

**Larry  
Shimer**

**La invención  
del arte**

**Una historia cultural**

**Paidós Estética 36**

## Larry Shiner **La invención del arte**

La idea de que el arte comenzó en la Antigua Grecia, o quizás en el Renacimiento, y de que su progreso puede rastrearse a lo largo de una prolongada serie de obras maestras, nos produce una enorme satisfacción. Con mayor firmeza aún creemos en la idea de que el arte es trascendente y universal. Con *La invención del arte* Larry Shiner pone en tela de juicio estos artículos de fe y nos invita a reconsiderar la historia del arte en su conjunto. Afirma que la categoría de las bellas artes es una invención moderna, y que la línea que separa el arte y la artesanía fue resultado de cruciales transformaciones sociales que tuvieron lugar en Europa a lo largo del siglo XVIII.

Para demostrar todo esto, Shiner estudia la obra de pensadores tan variados como Hogarth, Rousseau, Wollstonecraft, Emerson, Marx, Dewey o Benjamin. Y, en última instancia, muestra cómo el sistema moderno sostiene su hegemonía asimilando a los artistas y a los músicos que le ofrecen resistencia y trazando una estricta distinción entre artistas y artesanos, arte culto y artesanía.

Larry Shiner es profesor de Filosofía en la Universidad de Illinois en Springfield y autor de *The Secularization of History* y *The Secret Mirror*.

[www.paidos.com](http://www.paidos.com)

ISBN 84-493-1640-5



9 788449 316401

Diseño: Mario Eskenazi

## Paidós Estética

### Últimos títulos publicados

10. V. Kandinsky  
*Gramática de la creación. El futuro de la pintura*
11. M. Brusatin  
*Historia de los colores*
12. O. Schlemmer  
*Escritos sobre arte*
13. R. Fry  
*Visión y diseño*
14. F. Léger  
*Funciones de la pintura*
15. M. M. Roncayolo  
*La ciudad*
16. P. Francastel  
*La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*
17. P. Francastel  
*La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la historia*
19. V. Kandinsky y F. Marc  
*El jinete azul*
21. L. Wittgenstein  
*Observaciones sobre los colores*
22. R. Arnheim  
*Consideraciones sobre la educación artística*
23. J. Pawlik  
*Teoría del color*
24. V. Kandinsky  
*De lo espiritual en el arte*
25. V. Kandinsky  
*Punto y línea sobre el plano*
26. J. Costa  
*La esquemática*
27. N. Potter  
*Qué es un diseñador*
28. E. Panofsky  
*Sobre el estilo*
29. E. Satué  
*El paisaje comercial de la ciudad*
30. E. Satué  
*El paisatge comercial de la ciutat*
31. A. C. Danto  
*La transfiguración del lugar común*
32. C. Greenberg  
*Arte y cultura*
33. P. Bourdieu y A. Darbel  
*El amor al arte*
34. S. Dalí  
*Carta abierta a Salvador Dalí*
35. Vincent van Gogh  
*Cartas a Theo*
36. L. Shiner  
*La invención del arte*

Larry Shiner

## LA INVENCION DEL ARTE

*Una historia cultural*

 **PAIDÓS**  
Barcelona - Buenos Aires - México

Título original: *The Invention of Art*  
Publicado originalmente en inglés, en 2001, por The University of Chicago Press,  
Chicago

Traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*,  
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra  
por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,  
y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2001 by The University of Chicago. All Rights Reserved  
© 2004 de todas las ediciones en castellano  
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,  
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona  
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1640-5  
Depósito legal: B. 41.546-2004

Impreso en Gràfiques 92  
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

## SUMARIO

Lista de ilustraciones . . . . .	11
Prefacio . . . . .	15
Introducción . . . . .	21
La gran división . . . . .	23
Palabras e instituciones . . . . .	30

### PRIMERA PARTE ANTES DE LA DISTINCIÓN ENTRE BELLAS ARTES Y ARTESANÍA

Presentación . . . . .	41
1. Los griegos no tenían una palabra para arte . . . . .	45
Arte, <i>techné</i> , <i>ars</i> . . . . .	46
El artesano/artista . . . . .	50
Belleza y función . . . . .	53
2. La navaja del Aquinate . . . . .	57
De las artes «serviles» a las artes «mecánicas» . . . . .	57
Artífices . . . . .	60
La idea de belleza . . . . .	64
3. Miguel Ángel y Shakespeare: el despuntar del arte . . . . .	67
El inicio de las artes liberales . . . . .	69
El cambio en la condición de los artesanos/artistas . . . . .	71
Las cualidades ideales del artesano/artista . . . . .	81
Shakespeare, Jonson y «la Obra» . . . . .	83
¿Una proto-estética? . . . . .	90
4. La alegoría de Artemisia: el arte en transición . . . . .	95

