel Sant'Angelo, S. Pedro del Vaticano, hospital del Santo Spirito, villa Pamphili, San Pietro in Montorio, Santa Maria in Trastevere, pons Fabritius, Cloaca Magna, pirámide de Cestia, San Pablo Extramuros, "circo de Caracalla", convento de Santo Domingo, San Juan de Letrán, Coliseo, arco de Constantino, "termas de Antonino", circo Máximo, San Giorgio in Velabro, Sta. Anastasia, arco de Janus Quadrifrons, Sta. Maria Libreatrice, horti Farnesiani, arco de Tito, templo de la Paz, Campidoglio (con la loba de bronce y la estatua ecuestre que "...se cree es de Marco Aurelio"), foros y columna de Trajano, plaza de Monte Cavallo, San Pietro in Vincoli, Sta. Maria Maggiore,

porta del Popolo, palacio Barberini, columna Antonina, Sta. Maria sopra Minerva, palacio Farnese, piazza Navona (con Sant'Agnese y la fuente de los Cuatro Rios), colegio de la Sapienza, San Luis de los Franceses, palacio Borghe- se y Mausoleo de Augusto.

(17) M. Praz define el alcance del descubrimiento cuando afirma: "De cualquier modo, un cierto Piranesi y Robert Adam tienen iguales derechos que Winckelmann como iniciadores, y los descubrimientos romanos, los estucos de las tumbas de Via Latina, las ruinas del palacio imperial de Spalato, la constitución del Museo Pio Clementino y los de las villas Albani y Borghese, fueron factores no menos poderosos que el descubrimiento de Herculano en aras a la difusión del gusto neoclásico. Pero hay algo de prodigioso en una ciudad que, después de siglos, vuelve a ver la luz del sol, lo mismo que en una pequeña nave que descubre un continente" (PRAZ, M.: "Le antichità di Ercolano", en Gusto Neoclassico, pg. 75).

(18) Previamente el encargo había sido confiado a un erudito en el peor sentido de la palabra: el padre Ottavio Antonio Baiardia, cuyo Prodrómo alle Antichità di Ercolano estaba compuesto por más de dos mil páginas de vana erudición mitológica que hicieron exclamar al gran Caracciolo, el virrey ilustrado, que Baiardi había hecho más que el Vesubio por sepultar a Herculano. En 1755 publicó un incompleto y decepcionante catálogo asperamente criticado por Winckelmann.

(19) No se encuentra en el texto de Jaucourt ninguna referencia a los obstáculos que las autoridades de Carlos de Borbón oponían a los estudiosos, y que fueron destacadas en la mayoría de los relatos de viajeros ilustrados, desde negar el permiso para visitar las ruinas hasta no permitir dibujar en ellas, para culminar con la mayor humillación: los tomos de las Antichità di Ercolano no se pusieron a la venta y, para acceder a su propiedad, era necesario el favor del rey.

(20) Sobre los descubrimientos de Herculano y la literatura que suscitaron, vid. SEZNEC, J.: "Herculaneum and Pompei in French Literature of the Eighteenth Century", en Archeology, II, 1949, pp. 150-158; CHEVALLIER, E.: "Les peintures découvertes à Herculaneum, Pompei et Stabies vues par les voyageurs du XVIIIe siècle", en Gazette des Beaux-Arts, XC, 1307, 1977, pp. 177-188; AA.VV.: Civiltà del Settecento a Napoli, Napoles-Florenca, 1979-80, 2 vols.; KIMBALL, F.: "The Reception of the Art of Herculaneum in France", en Studies presented to D. Robinson, Washington, 1953; CALATRAVA, J.A.: "Carlos III y los descubrimientos de Herculano", de próxima aparición en la revista "Fragmentos".

(21) En el vol. II de los Supplements aparecerá un segundo artículo Herculaneum, mucho más extenso, que informa sobre el desarrollo de las excavaciones hasta una época, lógicamente, posterior a la de Jaucourt, mencionándose ya, por ejemplo, la partida de Carlos para España. Señala ya la aparición de siete vols. de las Antichità: el primero de 1755, único que vio Jaucourt, y seis posteriores, aludiendo ya al control del rey sobre la edición: "He visto

ofrecer hasta cincuenta ceguías por volumen a personas ricas que no podrían obtenerlo más que por dinero. Pero el rey ha querido reservarse el privilegio de otorgar esta marca de distinción a las gentes de letras. Aunque, cediendo a los ruegos de los curiosos, acaba de ordenar vender los ejemplares que quedan". El autor, que firma C., incluye una detallada y entusiasta descripción de las estatuas, pero muestra mayores reservas con respecto a las pinturas. Entre todas ellas encuentra pocas verdaderamente meritorias, lo que "...prueba que los artistas de primer orden eran entre ellos tan raros como entre nosotros". En general, incluso en las pinturas más destacables, encuentra frialdad, ciertos fallos de dibujo, poco dominio del claroscuro, poca ciencia de los colores locales, nulo conocimiento de la perspectiva (contradiciendo así la tesis de Jaucourt) y, en general, falta de entusiasmo. Alude, por último, a la imposibilidad de hacer una buena descripción crítica de los monumentos de Herculano por no permitirse tomar notas en ellos.

(22) Vid. RIGAULT, A.H.: Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes, y GILLOT, H.: La Querelle des Anciens et des Modernes en France.

(23) Vid. TEYSSEDE, B.: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.

(24) Además de las obras citadas de Rigault y Gillot, vid. SCHLOSSER, J. von: La Literatura Artística, pp. 536-

541; FOLKIERSKI, W.: Entre classicisme et romantisme, pp. 100-185.

(25) Dice Honour: "A comienzos de siglo se consideraba a Homero uno de los grandes poetas antiguos y se le comparaba, favorablemente o desfavorablemente según los casos, con Virgilio. Pero al terminar la centuria dominaba sin rival el panorama del mundo antiguo. Sólo Dante y Shakespeare, los dos gigantes modernos, se situaban a su altura" (Neoclasicismo, pp. 99-100).

(26) Traité du poème épique en six livres, Paris, 1675.

(27) Un buen resumen de las actitudes de Voltaire y sus contemporáneos de la primera mitad del siglo ante la figura de Homero se encuentra en la obra citada de FOLKIERSKI o en NAVES, R.: Le goût de Voltaire.

(28) Vid. TROUSSON, R.: "Diderot et Homère".

(29) Sobre la función general de los modelos antiguos en la Ilustración vid. GUERCI, L.: Libertà degli antichi e libertà dei moderni; RAWSON, E.: The Spartan Tradition in European Thought, Oxford, 1969; PARKER, H.T.: The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries, Chicago, 1937; DIAZ, F.: Filosofia e politica nel Settecento francese; BORGHERO, C.: "Sparta tra pensiero e utopia", en Saggi sull'Illuminismo, Cagliari, 1973, además de las numerosas obras que estudian esta cuestión referida particularmente

a Montesquieu, Rousseau, Mably, Boulanger, Rollin y otros. Sobre el tema concreto de la historia antigua en la Enciclopedia, son útiles la obra citada de René Hubert y la de SCHARGO, N.: History in the Encyclopédie.

(30) En los Supplements, por el contrario, aparecerá un segundo artículo Athènes, firmado T.D.G., en el que, fundamentalmente a partir de noticias de los propios historiadores clásicos, se traza un panorama del desarrollo cultural ateniense poniéndolo en íntima conexión con el sistema político democrático y con los estímulos sociales; se mantiene la idea de la influencia predominante del clima en el surgimiento del genio griego y se encuentra, por otra parte, un claro eco de la poética de las ruinas: "Estos trozos respiran aún un aire de grandeza y, en medio de los escombros, se alza una voz restallante que celebra a la vez la gloria de los héroes y la de los artistas de Grecia".

(31) Sobre las teorías lingüísticas de Rousseau, muy conectadas con sus ideas estéticas, vid. DUCHET, M.: Antropología e historia en el siglo de las Luces, pp. 278-325; STAROBINSKI, J.: J.J. Rousseau. La transparencia y el obstáculo, pp. 158-218; DERRIDA, J.: La lingüística de Rousseau, Buenos Aires, 1970; FORMIGARI, L.: Linguística e antropología nel secondo Settecento; CLAPAREDE, E.: "Rousseau et l'origine du langage", en Annales de la Société J.J. Rousseau, XXIV, 1935, pp. 95-120.

(32) No obstante, aunque se trate de un tema marginal al presente estudio, conviene señalar que la influencia de Rousseau sobre las ideas lingüísticas de Jaucourt no es exclusiva. De hecho, el muy importante artículo Langage está tomado casi por entero de Warburton y Condillac y, siguiéndoles, Jaucourt nos afirma ahora que en la historia del lenguaje humano ha habido un progreso desde el primer lenguaje, necesariamente estéril, limitado y acompañado de gesticulaciones, que le parecen un signo de atraso, al latín, lengua continuamente enriquecida por el progreso de ciencias y artes. El propio progreso encierra, sin embargo, el peligro del abuso del lenguaje, y por ello hay que reconducirlo a la imitación de los principios activos de la naturaleza, aunque no hay lengua en la que este requisito se dé a la perfección, ya que de haberla sería una lengua universal. En cuanto al por qué de la no existencia de una lengua universal, la respuesta de Jaucourt es una variante de la teoría de los climas: es la diferencia de "climas, costumbres y temperamentos" lo que provoca diversidades en la sensibilidad de los pueblos, que se traducen a nivel lingüístico no sólo entre países sino entre regiones y comarcas, o incluso entre clases sociales. La posibilidad de una lengua universal aparece como una utopía, pero aún en esa humanidad compuesta de partes es posible el progreso: las lenguas particulares, no por serlo dejarán de cumplir un papel de instrumentos de conocimiento. Muy en relación con este texto de Jaucourt aparece, por otro lado, el artículo Primitif,

firmado B.E.R.M. (es decir, Beauzée, profesor de la Ecole Royale Militaire).

(33) La influencia de Montesquieu sobre Jaucourt es muy grande y se puede rastrear en muchos de sus artículos, como por ejemplo Guerre, Inde, Noblesse (en el que Jaucourt, lo mismo que Montesquieu, justifica la institución de la nobleza como medio para impedir que la monarquía se vuelva tiránica), Seigneur (donde, como Montesquieu en las Lettres Persanes, opone los conceptos de "gran señor" y "gran hombre"), etc.

(34) Remite Jaucourt al artículo Régions de Rome, donde da cuenta de la división de Roma por Augusto en 14 regiones y se elogia nuevamente el trazado regular de Nerón. La división de Roma en 14 regiones es recogida también en el artículo Quartiers de Rome, donde Jaucourt identifica a las catorce unidades urbanísticas romanas no sólo a partir de su perímetro sino también de los monumentos notables de cada una de ellas.

(35) Al final del artículo, Jaucourt resume con estas palabras la teoría de la causalidad histórica de Montesquieu: "No es, dice él, la fortuna la que domina el mundo; se le puede preguntar a los Romanos, que conocieron una serie continua de prosperidades cuando se gobernaron según un cierto plan y una serie continua de reveses cuando se condujeron según otro. Hay causas generales, sea morales sea físicas, que actúan en cada monarquía, la elevan

la mantienen o la precipitan; todos los accidentes están sometidos a estas causas y, si el azar de una batalla, es decir, una causa particular, ha arruinado a un estado, es que había una causa general que hiciera que ese estado debiera perderse por una sola batalla. En una palabra, el aspecto principal implica a todos los accidentes particulares".

(36) Trajano volverá a ser objeto de elogio por el propio Jaucourt en el artículo Colonne Trajane. La columna le ofrece un verdadero ejemplo de monumento "...que ha inmortalizado al emperador Trajano más que las plumas de todos los historiadores". Tal inmortalidad la considera Jaucourt justa, porque Trajano representa a sus ojos el modelo de un auténtico soberano ilustrado por los principios de la razón, un príncipe cuya máxima era hacer todo el bien posible. En este sentido, el monumento es un ejemplo modélico del uso social de las artes para celebrar la virtud, la gloria y los servicios a la sociedad.

(37) Esta asociación entre oratoria y libertad política ha sido analizada por J. Starobinski en su corto pero profundo artículo "Eloquence and Liberty".

(38) "La ilustre familia de los Escipiones produjo los más grandes hombres de la República. Estos genios superiores, nacidos para ser los amos de otros, captaron de una vez la idea de la verdadera grandeza y del verdadero mérito

to; supieron endulzar con la cortesía las costumbres de sus conciudadanos y adornar su espíritu con la delicadeza del gusto. Instruidos por la experiencia y el conocimiento del corazón humano, se dieron cuenta de que no se gana a un pueblo libre más que con razones sólidas y de que no se conquistan corazones generosos más que con maneras dulces y nobles: unieron, pues, a la firmeza de los siglos precedentes, el encanto de la insinuación. Su siglo fue la aurora de la bella literatura y el reino de la verdadera virtud romana".

(39) En el artículo Pont du Gard aparece descrito individualizadamente este acueducto, considerándosele contemporáneo del anfiteatro de Nimes.

(40) Como muy bien ha analizado, entre otros, BACZKO, B.: L'Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo, sobre todo el cap. "Un architettura per l'utopia", pp. 350-394.

(41) En el artículo Hermes, las estatuillas en forma de bloque cúbico, con solo la cabeza, son, para Jaucourt, uno de los modos privilegiados en que la antigüedad expresaba su reconocimiento social al genio. Así, refiere cómo en Atenas se esculpían hermes a la gloria de los grandes hombres y se colocaban luego en lugares públicos, costumbre que se trasladará a Roma con la invención del t e, la estatuilla que sirve de indicador y limitador de los caminos.

(42) "Los Romanos, ese pueblo tan pobre y tan simple en sus orígenes, se hicieron tan delicados y desdeñosos después de las conquistas de Grecia y Asia que no podían ya reposar o pasearse si no era a cubierto".

(43) Sobre Plinio en relación con las bellas artes, vid. SCHLOSSER, J. von: La Literatura Artística, pp. 31-33; SELLERS, E.: The elder Pliny's chapters on the history of art, Londres, 1896; VENTURI, L.: Storia della critica d'arte, pp. 47-72; BERTRAND, E.: Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, Paris, 1893; FERRI, S.: "Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio", en Annali Scuola Normale di Pisa, XI, 1942, pp. 69 y ss. Una buena edición crítica de los escritos de Plinio sobre el arte antiguo es la de S. Ferri, PLINIO IL VECCHIO, Storia delle arti antiche, Roma, 1946.

(44) Sobre la relación entre Diderot y Caylus, vid. SEZNEC, J.: Essais sur Diderot et l'Antiquité, sobre todo el cap. titulado "Le singe antiquaire". Las críticas de Diderot a Caylus fueron compartidas, entre otros enciclopedistas, por D'Alembert y Marmontel.

(45) "Roma no tiene nada que oponer a un Licurgo, a un Solón, a un Temístocles, a un Epaminondas, a otros hombres de este género. Apenas se ven ciudadanos de Roma elevarse por encima de su siglo y de su nación para darle un nuevo impulso y una nueva faz. En Grecia, por el contrario,

veo a menudo estos genios vastos, poderosos y creadores, que abren un camino nuevo y que, penetrando en el futuro, se hacen dueños de los acontecimientos".

(46) Este es, por supuesto, un tema recurrente en la Enciclopedia y que da lugar, incluso, a artículos aislados, como el importante texto Prix de Musique et de Poésie donde Jaucourt considera los certámenes musicales y poéticos de la antigua Grecia como expresión de su vitalidad espiritual y de la bondad de su organización social. Los juegos que daban lugar a la celebración de tales certámenes son una realidad consustancial a la propia Grecia, y adquiere así sentido la anécdota que narra Jaucourt sobre la correlación entre la participación de Norón en los Juegos y la ruptura de las reglas tradicionales.

(47) No se puede dejar de reseñar el artículo de los Supplements titulado Histoire des Arts chez les Grecs y firmado V.A.L. En él se cita ya como fuente, junto al Récueil de Caylus, a la Geschichte de Winckelmann (en su edición de Amsterdam de 1766). En un doble esquema evolutivo, las artes pasan de los egipcios a los etruscos y de éstos a griegos y romanos, y el arte comienza siempre por lo necesario, pasa luego a buscar lo bello, trata de llegar a lo sublime y, finalmente, cae en los extremos. Se critica a quienes elogian los tiempos primitivos de Grecia, supuestamente heroicos y en realidad llenos de ferocidad y grosería. Se transcriben literalmente párrafos enteros

de Winckelmann sobre los orígenes del arte griego y las causas de su superioridad, así como sobre el tema de la serena grandeza y el bello ideal (lo que, de paso, sirve al autor para criticar la exageración de las pasiones en Le Brun). Se mantiene la idea del lazo entre arte y libertad política y así se afirma que "los viajeros de este siglo" opinan que los griegos modernos podrían reconquistar los talentos de sus antepasados si logran la libertad política y volvieran a sus antiguas virtudes cívicas; gran parte de este talento se considera que ha pasado a los italianos modernos. Termina el artículo dando por buena la lección de Winckelmann: no buscar con saña los defectos de los griegos sino aprender de sus bellezas.

(48) Concretamente, las Bodas Aldobrandinas, las figuras de la pirámide Cestia, las encontradas en los cimientos del palacio Barberini, un trozo de las pinturas de la villa Adriana de Tívoli conservado en el palacio Farnese; pinturas encontradas en la villa Farnese del Palatino y trasladadas a Nápoles por Carlos III, las encontradas en Herculano a partir de 1752 y otras en manos de particulares.

(49) A esta obra, hoy en los Museos Vaticanos, dedica Jaucourt, además, el artículo independiente Noce Aldobrandine. Su primera parte es meramente descriptiva, pero en seguida encontramos de nuevo una conciencia del carác-

ter fragmentario de nuestro conocimiento de la pintura antigua. Se insiste, por otro lado, en su gran audacia compositiva, y no tanto en el color; su composición es comparada, en términos de igualdad, con Rubens o Veronés. Y Jaucourt aprecia también la necesidad de mirar esta pintura no de cerca sino desde una cierta distancia.

(50) El genio de Apeles es también citado en el artículo sin firma Anadyomène, nombre de un cuadro de Venus pintado por este artista. En el vol. I de los Supplements aparece también bajo el encabezamiento Anadyomène un texto mucho más largo y estructurado a partir de Plinio, en el que se resumen, además, las observaciones de Caylus sobre la noble simplicidad de la pintura y la capacidad de los artistas griegos para aprehender de un modo simple las bellezas de la naturaleza: "En todas las operaciones del espíritu, las producciones de esta gran nación son las únicas que dan el ejemplo de corrección y simplicidad: el desec de mostrar el espíritu, esa enfermedad que atormenta a los modernos, no se introdujo entre ellos sino muy tarde y desde entonces el buen gusto se debilitó". En el artículo de los Supplements también se compara favorablemente a Apeles con Tiziano: "Aunque este cuadro de Tiziano sea muy bello, no tiene esa elegante precisión de rasgos unida a esa elegancia que toda la antigüedad coincide en otorgar a Apeles y que puede considerar como la parte sublime de las operaciones del arte".

(51) Como el mismo Jaucourt afirma, con más detalle, en

el artículo Sainte-Vierge.

(52) Destaca además Jaucourt, en este artículo, siguiendo a Caylus, el hecho de que en las estatuas griegas conservadas no se encuentre ninguno de los nombres de escultores dados por Plinio; se sorprende de que Plinio no cite ninguna de las obras más conocidas en el XVIII, como el Hércules Farnese, la Venus de Médicis, el Gladiador Borghese o el Torso del Belvedere. Menos le sorprenden los silencios de Pausanias, teniendo en cuenta que en el momento en que escribe su Periegesis Grecia ya había sido saqueada por los romanos. La conclusión de todo ello es que si los antiguos no hablaron de las obras que nosotros admiramos es porque otras les parecían aún más bellas, aunque nuestra imaginación se resiste a concebirlas.

(53) También en este apartado sobre Lisipo es criticado Nerón por el hecho de haber mandado cubrir de oro la estatua de Alejandro realizada en bronce: el lujo del material no puede sustituir al genio y, con más frecuencia, lo perjudica.

(54) El tema del cambio de relieves del arco de Trajano al de Constantino da lugar a otra digresión: esta práctica, condenable entre los romanos, quizás no lo hubiera sido en época moderna, porque lo que diferencia a los arcos romanos de los modernos es su carácter real, el conmemorar hechos efectivamente acaecidos, mientras que los arcos modernos son monumentos imaginados por el archi-

tecto y con ornamentos arbitrarios. El arco romano transmite a la posteridad un hecho concreto y este mensaje se pierde si sus piezas son cambiadas de lugar, cosa que no ocurriría en un arco moderno alegórico. La desigualdad existente entre los distintos relieves del arco de Constantino será señalada por Jaucourt también en el artículo Rome moderne.

(55) "Plinio se asombra de que los romanos hayan preferido el dorado a este uso, y habla de ello no sólo como filósofo enemigo del lujo sino como hombre de gusto y entendido en materia de artes. El dorado tiene diversos inconvenientes, el principal de los cuales es que cuando se dora una estatua que no ha sido hecha para ello se la impide iluminarse según el pensamiento y la intención de su autor".

(56) De modo similar, en el largo artículo Villes, foundation des, tomado casi íntegramente de Dionisio de Halicarnaso, se extiende sobre los rituales y ceremonias de la fundación de ciudades en el mundo antiguo.

(57) "¿Es la piedad o la superstición la que ha levantado tantos templos soberbios al culto de los dioses? Para mí, pienso que la política se sirvió de magníficas obras de arte para imprimir un mayor respeto y excitar más temor en el espíritu de los pueblos".

(58) "...sacando provecho de la gran cantidad de gente

que desde todas partes acudía a sus solemnidades, tomaban bajo su protección a aquellos a los que la religión, la curiosidad o el libertinaje atraían, los defendían como personas inviolables y combatían por la inmunidad de sus templos con el mismo celo que por la salvación de su patria. Para aumentar la veneración, no escatimaban ni la suntuosidad en los edificios, ni la magnificencia en las decoraciones ni la pompa en las ceremonias. Al excitar aún más el respeto y la devoción popular de los milagros y los prodigios, apenas había templos famosos de los que no se dijese cosas sorprendentes".

(59) Afirma Jaucourt en este artículo: "Un pueblo tan idólatra de la libertad como el pueblo romano no podía dejar de hacer de ella una divinidad". Y, un poco más abajo: "Dión nos enseña que los amigos de Antonio, por decreto público, hicieron erigir a la misma diosa un templo en favor de Julio César; acción bien digna de estos últimos romanos, que levantaban un templo a la libertad en honor del que les había hecho perder los restos de esta preciosa prerrogativa que los Mario y los Sila les habían dejado y de la que hasta entonces tan celosos se habían mostrado". También en el artículo Templo de Romulus se alude a "...César, justamente asesinado por los amantes de la libertad".

(60) "La ciudad de Roma no fue sino un amasijo de cabañas y chozas, sin exceptuar el propio palacio de Rómulo, hasta tiempos en que fue quemada por los Galos. Este desastre

redundó en su beneficio, en el sentido de que fue reconstruida de manera un poco más sólida, aunque muy irregular".

(61) "Los labriegos y cultivadores de todos los bellos entornos de Italia vieron con dolor cómo sus colinas se transformaban en casas de recreo, sus campos en parterres y sus praderas en paseos. La extensión de la campiña desde Roma hasta Nápoles estaba cubierta por los palacios de los ricos".

(62) La historia del impacto que las descripciones literarias de la villa de Plinio tuvieron sobre la tratadística arquitectónica, incluso hasta nuestros días, se encuentra detalladamente recogida en AA.VV.: Ut Architectura Poesis. La Laurentine et l'invention de la ville romaine, Paris, 1982 (la carta de Plinio el Joven se encuentra en las pgs. 97-101). Esta obra cita el artículo Villa de la Enciclopedia (sin indicar su autor), pero no el artículo Plaisance, maison de plaisance de Pline.

(63) L'Idea dell'Architettura Universale, Venecia, 1615.

(64) Según Jaucourt, a los tres géneros teatrales predominantes en el mundo antiguo correspondían tres decoraciones-tipo: "Las tragedias representaban siempre grandes edificios con columnas, estatuas y los otros ornamentos convenientes; las (obras) cómicas edificios particulares con

tejados y simples ventanas, como se ven comunmente en las ciudades; y las satíricas alguna casa rústica, con árboles, rocas y las demás cosas que se ven de ordinario en el campo. Estas tres escenas podían variarse de muchas maneras, aunque la disposición debió ser siempre la misma en general".

(65) "Así, la escena nacida de la simplicidad de los primeros actores, que se contentaban con la sombra de los árboles para divertir al público, no se componía al principio más que de árboles agrupados y follajes apropiados. En seguida se realizaron armaduras informes que fueron cubiertas con telas. Finalmente, la arquitectura construyó la escena como un edificio; el lujo la embelleció con tapices y la pintura y la escultura prodigaron en ella sus más bellas obras".

1112

X: ARTE Y ESTETICA EN LOS
SUPPLEMENTS A L'ENCYCLOPEDIE

Entre 1776 y 1777, el librero Charles Joseph Panckoucke (1) y asociados incorporan a la Encyclopédie cinco volúmenes más: cuatro de texto y uno de láminas. Son los Supplements à l'Encyclopédie. Este añadido plantea numerosos problemas históricos, filológicos, de identificación de fuentes y redactores, etc., problemas que aún en buena medida siguen sin resolverse pese a los más recientes estudios (2). En la selección de los textos que componían estos Supplements no intervino Diderot ni ningún miembro del círculo directivo de la propia Enciclopedia, por lo que, en puridad, debería considerarse a estos cinco volúmenes como una obra aparte de la gran empresa diderotiana. Las cosas no son tan fáciles, sin embargo. En primer lugar, porque los contemporáneos muy pronto asociaron indisolublemente a Encyclopédie y Supplements (no en vano estos últimos presentaban exactamente el mismo formato e impresión que la obra original), hasta el punto de que las inmediatas ediciones de la Enciclopedia refundieron arbitrariamente en sus artículos textos de la propia Enciclopedia y de los Supplements (con los consiguientes problemas añadidos para el investigador contemporáneo), como ocurre, por ejemplo, en la edición de Lausana de 1781 que ha sido utilizada, junto con la original de París, en la realización del presente trabajo. Además, el propio Panckoucke no se planteaba, sin más, una mera operación comercial que aprovechara el indudable éxito económico de la Enciclopedia, sino que perseguía completar las lagunas de la

obra y se adhería de modo consciente y declarado al espíritu philosophique general de los impulsores de la anterior empresa. Sin embargo, un estudio que quiera dar cuenta del desarrollo de las ideas estéticas en la Enciclopedia no puede obviar el hecho de que es precisamente en este terreno donde en mayor medida los Supplements completan a la obra original (3). Como puede comprobarse en la lista de artículos que se ofrece al final de presente estudio, los textos sobre estética, arte y poética contenidos en los cuatro volúmenes de los Supplements son no sólo muy numerosos sino, además, generalmente más extensos y con argumentaciones más desarrolladas que sus homónimos de la Enciclopedia. Está, en primer lugar, la importantísima contribución de Jena-François Marmontel, a la que con frecuencia se ha hecho ya mención en los capítulos anteriores. En varias decenas de artículos Marmontel aporta en los Supplements, completando ampliamente sus anteriores textos de la Enciclopedia, un verdadero resumer de lo que sería sus Elements de Littérature (6 vols., 1787).

Hay, además, numerosos artículos de importancia cuyos autores nos son desconocidos o mal conocidos. Pero los Supplements nos importan ahora, sobre todo, porque en ellos se registra la aparición de dos figuras decisivas que hasta ese momento no habían tenido nada que ver con la empresa enciclopédica: el marqués de Chastellux y el intelectual suizo Johann Georg Sulzer.

François-Jean de Chastellux (1734-1788), militar de carrera pero, como su colega Choderlos de Laclos, el

autor de Les Liaisons Dangereuses, hombre de múltiples ambiciones intelectuales (4). Conocido, sobre todo, por su ensayo De la Félicité Publique (5), autor también de un Voyage dans l'Amérique Septentrionale (1788) y de algunas comedias (Les amants portugais o Les Prétentions), ingresaría en la Academia en 1775 con un discurso Sur le Goût contestado por Buffon, y diez años antes, en 1765, había realizado su primera incursión en el campo de la estética con un importante texto sobre música, el Essai sur l'union de la poésie et de la musique (6). Pues bien, Chastellux aporta a los Supplements un sólo texto, el artículo Idéal. Beaux-Arts, pero este solo texto es de tan gran importancia cualitativa que no se comprende cómo con frecuencia ni siquiera se le menciona: como se verá es uno de los ejemplos más importantes de penetración en Francia del idealismo mengsiano.

El suizo Johann Georg Sulzer, nacido en 1720 en Winterthur, es, por su parte, el autor de unos setenta y cinco artículos sobre arte repartidos a lo largo de los cuatro volúmenes de texto de los Supplements (7). Todos estos artículos provienen de la que fue la obra fundamental de Sulzer, la Allgemeine Theorie des Schönen Kunst, publicada en Leipzig en dos volúmenes, el primero de ellos en 1771 y el segundo en 1774 (8). Como veremos en las páginas que siguen, la estética sulzeriana representa un momento clave en el proceso de formulación del idealismo estético: la fusión entre la concepción

moral y pedagógica del arte, insistentemente presente en el pensamiento de la ilustración francesa, y los nuevos valores que a la imaginación atribuía esa corriente de ideas que se ha dado en llamar "estética de los suizos" y que está representada fundamentalmente por Bodmer y Breitinger (9). No en vano el propio Sulzer era discípulo y panegirista de Bodmer y contaría entre las principales fuentes de su Allgemeine Theorie al Critische Dichtkunts que Breitinger había publicado en Zurich en 1740. Conviene señalar, sin embargo, que Sulzer nunca fue un colaborador "consciente" de los Supplements. Los textos fueron traducidos de la Allgemeine Theorie por una persona cuyo nombre no proporcionan los editores de los Supplements. En efecto, en el prefacio al primer volumen de éstos se explica: "M. DE SULZER, de la Academia Real de Ciencias de Berlín, ha publicado en alemán los primeros volúmenes de una Teoría General de las Bellas Artes. Uno de sus colegas ha extraído de ella excelentes trozos que nos ha enviado. Su modestia nos ha obligado a no nombrarlo, pero no nos dispensa de decir que este ensayo de traducción da una idea muy ventajosa del original".

Así, pues, Sulzer no intervino para nada en el envío de sus textos a los Supplements. Kerslake ha reconstruido el itinerario de estos escritos, basándose en las memorias de Dieudonné Thiébault, un gramático francés que vivió durante veinte años en Berlín y fue colega de Sulzer en la Academia (10). Sulzer planeaba realizar una edición

en francés de su obra, pero quería aligerarla de ciertos conceptos que, aunque convenientes en la edición alemana, consideraba como demasiado familiares para el público francés. Para ello, se asesoró de la opinión de la opinión de Thiébault y, de acuerdo con él, se encargó la traducción a unos tales Réclam y Bourdais. Estos tradujeron un cierto número de artículos, que fueron enviados a Francia, pero el librero que iba a publicar la traducción quebró y el proyecto fue, finalmente, abandonado. Probablemente los textos pasaron a Panckoucke desde el patrimonio de este librero, François Lacombe. Lo que nos interesa ahora, sin embargo, al margen de la vía concreta que siguieron los artículos hasta llegar a las páginas de los Supplements, es el hecho de que su inclusión en los mismos fuera considerada de interés. Porque, en efecto, en mayor medida aún que el artículo de Chastellux, los de Sulzer significan la definitiva entrada en Francia del idealismo estético centro europeo, hasta ese momento por completo ajeno al pensamiento de los ilustrados franceses. Procede ya, pues, el examen pormenorizado de estos escritos.

I. LA CONTRIBUCION DE CHASTELLUX. EL ARTICULO IDEAL. BEAUX-ARTS.

La contribución de Chastellux a los Supplements se reduce, como ya se ha señalado, al extenso artículo Idéal. Beux-Arts, aparecido en el tomo III de dichos Supplements. Es, por tanto, una aportación cuantitativamente muy inferior a la de Sulzer, pero hay un hecho que le otorga un interés cuando menos similar: no sólo es el único texto escrito por un francés que muestra la penetración de la nueva estética alemana y suiza (11), sino que encontramos en él una clara comprensión de los puntos en que el nuevo idealismo de Winckelmann o de Mengs dejaba atrás algunos de los viejos mitos del pensamiento ilustrado y abría la puerta del prerromanticismo. Chastellux es una de las múltiples figuras que jalonan este proceso de transformación de la Ilustración, y sólo ello justificaría ya un análisis del renovador contenido de sus propuestas estéticas. Análisis que se siente aún más necesario si recordamos que casi ninguno de los estudiosos clásicos de la estética dieciochesca hace referencias a este importante contacto entre dos concepciones del arte, con las relativas excepciones de Mustoxidi o Boas (12).

Desde el mismo comienzo del texto se aprecia el carácter polémico de las afirmaciones de Chastellux con respecto a otras contenidas en la propia Enciclopedia. Frente al convencimiento absoluto de Diderot de que el arte es ante todo una imitación más o menos compleja de la natura-

leza, que encuentra su fundamento filosófico en el concepto de percepción de relaciones y en la tesis subjetivista de la primacía del espectador sobre el objeto, Chastellux mantiene la existencia de lo que él llama el "género imitativo", pero, junto a él, o, mejor dicho, por encima de él, sitúa la idea clave de la estética winckelmanniano-mengsiana: el Bello ideal; y, frente al espectador, que actúa siempre a partir de las impresiones recibidas desde un objeto, profundiza en el subjetivismo, atribuyendo a la imaginación artística un nuevo valor que acelera su reconciliación con la razón: la abstracción, la única operación de la mente humana que puede fundamentar filosóficamente una belleza que, en rigor, no se encuentra ya en la naturaleza, pero que es importante destacar que tampoco se trata ya de un mero renacimiento de la idea platónica (13). Intentaré a continuación deslindar las etapas de este importante desmarque, muy fácilmente seguidas en el propio texto de Chastellux.

Chastellux distingue en pintura dos géneros, el imitativo y el ideal, y tres objetos: la imitación exacta de la naturaleza, la elección de la belle nature y la "búsqueda de la belleza abstracta e ideal". Hay que señalar, en primer lugar, cómo los términos abstracción e ideal aparecerán siempre unidos, porque ello nos permitirá más abajo dar cuenta del alejamiento de Chastellux con respecto a la problemática estrictamente platónica. Pero por ahora lo esencial aquí es tener en cuenta cómo para Chastellux esta división en tres objetos es, al mismo tiempo,

una jerarquización espiritual: la imitación exacta de la naturaleza es el terreno de la vulgaridad, de lo grosero; el cultivo de la belle nature exige ya una elevación anímica, pero es, sobre todo, el terreno del gusto; y, por último, la búsqueda de la belleza abstracta e ideal es lo único que constituye verdaderamente la obra del genio. Chastellux produce, de este modo, un doble desplazamiento que nos acerca insensiblemente a tesis de la estética del Sublime y del prerromanticismo. Por un lado, si antes el genio artístico se relacionaba normalmente con una correcta y "genial" imitación de la naturaleza, ahora da un paso gigantesco hacia su trascendencia: el genio salta ya las barreras de la naturaleza y se queda a solas con su propio pensamiento creador. No es ya un mero perceptor inspirado de relaciones, sino un hombre fuera de lo común cuya poderosa imaginación es capaz de abstraer, ésto es, de crear una imagen. Por otro lado, los conceptos de genio y gusto que, aunque claramente diferenciados, habían mantenido una estrecha relación, hasta el punto de considerarse en muchos casos como complementarios, ~~se~~ disocian ya grandemente, comenzando a abrirse entre ellos un abismo que culminará en la definición romántica del genio como sujeto trascendente y sin límites. Genio y gusto no son ya dos cualidades que se unen en la formación de un producto artístico, sino términos de dos dominios estéticos separados.

En este sentido, la separación entre la belle nature

y el bello ideal es tajante: pese a incluir un componente de intelectualización de la realidad al huir de la imitación exacta y grosera, la belle nature permanece por su misma esencia ligada a la realidad sensible. Para acceder a la Idea es preciso que el artista se despegue de tal realidad, que lo coarta, y ponga a trabajar a su sola mente: la abstracción es lo único que puede llevarlo a la Idea.

Es significativo que la misma anécdota que tantas veces sirvió para justificar las tesis de la belle nature, la historia de Zeuxis y las doncellas de Crotona, la use ahora Chastellux en favor de las tesis del Ideal: según él, nadie podría creer que Zeuxis compusiera realmente una figura perfecta reuniendo bellezas particulares; su elección de las doncellas de Crotona debió ser más bien un ejercicio o estudio previo destinado a facilitar a su mente la abstracción del modelo ideal verdadero.

La idea de abstracción artística no es totalmente desconocida en la Enciclopedia. Ya tuvimos ocasión de comprobar cómo d'Alembert afirmaba su posibilidad en el mismo Discours préliminaire, aunque sólo para negar inmediatamente la existencia de un arte absolutamente separado de los datos sensibles de la naturaleza. Mucha más relación tiene, sin embargo, con el bello ideal de Chastellux la propia teoría del modelo ideal que Diderot elabora a lo largo de la década de 1750 a partir de una idea primi-

tiva de Batteux (véase a este respecto todo lo dicho anteriormente a propósito del artículo Beau): para Diderot, el artista no producirá una imitación directa y grosera de la naturaleza -por más que la imitación siga siendo la base de su proceso- sino mediatizada por una imagen ideal del modelo que él mismo se forma en su mente (14). No deja de ser importante resaltar esta filiación porque nos devuelve la imagen, con frecuencia omitida, de un Diderot y, en general, de unos enciclopedistas, complejos y hasta en ocasiones contradictorios, y porque remite a su justo término las diferencias, sin duda ciertas pero frecuentemente exageradas, entre la ilustración francesa y la gran estética idealista.

Ahora bien, la cuestión esencial parecería, en este punto, examinar primero en qué consiste la belleza artística y llegar así, por deducción, a la belleza ideal. Chastellux subvierte este encadenamiento lógico y deja para más tarde la definición de la belleza. El tema insidioso es, por el momento, para él el siguiente: si la abstracción es la operación mental que se encuentra en el fondo del llamado "género ideal", ¿cuáles son los medios por los que el artista puede elevarse hasta dicha abstracción?.

En este punto, Chastellux constata el embarazo de todos los sistemas metafísicos ante el problema y declara su intención de pasar revista a las principales respuestas en una tentativa de estado de la cuestión que recuerda a la intentada por Diderot en el artículo Beau. Este ten-

tativa se limita, sin embargo, a tres autores (Platón, Mengs y Winckelmann), cuyas diferencias entre sí son clarívidentemente expuestas pero que, al mismo tiempo, muestran con su mera elección el interés de Chastellux por pasar por encima de toda la tradición estética racionalista francesa, probablemente por considerarla sospechosamente teñida de racionalismo o aristotelismo, y por remitir desde las mismas fuentes originales del idealismo a las versiones modernas, alemanas y centroeuropeas, de ese mismo idealismo. Se explica así, por ejemplo, que ninguno de los autores analizados por Diderot, a excepción del omnipresente Platón, encuentre un lugar en el texto de Chastellux, ni siquiera Batteux, cuya prefiguración de la teoría del modelo ideal podría caber en una nómina de este tipo, con un poco de esfuerzo.

Pero lo más importante de los análisis de Chastellux en torno a Platón, Mengs y Winckelmann es la comprensión de que, pese a integrarse en una común matriz de pensamiento idealista, existen entre los tres autores también diferencias de relieve, muy grandes entre Platón y los dos centroeuropeos, pero tampoco ausentes entre estos últimos. Creo que el texto de Chastellux tiene, en este sentido, todo el valor de un certificado de defunción, el del platonismo o, según se mire, de una partida de nacimiento, la del moderno idealismo que, rechazando a la Ilustración, hunde plenamente sus raíces en ella. Si hasta fines del siglo XVIII idealismo y platonismo prácticamente se identifican y las más conspicuas versiones del pensamiento idea-

lista no son con frecuencia más que auténticos revivals neoplatónicos, desde Plotino a Marsilio Ficino o los neoplatónicos de Cambridge, la superación final de la Ilustración traerá como uno de sus resultados la constitución desde Alemania (15) de un moderno y renovado idealismo emancipado de la tutela platónica. Chastellux es, sin duda, uno de los testigos de esta situación.

Su análisis de Platón es muy breve, sin entrar en profundizaciones de una doctrina que se rechaza en bloque. El mundo platónico de la Idea es ya completamente insuficiente para dar cuenta de la nueva complejidad del concepto de bello ideal. Chastellux no da las razones de esta insuficiencia, pero no por ello aparece menos claro su rechazo: "No diré con Platón que nuestra alma emanada de la divinidad encierre en sí misma las ideas originales, los modelos de todas las cosas, modelos perfectos a los que remite sin cesar las imágenes informes que nuestros sentidos le transmiten". Es significativo que junto a la teoría platónica de las ideas sea rechazada la "...no menos abstracta" (quiere decir, pues, que Platón es acusado de abstracto) teoría de la perfección, que supone precisamente que es la idea interior de perfección la que guía nuestras obras.

Pero si Platón y los filósofos de la "perfección" merecen sólo unas cuantas líneas negativas, Mengs y Winkelmann, a los que Chastellux pasa repentinamente, ocupan

un gran espacio y merecen una exposición detallada de sus teorías. No obstante, si bien son las mejores que el autor puede encontrar, hay que señalar que su adhesión no está exenta de ciertas reservas: tanto Winckelmann como, sobre todo, Mengs, le parecen mantener en sus teorías restos de metafísica, y la metafísica para Chastellux es un término claramente rechazable, porque a los ojos de un francés identifica toda una larga tradición filosófica caracterizada por un esprit de système contra el que precisamente se había alzado el pensamiento ilustrado. Nuestro autor ve la metafísica y el bello ideal como cosas claramente opuestas, puesto que éste último, en definitiva, no es un misterio sino algo que puede encontrar su propia explicación racional en los mecanismos de funcionamiento de la mente humana. Es bien significativo que las reservas, contenidas pero ciertas, con respecto a Mengs y Winckelmann coincidan con la crítica radical del platonismo: quizás Chastellux fuera consciente de que en ambos autores las reminiscencias platónicas ocupan un cierto lugar, por secundario que se quiera, como ha demostrado I. Henares (16). Creo, sin embargo, que no hay que exagerar las dependencias platónicas de ambos teóricos, aunque es indudable su existencia.