La persistente lucha del artesano/artista por elevar su propia condición social . . . . .	97
La imagen del artesano/artista . . . . .	105
Hacia la categoría de las bellas artes . . . . .	107
El papel del gusto . . . . .	113

SEGUNDA PARTE  
EL ARTE DIVIDIDO

Presentación . . . . .	119
5. Artes bien educadas para las clases bien educadas . . . . .	123
La construcción de la categoría de las bellas artes . . . . .	124
Las nuevas instituciones de las bellas artes . . . . .	134
El nuevo público de arte . . . . .	140
6. El artista, la obra y el mercado . . . . .	149
La separación entre artista y artesano . . . . .	149
La imagen ideal del artista . . . . .	164
El destino del artesano . . . . .	170
El género del genio . . . . .	176
El ideal de la «obra de arte» . . . . .	179
Del mecenazgo al mercado . . . . .	183
7. Del gusto a lo estético . . . . .	187
El aprendizaje de la conducta estética . . . . .	191
El público de arte y el problema del gusto . . . . .	195
Los elementos de lo estético . . . . .	200
Kant y Schiller consuman lo estético . . . . .	207

TERCERA PARTE  
CONTRACORRIENTES

Presentación . . . . .	215
8. Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft . . . . .	219
La «estética hedonista» de Hogarth . . . . .	219
La estética de los festivales de Rousseau . . . . .	222
Wollstonecraft y la belleza de la justicia . . . . .	229
9. La revolución . . . . .	235

Música, festivales y museos . . . . .	235
El colapso del mecenazgo . . . . .	236
Los festivales revolucionarios . . . . .	238
La música revolucionaria . . . . .	243
La Revolución y el Museo . . . . .	249

CUARTA PARTE  
LA APOTEOSIS DEL ARTE

Presentación . . . . .	257
10. El arte como revelación redentora . . . . .	259
El arte se convierte en un dominio independiente . . . . .	259
La elevación espiritual del arte . . . . .	265
11. El artista: una llamada sagrada . . . . .	271
La imagen exaltada del artista . . . . .	271
El descenso del artesano . . . . .	282
12. Silencios: el triunfo de lo estético . . . . .	291
El aprendizaje de la actitud estética . . . . .	292
El ascenso de la estética y el declive de la belleza . . . . .	299
El problema del arte arte y la sociedad . . . . .	302

QUINTA PARTE  
MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES Y LA ARTESANÍA

Presentación . . . . .	307
13. Asimilación y resistencia . . . . .	313
La asimilación de la fotografía . . . . .	313
Variedades de la resistencia: Emerson, Marx, Ruskin, Morris . . . . .	319
El Movimiento de las Artes y Oficios . . . . .	325
14. Modernidad, Anti-Arte y Bauhaus . . . . .	335
La modernidad y la pureza . . . . .	335
El caso de la fotografía . . . . .	341
Anti-Arte . . . . .	344
La Bauhaus . . . . .	349
Tres filósofos-críticos sobre la división del arte . . . . .	355
La modernidad y el formalismo triunfantes . . . . .	360

15. ¿Más allá del arte y de la artesanía?	363
Arte «primitivo»	364
La artesanía como arte	371
La arquitectura como arte	377
El auge de la fotografía como arte	381
¿La «muerte de la literatura»?	384
Arte de masas	386
Arte y vida	390
Arte público	399
Conclusión	407
Referencias bibliográficas	415
Índice analítico y de nombres	445

## LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Casona florentina con un panel donde se muestra la conquista de Trebizonda, realización de Marco de Buono Giamberti y Appollonio di Giovanni de Tomaso (siglo XV).	23
Figura 2. Vista de los asientos, Teatro de Dioniso, Atenas.	46
Figura 3. Copa británica, finales del siglo XV.	58
Figura 4. Leonardo da Vinci, <i>Virgen de las Rocas</i> (1483).	68
Figura 5. Benvenuto Cellini, <i>Saliera</i> (salero): <i>Neptuno</i> (mar) y <i>Tello</i> (tierra) (1540-43).	71
Figura 6. Alberto Durero, Autorretrato a los veintiocho años de edad, con abrigo de cuello de pieles (1500).	75
Figura 7. Sofonisba Anguissola, <i>Autorretrato</i> (ca. 1555).	79
Figura 8. William Shakespeare, portada de <i>Romeo y Julieta</i> (Londres, 1597).	86
Figura 9. Benjamin Jonson, página de portada de <i>The Works of Benjamin Jonson</i> (Londres, 1616).	89
Figura 10. Paolo El Veronés, puertas de un órgano (Cristo curándose las heridas) y panel (Natividad) (1560), Iglesia de San Sebastián, Venecia.	92
Figura 11. Artemisia Gentileschi, <i>Autorretrato como alegoría de la pintura</i> (ca. 1630).	96
Figura 12. Diego Velázquez, <i>Las Meninas</i> o <i>La Familia de Felipe IV</i> (1665).	98
Figura 13. Claude Perrault, Louis Le Vau y Charles Lebrun, fachada este del Louvre (1667-74).	102
Figura 14. Lady Mary Wroth, página de portada de <i>The Countesse of Montgomeryes Unania</i> (1621).	104
Figura 15. Ephraim Chambers, cuadro del conocimiento de la <i>Cyclopaedia</i> (1728).	126
Figura 16. Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, cuadro del conocimiento, <i>Encyclopédie</i> (1751).	130