La exposición de las teorías de Mengs, amigo personal del autor, asume en el texto la forma de un ameno diálogo con las obras maestras del arte italiano como testigos

mudos de la conversación entre los dos teóricos, un diálogo que nos recuerda, más que al diálogo platónico clásico, a las transformaciones que sobre éste había producido en particular Diderot, dando lugar a una nueva forma literaria, que se convertirá también en forma de la crítica.

El diálogo entre Chastellux y Mengs no aparece nunca como una discusión en el vacío, sino que tiene un eje concreto en torno al que se articula: Rafael. Es significativo del intento de Chastellux de querer fundamentar un bello ideal que escape a la metafísica el hecho de que su conversación con Mengs, real o ficticia, esté provocada por un puro dato sensorial: el placer que excita la contemplación de los cuadros de Rafael en Mengs. Para Chastellux, el placer estético está en relación directa con el gusto y los conocimientos del espectador: "Yo me daba cuenta de que cuanto más sabio se era en el arte de la pintura, más bellezas particulares se descubrían en las obras de este gran maestro, o mejor dicho, más se reconocía en ellas la verdadera belleza, la belleza ideal, tan superior a toda belleza de imitación". El artista, ejemplificado aquí en Rafael, debe alejar de su mente cualquier idea particular de los seres y consultar, para su acto creador, no sólo la idea abstracta que resume la esencia de cada uno de ellos. "Si se quiere, pues, alcanzar el bello ideal, no hay que copiar las cosas sino expresar las ideas de ellas": es la frase que, para Chas-

tellux resume todo el sistema estético de Mengs. Pero su crítica a tal sistema es muy concreta, y se centra en un doble aspecto. En primer lugar, su duda en torno a la posibilidad de que semejante concepto ideal se concrete en la mente del artista de una manera tan determinada que le permita traspasarlo al lienzo: ¿no intervendrá, junto a la mente, la mano o, lo que es lo mismo, no existirá, como complemento de la imagen mental, una especie de tanteo manual que vaya perfeccionándola?. La segunda crítica no es ni más ni menos que una breve pero rotunda declaración de desconfianza con respecto al idealismo mengsiano: "En fin, encuentro en este sistema un no sé qué metafísico que me inspira cierta desconfianza". La descalificación, como se ve, no es global, pero basta la comprensible desconfianza de un ilustrado francés hacia los sistemas metafísicos, desconfianza que rara vez aparece con tanta claridad en la ilustración alemana, que sólo en casos excepcionales reniega de su deuda con respecto a Wolf o Leibniz. La obsesión de Chastellux es impedir que idealismo y metafísica se identifiquen.

Veamos ahora qué ocurre con Winckelmann. La teoría estética de Winckelmann, cuya trágica muerte queda ya registrada por Chastellux, no goza tampoco de una aceptación incondicional: Winckelmann, según Chastellux, comparte la tendencia de Mengs hacia la metafísica. No obstante, su sistema, pese a esta desconfianza inicial, se considera

como más accesible que el de Mengs. La razón no está explícita pero es evidente: Winckelmann, en bastante mayor medida que Mengs, articula su análisis sobre datos históricos y obras reales de arte. Su estudio parte siempre, como es bien sabido (17), de la superioridad incontestable del arte de los antiguos, los únicos que, al haber logrado alcanzar la belleza ideal, pueden constituirse en maestros. Ahora bien, si lograron ésto fue sólo gracias a una feliz combinación de circunstancias naturales e histórico-culturales: sensibilidad natural, clima, costumbres, legislación, etc. Pero, sobre todo, un factor contribuye a alzar al arte griego a su nivel de abstracción ideal, la necesidad social de despojar a dioses y héroes de todo atributo cotidiano y concreto: "El señor Winckelmann piensa que la necesidad de presentar ante ojos crédulos y prevenidos a los dioses y héroes de la fábula, forzó a los artistas a extender sus ideas y a rechazar todo lo que recordara objetos vulgares y familiares... Fue preciso elevarse por el pensamiento y por la abstracción; fue preciso componer figuras que no tuvieran más que una sola expresión, que no presentaran más que una idea grande, magnífica, totalmente por encima de la humanidad". Así, el esquema de Winckelmann coincide totalmente con el propuesto por Chastellux: llegar al bello idea no por un razonamiento abstracto, no a partir de una metafísica idea innata en la que ya nadie cree, sino a partir del esfuerzo mental del artista, que manifiesta su genio,

entre otras cosas, por el mayor e menor éxito con el que realiza la operación de abstraer la esencia de las cosas y despojarlas de sus accidentes. Es indudable, por tanto, que el esquema histórico de Winckelmann, al que Chastellux añade la consideración de Rafael como restaurador del bello ideal entre los modernos, tenía que satisfacer, pese a todo su regusto metafísico, a un Chastellux que buscaba ante todo reivindicar la primacía del dato sensorial en el proceso del pensamiento idealista. La corrección, sin embargo, no es pequeña, ya que considerar, en la línea mengsiana, a Rafael como restaurador moderno del bello ideal, significa, por una parte, mitigar la ferviente adoración de Winckelmann por los antiguos y la creencia en su superioridad inigualable, colocando así en primer plano la conciencia iluminista de una historia diacrónica y evitando nuevas versiones modernizadas de la vieja querelle. Y, por otra, anular la base principal de lo que de platonismo quedaba en Winckelmann, esto es, la idea de que existe un único modelo de bello ideal, al que uno se aproxima o del que se aleja pero que es el único marco de referencia, idea frente a la cual parece afirmarse con Chastellux el derecho de cada nación o incluso de cada artista a producir/abstraer su versión del bello ideal: los griegos son un modelo histórico de belleza ideal, pero no el único.

Llegados a este punto, convendría hacer aquí un inci-

so para comentar un texto del tomo primero de la Enciclopedia que presenta ya una teoría de la abstracción muy similar a la expuesta por Chastellux. Me refiero al importantísimo, aunque poco citado artículo, Abstraction escrito por el gramático Cesar Ch. Du Marsais, cuya trascendencia en la construcción de una nueva teoría lingüística quedó ya señalada a propósito del artículo Encyclopédie. El artículo de Du Marsais, como se podrá comprobar, es un excepcional testimonio de cómo del seno del propio enciclopedismo francés podían surgir tesis estrechamente relacionadas con las de la naciente estética alemana.

La definición de la abstracción es prácticamente similar en Chastellux y Du Marsais, e insiste en el punto de partida de unos datos sensoriales, para, por el mejor poder imaginativo y combinatorio del espíritu humano, llegar a producir un concepto nuevo y claramente separado de aquellos datos. Sólo que Du Marsais, más ligado, por supuesto, al problema lingüístico, insiste con más fuerza en el aspecto comunicativo de la abstracción, considerada como un resultado de la necesidad del hombre de transmitir sus pensamientos: "La abstracción es una operación del espíritu mediante la cual, con ocasión de las impresiones sensibles de los objetos exteriores, nos formamos por reflexión un concepto singular que separamos de todo aquello que puede habernos dado lugar a formarlo; lo miramos aparte, como si hubiera algún objeto real que respondiera a este concepto independientemente de nuestra manera de pensar; y, puesto que no podemos hacer conocer nuestros

pensamientos a otros hombres sino por la palabra, esta necesidad y el uso de dar nombres a los objetos reales nos ha llevado a darlos también a los conceptos metafísicos de los que hablamos". El texto de Du Marsais está lleno de reflexiones gramaticales, que aquí nos interesan sólo secundariamente, pero contiene también sustanciales referencias al campo estético, tendentes siempre a reivindicar la prioridad temporal de los datos sensibles con respecto a la abstracción. Así, el gramático reacciona contra la filosofía escolástica, que coloca en primer lugar a los seres abstractos y considera a los concretos como una mera derivación de ellos: "No es así como instruye la naturaleza; primeramente no nos muestra más que lo físico. Hemos comenzado por ver hombres antes de comprender y formarnos el término abstracto de humanidad. Hemos sido afectados por lo bello y lo bueno antes de entender y elaborar los términos de belleza y bondad... Se comenzó por hacer observaciones sobre el uso, el servicio o el empleo de las palabras: inmediatamente se inventó el término de Gramática". Igualmente, la descripción del concepto abstracto de belleza parte siempre de esta primacía de lo real: "Hay objetos cuyo aspecto nos afecta de modo que los llamamos bellos; en seguida, considerando aparte esta manera de afectar, separada de todo objeto y de toda otra manera, la llamamos la belleza". Curiosamente, al hablar del uso histórico que se ha hecho de los términos abstractos, y demostrar, en el mismo sentido de Blondel para la arquitectura, su uso puramente imagina-

tivo sin apoyo real, Du Marsais coincide con Chastellux en su afirmación de que la abstracción es algo necesariamente opuesto a la metafísica, y en su consiguiente crítica del platonismo: "Los Poetas distrajeron la imaginación realizando términos abstractos; el pueblo pagano fue engañado, pero ¿acaso el mismo Platón, que expulsaba a los poetas de su república, no fue seducido por ideas que no eran más que abstracciones de su espíritu? Los Filósofos, los Metafísicos, e incluso me atrevería a decir que los Geómetras han sido seducidos por abstracciones". Como se ve, Du Marsais se cuida mucho de que su desconfianza hacia la poesía, como el arte más propenso a evadirse hacia la imaginación, pueda ser confundida con la metafísica platónica. Se puede concluir que no es casual que sea precisamente la polémica sobre la gramática o sobre la naturaleza y los orígenes de la lengua donde maduren algunas expresiones de la Ilustración que haran posible la propia superación de ésta.

Pero, retornando al análisis de las teorías de Chastellux, sólo después de haber afirmado y asentado la existencia de un bello ideal, sobre bases radicalmente distintas a la tradicional metafísica de las ideas, consiente el autor en pasar al segundo nivel de su explicación: el estudio de lo que se entiende por belleza en la obra de arte. Y la primera constatación es, una vez más, el asombro ante "...la frivolidad de las teorías más acreditadas y la extrema generalidad de los principios sobre los

que se ha pretendido basarla". Rechazando globalmente las dos tesis de la perfección y la imitación, Chastellux se vuelve a lo que según él es una idea "clara y natural": la distinción entre una belleza absoluta ("lo que place a los sentidos ejercitados y perfeccionados por el hábito de juzgar y comparar") y una belleza relativa ("lo que place a nuestros sentidos"). Remitiendo, por lo demás, a las tesis expuestas en el artículo Beau de Marmontel.

En cuanto a la tesis clásica de que la belleza consiste en la perfección del objeto, se la anula volviéndola por pasiva; la perfección no puede ser el término absoluto que pretenden sus valedores, puesto que no es más que un concepto relativo: la perfección de una obra se mide por la impresión que haga sobre nuestros sentidos.

Pero es la teoría de la imitación de la naturaleza la que sufre los más duros ataques. Chastellux le dedica ahora un gran espacio, procediendo a su demolición con mucho más detalle que para la teoría de la perfección, y completando así las afirmaciones vertidas en la primera parte de su artículo: ello le es necesario para dejar el camino libre a la definición del género ideal que ocupará la última parte del texto. Y esta atención especial a las tesis de la imitación se debe a que Chastellux ve en ellas el principal peligro; no tenía más que echar un vistazo a los textos estéticos de la mayoría de los enciclopedistas para darse cuenta de que la idea de imi-

tación de la naturaleza, pese a iniciar ya, por ejemplo en Diderot, itinerarios que no podían llevar ya sino a su disgregación, conservaba una vigencia mucho mayor que la de perfección.

Primer argumento contra la imitación: "Hay artes que no imitan nada, o que no imitan más que por accidente y por relaciones muy vagas o muy lejanas: tales son la arquitectura y la música instrumental". Argumento decisivo porque incluye dos de las cuestiones nodales de la teoría dieciochesca de las artes: la cuestión de encontrar las relaciones entre arquitectura y naturaleza, relaciones mucho más difíciles de deslindar que en pintura o escultura; y la del papel de la música entre las bellas artes, con sus consiguientes polémicas derivadas (la querelle des bouffons, las tesis de Rousseau, etc.) (18).

Comenzando por la arquitectura, Chastellux tiene que vérselas aquí con toda la tradición teórica que sostenía la idea de que la arquitectura posee unas leyes naturales, que nació imitando a la naturaleza y que la belleza arquitectónica debe residir siempre en el buen logro de tal imitación. En qué consista la esencia de ésta es lo que constituye una de las principales fuentes de divergencia entre rigoristas, mantenedores tardíos de las tesis del decoro, adoradores de la antigüedad o incluso "profesionales" que exigen ante todo funcionalismo y adaptación de la arquitectura a su misión concreta (como es, sin ir más lejos, el caso del propio Blondel). Es decir, que

estas reglas naturales se podrán encontrar imitando a los antiguos, recurriendo a las formas geométricas primordiales o convirtiendo al arquitecto en un experto profesionalizado; pero lo que rara vez se pone en entredicho es la existencia de esa serie de normas "naturales" y, por ello, el encuadramiento de la arquitectura dentro de las llamadas "artes de imitación" (19).

Chastellux se opone a esta idea, simbolizada en el mito de la cabaña primitiva. La cabaña primitiva de la que según otros derivaría la posterior arquitectura, no puede ser para Chastellux origen de lo bello arquitectónico.

Y ello por dos razones fundamentales. La primera de ellas es general, y atañe a nuestro sistema de percepción de lo bello: el juicio de lo bello es un juicio inmediato y natural, al que sólo en un momento posterior se le añaden consideraciones propias del hombre entendido en arte; la naturaleza actúa antes que su imitación: "Sé que los placeres de los hombres son variados y mixtos como sus pasiones; sé que las obras de arte me producen a menudo más impresión que las de naturaleza, porque me dan una alta idea de mis propias facultades o de las de mi especie, porque me ofrecen, con el placer de juzgar y de comparar, la satisfacción interior de conocer más que otro, de sentir mejor que otro. Pero anteriormente a todas estas expresiones secundarias y subordinadas,

yo tenía, yo compartía con mis semejantes, la primera expresión que la belleza produce sobre nuestros sentidos". Nos encontramos ante una atribución a la Naturaleza de facultades que escapan a la acción deliberada del hombre, o, mejor, que afectan al hombre en cuanto especie animal: una naturaleza ciega, amoral, que encuentra en sí misma su razón de ser, como afirmaba Diderot (20), pero, al mismo tiempo, un sentimiento de comunión inmediata que prefigura ya la utopía romántica.

Pero, junto a esta primera razón, la prioridad de la naturaleza sobre su imitación, está la segunda: el arte y la belleza no se identifican con la utilidad, aunque en el caso de la arquitectura naturalmente la suponen. El arte sigue un progreso histórico en el que la utilidad es lo primero y sólo después surge la belleza. El hombre corta primero los árboles y se construye una cabaña que satisface sus necesidades inmediatas; sólo entonces se cumple la condición esencial del arte: el ocio, la no-necesidad. Chastellux desmiente así el axioma defendido por numerosos ilustrados de que lo bello es, ante todo, lo útil, axioma que ya había sido combatido por Diderot en el artículo Beau. Pero ahora con Chastellux percibimos claramente hacia dónde se dirige la negación de la utilidad como valor estético: hacia el desinterés que Kant colocará como pieza esencial de su sistema estético. Un arte, en suma, en el que la belleza es fruto de la reflexión ociosa; sólo cuando el hombre ha cubierto sus

necesidades puede pasar a lo que Chastellux considera el verdadero motor del progreso estético, el mecanismo psicológico que hace al hombre dar el salto de lo útil a lo bello: "búsqueda de sensaciones agradables". La mítica cabaña primitiva de Laugier y tantos otros es el manifiesto a lo útil, pero no por ello es bella; sólo tras haber descubierto la utilidad de la cabaña se planteará el hombre la posibilidad de "sensaciones agradables" en arquitectura: "Buscará algo distinto a la utilidad; sentirá, sin poder dar razón de ello, que esos pilares iguales en toda su longitud tienen algo de pesado y macizo". Y, en seguida: "La cabaña, que no era más que un asilo cómodo, se convertirá en un palacio regular".

Así, pues, retomando el hilo del razonamiento, Chastellux subvierte uno de los principales mitos ilustrados en arquitectura, para aniquilar el dogma de la imitación de la naturaleza. Pero, como se dijo, ese ataque a la imitación viene no sólo por la vía de la arquitectura sino también de las reflexiones en torno a la música.

La tradicional división de la música en armonía y melodía, que oponía a dos bandos irreconciliables según se diera primacía a una u otra (21), se ve completada por Chastellux con la adición de un tercer elemento, la "medida o relación de los intervalos que los sonidos conservan entre sí". Es precisamente esta medida lo que constituye, históricamente, el primer elemento de la música, y la razón es puramente empírica: "...la experiencia nos

enseña que los campesinos y los salvajes mismos son sensibles a la medida antes de serlo a la melodía" (22). Viene, en seguida, la melodía, y no es casual que Chastellux se alinee aquí con toda la corriente rousseauiana que identifica en la melodía la parte de la música más directamente ligada al estado de naturaleza perdido. Y así la armonía no es, por último, más que el producto de un largo desarrollo secular. Chastellux, sin embargo, se aparta de la línea de Rousseau al no condenar este progreso: para él, no es necesariamente malo que la progresión del arte haya producido finalmente obras que, además de medida y melodía, tienen ya armonía. La tesis ilustrada del progreso se mantiene así, en tensión, junto a un reconocimiento parcial del modelo musical de Rousseau.

Pero lo importante de estas tesis de Chastellux sobre la música no es su contribución a una polémica que ya debía parecer un tanto obsoleta. Lo novedoso es poner el acento no en la cuestión de si armonía o melodía, sino en esta otra: "Pero querría saber qué participación ha tenido en este progreso la imitación de la naturaleza". Y la conclusión refuerza lo dicho en las páginas anteriores: las bellezas de la música no son de imitación sino ideales.

Otro tanto se puede decir a propósito del teatro. Pero es aquí donde, sorprendentemente, se muestra Chastellux menos permeable a la influencia de la estética alemana y prerromántica en general. Para él, la tragedia es uno de los ámbitos principales donde se puede comprobar la

tesis de que el arte reemplaza a la naturaleza y supera la imitación exacta de ésta. Pero, reivindicando el género ideal para la tragedia, eleva a la categoría de grandes maestros a Racine y a Voltaire, valedores de un teatro "noble", dotado de "fuerza y energía", que huye de lo episódico para remitir a lo esencial, a la idea. Chastellux ignora, así, las críticas dirigidas por toda la estética alemana desde Lessing a Herder, contra la artificiosidad de la tragedia clásica francesa; rechaza también, implícitamente, el nuevo drama burgués teorizado por Diderot o Lessing; desconoce también muchas de las tesis sobre la expresión teatral expuestas en la propia Enciclopedia por Jaucourt o Marmontel. Trata, en definitiva, de refundamentar la gran tragedia clásica sobre nuevas bases teóricas, las del bello ideal. Y al hacerlo se aproxima casi insensiblemente a un cierto "neoclasicismo", al cuadro revolucionario, a la esencialidad de las teorías pictóricas neoclásicas. Se recuerda la "tragicidad" por ejemplo del Juramento de los Horacios al oír estas palabras de Chastellux: "...ningún detalle, ningún accidente episódico que no concorra al efecto principal, ningún accesorio que no modifique, por así decirlo, el alma del espectador en el tono en que el autor lo ha pretendido: he ahí cómo el bello ideal pertenece también a la tragedia" (23). Queda así claro el itinerario que lleva del bello ideal al neoclasicismo de la idea desnuda. No se encuentra aquí, por ejemplo, la reivindicación de Shakespeare: son los

modernos como Voltaire y Racine quienes llevan al teatro la esencia de esta estética. Como David hará más tarde, fusionando el espíritu de los antiguos con la idea de la Revolución. No es un itinerario reaccionario en comparación con la otra vía que miraba al primitivismo de la expresión nacional en Shakespeare o en Homero; se trata simplemente, de dos posibles desarrollos de la estética ilustrada final, complementarios como lo demuestra el hecho de que elementos de ambas vías pueden coexistir, como estamos viendo en el caso concreto de Chastellux.

La superación de la idea de imitación queda, pues, reafirmada y sentenciada con estas palabras: "Seamos más justos hacia las bellas artes y devolvámosles los títulos de nobleza que se les ha querido arrebatar. No son solamente imitadoras, sino creadoras, y, no contentas con copiar a la naturaleza saben embellecerla, saben expresar el pensamiento del hombre, pensamiento que no es más que el resultado de sus deseos ambiciosos y del ardor con el que busca el placer". Pero esto no es bastante: no basta con afirmar la existencia del bello ideal en las obras de arte, sino que hay que terminar de demostrar su preeminencia sobre el género imitativo. A ello dedicará Chastellux la última parte de su artículo, analizando las que constituyen, según él, las tres grandes ventajas del bello ideal sobre el de imitación.

La primera es que el bello ideal excita en el espíritu del espectador sensaciones nuevas, precisamente por el hecho de que lo que vemos en el arte no tiene su igual

en la naturaleza. Mientras todo el mundo ha visto caballos como los de Wouwerman (y continuamos con la desvalorización de la pintura flamenca y holandesa), nadie ha visto escenas "ideales" como las representadas por Guercino en los frescos de la villa Ludovisi. Los tonos de admiración por este último son sublimes: "Oh, si el bello ideal un encanto particular que turba el alma y le inspira una especie de embriaguez, ¿de dónde me viene ese movimiento involuntario que me hacía salir del lugar donde estaba para ir a expresar mi entusiasmo y mi admiración al autor de esta obra divina? ¿Por qué sentí correr mis lágrimas cuando recordé que había muerto hacía doscientos años?".

La segunda reside en potenciar la idea del genio creador a costa de la del artista imitador: el género ideal nos da una gran idea de nuestras propias fuerzas. El artista se eleva por encima de la naturaleza, alumbrando un pensamiento "superior y divino". El bello ideal es, como se vio al principio, un momento fundamental en la formación de la idea romántica del genio creador.

Y, en conexión con ello, aparece la tercera ventaja enumerada por Chastellux: "El género ideal da un gran impulso a nuestra imaginación". Esto se identifica con algunas de las características prerrománticas del genio: la elevación por encima de las cosas vulgares que presupone lo ideal es también un signo de la libertad del genio. El espléndido aislamiento del alma que se eleva le propor-

ciona toda la libertad para una meditación estética sin trabas. El bello ideal otorga todo su vuelo a la imaginación, y, a partir de esta idea, desarrolla Chastellux una línea de pensamiento que completa y matiza sus anteriores reflexiones sobre la tragedia.

En efecto, ese arte admirable de la imaginación no ha sido conocido más que "en las bellas épocas de la poesía y la pintura". Y en poesía se rechaza precisamente toda la línea prerromántica que va desde Thomson hasta Gessner (24), y que otros autores enciclopedistas como Jaucourt valoran como nueva alternativa. Por el contrario, los poetas del ideal, "...abundaban en imágenes ricas y sublimes, pero no descendían a detalles topográficos". Son Homero, Virgilio o Ariosto: los contrarios a lo que Chastellux desprecia como "poesía descriptiva". Homero, concretamente, encuentra así una valoración muy distinta a la que le dará, por ejemplo, Herder (25) cuando le elogie por ser el cantor del momento primitivo y natural de un pueblo. La tradición rousseauiana que pervive, con matices, hasta Herder, jamás podría situar juntos a Homero y Ariosto en el sentido en que lo hace Chastellux.

En cuanto a la pintura, era lógico esperar que la primera víctima del ideal fuera la escuela flamenca, a la que se le reprocha su detallismo descriptivo. Los grandes pintores, los genios de la idea, son, en cambio, Salvador Rosa, Claudio de Lorena o Poussin: "Estos grandes pintores sabían reunir, escoger, imaginar todo lo que

podía producir un efecto importante; representaban el aspecto de un bosque y no hacían el retrato de un árbol". Han extraído ideas de la naturaleza, pero ninguno ha pintado exactamente lo que ha visto. Como prueba, se argumenta la diferencia entre los paisajes reales de Vernet y aquellos cuadros que el mismo artista ha pintado de su propia imaginación; e interesa la mención aquí de uno de los pintores favoritos de Diderot. El bello ideal se da también en materia de claroscuro, y Lanfranco, Caravaggio o Rembrandt son elogiados por haber buscado nuevas formas de expresión mediante combinaciones de luz y sombra que son posibles en la naturaleza (la exigencia de vraisemblance nunca se pierde), pero que ellos en rigor no habían observado nunca.

Conectadas con ello, cierran el artículo unas "reflexiones sobre el estado actual de la pintura en Francia" que tienen el interés de reafirmar esa distancia existente aún entre Chastellux y los teóricos del prerromanticismo. Que tal distancia existe, pese al acercamiento registrado en otros puntos, lo prueba su radical rechazo de la posibilidad de que los "pueblos del Norte" puedan llegar a la conquista del bello ideal. Los factores del determinismo geográfico -el clima, entendido en sentido amplio-, que en Winckelmann eran importantes pero no exclusivos, se elevan ahora a causa prácticamente única. Y la consecuencia es que, mientras Herder o los teóricos stürmer resucitan tradiciones anticlásicas y alejadas del área grecolatina mediterránea, Chastellux concluye que los países del

bello ideal deben ser aquellos "...donde el cielo está siempre sereno y la tierra siempre ardiente". Los "pueblos del Norte" son poco sensibles a las bellas artes, y la naturaleza de su medio los hace particularmente aptos para "...todas las artes que exigen destreza, constancia y asiduidad", o sea, todo lo contrario del chispazo del genio. Y es en este factorialismo climático donde se enmarca la desvalorización de la pintura flamenca: en Flandes y Holanda sólo podía existir un arte de imitación (26). "Parece que el sur presenta a unos ojos observadores la imagen de un fuego que no ha llegado a apagarse; y el norte la de otro que no acaba todavía de alumbrar".

¿Y los franceses? La escuela francesa se encuentra, según Chastellux, en un mal momento, no por falta de genios sino por la carencia de un clima social adecuado para su alumbramiento. Un diagnóstico que coincide en buena medida con el de D'Alembert en el artículo Ecole, y que comparte las tesis enciclopedistas de que no basta con la existencia potencial del genio, si el clima social e intelectual no colabora a su desarrollo. Diagnóstico que lleva a un lamento desesperado por la incultura de los presuntos amateurs y a delinear una situación utópica en la que los falsos amateurs desaparecieran de la escena para permitir sin intromisiones la formación de una verdadera élite intelectual capaz de potenciar el desarrollo del genio nacional: "El sitio quedaría libre, y no sería ya ocupado más que por un pequeño número de amateurs que, tras dispersarse por un momento, se reunirían en seguida

para hablar entre sí de las salas del Vaticano y Galería Farnese". Y se exige, además, una participación del público culto que elimine los favoritismos de un nazgo corruptor del arte: "Que los palacios de nuestros reyes sean adornados con estas grandes composiciones pero que no sean encargadas o confiadas a tales o cuales personas; que sean entregadas a concurso y juzgadas por la parte ilustrada del público antes de ser colocadas en esos asilos respetables, donde deben atestiguar honra o la gloria de la nación".

II. LOS ARTICULOS DE JOHANN GEORG SULZER.

1. El artículo Esthétique y la intuición del nuevo programa estético.

Encabezaré el análisis de las contribuciones de Sulzer a los Supplements de la Enciclopedia por el del artículo Esthétique. Aunque no es el más extenso ni, probablemente, el más coherente de todos los textos de Sulzer, encierra sin embargo un valor fundamental: muestra con claridad la conciencia de un nuevo programa estético, conservando algunos de los postulados ilustrados fundamentales (por ejemplo, la función moral del arte), y que producirá ulteriores desarrollos en sentido idealista.

que se traducirán, por ejemplo, como severa más abajo, en una potenciación de los aspectos creadores del genio, o en un abandono de la insistencia enciclopedista en las técnicas para poner el acento de nuevo en los aspectos más intelectuales del hecho artístico.

Sulzer conoce bien la obra en la que Baumgarten, en 1750, había sistematizado la Aesthetik como nueva "ciencia de los sentimientos" (27) y le había asignado un lugar en la teoría del conocimiento, aunque inferior al ocupado por la lógica racional. La estética de Baumgarten sería, así, una especie de "gnoseología inferior de los sentidos", pero queda el hecho de su definitiva entrada en el ámbito gnoseológico, imprescindible para desbloquear el desarrollo que conduciría a la estética del idealismo. Sulzer es perfectamente consciente de la novedad que supone la disciplina recién fundamentada, pero también lo es de las vacilaciones y compromisos que esa propia novedad supone. Y ello hasta tal punto que su artículo constituye, más que un resumen de resultados adquiridos, una lúcida constatación de las carencias aún presentes en la tentativa de Baumgarten y el trazo de un programa mínimo de los grandes vacíos a rellenar, tarea a la que se aplicarán los propios artículos de su Allgemeine Theorie.

Así, un primer recorrido por la historia de la teoría del arte lo lleva a una conclusión inexorable: "Es preciso, pues, colocar a la Estética entre las ciencias filosóficas que son aún muy imperfectas". Recorrido histórico éste, no obstante, mucho más escueto y superficial que

el trazado por Diderot en el artículo Beau: Aristóteles, Du Bos y Baumgarten son los tres únicos autores examinados. Ante todo, se deja sentir en primer lugar la ausencia de Platón, un dato más a favor de la tesis ya adelantada a propósito de Chastellux: que, a pesar de que la nueva estética idealista que se va configurando a lo largo de la segunda mitad del XVIII contenga evidentes reminiscencias platónicas, no puede considerarse, sin más, como una nueva versión del platonismo, ni entenderse el concepto de abstracción como una simple actualización de la idea platónica. La alta intelectualización del hecho estético que se produce con Sulzer, Winckelmann o Mengs representa, sin duda, un desbordamiento de las tesis estrictamente ilustradas, pero también de toda la problemática anterior de las distintas versiones del platonismo.

Es precisamente la falta de intelectualización, el no llegar a una abstracción teórica completa, lo que se le reprocha a Aristóteles y a Du Bos. Si Aristóteles es para Sulzer digno de mención por haber comprendido que la realidad precede a la teoría, lo concreto a lo abstracto, las obras concretas y las reglas particulares a los principios generales, es, sin embargo, culpable de haber caído en la casuística de, una vez conocido lo concreto, no haber sabido abandonarlo para remontarse a lo abstracto, de no haber profundizado en los mecanismos por los que una obra complace, únicos que nos pueden remontar hasta las reglas ideales generales: "Se detuvo en el senti-

miento percibido, sin tomarse el trabajo de remontarse a la causa que lo había hecho nacer".

En cuanto a Du Bos, es destacable, en opinión de Sulzer, por haber sido "...el primero entre los modernos que haya intentado deducir de un principio general la teoría de las bellas artes y demostrar sus reglas". Pero se le reprocha, en esencia, no haber sido lo bastante consecuente como para llegar al final de su teoría y haberse limitado a enunciar algunos principios generales en torno a la idea de que el fundamento del arte es la necesidad del hombre de ocupar su espíritu y dar actividad a sus sentidos. En cuanto a lo demás, Du Bos permanece, para Sulzer, encerrado en los límites de lo empírico: muchas de sus reglas son indudablemente acertadas, pero no son las reglas en sentido universal.

Lo que le falta a Du Bos aparece, sin embargo, con Baumgarten, quedando así consagrada la fundación de la Estética como resultado de un proceso histórico aún no concluido de evolución del pensamiento: las intuiciones de Baumgarten son, a la vez, un punto de llegada y un punto de partida para ulteriores desarrollos. Sulzer comprende muy bien la importancia de la Aesthetik de Baumgarten, "...el primero que ha intentado crear, sobre principios filosóficos, la ciencia general de lo bello". Es decir, el primero en tratar de fundamentar gnoseológicamente la estética, colocarla en el grupo de las demás cien-

cias filosóficas pese a que se le asigne un lugar inferior.

A Baumgarten, no obstante, Sulzer le reprocha lo contrario que a Aristóteles o a Du Bos. Sin duda, es el primero en haber ofrecido principios filosóficos seguros para la fundamentación de las reglas del arte: "En la parte teórica...trata con mucha sagacidad toda la teoría de lo bello o de lo perfecto sensible; lo considera en todos sus diversos géneros, y muestra, al mismo tiempo, cuáles son los géneros de lo feo, que le son opuestos". Y, sin embargo: "Es lamentable que un conocimiento demasiado limitado de las artes no le haya permitido extender su teoría más allá de la poesía y la elocuencia". Es decir, a Baumgarten le ha faltado el suficiente conocimiento del mundo real, empírico, del arte. Y como la abstracción artística no se entiende sin un previo aprehender lo real, tampoco la teorización sobre las reglas del arte. En buena medida, la acusación ilustrada contra el que habla de arte sin conocer sus técnicas va siendo casi insensiblemente reemplazada por la acusación idealista contra aquél que "abstrae" teóricamente sin previamente haber abarcado con su mirada el conjunto de lo real.

La conclusión que obtiene Sulzer del análisis de sus tres autores es, pues, que la ciencia de la Estética está fundamentada sólo parcialmente. Si ha recorrido un largo camino hasta llegar a Baumgarten, este no ha conclui-

do aún y corresponde al filósofo impulsarlo aún más hacia adelante. Es por eso que toda la segunda parte del texto de Sulzer aparece dedicada a ofrecer un apretado resumen de las tareas pendientes en este sentido, y a muchas de ellas tratará de responder en los propios artículos de su obra.

Procede, en primer lugar, según Sulzer, "...fijar la meta y la esencia de las bellas artes". Sulzer reivindica aquí la exigencia de un arte moral, exigencia que se repetirá machaconamente en casi todos sus textos, como se verá. El arte no es para él un mero divertimento, sino que tiene la alta misión social de provocar efectos y consecuencias de orden moral en el espectador, mediante una instrumentalización consciente y deliberada de las sensaciones de lo agradable y lo placentero: "...asegurarse el dominio de los corazones con la ayuda de las sensaciones agradables y desagradables". La meta del artista es conseguir tal dominio, pero para ello debe conocer o averiguar el origen de los sentimientos y la naturaleza del placer estético, quedando así perfilada la figura del artista-filósofo (veremos cómo en otros textos se hace explícito a este respecto el nombre de Mengs), puesto que sólo ha de triunfar en su tarea el genio que conozca la naturaleza de los sentimientos de lo bello. La "Parte teórica" de la filosofía de las bellas artes se concluiría, tras ello, con una descripción pormenorizada de las diversas clases de objetos agradables y de las diversas

especies de bello.

Pero dicha "filosofía de las bellas artes" incluye también una "parte práctica", en la que Sulzer incluye dos órdenes de cuestiones. En primer lugar, la distinción entre los diversos géneros artísticos: se trata de ver en qué modo el genio, la invención o el gusto ha de manifestarse en pintura, poesía, elocuencia, música, etc. Y, como en la parte teórica, habrá que ir distinguiendo subdivisiones en sentido descendente: así, por ejemplo, dentro de las condiciones generales de la pintura, examinar qué características requieren concretamente los cuadros de tema histórico, etc. En segundo lugar, de este examen previo de los distintos géneros y sus subdivisiones deben salir, como punto de llegada del proceso teórico, las reglas referentes a la ejecución de la obra de arte, entendida dicha ejecución siempre en un sentido amplio, es decir, como un proceso desde la invención hasta la composición y realización concreta.

El esquema trazado por Sulzer para su Teoría general de las bellas artes es, así, como veremos, plenamente coherente con su esfuerzo por construir un modelo de artista-filósofo en el que los aspectos intelectuales predominen sobre los estrictamente técnicos, aunque sin desconocer éstos últimos. Las reglas concretas no llegan sino como resultado de un larguísimo proceso mental en el que el artista reflexiona teniendo en cuenta los datos de

la realidad pero claramente separado de ellos. Y las reglas así obtenidas lo son, en primer lugar, de la invención, de la plasmación mental de un modelo ideal, y sólo en último término de la ejecución material.

La Aesthetik, además, como manifestación del predominio de lo teórico sobre lo empírico, se erigirá en dominadora absoluta de todo el proceso estético, abarcando bajo su ámbito no sólo al artista sino también al espectador: "Esta ciencia dirigirá al artista en la invención, la ordenación y la ejecución de su obra; guiará al amateur en sus juicios y le pondrá en situación de sacar del gozo de las producciones del arte toda la utilidad que constituye su verdadera meta: utilidad que no tiende sino a completar las visiones de la filosofía y la moral".

Pero si la Aesthetik es equiparable a la lógica, en el sentido de que se basa en un pequeño número de principios generales que deben ser adaptados a la inmensa variedad de casos particulares, esa misma comparación con la lógica impone el rechazo de toda metafísica. Sulzer es en ello plenamente solidario del esfuerzo antimetafísico de los enciclopedistas: "Para que la estética no sufra la suerte que la lógica y la moral han corrido en manos de los escolásticos, para que no degeneren en un vano juego de palabras, será necesario en cada ocasión remitir las ideas abstractas a los casos particulares que las han hecho nacer y fuera de los cuales esas nocio-

nes no tienen ninguna realidad. Sin esa precaución, todo sistema de ideas generales no es más que un edificio construido en el aire".

2. Hacia una teoría del Bello ideal.

No se encuentra en los artículos tomados del Diccionario de Sulzer para los Supplements el artículo Beau. No hay un epígrafe específico destinado a responder a la gran cuestión estética del origen y los fundamentos de lo bello (con la relativa excepción del artículo Nature (Belle)). Sin embargo, es evidente que en el resto de los textos de Sulzer se puede encontrar el esbozo de una nueva teoría del Bello ideal, en muchos momentos alternativa con respecto a la desarrollada en la propia Enciclopedia.

Estudiaré a continuación estas referencias, aunque conviene advertir que de ellas no podrá salir, de ningún modo, una teoría orgánica y metafísica del Bello, al estilo de André, Bouhours o Crousaz. Y ello por varias razones. La primera y más evidente es el propio carácter fragmentario de los textos de Sulzer recopilados, que no incluyen algunos textos fundamentales de su Allgemeine Theorie (entre ellos los redactados por Bodmer). Pero, en segundo lugar, hay que destacar que la teoría del Bello

de Sulzer no es ya metafísica sino idealista, conceptos bien distintos como se ha visto. Precisamente por ser un pionero del nuevo idealismo estético, Sulzer apenas distingue entre sus reflexiones sobre lo Bello y su concepto del artista creador. Su definición del Bello será, en conjunto, muy próximo al Bello Ideal de Winckelmann y, sobre todo, de Mengs: una belleza intelectualizada, situada más allá del mundo de los objetos sensibles, por encima de la naturaleza, aunque encuentra en ésta última su ratio última; una belleza alcanzable sólo, por tanto, por aquellos que la siguen en su proceso de remontamiento por encima de lo real concreto hasta lo ideal abstracto. El concepto de la abstracción intelectual, de la formación del modelo ideal en la mente del artista, será el momento fundamental de la creación artística, y ello hace que cualquier reflexión sobre la belleza ideal sea, al mismo tiempo, reflexión sobre el artista ideal, sobre el genio.

Así, pues, ambos tipos de consideraciones sólo pueden separarse a efectos de exposición. He procurado aislar aquí los textos en que Sulzer se refiere exclusivamente a su concepción del Bello ideal, pero esta concepción quedará incompleta si se olvidan los incluidos en los dos apartados que siguen (la ideal del arte moral y la caracterización del artista).

En cuanto a estas ideas de Sulzer sobre el Bello, en sentido estricto, se apreciará en seguida su carácter

de puente entre las teorías ilustradas y enciclopedistas y las nuevas tesis del idealismo estético. Así, de las primeras se mantiene, ante todo, la idea utilitaria del arte entendido como medio de acción moral sobre los espíritus (idea sobre la que insistiré en el siguiente apartado), pero, además, se mantiene, por ejemplo, la teoría de la belle nature, aunque, después de haber pasado por el filtro de Diderot, no queda nada en Sulzer que recuerde a la concepción más estrictamente clasicista de esta idea; la belle nature sufrirá una fuerte corrección en sentido idealista, pero el mismo hecho de su mantenimiento como concepto es un indicio del fuerte compromiso de Sulzer con la estética ilustrada. Otras tesis de esta última aparecerán igualmente mantenidas y, al mismo tiempo, matizadas y reformadas: el mecanismo psicológico de la admiración como criterio para juzgar la belleza o no de una obra de arte, ciertos ecos de la teoría diderotiana de la perception des rapports, la armonía y la euritmia como característica inexcusable de lo bello, etc. Hay, sobre todo, dos rasgos que Sulzer atribuye siempre a lo Bello y que ejemplifican a la perfección esta transformación idealista de las categorías de la estética ilustrada: la exigencia de claridad y la idea de la belleza como esencialidad, con la consiguiente crítica de lo superfluo. Temas indudablemente de origen ilustrado (la clari-

dad como atributo de la verdad estética y como requisito para la fácil comunicabilidad, la crítica contra la fantasía desbordada del Rococó, etc.), pero que ahora se articulan para culminar en uno de los puntos centrales de la estética neoclásica definida por Winckelmann y Mengs: el Bello, en cuanto ideal y resultado de un alto proceso de abstracción intelectual, no puede ser más que esencial, es decir, trasunto de la idea pura, despojado y depurado por el artista de todos los accidentes de lo concreto y lo contingente. El Bello ideal es, sobre todo, y por encima de cualquier otra caracterización, un Bello esencial. Conviene ahora pasar revista al desarrollo de estas tesis en los textos de Sulzer.

Como se ha dicho, principios netamente presentes en la Enciclopedia encuentran en Sulzer a la vez eco y matización. Así ocurre con la idea de la belle nature, presente en Jaucourt, Marmontel, Mallet, Blondel y Diderot, con mayor o menor grado de dependencia clasicista, y que es objeto de puntualizaciones sobre todo en dos artículos de Sulzer: Commune y Nature (Belle).

Si analizamos el primero de ellos, veremos que se plantea para Sulzer la disyuntiva de la licitud o no de representar artísticamente "lo común". La respuesta es relativa, y se basa en una distinción ya aceptada por Watelet: entre el objeto que es común por sí mismo y el que lo es por el modo en que se le representa; y distinción, más profunda, entre la naturaleza y su representa-

ción. En ciertos textos de la Enciclopedia se encontraba ya una relativa permisividad para la representación de los objetos "comunes", siempre que tal representación revelara la marca del genio. Sulzer mantiene posiciones similares cuando afirma, con reservas, dos posibilidades de aparición para "lo común": o como accesorio necesario relegado a un segundo término dentro de un "tema noble", o como tema principal tratado genialmente. Rembrandt, Teniers, los pintores holandeses, ciertos héroes de Homero...son para él ejemplos de esos casos en que lo que place no es tanto el tema como la genialidad del artista. Y, a pesar de todo, no deja de oponer sus reticencias: "Se lamenta con razón, a la vista de estas producciones, que el artista no haya dedicado sus preciosos talentos a objetos más dignos de ser representados". Como se ve, la corrección neoclásica de la belle nature no supone una ruptura abierta, sino una matización del principio sobre nuevas bases.

El artículo Nature (Belle) es, sin embargo, mucho más explícito sobre el alejamiento con respecto a la perspectiva clasicista que suponen las reflexiones de Sulzer, llegándose a atribuir al artista ya un poder creador mucho mayor que en anteriores versiones de la imitation. La naturaleza es, en primer lugar, guía del artista sólo en un sentido ideal: su ordenamiento tiende a la perfección, y son sus procedimientos los que debe llegar a repro-

ducir el artista, dándose así más una comunión que una verdadera imitación. Un concepto de la naturaleza como totalidad vital y espiritual comienza, así, a superponerse a la idea ilustrada, y concretamente diderotiana, de un mundo en continuo cambio, nunca concebido como totalidad terminada sino como conjunto cambiante (28). Así, al considerarse que lo más importante no es el objeto natural sino los procesos de la Naturaleza, se abre el camino a una relación entre ésta y el artista mucho más intuitiva y "genial". El artista no observa ya los productos naturales para escoger los más bellos, sino que procura comprender el proceso creador del mundo para repetirlo en la obra de arte.

En la naturaleza que el artista llega a aprehender no hay nada gratuito: una de las escasas reglas que la naturaleza observa siempre es la esencialidad. El artista debe aprender de la naturaleza que existen pocas reglas naturales y una gran masa de reglas arbitrarias que puede rechazar. La esencialidad natural, el acuerdo perfecto, sin nada en exceso, entre el exterior de las cosas y su carácter interior es la mejor lección que el mundo real ofrece al artista, y la heroica desnudez neoclásica encuentra así, paradójicamente, su apoyatura en la belle nature

Un cierto compromiso, por el contrario, entre el carácter absoluto del Bello ideal y la nueva reivindicación ilustrada del relativismo estético puede observarse,

por ejemplo, en el artículo Tout-ensemble. Para Sulzer la idea de un bello ideal intelectual no tiene que necesariamente unida a los criterios que tradicionalmente se consideraba (incluso por los propios ilustrados) que debían acompañar a la belleza. Y así, en este texto, matiza la idea de que una obra bella presupone la unidad del objeto, de sus partes en un conjunto. Sulzer no niega este principio de unidad estética, sino que lo reafirma vigorosamente. Pero, al mismo tiempo, le retira validez universal: si hay objetos artísticos que exigen que cada uno de sus detalles remita continuamente a la unidad del conjunto, existen también otros valorables únicamente por el detalle. Esta distinción no se basa en la clásica división de géneros: sí, por un lado, Sulzer distingue entre la pintura paisajística, en la que ningún objeto por sí mismo capta la atención del espectador, y ciertas comedias en las que el conjunto no significa nada pero sí el detalle de los caracteres, no es menos cierto que por otra parte, considera a la Iliada y a la Odisea como ejemplos contrapuestos en los que la primera debe observarse desde el punto de vista del detalle y la segunda desde el del conjunto. Del mismo modo, en el caso de la arquitectura, reconoce en la fachada el lugar del tout-ensemble, y en los interiores y en el jardín el lugar del detalle y de la mirada particularizada. Es el artista, en definitiva, el que deberá decidir cuál de los modos de visio-

se aplicará cada caso concreto, según el modelo ideal que haya formado en su mente.

Muy importante en este terreno de la definición de lo Bello es también el artículo Admiration, uno de los textos en los que más próximo se muestra Sulzer a las nuevas formulaciones de la estética del Sublime, definiendo el sentimiento estético de lo extraordinario de un modo preciso que lo acerca a las célebres expresiones kantianas en este sentido. Pero es, por otro lado, un texto en el que esta conciencia de la nueva estética del Sublime se encuentra solidamente enraizada en la problemática ilustrada y la idea de la misión moral del arte.

La admiración estética reside, para Sulzer, en la contemplación inesperada de un objeto. La sorpresa y la incertidumbre ante lo inexplicable son elementos fundamentales: "Si reflexionamos bien, nos daremos cuenta de que la admiración va siempre acompañada de una contención de espíritu que se esfuerza por penetrar la razón de la cosa que admiramos. Cuanto más oculta nos parece dicha razón, más aumenta la admiración; y llega a su más alto grado cuando lo que vemos parece contrario a nuestras concepciones". En la propia Enciclopedia se había hablado de los valores estéticos de la sorpresa, por ejemplo en el artículo Goût de Montesquieu; pero se trataba, en ese caso, de una sorpresa que en seguida restablecía al espectador en la seguridad de un orden sólo momentáneamente

turbado. La admiración de Sulzer, o incluso de Diderot, es otra cosa: no la mera sorpresa de lo inesperado, sino el hallazgo de valores estéticos en situaciones en las que el hombre se halla ante lo inexplicado, en las que el espectador omnipotente y seguro del clasicismo pierde terreno ante la nueva pujanza de lo cósmico, e incluso llega a convertirse él mismo en parte de ese espectáculo. El conocimiento de la nueva estética inglesa se hace patente al recuperar Sulzer la distinción de Hume entre asombro ante un acontecimiento contrario a lo que esperamos y admiración como "sentimiento que nace de la consideración de una fuerza extraordinaria y desconocida", acercando a ésta última a los términos de lo Sublime.

La operación se completa cuando Sulzer considera a la admiración como una "pasión del espíritu" y declara su acuerdo con Descartes en contra de Wolff, que había excluido expresamente a la admiración de entre las pasiones. Esta toma de partido puede parecer extraña, no sólo por el desmentido a Wolff, considerado uno de los padres de la Ilustración alemana, sino sobre todo por el explícito acuerdo con Descartes. No se trata, sin embargo, de una recuperación del cartesianismo, suficientemente criticado en otros textos del propio Sulzer, como el artículo Classique, sino más bien de utilizar un argumento viejo para una afirmación nueva. En la admiración de Sulzer no se halla ya la desconfianza cartesiana con respe

to a las pasiones; más bien lo que se pretende con este equívoco recurso a Descartes es situar claramente a la admiración en materia estética en un terreno separado del de la más estricta razón, en el campo de la imaginación (un terreno a-racional con total legitimidad de existencia) El resultado tiene, así, mucho de prerromántico y muy poco de cartesiano.

En cuanto al uso de la admiración por el artista, Sulzer recoge plenamente la exigencia del arte moral, pero ese tema será tratado más a fondo en el siguiente epígrafe.

Nuevos ejemplos de las modificaciones que introduce Sulzer en los criterios tradicionales de la belleza, para adaptarlos a la nueva preeminencia doble del Bello ideal y del artista genial, pueden encontrarse en los artículos Eurhythmie y Convenable. En el primero de ellos, la euritmia es definida como la armonía que deben guardar entre sí las partes de un todo, y Sulzer la considera como uno de los fundamentos de la belleza. Al mismo tiempo se insiste, sin embargo, en la ampliación del concepto de proporción, que no atañe ya sólo al tamaño de los componentes de una obra de arte, sino también a la elaboración y ejecución de las partes: no debe haber una parte de una obra más o menos acabada que las otras. Pero lo más importante no es esto (la relatividad de esa visión se puede comprobar con las afirmaciones citadas del artículo Tout-

ensemble), sino la caracterización de la visión del artista como una visión totalizadora y profundamente intelectual. La eurythmia queda, en definitiva, remitida al nuevo concepto del genio. Y la consecuencia es importante, porque deriva en una visión artística que no por intelectual es analítica: el conocimiento del genio no actuará por paciente descomposición del objeto en sus partes, sino por una intuición a la vez natural y educada sólo factible para quien es capaz de crear mediante modelos mentales.

Del mismo modo, en el artículo Convenable, dicho término expresa para Sulzer la rigurosa y exacta correspondencia que debe existir entre el motivo central y los accesorios de una obra de arte. Es a propósito de lo convenable donde Sulzer reclama con mayor insistencia que, junto al genio, se encuentre también el "buen juicio": si sólo el genio puede trazar el complicado proceso teórico descrito en el artículo Esthétique, sólo el juicio exquisito ("...aún menos común que un genio sublime") puede garantizarnos un acuerdo entre el tema central y los accesorios. Acuerdo que viene dado por la prohibición de mezclar en una obra algo que contradiga el carácter general que le otorga su tema central: todo debe girar en torno a la esencialidad y huir de lo anecdótico, porque sólo así se concentra la atención del espectador en lugar de dispersarla. Las mezclas entre lo serio y lo burlesco en pintura, los templos cristianos decorados

a lo pagano (29) o los edificios severos excesivamente ornamentados son muestras del ridículo a que puede llevar la falta de convenance; y lo mismo ocurre en poesía, declarándose Sulzer solidario de las críticas de Pope contra Milton (30).

Por el contrario, Sulzer nos pone en guardia contra el defecto de imaginar faltas que no son tales. Ello ocurre, por ejemplo, cuando se juzga a los poemas homéricos según los criterios de la moderna délicatesse: "Los procedimientos violentos de los heroes de la Iliada, sus discursos injuriosos, hieren la delicadeza de los que juzgan las costumbres de los antiguos a partir de las de nuestro tiempo". La historia se alza aquí como el criterio que evita una excesiva rigidez de la regla estética y, en una formulación casi herderiana, se reconoce el derecho de cada época a sus propios códigos estéticos y éticos. El criterio historicista de juzgar las producciones de una época según los propios criterios de ésta aparece así solidamente establecido y ello significa una indudable relativización de la idea del Bello ideal, que queda marcado por las etapas de la historia y que, siendo ideal y trascendente, no es ya, sin embargo, absoluto.

El principio de la claridad, originariamente parte integrante de la estética clasicista y posteriormente corregido y matizado por los philosophes, es también objeto de una total reelaboración por Sulzer en el artículo

Clarté y otros textos accesorios. Sulzer construye su idea de la claridad estética a partir del concepto netamente racionalista de lo distinto: para poder ser apreciado, un objeto debe diferenciarse del resto de los objetos mediante la claridad de las partes que lo componen. Pero, cuando de esta afirmación general se pasa a sus aplicaciones concretas, puede comprobarse cómo Sulzer abre las vías de lo subjetivo en un terreno que antes aparentaba ser ajeno a cualquier tipo de relatividad; y así, según él, un objeto puede ser claro o confuso según lo que en él pretenda descubrir el espectador: "Si, por ejemplo, veo en un cuadro un objeto que reconozco ser un edificio sin poder decir, sin embargo, qué clase de edificio, tal objeto será distinto o confuso según la naturaleza del cuadro, según deba éste presentar un edificio cualquiera o un edificio de una clase determinada" (31). Así, el principio estético de la claridad atañe ya también a las relaciones de las partes con el todo y a la intencionalidad del autor-creador, que es la que en definitiva determina el modo en que los objetos han de ser claros. Un cuadro de historia exige diversos grados de claridad para los personajes principales y secundarios, y las descripciones de combates en Homero suministran, para Sulzer, un buen ejemplo de la aplicación de esta idea al poema épico. Por otro lado, la distinción académica entre la caracterización de los personajes principales y los se-

cundarios se desliza insensiblemente hacia la idea neoclásica de esencialidad y condensación.

En esta línea, el artículo Dur matiza la rigidez del concepto clásico de claridad estética. Lo duro en una obra de arte equivale a la falta de ligazón perfecta entre dos ideas que se suceden, en la ausencia de gradaciones. Cada género conoce su tipo particular de dureza: en la literatura, resulta del concurso de letras difíciles de unir, en música ocurre lo propio con los sonidos. Pero es en pintura donde se ve cómo la rigidez en el principio de claridad puede conducir a la dureza: querer representar con claridad los contornos de objetos alejados es un error, porque han de ser difuminados.

En el artículo Expression, el nuevo concepto de la claridad estética se encuentra reforzado al asociarse al de energía estética, uno de los puntos más innovadores de la teoría del arte de Sulzer. Refiriéndose a los rasgos que debe reunir la expresión en oratoria, Sulzer utiliza ese modernísimo concepto de energía estética, una fuerza capaz de llevar al espectador más allá del objeto descrito, en una especie de superación trascendente. Diferenciando entre el sentido propio de las palabras que el orador emplea y el carácter de su expresión, se llega a la siguiente formulación prácticamente prerromántica: "Una expresión justa, precisa y clara no sólo excita la idea que se tiene a la vista, sino que da además a esta

idea una energía estética cuando la expresión tiene estas cualidades en grado eminente, porque toda perfecciónb tiene un encanto que place". La energía es, precisamente, en este contexto, lo que separa la belleza sublime y la genialidad de la simple corrección. No cabe duda de que la claridad cartesiana queda matizada y no se entiende ya el orden sin energía. Se comprende, así, que, en este mismo texto, y completando las afirmaciones contenidas en el artículo Allégorie, se diga que la claridad propia (es decir, entendida en el sentido tradicional) sea recomendable al exponer ideas simples, pero se facilite el recurso a la metáfora para ideas de cierta complejidad.

Las mismas reflexiones sobre la expresión oratoria llevarán a Sulzer a matizar, junto a la clarté, la idea de la justesse, la corrección. La refundamentación de este concepto que ofrece Sulzer es además perfectamente generalizable al resto de las artes: consiste, esencialmente, en dejar de considerar la corrección como un mero asunto técnico para convertirla en asunto intelectual. La justesse en la expresión oratoria no depende del dominio técnico del lenguaje sino de una cierta actitud filosófica en relación a éste.

Otro tanto se puede decir con respecto al artículo Précis, précision, en el que la precisión queda definida como lo contrario de lo superfluo, pero evitando al mismo tiempo que se omita lo necesario: un justo medio entre

la abundancia injustificada y la oscuridad de una excesiva concisión, y en el que además tiene un amplio desarrollo la idea del "genio de las lenguas" (32).

Todas estas consideraciones nos conducen, de modo casi insensible, a lo que constituye la verdadera caracterización de la belleza ideal por Sulzer: un Bello esencial, desnudo en cuanto que abstracto e intelectualizado; un bello que rechaza el exceso y lo superfluo, pero ya no sólo en nombre de la polémica de los philosophes contra el Rococó, sino también en nombre de la sublimidad de la Idea, del modelo intelectual alcanzado por el genio tras un intenso proceso mental de depuración de la realidad.

En la práctica totalidad de los artículos de Sulzer se encuentra esta aspiración a ese Bello esencial, que será básicamente el mismo de Mengs, Canova o Flaxman. Tomemos como ejemplo el artículo Exécution. Sulzer habla de la ejecución como la última de las operaciones estéticas, posterior a la actividad mental pero definidora en buena medida del objeto artístico; la ve como una operación de pulimento de la belleza ideal mental, similar a la que realiza el joyero con el diamante. Pero incluso la propia ejecución, que en otros teóricos aparecía como un momento "de la mano" opuesto al del cerebro, está en Sulzer dotada de una fortísima carga intelectual. Huyendo de los aspectos más estrictamente técnicos, basa su

teoría de la ejecución en el mismo proceso de abstracción mental del que parte la propia ideación de la obra. El artista debe ver en su mente hasta la misma ejecución, que no puede ser abandonada al mero tanteo empírico: la obra está totalmente construida en el intelecto antes de pasar al material.

No sorprende así que las recomendaciones de Sulzer en materia de ejecución sean de índole más poética que técnica. Y, en primer lugar siempre, la idea de esencia y la crítica de lo superfluo: "En las obras de arte, todo lo que no sirve daña. Quizás la marca más característica de un artista de primer orden es no tener ornamentos superfluos". Y es siempre al artista a quien se confía la decisión última: "Por lo demás, no hay aquí reglas que prescribir al artista. Sólo a su juicio corresponde dictar el grado de trabajo que debe poner en la ejecución".

Sólo la ejecución así entendida puede cumplir con su verdadera función: la de condensar y aumentar la energía estética de un pensamiento para que, transmitido por medio del arte, aumente su potencia de acción sobre los espíritus. Es significativo que, como ejemplar en este terreno, aparezca, junto a Homero, la poesía estacional inglesa, a la que Sulzer elogia su directo hablar a los sentidos. Thomson, ya a menudo citado por Jaucourt (33), es considerado por Sulzer como el más hábil manipulador de los sentidos del cuerpo humano como medio de captar

la atención del espectador. Poussin es un ejemplo del mismo método en pintura, mientras que la pintura histórica y paisajista ilustra, para Sulzer, otro principio básico de la ejecución: cuidar la caracterización de los personajes secundarios, porque los principales aparecen definidos por la propia acción (34).

Pero, además, la idea de esencialidad lleva a Sulzer a otra interesante conclusión: la circunstancia única y grandiosa, lo patético, ofrece ocasiones mucho mayores de bella ejecución. Indudablemente, Sulzer conocía el Laokoon de Lessing, publicado en 1764, cinco años antes de que él hiciera lo mismo con su Allgemeine Theorie. No es de extrañar, así, que considere que el momento de máximo climax de una pasión violenta sea también el momento culminante de la ejecución y que, como para Lessing, el paradigma de esta teoría sea el Laocoonte: "Cuando un artista tiene la suerte de, con un solo rasgo, poder expresar en toda su fuerza una pasión violenta, que se guarde bien de añadir un segundo rasgo. El escultor del Laocoonte, contento con haber expresado suficientemente el dolor de este infortunado, no nos muestra sus gritos". El hundimiento del ut pictura poesis se da así la mano con la unidad inquebrantable de la Idea.

La idea de una estética de lo sublime no aparece aún, sin embargo, tan dominante como a primera vista pudiera parecer. El artículo Agrément, aménité nos muestra

por ejemplo cómo el bello ideal, esencial, puede en ocasiones ser más "gracioso" que "sublime". De hecho, la teoría de la gracia como categoría estética neoclásica, bien distinta a la vieja gracia académica entendida como mera corrección de lo trascendente, no llega a desarrollarse hasta un momento bastante avanzado del neoclasicismo, como señala Assunto (35). Sulzer llegará a afirmar la existencia de un género de belleza autónoma, agradable, diferente del "sublime" (y de la que Correggio aparece como el máximo representante, frente a la expresividad rafaelesca, mientras que la misma relación se establece en poesía entre Virgilio y Homero). Pero, aunque tal "bello agradable" tiene su propia existencia independiente, Sulzer desliza criterios implícitos de preferencia, al señalar, a propósito de la cuestión de a qué artistas les es dada la cualidad del agrément: "No son los más grandes artistas, sino aquéllos cuyo carácter es más amable, los que sabrán dar agrément a sus obras". El deslizamiento hacia la estética del sublime es incompleto aún, pero irreversible.

3. La función moral del arte.

Como se ha podido comprobar en las páginas anteriores, la caracterización del arte (tanto de las beaux-arts

como de las arts de la parole) como vehículo adecuado para la elevación del nivel moral del individuo y de la sociedad es una constante en el pensamiento estético de Sulzer. Se trata, sin duda, del punto en el que Sulzer se muestra aún más apegado a la tradición ilustrada.

En este sentido, hay que señalar que las reflexiones de Sulzer sobre la función moral del arte pertenecen mucho más a la problemática de un Diderot que a la de la estética alemana. De los textos que a continuación se detallarán, se desprende una idea activa y pragmática de la función moral del arte, cargada de confianza en las posibilidades concretas de su puesta en práctica. Una visión que asigna al arte su lugar concreto dentro de un plan de construcción del sujeto moral mucho más vasto y ambicioso que el estricto plan estético. Encontramos aún, sin embargo, muy poco de la exasperada y desbordada visión "total" de la estética que producían los stürmer y que, manteniendo la idea del arte como vehículo moral, no sólo habla ya de otra moral, sino que además muestra ya una implícita desconfianza en las posibilidades de plasmación de su programa. Sulzer se encuentra en el tortuoso camino entre los escritos dramáticos de Diderot y la utopía estética de Schiller. Pero, lo mismo que Bodmer y Breitinger, es aún un verdadero teórico ilustrado.

Ello no obsta para que las formulaciones de Sulzer sobre el carácter moralizador del arte se tiñan a menudo

de un prerro anticismo larvado mucho más fácil de observar en el teórico suizo que en Diderot (aunque en este último no esté ni mucho menos ausente). Un buen ejemplo de ello puede constituirlo el artículo Aspect, à ir, en el que Sulzer, por un lado, recoge intacta la exigencia enciclopedista de un arte que vaya más allá del mero divertimento, y asigna al artista una clara misión de moralizador que ha de lograr la experimentación de determinados sentimientos por parte del espectador; pero, por otro lado, insiste en que esta misión ha de cumplirse despertando el entusiasmo, e incluso hace alusiones inquietantes al poder absoluto del artista: "Así, el artista que domine bien esta parte de su arte será el dueño de nuestros sentimientos".

Que el arte modifique los sentimientos morales del espectador actuando sobre la emoción antes que sobre la razón (ésto es, mediante el entusiasmo) no es una idea nueva: está claramente expresada no sólo en múltiples textos de Diderot sino también en diversos artículos enciclopedistas de Marmontel y de Jaucourt. Lo novedoso en Sulzer es más bien su insistencia en la idea. En el artículo Coulant, Sulzer califica con esta cualidad a las obras que actúan sobre el espectador de una manera lenta, pausada, sin sobresaltos ni interrupción. El estilo coulant es lo opuesto a lo sorpresivo y lo impetuoso, y precisamente por ello sólo lo admite con ciertas reservas:

si su misión es actuar agradable e insensiblemente sobre el espíritu sin producir ningún choque emocional, debe quedar relegado a las obras de puro agrément, a las producciones menores, a aquellas obras sólo destinadas a divertirnos y no a commovernos.

Pero, por encima de este profundizar en ideas de ningún modo ajenas a los enciclopedistas, no cabe duda de que en Sulzer se encuentra el mismo deseo presente en toda la Enciclopedia: ajustar cuentas de una vez a la vieja idea de las arts du plaisir mediante una crítica estético-moral a la frivolidad aristocrática del art galant

Una buena muestra de ello puede ser el artículo Agréable, en el que Sulzer niega de un modo explícito que lo agradable sea la verdadera meta del arte, considerandolo sólo un medio indispensable para la auténtica finalidad de commover al espectador: "Todo el mundo repite que lo agradable es la meta de todas las producciones de las bellas artes... Toda obra de las bellas artes debe ser agradable, sin duda, porque si no lo fuera no atraería la atención de nadie: pero esta cualidad no constituye su esencia".

Por su parte, el artículo Plaisanterie retoma este mismo tema desde una argumentación plagada de referencias clásicas, y particularmente ciceronianas. La plaisanterie no es más que un sinónimo de la alegría en su acepción literaria, la gaieté. Como tal, sus efectos pueden ser

nocivos o beneficiosos, según el uso que el autor haga de ella. Nunca es un fin, sino un medio y, por tanto, todo depende de la suprema intención del artista, del objeto más o menos moral que éste se haya propuesto cumplir con su arte: "Parece, pues, que la diferencia que hay entre lo ridículo y lo plaisant no consiste esencialmente en el fondo de la cosa, sino en la intención del que ésta viene". Cicerón aparece como el paradigma de escritor que persigue para su obra un fin elevado, y por ello comprende que la plaisanterie puede conmover al lector y no es rechazable si se subordina a la meta final; la alegría es un componente básico del hombre social y un requisito para enfozar mejor los problemas graves y serios, la única materia importante. Se reafirma así, desde la ejemplaridad ciceroniana, la triple tesis de Sulzer: a) el placer no puede constituir el fundamento último del arte; b) tal fundamento ha de ser serio, en el sentido de moral y contrario a la frivolidad; c) el artista debe saber manejar el placer estético como instrumento para el logro de sus elevados fines, y para ello precisa de un continuo contacto con su público, de una inserción total, aunque distanciada por la superioridad de su genio, en la sociedad de su tiempo.

En esta línea, la reivindicación que realiza Sulzer en este mismo artículo, de un teatro basado en las "obras cómicas" se incluye claramente en la teorización les-

singiana del drama burgués. La finalidad de las "obras cómicas" de Sulzer no es esencialmente distinta a la del drama propuesto por Lessing: conmover al espectador excitando sus buenos sentimientos. Y ello pese a que la finalidad ética del teatro se basa en Sulzer en la corrección de lo severo y aparece casi como una terapia para el hombre excesivamente juicioso: "Aquellos a los que la naturaleza no ha dado sino una débil inclinación a la alegría, pueden aumentarla y mantenerla por medio de obras cómicas; obras que son capaces de producir un gran efecto sobre personas naturalmente serias o que han perdido su alegría por una aplicación demasiado grande a los asuntos importantes...Esta alegría es propia para perfeccionar las bellas artes y para despertar vivamente el gusto por la honestidad" (36).

Otros artículos insisten, desde otros puntos de vista, en estas mismas ideas básicas. En Exécution, por ejemplo, el concepto de ejecución de una obra artística incluye en Sulzer una función más decisiva que lo meramente técnico: es el momento en que se otorgan a la obra, de un modo definitivo, los atributos que la harán actuar como catalizador de los sentimientos humanos. No basta con que todo esté definido en el pensamiento del artista: si el arte debe ser moralmente eficaz de cara al público, la ejecución no es sino la manera de traducir a este público el intelecto del artista, el medio de aumentar la

energía de un pensamiento con vistas a su eficacia social. La reivindicación enciclopedista de los aspectos más técnicos de la creación artística quedará así absorbida dentro del nuevo idealismo estético.

En el artículo Caractère, por otro lado, se mantiene que no basta con que el espectador llegue a conocer de un modo definido y acabado el carácter moral básico de un personaje: tal conocimiento no es sino el medio a través del cual el propio espectador se ve trastornado por el proceso estético y sufre en su alma convulsiones que eliminan el distanciamiento y le hacen partícipe de la obra de arte. La enorme potencialidad de acción social y moral de las artes se reafirma así: "Los poetas, pues, pueden ejercer un gran imperio sobre los corazones con ayuda de los caracteres que eligen". Precisamente porque unos caracteres bien logrados son lo que más puede conmover, debe cuidar el poeta, por encima de todo, la elección de éstos. La poesía (el arte en general) exige caracteres que nos digan algo importante aún en medio de las situaciones más simples y normales: caracteres decididos, bien marcados, afectados por las pasiones y los acontecimientos. Los caracteres indecisos, apáticos o indiferentes no son de la menor utilidad para la creación artística. Recogiendo la gran lección presente, por ejemplo, en la narrativa de Diderot, afirma Sulzer: "Por medio de estos personajes, una acción muy simple puede llegar a ser in-

terésante. Introducen en ella un agrément que ni la intriga ni la multiplicidad de los acontecimientos o incidentes podría componer".

El rechazo de las tramas complicadas traduce el rechazo general de la estética rococó, la fantasía caprichosa y la idea del arte como plaisanterie y se resuelve en una equiparación entre los episodios "ilustrados" del arte moderno y del arte antiguo: los trágicos griegos y los modernos escritores ingleses aparecen equiparados en la esencialidad moral y estética de sus caracteres. El Prometeo de Esquilo y el Viaje Sentimental de Sterne son explícitamente citados como obras maestras de simplicidad argumental combinada con sublime logro de los caracteres.

Esa fusión entre la condena de lo arbitrario y el carácter moral del arte vuelve a aflorar, en este mismo texto, en los tres rasgos que Sulzer exige para que un carácter sea de utilidad al poeta: debe ser bien decidido, verdadero y existente en la naturaleza, y "no ser de la clase más común". La imaginación del poeta nunca puede desvincularse de la realidad ("Que el poeta se guarde de los caracteres hechos a placer; esos seres de imaginación no interesan"), porque el público no podría prever las reacciones del personaje ante un acontecimiento, y sólo esa capacidad de previsión hace que el espectador se integre en el drama. Así, lo ficticio y lo arbitrario

anulan la eficacia de la acción moral de la obra de arte (37). La exigencia de realidad en los caracteres no es, pues, una exigencia abstracta de vraisemblance, sino la garantía misma de que el arte estará en situación de cumplir las nuevas funciones que se le asignan.

Por último, el artículo Comédie, tan importante por otros conceptos, vuelve a plantear esta misma cuestión. Citando explícitamente a Diderot y a Hogarth (38), la comedia es considerada como un género serio de teatro, tan respetable como la tragedia, e incluso superior a ésta en capacidad moralizadora. Eliminando las acusaciones de ser un teatro "burlesco", inferior a las pasiones heroicas de lo trágico, Sulzer postula para el teatro del nuevo realismo de las condiciones un teatro impulsor de un nuevo concepto de lo moral en cuanto que relator de las situaciones de los nuevos protagonistas burgueses de la historia.

Así, queda igualmente rechazada la idea de que el objetivo de la comedia sea el ridiculizar las locuras de los hombres. La comedia es el relato, divertido pero no necesariamente satírico y burlesco, de las acciones, las condiciones y costumbres de los hombres. Representa la vida normal de las "gentes honestas" y este material es tan apto, o más, que el simple ridículo, a la hora de proporcionar al espectador un placer capaz de conmoverlo.

Pero no son menores las distancias que separan a esta nueva comedia de la tragedia. La clásica jerarquía de los géneros dramáticos, aún mantenida por Voltaire e incluso en muchos aspectos por Marmontel, es invertida por Sulzer en base al único criterio del impacto moral, considerando que la vida cotidiana de las nuevas clases medias, al estar mucho más cerca de la naturaleza de las cosas, es superior como fuente de mejoramiento moral del espectador: "La comedia es mucho más propia que la tragedia para dar escenas instructivas. Los acontecimientos trágicos están fuera del curso ordinario de la naturaleza, mientras que todos los días se presentan casos en los que el éxito feliz depende del buen sentido, de la prudencia, de la moderación, del conocimiento del mundo, de la rectitud o de alguna virtud particular, y en los que lo opuesto a estas cualidades produce el desorden y el embarazo". Un párrafo, sin duda, sintomático de la nueva preeminencia ya otorgada al valor dramático de las nuevas virtudes burguesas por encima de los viejos valores heroicos de la tragedia clásica (39).

Y, si se exige que la comedia deba ser interesante es, una vez más, por la meta última de la moral y el principio de que sólo puede actuar sobre el ánimo de un hombre aquello que le interesa suficientemente. El interés es el logro del genio, la muestra de su dominio sobre el público, y no se logra sólo por el tema en sí sino

sobre todo por el modo de tratarlo poéticamente. Esta problemática nos lleva ya a enlazar con otros dos grandes temas de la estética sulzeriana: el problema de la alegoría y la cuestión de la caracterización del genio.

4. La alegoría: de ornamento arbitrario a recurso útil.

El equilibrio que venimos comprobando en Sulzer entre las tesis más rigurosamente ilustradas y su superación en sentido idealista encuentra uno de sus puntos clave en el tema de la alegoría. Duramente criticada por los teóricos iluministas, acusada de arbitrariedad y oscuridad, Sulzer no llega, sin embargo, a condenar por completo este recurso; considera que, usado irreflexivamente, conduce a los excesos que se pueden apreciar en la alegoría clasicista, pero que juiciosamente utilizado por el genio puede potenciar el dominio de éste sobre el corazón humano. El genio, para Sulzer, podrá crear alegorías bellas y justas si sabe guardar las debidas precauciones que este recurso exige. Este equilibrio entre condena y recuperación es lo que hace a Sulzer detenerse largamente sobre la cuestión en uno de sus más extensos artículos de los Supplements, el artículo Allégorie.

Consta este texto de dos partes bien diferenciadas. La primera de ellas, titulada Allégorie relativement aux

aux arts de la parole muestra ya una ambigüedad bien sintomática si se comprende que no se trata aquí de las vacilaciones de un escritor confuso, sino de la traducción a términos lingüísticos de una fuerte tensión intelectual: la que exige a Sulzer, por una parte, reivindicar los valores estéticos de la imaginación, la metáfora literaria, lo maravilloso, y , por otra, mantener la exigencia de la claridad del discurso. Ello le lleva a criticar el uso que el clasicismo había hecho de la alegoría hasta convertirla en enigma, pero a recuperarla en cuanto metáfora.

Así, Sulzer exige a la alegoría literaria claridad y energía ante todo. La primera de estas cualidades depende de la inmediata accesibilidad de la imagen elegida. La segunda se justifica por la idea de que todo ornamento debe ser "útil": la alegoría, para tener utilidad, deberá añadir energía, esto es, capacidad de conmovér; si no lo hace, no tiene sentido su existencia. El mensaje transmitido debe ser, pues, simple, esencial y ajeno a cualquier tipo de enigma u oscuridad.

Sólo tras plantear estas serias reservas se atreve Sulzer a destacar las potencialidades expresivas de la alegoría: si consigue alcanzar estos rasgos de esencialidad y simplicidad, puede superar en energía a cualquier tipo de imagen (40). Del mismo modo, sólo tras un largo proceso histórico ha aparecido el tipo de alegoría que

el artista filósofo necesita: la propia historia ha ido desechando alegorías condenables, hasta producir aquella destinada a "...dar a una idea más claridad y hacerla lo bastante sensible como para que se imprima en el espíritu". Unicamente la alegoría que añade fuerza y expresividad a una idea es aceptable sin reservas, porque reúne la brevedad, la claridad, la riqueza y la fuerza. Reflexiones importantes se encuentran también respecto a la cuestión de las fuentes de la alegorías, donde podemos encontrar condensadas las tesis del idealismo estético, la combinación entre historicismo y concepto ilustrado del progreso, e incluso un cierto misticismo prerromántico de la naturaleza. Así, encontramos que los "usos y costumbres de los pueblos" son una importante fuente de alegorías, pero esta idea se matiza en seguida en sentido primitivista al afirmar que "...los usos de un pueblo grosero tienen, sobre todo, algo muy significativo que puede suministrar buenas alegorías".

La naturaleza es también una fuente primaria de alegorías, y el papel del genio en este terreno es el de encontrar la conexión entre imagen y realidad: "Un espíritu penetrante que, al observar la naturaleza, no se detenga en la corteza sino que llegue hasta las partes invisibles del mundo físico, encontrará en ellas alegorías de la clase más perfecta". La historia natural deja así de ser el reino exclusivo de los naturalistas para dejar

entrar en sus dominios al poeta sublime, pero con una importante matización: "Sólo los poetas-filósofos pueden cosechar en este vasto campo y sobrepasar con facilidad a los antiguos en esta materia".

Las ciencias y las artes constituyen la tercera fuente de alegorías. Sulzer señala cómo el progreso de ambas se traduce en una mayor disponibilidad de imágenes alegóricas, con lo que demuestra que su concepción no es estrictamente primitivista en el sentido rousseauniano, sino que distingue en el fenómeno del progreso efectos nocivos (pérdida de contacto entre las costumbres y la naturaleza) y otros beneficiosos. En este punto se contiene, además, un llamamiento a examinar las operaciones de los artistas, de eco indudablemente enciclopedista, pese a que se trate de un examen ya distinto al que propiamente Diderot: no se trata ya de hacer un inventario de los progresos de las técnicas, sino de tratar de descubrir en el trabajo del artesano el rasgo alegórico oculto (41).

Las reservas de Sulzer se aprecian, igualmente, en la cuestión de la utilización de personajes alegóricos. En realidad, éstos no son, en su opinión, una alegoría propiamente dicha (42), sino un medio similar de dotar de energía a una expresión. Pero esta meta sólo la pueden lograr en casos muy perfectos, como la imagen del pecado en Milton o la de la discordia en Homero. La cautela de Sulzer se acentúa aquí: incluso en Homero se encuentran

personajes alegóricos que no aportan nada de energía, y ello se debe a que constituyen un tipo extremo de alegoría demasiado próximo a la fantasía. En resumen, "...los personajes alegóricos pueden ser tolerados, pero no se podría concluir que otorguen belleza al poema. Lo grande y lo maravilloso de la Iliada no nace de la sola asociación de los dioses a los heroes de Homero; y Ossian en sus epopeyas no tiene ni divinidades ni seres alegóricos".

Esta actitud global de aceptación reticente y, sobre todo de clara separación entre la nueva alegoría que se pretende y la que hasta ahora ha sido dominante, se desarrolla en la segunda parte del texto, Allégorie.

Peinture. La alegoría permite al pintor superar la dificultad de no poder representar más que objetos individuales o acontecimientos puntuales. Gracias a ella, "...lo que era imposible ya no lo es" (43). Pero una serie de pintores han desvirtuado de tal modo la alegoría pictórica que Sulzer encuentra comprensible el rechazo global de los amateurs ilustrados hacia todo tipo de cuadro alegórico. Rechazo que, sin embargo, no comparte, postulando más bien un retorno a las verdaderas fuentes de la pintura alegórica: "Todo ésto no prueba sino que las malas alegorías son detestables. Si el pintor fuera ilustrado y dirigido por conocedores de la naturaleza y de las antigüedades, sería fácil llevar este género a un más alto grado de perfección". De ningún modo debe el pintor renunciar

a un valioso instrumento que le permita solventar los estrechos límites espacio/temporales en que ha de desenvolverse su arte.

Es, en definitiva, esta concepción instrumental, tan ilustrada que explica que Sulzer articule sus reflexiones en torno al problema capital, ya planteado previamente por Du Bos, Diderot y Lessing, de las diferencias existentes entre las artes visuales y las artes de la palabra. La alegoría, como medio expresivo del lenguaje pictórico, participa de las diferencias que sep'aran a éste de todo tipo de discurso verbal. Si el lenguaje hablado es esencialmente convencional, el lenguaje pictórico se basa en signos naturales, directamente accesibles al espectador sin aprendizaje previo: "Es una lengua universal al alcance de todo hombre que reflexione". La alegoría pictórica debe rechazar todo convencionalismo que no se base en tales signos naturales, y exige ante todo una inmediatez comunicativa que huya de los largos y penosos procesos de desciframiento.

Esta exigencia de claridad inmediata posibilitará, a su vez, una nueva diferenciación, interna ya al propio lenguaje pictórico: la que existe entre la verdadera alegoría natural e inmediata, y aquella otra que no es en realidad sino un mero lenguaje "jeroglífico". Distinción que permite salvar el uso pictórico de la alegoría descalificando sus abusos bajo otro nombre: el error de confundir

alegoría y jeroglífico se ha dado, en opinión de Sulzer incluso en connoisseurs tan expertos como Richardson.

Las artes visuales pueden permitirse, además, en este terreno, ciertas libertades no lícitas en poesía o elocuencia. En pintura, no existe un lenguaje normalizable en la mayoría de los casos frente a la excepcionalidad de la alegoría: se puede emplear esta última siempre que se quiera expresar una idea general con un hecho particular, sin necesidad siquiera de añadir fuerza a una expresión que no podría lograrse de otro modo. Así ante las limitaciones espacio/temporales de las artes visuales, se concluye en su autonomía más que en su inferioridad: si Lessing encontraba en el Laocoonte una concentración de expresividad imposible de lograr por medios discursivos, Sulzer pondrá el acento en las mayores potencialidades que encierra el uso pictórico de la alegoría. Si el pintor se encuentra, en algunos aspectos, más limitado que el poeta, goza a cambio de mayores libertades y licencias.

Pero estas potencialidades requieren, para su puesta en práctica, la acción del genio. El uso correcto de la alegoría y la idea de un genio creador en la invención son interdependientes. El verdadero genio es raro y difícil de encontrar, y entre la gran masa de alegorías sólo unas pocas son verdaderamente "geniales". "El genio puede ir más allá de lo que la Razón concibe", dice Sulzer

y ello le lleva a examinar con el mismo ojo crítico de Winckelmann, incluso a las producciones de los Antiguos. No sólo encuentra que "...en esa cantidad inmensa de imágenes alegóricas que se encuentran en las medallas antiguas hay muy pocas que sean bien enérgicas", sino que además exige al genio moderno que piense por sí solo y extraiga sus propias alegorías.

Esta nueva valoración del genio se reafirma en la distinción entre las alegorías según su tema: físicas, morales o históricas, siendo éstas últimas las que constituyen la más verdadera alegoría en pintura. Elogiando los cuadros históricos de Le Brun (como ya había hecho Jaucourt), Sulzer no piensa ya en la complicidad política de esta pintura con el absolutismo, sino en la ejemplificación de la idea de un arte moral. Es indudable, no obstante, que se muestra en ello mucho menos moderno que el Diderot de los Salons, para el que la pintura moral soñada será algo muy distinto a los cuadros de Le Brun.

Esta pintura de historia es, para Sulzer, "...el punto más alto y más difícil del arte; sólo los pintores de primera fila podrán alcanzarlo". Y la función del artista en este campo vuelve a ser, ante todo, mental: "La primera misión del artista es descubrir el alma en el acontecimiento que quiere alegorizar; la segunda hacerlo visible". Si el primer punto exige un genio capaz de aprehender el "espíritu de la historia", el segundo hace refe-

rencia no tanto a la ejecución material sino a la elección mental de las imágenes y la composición adecuada. Todo ello en términos así de tajantes: "Pero que ningún artista intente semejantes alegorías si no se siente con fuerzas para penetrar en el santuario donde Rafael y Apelles fueron iniciados a todos los misterios del arte".

5. El genio: imitación y creación.

Del mismo modo que se planteaba a propósito de Chastellux, aunque más extensamente, podremos encontrar en los artículos de Sulzer seleccionados para los Supplements el esbozo de una teoría del genio que cumple el tránsito entre las versiones enciclopedistas, más puramente ilustradas, y el idealismo. Este último, en este aspecto concreto, llega a alcanzar ribetes prerrománticos que anuncian ya el desbordamiento de las tesis iluministas y que se concretarán sobre todo en una mucho mayor insistencia en los poderes creadores del genio, por encima de sus rasgos de mero imitador. Las exigencias ilustradas, no obstante, se mantienen aún intactas en dos puntos básicos: el carácter moral y útil éticamente de la actuación del genio y la búsqueda para él de un lugar intermedio entre lo racional y lo imaginario, que no anule el primero de estos polos, aún considerado imprescindible.

Un típico papel de transición, pues, que se evidencia al analizar los textos concretos.

Un rasgo destaca por encima de todo en la caracterización que hace Sulzer del genio estético: su consideración como actividad esencialmente intelectual y el paso a segundo plano de aquellos aspectos técnicos que habían llamado la atención de los enciclopedistas.

Esta idea del arte intelectual se repite por todas partes, incluso a propósito de temas muy puntuales. Así, por ejemplo, en el artículo Carnations un encendido elogio de Mengs (sobre el que habremos de volver) concluye con la tesis de que la perfección artística sólo llega al artista que use más el cerebro que las manos y que emplee el mecanismo mental de la abstracción con preferencia al puro ensayo empírico, incluyendo de paso una reivindicación de la formación teórica de los pintores por encima de su formación técnica. En el artículo Exécution, Sulzer deja ya de plantearse, a propósito de la ejecución final de la obra de arte, la tradicional distinción entre la labor intelectual y la manual. Todo el trabajo artístico aparece dotado de una gran carga intelectual, y la propia ejecución no escapa a ello: "La ejecución es una de las cosas en las que el juicio y la sagacidad del artista le son absolutamente necesarias". Y es significativo que Sulzer huya aquí de cualquier tipo de receta técnica y recurra a la idea de abstracción: el artista debe ver

mentalmente la obra incluso en su ejecución, que no puede ser abandonada a los tanteos empíricos; la obra debe estar totalmente construida en el intelecto antes de pasar a la tela o al papel.

En Aspect, Sulzer, mostrando su confianza en el genio y su desconfianza hacia las reglas establecidas, recomienda el estudio de la naturaleza pero señalando que sólo puede serle útil a quien sea ya previamente un alma sensible; y, si exige que el genio se ejercite continuamente, se cuida también de indicar que se refiere con esta ejercitación a un trabajo teórico de abstracción y no a un mero aprendizaje de taller.

Porque, en efecto, la base de este arte altamente intelectualizado reside en el mecanismo observación/abstracción que sólo el genio puede desarrollar. El genio posee un ojo superior que le permite ver en la naturaleza, en la realidad, lo que los demás no ven, y formar un conjunto de impresiones de las que extraerá más tarde, siempre mentalmente, sus tipos ideales de belleza: un mecanismo muy similar al diseñado por Chastellux en el artículo Idéal.Beaux-Arts.

Sulzer insiste continuamente en esta observación privilegiada que constituye la primera diferencia entre el genio y los demás. En Aspect, señala: "Un artista nunca fracasará por completo si lleva por todas partes un ojo observador, si procura ver diversas naciones, si conside-

ra a las personas de todas las clases y si la impresión que el ojo recibe se graba fuertemente en la imaginación" (obsérvese el antiacademicismo de este programa, en el que atisba incluso el viaje iniciático). En el artículo Caractère exigirá al genio el saber aprehender mentalmente los caracteres individuales de los seres mediante una fina observación de la realidad: "Es en esta habilidad en lo que parece consistir el genio propio de las bellas artes; el don de captar bien los caracteres es quizás la marca más segura del genio de un artista". En el artículo Comédie pedirá Sulzer al poeta que extraiga su materia dramática de la vida real, pero tomando de los actos cotidianos aparentemente más insignificantes su verdadera esencia moral y estética.

Pero lo esencial es que el artista no debe permanecer dentro de los límites de la mera observación. Esta es sólo un paso previo, necesario pero incompleto, para la verdadera gran operación estética, la marca del genio, la que le convierte en creador y le hace superar la mera imitación: la abstracción a partir de los datos de la realidad. La naturaleza es sólo un punto de partida que permite al genio desplegarse, pero un punto de partida doble: proporciona, en primer lugar, al genio su talento natural, bruto y sin pulir, en forma de don inmediato; pero además, en segundo lugar, al descubrirle sus propios secretos, le ofrece, en forma de unas pocas reglas esen-

ciales, los medios para su autodespliegue a partir del conocimiento intelectual del mundo. Como se plantea en el artículo Nature (Belle), es la observación exacta, reflexiva y abstracta del mundo lo que posibilita al genio suplir a la propia naturaleza. Debe saber en cada momento cuál es el objeto estético más apto para conmover al espectador; y, si no lo encuentra en la naturaleza, debe saber crearlo a partir de los datos previamente almacenados; el genio inventa supliendo a la naturaleza, crea y no imita.

Del mismo modo, en Comédie se exige al poeta la transformación estética de los datos brutos tomados de la realidad. El poeta no debe copiar la realidad sino inventar abstrayendo desde ella: "...no se le pide mostrarnos las cosas del modo común en que suceden todos los días...sino presentarlas del modo en que hubieran podido ocurrir, y tal y como hubieran debido hacerlo para producir sobre un espectador inteligente y de buen gusto el placer más vivo y la satisfacción más completa". También el artículo Allégorie insiste en el mismo tema: "Un espíritu penetrante que, al observar la naturaleza, no se detenga en la corteza sino que llegue hasta las partes invisibles del mundo físico, encontrará en ellas alegorías de la clase más perfecta".

Y en Agréable se pide al artista que comprenda, a partir de su observación privilegiada, cómo la naturale-

za manifiesta por todas partes lo agradable pero siempre no en sí mismo sino como envoltura de lo útil, lo esencial; y, sobre todo, que concluya desde esa observación la existencia de un principio estético teórico: ninguna obra de arte tiene importancia si, al despojarla de lo meramente agradable, no queda un núcleo esencial que esté por encima del simple placer.

Esta caracterización intelectual de la actividad artística mediante el mecanismo realidad-observación-abstractión se articula, sin embargo, con una dialéctica mucho más propiamente ilustrada: la búsqueda del equilibrio entre Razón e Imaginación. A menudo resuena en las palabras de Sulzer el viejo problema de cómo evitar que una excesiva sequedad racional mate la frescura de la obra de arte. Así, por ejemplo, en el artículo Caractère se afirma que el poeta debe huir tanto de la fantasía incontrolada como de la sequedad de la pura Razón: no sólo debe saber trazar un carácter real y bien definido, sino tener flexibilidad para plasmar las modificaciones que ha de sufrir en cada caso concreto. La uniformidad artificial es tan antinatural como la pura fantasía. Es significativo que Homero, el auténtico paradigma estético de Sulzer, aparezca aquí como lo opuesto a la falsedad de los libros de caballería: "El poeta no debe imitar a estos antiguos libros de caballería en los que todos los héroes tienen una misma bravura; debe tomar aquí a

Homero por modelo. Uno es el valor de Aquiles, otro el de Héctor, otro el de Ajax y otro incluso el de Diomedes".

Ello nos lleva, igualmente, a la cuestión del Sublime que, como vimos, comenzaba a plantearse ya en la propia Enciclopedia. Sulzer es sensible a un tema que cuestionaba el precario equilibrio entre lo racional y lo emocional, que creían haber logrado ciertas versiones de la estética ilustrada. En el artículo Admiration, ya antes mencionado, recoge la tesis de que los grandes crímenes ofrecen al artista un material estético insustituible (una tesis ya anticipada por Diderot) (44). El mal, tratado estéticamente por el genio, puede también conducir a la moral. Pero lo importante es que Sulzer no sólo acoge a lo grande o lo extraordinario como materia representable, sino como atributos esenciales del mismo genio. Sólo el artista que posea él mismo grandeza de alma suficiente podrá llegar a inspirar con su obra admiración estética. Al artista, por su don natural, le es dado emocionarse con la contemplación de objetos que al hombre convencional o lo dejarían indiferente o le producirían sentimientos distintos a la grandeza estética; objetos en los que se pueden vislumbrar ya los famosos párrafos kantianos sobre el Sublime. Merece la pena recoger completa esta caracterización del genio sublime: "No basta para que un artista pueda excitar la admiración con que conozca las fuentes de lo maravilloso; es preciso, además, que sepa él mismo

pensar y sentir lo grande. Aquel a quien la naturaleza no ha concedido la grandeza de alma en vano intentará inspirarnos admiración. Aquellos para quienes toda la naturaleza es riente y saltarina; aquellos que no ven en las acciones de los hombres y en los acontecimientos del mundo más que el lado burlesco; aquellos que quieren poner por todas partes espíritu, fineza y juegos de imaginación; aquellos, en fin, a los que una flor bonita o un ambiente agradable emocionan más que una onda rugiente o un desierto erizado de rocas, no lograrán nunca excitar nuestros sentimientos. Este don no está reservado más que a un artista al que la naturaleza haya dotado de gran alma, que haya meditado profundamente sobre los grandes objetos de la naturaleza y la vida civil, que se haya ejercitado en examinarlo todo desde grandes puntos de vista, y que haya fortalecido sus talentos mediante el comercio con las personas de grandes sentimientos y el estudio serio y continuado de las obras más sublimes del arte".

Estos párrafos plantean, a su vez, un nuevo e importante problema ya claramente sentido por Diderot: el de la relación entre razón y sentimiento, entre autocontrol y arrebató, en la propia persona del genio en el momento de la creación. Este problema, como se sabe, implicaba cuantificar la intervención de lo racional en una potencia como el genio que tantos ribetes de irracionalidad presen-

taba, y a la que sin embargo no se podía dejar de someter a ciertos controles. El propio Diderot, como se ha visto más arriba, vacilará durante largo tiempo hasta llegar a las afirmaciones tajantes contenidas en el Paradoxe sur le Comedien. Lo mismo le ocurre a Sulzer. En sus textos para los Supplements llegará a conclusiones esencialmente opuestas a las de Diderot, o sea, favorables a la sensibilidad. Pero ello no obsta para que a veces parezca ceder terreno ante la idea de la racionalidad. Así, por ejemplo, en el artículo Plaisanterie, Sulzer pide al artista que se distancie del plaisir que manipula y que no se deje arrebatado por éste.

Sin embargo, el artículo Expression. Art théâtral es tajante y no deja lugar a equívocos. Los términos de la polémica son claramente los mismos de los años 60 y 70 en Francia: saber si tiene más posibilidades de éxito el actor que, olvidando que es actor, se ve poseído por su papel y lo vive plenamente, o aquel otro que, teniendo siempre en la mente la ficción que significa la representación dramática, no siente su papel sino que utiliza fría y racionalmente todos los recursos y medios a su disposición para aparentar. En el artículo de Sulzer no aparece citado Diderot, lo cual no es sorprendente si se tiene en cuenta que Diderot no terminaría el Paradoxe hasta 1773 (y, aún más, permanecería inédito hasta 1830). Sin embargo, la tesis diderotiana estaba ampliamente difun-

dida, y Sulzer, que mostrará la opinión contraria, tiene que reconocer su existencia, individualizándola en Riccoboni, a quien lanza la acusación que justamente Diderot había pretendido evitar: "... sin duda el señor Riccoboni está persuadido de que por ciertas reglas distintas y precisas se puede imitar todo". Sulzer se desliza claramente hacia el emocionalismo y las cuidadosas distinciones realizadas por Diderot entre reglas estériles y reglas naturales que el genio debe desarrollar quedan borradas en un rechazo global de la teoría en nombre del sentimiento: "Parece que el medio más seguro de alcanzar una expresión perfecta sería que el actor entrara vivamente, por sí mismo, en los sentimientos del personaje que representa... No hay teoría que nos enseñe a imprimir la tristeza sobre nuestros rostros". El actor-genio será aquel de alma tan flexible que le permita experimentar todos los posibles sentimientos de sus papeles. Existe, así, un genio dramático, igual que el histórico o literario, y también formado por la combinación de unos dones naturales necesarios y un perfeccionamiento personal de éstos: "Una expresión perfecta exige tantas cosas que no hay que sorprenderse del pequeño número de actores excelentes. Sería preciso que la naturaleza y el estudio concurrieran para formar al comediante perfecto; que estuviera dotado de un juicio exquisito para concebir diferentemente cada carácter; de una imaginación viva que le presente cada

objeto con los colores más fuertes; de un corazón sensible que se entregue a todas las impresiones. Pero ni siquiera esos talentos harán un perfecto actor sin un estudio aplicado".

Sin embargo, este actor-genio tiene menos de creador que las otras versiones del genio, y ese es el camino por donde vuelve a penetrar inconscientemente la exigencia racional. Sulzer mantiene su emocionalismo dentro de los límites del principio de imitación de la naturaleza: la simple naturaleza es bastante expresiva, y todo lo que sea ir más allá torna al actor frío, pese a todas las apariencias: la frialdad de la exageración. El arte del comediante no es inventar materia estética, sino descubrir mediante el recurso al sentimiento unas "reglas" de la expresión teatral que son naturales pero que la naturaleza esconde a todo el que no la interroga desde la posición del genio.

En consonancia con ello, el artículo Comédie plantea que el teatro debe ser la combinación del genio libre con unas cuantas reglas generales ineludibles. El tema es una osamenta que hay que rellenar de vida, y esta vida deben insuflarla el poeta y el actor, cada uno en su parcela respectiva. La primera regla ineludible será la de que los personajes deben seguir en todo a la naturaleza y huir de la artificiosidad. Y, si los sentimientos, pensamientos y acciones deben ser naturales, también debe serlo

la manera de expresarlos en la escena: el actor estará obligado a comportarse tal y como lo haría su personaje en la realidad. El genio dramático de Sulzer (más emparentado, como se ve, con el de Diderot de lo que una primera lectura podría hacer suponer) aparece así como una combinación dialéctica de los valores de la imaginación y la invención, la superior capacidad mental que supone la abstracción y, sobre todo, una relación directa con la vida y el mundo social y una racionalidad viviente y no seca que, en el fondo, sigue siendo la del philosophe (de esta relación con el mundo real procederá, justamente, el talante racional que acaba por atemperar los excesos de la imaginación). La philosophie así entendida, al no ser lo opuesto al genio sino uno más de sus rasgos, contribuye a destacar la rareza de su genialidad.

El tema de la libertad del artista y su sometimiento o no a las reglas (o incluso la misma existencia o no de éstas) es también planteado en otros textos sulzerianos. En el artículo Tout-ensemble, por ejemplo, está presente ya un amplísimo grado de libertad de decisión para el artista: concretamente, se le permite ya escoger entre el conjunto o el detalle, entre la exigencia neoclásica de unidad o la valoración prerromántica de lo fragmentario. Es el artista quien decide si la belleza de su obra residirá en el detalle o en el conjunto, y a esa se subordina también la ejecución concreta de la obra, que queda

así relativizada incluso en sus aspectos más técnicos ante la autoridad suprema del artista.

En el artículo Carnations, presenta a Mengs como el descubridor y formalizador de los principios teóricos que rigieron la pintura del más grande colorista, Tiziano. Pero lo esencial para Sulzer es cómo se constituyen dichos principios y qué relación guardan con la actividad posterior del artista. No postula aún la absoluta falta de norma para el artista, pero sí la liberación de éste con respecto a todo tipo de normas artificiales y exteriores: es el propio artista el que debe llegar, mediante abstracción, al conocimiento de las escasas reglas esenciales que la naturaleza oculta. El tanteo empírico nos las revelará nunca, porque a ellas sólo se puede llegar mediante el proceso teórico del genio, quien tiene, además, el deber de poner continuamente a prueba las reglas así obtenidas y desecharlas cuando se convenga de que no son verdaderamente naturales. La reivindicación de la primacía de la formación teórica e intelectual de los artistas se articula así con la libertad de éstos. Las reglas dadas por otros pueden ayudar a un artista en su camino, a condición de someterlas a la necesaria revisión crítica, pero el descubrimiento de una regla que lleve a la belleza es asunto exclusivamente individual: "Estas reglas pueden ayudar al estudio de un genio ya propio para triunfar; pero toda regla que el artista no haya descubierto por

sí mismo, o cuya solidez al menos no conozca por sus propias meditaciones, no puede serle de ninguna ayuda en este género".

Las nuevas potencialidades del genio son, por último, definitivamente resumidas en el artículo Nature (Belle). La observación privilegiada, reflexiva y abstracta de la realidad, es lo que hace que el genio pueda suplir a la naturaleza. Si no encuentra el objeto estético adecuado en la propia naturaleza, debe saber crearlo; el genio inventa al suplir a la naturaleza, y esa es la vía de su desarrollo: "Se habla a menudo de genios fecundos e inventivos que han adquirido una gran reputación en las bellas artes. Lo que los ha convertido en tales ha sido siempre la observación exacta y reflexiva de la naturaleza: tal ha sido, por encima de todos los demás, Homero, a cuyos ojos penetrantes (aunque se pretende que fue ciego) nada escapaba". El artista, más que imitar a la naturaleza, se pone en su lugar. De ahí que su creación no sea absolutamente libre: ha de respetar las escasas pero inflexibles reglas naturales. El artículo Naturel que se sitúa inmediatamente a continuación de Nature (Belle) insiste, sin solución de continuidad, en que el producto estético ha de ser natural, uniendo en este concepto la vraisemblance y la valoración prerromántica de lo primitivo. Sólo lo natural puede producir ilusión en el espectador, borrando la distinción entre lo real y lo

artístico. El arte debe borrar sus huellas, y es ahí donde residen sus verdaderas capacidades creativas, ya que es capaz de hacernos estéticamente interesantes objetos que quizás en la propia realidad no lo serían. La magia proviene, así, del propio proceso de imitación creadora y no del objeto.

Ahora bien, ¿se pueden encontrar en la historia modelos de ese arte natural? Es una cuestión clave, donde Sulzer muestra claramente su posición de transición en la historia de las ideas, tratando de conciliar la idea ilustrada del progreso y del arte moral con las nuevas tesis prerrománticas primitivistas y la valoración de las pasiones "en bruto" sobre los sentimientos de civilización. Es lo que nos ocupará en el siguiente apartado.

6. Antiguos y Primitivos: la historia de la cultura.

En efecto, uno de los aspectos más interesantes de la recopilación de textos de Sulzer para los Supplements fue el dar a conocer a los lectores franceses las nuevas derivaciones que la teoría de la cultura estaba experimentando en los países germánicos en el momento de transición entre la Aufklärung y el Sturm und Drang. Como se sabe, se trataba, entre otras cosas, de una nueva reivindicación de lo primitivo, considerado como más cerca-

no a la naturaleza, y de la valoración de secuencias históricas y culturales diferentes a las de la tradición clásica. Valoraciones que incluían autores modernos abanderados de las "pasiones fuertes", como Shakespeare o algunos poetas alemanes contemporáneos. Este primitivismo, sin embargo, nunca llegará en Sulzer a las versiones más extremas y siempre lo articulará con la noción más propiamente ilustrada de progreso. Así, solo un cierto grado de civilización podrá producir el genio, pero ello ocurrirá en las fases originales de las culturas, cuando aún se pueden aunar sin obstaculizarse mutuamente el progreso y la fuerza de lo natural.

De todo este amplio movimiento de ideas, en el que destacará sobremanera el nombre de Herder, Sulzer se muestra plenamente consciente en algunos de sus textos. Es destacable, por ejemplo, el artículo Classique, en el que Sulzer amplía la noción de clásico a ciertos autores modernos que pueden ya ser propuestos como modelo de belleza. Pero, además, trata de explicar los mecanismos sociales y estéticos por los que un autor se convierte en clásico, cuestión que no considera estrictamente individual sino socio-cultural. Sólo puede llegar a ser clásico el autor de genio, y este genio sólo surge "...en las naciones donde la razón ha llegado a un alto grado de cultura, donde la vida social o el comercio de los hombres han llevado al entendimiento y al buen gusto muy por enci-

ma de los sentidos groseros". Así, Sulzer comparte, en principio, la idea enciclopedista de que el genio es una semilla natural cuya germinación depende de las condiciones históricas y sociales. En contra de las tesis radicales de la inocencia original, tales condiciones vienen siempre marcadas por el progreso: sólo una sociedad fruto del progreso histórico puede apreciar los productos del genio, lo que se traduce en la estima social del artista y en la creación de estímulos para su labor. Es esta sociedad cuasi-perfecta, civilizada y natural a un tiempo, la que produce clásicos: ésto es, modelos de perfección para sociedades que no conocen aún tal perfección.

En la línea de D'Alembert, el progreso no es para Sulzer lineal, sino histórico; admite la posibilidad de retrocesos, pero mantiene intacta la fe en el triunfo final de la razón. La Edad Media no ha producido, por supuesto, clásicos, y esta valoración negativa marca uno de los más claros límites al prerromanticismo de Sulzer. Como tampoco los ha producido la época cartesiana, bloqueada por la artificiosidad del racionalismo seco y estéril: "El entendimiento clásico, si se me permite expresarlo así, no se ocupa de abstracciones, no analiza las diversas partes del objeto; sabe enunciarlo en toda su extensión con energía y simplicidad, es un cuadro bien hecho que presenta a la imaginación: se trata más bien de finas observaciones que suponen una vista penetrante que de

razonamiento exactos fundados sobre el desarrollo de las ideas".

El optimismo sobre la llegada de una nueva sociedad "productora" de clásicos, adquiere en Sulzer la forma de una violenta crítica contra la erudición académica. Plenamente ilustrado en ésto, exige, como vimos, un pleno contacto del intelectual con el mundo social, y la lectura de clásicos anteriores debe insertarse en ese contacto y no sustituirlo: "El espíritu de observación no se adquiere con estudios abstractos, no se forma en un gabinete; es el gran mundo, en medio de los negocios y del comercio, con los mismos hombres dotados de este talento, como se perfecciona...Esta sociedad es la verdadera escuela en la que el espíritu adquiere la fuerza, el coraje varonil y la seguridad que forman a un autor clásico; no hay un genio feliz que pueda triunfar sin esta ayuda y para el que la lectura de los buenos autores ocupe el lugar de todo lo demás". Como para D'Alembert y Diderot, los clásicos grecolatinos han pasado de ser maestros indiscutibles a ejemplos igualables e incluso superables. Se continúa, así, la superación de la ya estéril querelle, iniciada en la Enciclopedia, con la separación entre el concepto de clásico y el de antiguo.

En este mismo sentido, destaca también el texto sulzeriano que aparece en los Supplements bajo el epígrafe Ancien, antiquité, en el que el autor se muestra de acuerdo

con la idea de que griegos y romanos llevaron el arte a un grado de perfección muy raramente igualado por los modernos, pero rechaza los términos de la vieja querelle afirmando que en el reconocimiento de la belleza antigua no puede haber ningún rasgo de menosprecio para los modernos; y Perrault es criticado por su excesivo simplismo. Sulzer reafirma, por el contrario, el carácter histórico que se superpone a la idea esencial de lo bello: "Las reglas fundamentales del gusto son las mismas en todos los siglos, puesto que derivan de los atributos invariables del espíritu humano. Hay, sin embargo, mucha variedad en las formas accidentales bajo las que puede presentarse el bello". Esa variedad es el fruto de la historia, de los caracteres de las naciones y las épocas. De ahí que Sulzer pida al artista que siga experimentando admiración hacia el arte antiguo, pero también que tenga siempre presente que éste no puede constituir un modelo único porque "...esas formas están adaptadas a sus costumbres y a sus siglos". Cualquier intento de resucitar la querelle debe quedar, bajo estas premisas, lógicamente proscrito.

Del mismo modo, en el artículo Antiques (Arts du Du Dessin), Sulzer, que recomienda encarecidamente al aspirante a artista la lectura de Winckelmann y de Mengs, estima como una exageración los elogios que se han hecho siempre a las excelencias del arte antiguo y piensa que no hay que tomar al pie de la letra las noticias entusias-

tas de Plinio. Afirma que la palabra antiguo se puede aplicar a un inmenso número de obras de arte, entre las que sólo unas pocas pueden servirnos como guía en la búsqueda de la belleza. Y, finalmente, aún aceptando que el estudio de las bellezas antiguas es parte indispensable en la formación del artista, se recalca que tal estudio en absoluto puede suplir la falta de genio.

Esta superación se plantea también en otros artículos por la vía de la equiparación absoluta entre ciertos genios antiguos y modernos. En el artículo Developpement, Homero aparece como el máximo ejemplo de técnica del desarrollo, entendido éste como la colocación del personaje en una serie de situaciones diferentes cuya suma nos pueda ofrecer un carácter global. Pero lo significativo es que, equiparado a él en este mismo terreno, aparece Richardson, el paradigma de la narrativa moderna para Diderot: "Mediante un gran número de casos diferentes, Homero nos desarrolla el carácter de Aquiles, y por ese mismo método Richardson ha sabido pintar a sus héroes con sus diversos sentimientos, con tanta verdad que se le puede proponer a los poetas como el mejor modelo en el arte del desarrollo". En Caractère, como ya se vio, también se equiparaba el Prometeo de Esquilo y el Viaje Sentimental de Sterne como obras maestras del logro de caracteres combinado con la simplicidad argumental.

Sin embargo, el mismo artículo Caractère plantea,

a partir del caso de Homero, una clara profesión de fe historicista que muestra ya la apertura hacia las nuevas corrientes. ¿Qué es lo que hace grande a Homero?, se pregunta Sulzer. El logro de unos caracteres que son, a la vez, reales-naturales e infinitamente matizados. Pero, ¿cuáles son las causas que introducen estas matizaciones en los caracteres? Hay, en primer lugar, causas de orden individual, de temperamento, etc. Pero, sobre todo, hay causas de orden social e histórico: el tiempo en que se vive determina el carácter de los hombres. Eso mismo habían afirmado con otras palabras Du Bos, Montesquieu o Voltaire. Lo importante es la rotundidad con que Sulzer concluye de ahí la exigencia historicista: el poeta debe pintar caracteres no según la sociedad en que él vive, sino según aquélla en que se desenvuelven sus personajes. El poeta ha de ser, en cierta manera, también historiador. Y, por ello, el mejor poeta es aquel que describe a su propia sociedad y época.

Aunque algunos lo hayan logrado (como por ejemplo Klopstock, otro de los grandes héroes de Sulzer, quien a veces lo compara a Homero), es muy difícil trazar caracteres exactos de una sociedad alejada en el tiempo. El poeta verdadero será, pues, un poeta ligado a los hechos que describe, pero además un poeta nacional: Ossian (45) y Homero son los dos paradigmas significativos, con una desvalorización de Virgilio precisamente por su falta

de carácter nacional.

No cabe duda de que en esta reivindicación de la poesía histórica nacional late el sentimiento con el que Herder corregirá, de un modo ya mucho más claro y coherente, las tesis ilustradas. Pero, por si ello fuera poco, hay que señalar también cómo, a través de Homero, la idea de Grecia se va a ir tiñendo cada vez más con los tintes de la nostalgia de los Orígenes, de la concepción de Grecia como paraíso de la inocencia y de la libertad que se plasmará desde Winckelmann a Hölderlin. Homero es, para Sulzer, el gran maestro indiscutible no sólo por su carácter histórico y nacional sino por las condiciones en que escribió: "...ningún poeta moderno, aunque estuviera dotado del mismo genio, podría igualarlo a este respecto. En los tiempos del padre de la poesía, los hombres actuaban con más libertad; expresaban cada pensamiento, cada sentimiento con menos reserva que hoy". El progreso de la civilización tiene así, pasado un límite, consecuencias funestas en materia estética: un excesivo desarrollo no sólo impide que el espíritu se expresa con libertad, sino la propia observación de la naturaleza. La naturaleza espontánea y sencilla de la Grecia mítica se oculta en las sociedades modernas bajo un espeso manto de apariencias que dificultan la labor del genio (46). La superioridad de lo Griego se basa así en argumentos novedosos: "En la antigua Grecia, donde cada ciudadano se permitía

aparecer como era, donde ningún otro le servía de modelo, le era fácil al dibujante leer cada sentimiento en los rostros y en los gestos. Si las obras de los modernos no alcanzan ya en este género la perfección que se admira en los antiguos, hay que atribuirlo sin duda a esto más que a una inferioridad de genio".

Decisivo en este sentido es también el artículo Epopée, en el que Sulzer, anticipando la actitud de Herder, se propone la búsqueda del origen de la primera épica. Hay que buscar primero lo que fue natural e indispensable a la epopeya (verdadera obra de arte total, para Sulzer: "Asignamos, pues, a la epopeya el rango supremo entre las producciones del arte; y al poeta épico, si es grande en su género, la preeminencia sobre todos los artista"), y analizar después los perfeccionamientos que el arte ha introducido (47). Sus conjeturas sobre los orígenes históricos del poema épica la autorizan a deducir reglas que son constitutivos esenciales y naturales, y separarlas de todo el cúmulo de reglas arbitrarias que el genio no tiene por qué respetar. Si la naturaleza de la épica le exige conmover, actuar moralmente sobre el espectador, hay que mantener la unidad de acción, no por respeto reverencial a los clásicos sino porque sólo ella asegura a la obra la fuerza suficiente. La exigencia de esencialidad aparece así en la poética; el poeta épico debe concentrar la acción y evitar una dispersión que no haría sino ate-

nuar el efecto. "El poeta épico debe evitar fatigar la imaginación del lector", es un principio que permite a Sulzer realizar una de sus escasas críticas a Klopstock.

La acción del poeta épico es, al mismo tiempo, bien distinta a la del historiador: mientras la visión de la historia es panorámica y abarca el conjunto y los detalles, la de la epopeya se concentra en los detalles más frappantes. El poeta ve de cerca, realiza retratos vivos en los que se reconoce su genio. Retratos que, como los de los héroes de Homero, suponen esa superior capacidad de conocimiento del mundo real que distingue al genio.

Pero la poesía épica supone, además, entusiasmo. El poeta épico no es frío: ha reflexionado sobre el tema y los personajes, pero, una vez formado mentalmente su modelo, lo enuncia con entusiasmo participando él mismo de la grandeza que canta. El tono de la epopeya ha de ser cálido, patético y elevado, y ello exige un lenguaje extraordinario que sólo puede ser poético (48).

En cuanto a la forma concreta del poema épico, no constituye ya una regla esencial. Sulzer señala la infinita variedad de Homero a Addison, critica a quienes ven en los poemas homéricos una forma necesaria y les opone la alternativa de Ossian.

La alusión al recorrido desde Homero a Addison nos introduce en la valoración de los escritores modernos por Sulzer, quien no encuentra reparos en igualar a muchos

de ellos con los antiguos. Así, "Italia, Inglaterra y Alemania tienen a este respecto la ventaja de haber visto nacer poetas que pueden aproximarse a Homero o Virgilio. El poeta griego soportaría con placer a Milton y Klopstock a su lado, y Virgilio no despreciaría la compañía de Tasso. Uno y otro prestarían a veces un oído atento a los cantos de Dante y Ariosto, y admirarían más de un cuadro trazado de la mano de Bodmer".

En el artículo Nature (Belle), por otro lado, Homero vuelve a ocupar el primer lugar entre los antiguos en cuanto al carácter "natural" de su obra; junto a él, Sófocles y Terencio, seguidos ya con ciertas reservas por Eurípides. Pero a ellos se equiparán ya algunos de los modernos: Shakespeare en primer lugar (su revalorización se había empezado a producir ya en la propia Enciclopedia), pero también Klopstock, Hagedorn y Gessner.

Esta irrupción de la literatura germánica de transición es uno de los aspectos más interesantes en la transmisión de la obra de Sulzer al público francés. Citemos a este respecto sólo el artículo Plaisanterie, en el que encuentra eco la gran polémica que oponía a los Aufklärer en torno a la conveniencia o la viabilidad de una literatura nacional alemana. Los términos de esta polémica han sido suficientemente estudiados, desde Cassirer a Merker o Baioni (49). Pese a la reducción que con frecuencia se hace hasta considerar esta polémica casi como un debate

personal entre Gottsched y Lessing, hay que recordar que implicó a muchos más intelectuales, y entre ellos particularmente a los suizos Breitinger y Bodmer. La postura de Sulzer con respecto a este tema aparece un tanto ecléctica, sin tomar partido claramente ni por las tesis nacionalistas ni por lo que propugnaban una asimilación germánica de la cultura francesa entendida como única solución cosmopolita. Sulzer lamenta las insuficiencias de los poetas alemanes, y les pide que beban directamente en las fuentes clásicas para formarse cualidades literarias que, si están ausentes, se debe a las malas condiciones sociales y culturales en que se desenvuelven. Por ello, sus conclusiones serán radicales: las instituciones educativas alemanas encorsetan al genio y desvían los talentos de éste hacia aspectos aparentemente serios pero en realidad frívolos. El camino de salvación para el genio de los escritores de lengua alemana deberá venir de su formación en la vida social y del desprecio a todo el cúmulo de instituciones caducas.

NOTAS

(1) Vid. TUCCO, S.: Panckoucke et la Librairie Française, Paris, 1977; ROCHE, D.: "¿Hacen la revolución los libros?", en Historia 16, 53, sept. de 1980, pp. 6-7; DARNTON, R.: L'Aventure de l'Encyclopédie.

(2) WATTS, G.B.: "The Supplement and the Table analytical et resumé of the Encyclopédie"; CLEMENT, F.: "Pierre Bayle et l'édition des Suppléments de l'Encyclopédie"; HARDESTY, K.: The Supplement to the Encyclopédie.

(3) Como a firma Leih: "El hecho de que Diderot no tuvo nada que ver con estos volúmenes no es razón para ignorarlos. Las adiciones fueron fieles al espíritu original de la Encyclopédie y en posteriores ediciones formaron parte integral del texto. Los artículos sobre arte en los volúmenes suplementarios elaboraron y ampliaron las opiniones de los anteriores volúmenes, y, desde un punto de vista histórico, son, obviamente, importantes." The Idea of Art as Propaganda in France, pg. 51.

(4) Además de los datos biográficos sobre Chastellux se ofrecen en el apéndice de Biografías de este trabajo. Vid. CHASTELLUX, C.L.: Notices sur le marquis de Chastellux, Paris, 1822, y SICOT, L.: Le marquis de Chastellux, Paris, 1902.

(5) De la félicité publique ou considération sur le sort des hommes dans les différents époques de l'histoire, Amsterdam, 1772. Vid. BURY, J.: Historia de la idea de progreso, Madrid, 1971, pp. 172-176; CHANIER, P.: "Bien commun et félicité publique. A propos du marquis du Chastellux", en AA.VV.: Images du peuple au XVIIIe siècle, pp. 35-42.

(6) Vid. SCHIER, D.: "Prima la parole? Chastellux on the Aesthetics of Opera", en Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 245, 1986, pp. 351-357.

(7) Sobre Sulzer, vid. GONZAGUE DE REYNOLD: Histoire de la littérature suisse au XVIIIe siècle, Lausana, 1912, pp. 194-219; BAECHTOLD, J.: Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld, 1919, pp. 584-590; MOSE, W.: "Jean-Georges Sulzer, continuateur de la pensée sensualiste dans l'Académie de Berlin", en Modern Language Notes, 1969, LXXXIV, pp. 931-941; ASSUNTO, R.: L'antichità come futuro.

(8) Además de las obras citadas en la nota anterior, vid. RICHTER, H.: "J.G. Sulzers Allgemeine Theorie des Schönen Kunst und das Bürgertum des deutschen Aufklärungsepoche", en Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller Universität Jena, 1952-53, 5, pp. 59-63; KERSLAKE,

L.: "Johann Georg Sulzer and the Supplement to the Encyclopédie".

(9) Sobre los "suizos", vid. además del libro citado de Gonzague de Reynold, CASSIRER, E.: La filosofía de la Ilustración, pp. 362-369; MERKER, N.: L'illuminismo tedesco. Età di Lessing, Bari, 1974, pp. 154-169; PASCAL, R.: La poetica dello Sturm und Drang, Milán, 1957.

(10) Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin, Paris, 1804.

(11) No olvidemos que los textos de Sulzer nunca fueron expresamente pensados para la Enciclopedia, y que se trata de trozos un tanto arbitrariamente extraídos de su Teoría general de las Bellas Artes.

(12) MUSTOXIDI ha valorado el papel de Chastellux y BOAS el de Sulzer, pero ambos -Boas en menor grado- no han pasado de un análisis superficial que requiere un ulterior desarrollo. Es sorprendente que en la recentísima antología de las voces artísticas de la Enciclopedia, publicada por C.M. Sicca y L. Tongiorgi-Tomassi, no sólo no se encuentren ni el texto de Chastellux ni ninguno de los Sulzer sino que ni siquiera en la Introducción o en el elenco de colaboradores se haga la más mínima referencia a

su existencia; la única explicación es que las autoras se hayan ceñido exclusivamente a la Enciclopedia propiamente dicha, obviando los Suplementos, cuyo tratamiento me parece, sin embargo, no sólo justificado sino necesario.

(13) Se puede, ciertamente, discutir la opción de Panofsky cuando cerraba su recorrido histórico por las distintas versiones de la Idea en las poéticas seicentistas. Podemos argumentar, por ejemplo, que hubiera sido necesario incluir todo el floreciente platonismo inglés de comienzos del XVIII, de Shaftesbury y la escuela de Cambridge. Pero ésa es casi la única excepción. Hay que afirmar que prácticamente todas las reminiscencias platónicas sensu stricto que podemos encontrar en los escritos estéticos de la segunda mitad del XVIII hasta culminar en el Bello ideal de Winckelmann y Mengs, son ya citas tomadas en otro contexto, utilización deslocalizada. En las próximas líneas argumentaré que el platonismo de Winckelmann y Mengs recogido por Chastellux no es estrictamente hablando un "platonismo", porque anula la tesis central de la existencia real del mundo de las ideas.

(14) Dar cuenta de todas las variaciones de la tesis del modelo ideal a lo largo de la extensísima producción estética de Diderot excede a los límites de este trabajo. Quizás las mejores descripciones de este itinerario sean

las de CROCKER, L.G.: Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics, y en BELAVAL, Y.: L'esthétique sans paradoxe de Diderot.

(15) Recordemos las interesantes reflexiones de G. Lukacs, quien, a propósito de la estética de Schiller, veía en la debilidad estructural de la burguesía alemana una de las principales causas desencadenantes de este proceso. LUKACS, G.: Aportaciones a la historia de la estética, Barcelona, 1966, y, sobre todo, MERKER, N.: L'illuminismo tedesco. Età di Lessing, cit. Las reacciones alemanas ante la crisis finisecular han sido espléndidamente analizadas en BAIONI, G.: Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione Francese, Nápoles, 1969, y en RITTER, J.: Hegel e la rivoluzione francese, Nápoles, 1970. Vid. además MORTIER, R.: Diderot en Allemagne.

(16) HENARES, I.: La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, pg. 155.

(17) Vid. HENARES, I.: op.cit.; ASSUNTO, R.: L'antichità come futuro; IRWIN, D.: Prefazione a WINCKELMANN, J.J.: Il Bello nell'Arte, Turín, 1973, pp. VII-LXXVIII.

(18) Vid. FUBINI, E.: La estética musical desde el siglo XVIII a nuestros días; ID.: Gli Enciclopedisti e la Musica.

(19) Vid. a este respecto todo lo expuesto en el capítulo de esta tesis dedicado a la arquitectura, así como la bibliografía específica allí citada, pero sobre todo el libro de GAMBUTTI, A.: Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo, y RYKWERT, J.: Los primeros modernos.

(20) Sobre todo en De l'Interprétation de la Nature, publicado en 1753. Vid. ROGER, J.: Las ciencias de a vi dans la pensée français du XVIIIe siècle, Paris, 1963; JACOB, F.: La logique du vivant, Paris, 1970.

(21) Vid. FUBINI, E.: La estética musical desde el siglo XVIII hasta nuestros días; ID.: Gli Enciclopedisti e la musica.

(22) Esta referencia a experiencias observadas entre los "salvajes" es una muestra de hasta qué punto el horizonte antropológico alimenta en la segunda mitad del XVIII numerosas reflexiones estéticas. Los teóricos del arte tienen in mente a menudo las grandes descripciones de viajeros de la época, como el famoso Viaje de Bougainville, que inspiraría algunas de las más radicales páginas de Diderot. Vid. sobre este aspecto concreto BENOT, Y.: Diderot. Del ateísmo al anticolonialismo; DUCHET, M.: Antropología e historia en el siglo de las Luces.

(23) Vid. ARGAN, G.C.: El valor de la figura en la pintura neoclásica.

(24) La influencia de Thomson sobre Jaucourt ya ha sido señalada, siguiendo el estudio de FREER, A.: Ricerche sull'Encyclopédie. Jaucourt e Thomson. En cuanto a la importancia de Gessner dentro de esta línea poética y estética, ha sido destacada por GONZAGUE DE REYNOLD, Histoire de la Littérature suisse au XVIIIe siècle, y por ASSUNTO, R.: L'Antichità come futuro.

(25) Vid. BAUR, E.: Herder, Madrid, 1968; MERKER, N.: L'Illuminismo tedesco, cit., pp. 227-243.

(26) Hay que recordar, sin embargo, que el factorialismo climático no está de ningún modo reñido con la estética prerromántica o romántica. Como ejemplo entre nosotros se podrían citar ciertos textos de Pi y Margall o de Basilio Sebastián Castellanos. Lo que quiero decir ahora no es que el factorialismo climático cierre a la estética de Chastellux las vías del prerromanticismo, cosa completamente falsa, sino que en el caso concreto de la valoración de las escuelas pictóricas Chastellux deriva de la influencia del clima conclusiones diametralmente opuestas a las que por esas mismas fechas obtenían otros pensadores.