Figura 17. Cuadro del conocimiento, <i>Encyclopédie</i> , Yverdon, Suiza (1770).	133
Figura 18. Isaac Cruikshank, <i>The Lending Library</i> (ca. 1800-1810).	135
Figura 19. Gabriel de Saint Aubin, <i>Vue du Salon du Louvre en l'année 1753</i> .	138
Figura 20. Thomas Rowlandson, Jardines de Vauxhall (ca. 1784).	141
Figura 21. William Hogarth, <i>Feria de Southwark</i> (1733).	144
Figura 22. William Hogarth, <i>The Cockpit</i> (1759).	146
Figura 23. Jean-Jacques Lagrenée hijo, <i>Traslado de los restos de Voltaire al Panthéon</i> (1791).	150
Figura 24. Johann Zoffany, <i>Los miembros de la Real Academia</i> (1771-1772).	152
Figura 25. Jean Antoine Watteau, <i>El rótulo de la tienda de Gersaint</i> (1720).	154
Figura 26. Augustin de Saint Aubin, frontispicio, catálogo de ventas (1757).	155
Figura 27. Étienne-Louis Boullée, <i>Cenotafio para Newton</i> (1784).	157
Figura 28. Thomas Rowlandson, <i>El autor y su editor</i> (Librero) (1784).	159
Figura 29. Jean-Baptiste Greuze, <i>Ange-Laurent de Lalive de Jully</i> (1759).	161
Figura 30. François Roubiliac, <i>Georg Friedrich Händel</i> (1738).	163
Figura 31. William Hogarth, <i>El poeta desesperado</i> (1740).	172
Figura 32. Josiah Wedgwood, <i>Vaso de Portland</i> (1790).	174
Figura 33. Joseph Wright, <i>La criada corintia</i> (1782-84).	175
Figura 34. Paul Sandby, <i>Mujer dibujando</i> (ca. 1760-70).	177
Figura 35. Augustin de Saint Aubin, <i>Le Concert à Madame la Comtesse de Saint Brison</i> (s.f.).	188
Figura 36. Jean Michel Moreau el joven, <i>La Petit Loge</i> (1777).	189
Figura 37. William Hogarth, <i>La ópera del mendigo, III</i> (1729).	190
Figura 38. William Gilpin, esbozo de <i>Observaciones sobre el río Wye</i> (1782).	192
Figura 39. Jean-Honoré Fragonard, <i>Muchacha leyendo</i> (1776).	194
Figura 40. Pietro Antonio Martini, <i>Le Salon du Louvre 1785</i> .	197
Figura 41. Daniel Chodowiecki, <i>Sentimiento natural y afectado</i> (1779).	203
Figura 42. Daniel Chodowiecki, <i>Conocimiento natural y afectado de las Artes</i> (1779).	204
Figura 43. William Hogarth, símbolo tomado de la cubierta de <i>Análisis de la Belleza</i> (1753).	221
Figura 44. John Opie, <i>Mary Wollstonecraft</i> (ca. 1790-91).	230
Figura 45. <i>Refranes patrióticos</i> (ca. 1792-93).	236
Figura 46. <i>Juramento cívico: de la aldea de N... en febrero de 1790; dedicado a los buenos aldeanos</i> .	240
Figura 47. <i>Festival de la Libertad</i> , 15 de abril de 1792.	241

Figura 48. Detalles de la ceremonia del 8 de junio... Seguido de <i>El Himno del Ser Supremo</i> (Junio 1794).	244
Figura 49. <i>Vista de la montaña tomada desde el Campo de la Reunión para el Festival en honor del Ser Supremo</i> , 8 de junio de 1794.	245
Figura 50. <i>La Fuente de la Regeneración</i> , erigida sobre la ruinas de la Bastilla, 10 de agosto de 1793.	253
Figura 51. Hubert Robert, <i>La Gran Galería del Louvre</i> (1794-1796).	255
Figura 52. Pierre-Philippe Choffard, <i>La galería de estampas de Basan</i> (1805).	261
Figura 53. Concierto en el viejo Gewandhaus (antiguamente Salón de los Mercaderes de Paños), Leipzig (1845).	263
Figura 54. Eugène Delacroix, <i>Paganini</i> (1831).	273
Figura 55. Nadar, <i>George Sand</i> (1866).	277
Figura 56. Paul Gauguin, <i>Autorretrato</i> (1889).	280
Figura 57. Cubrecama (ca. 1855).	284
Figura 58. Karl Friedrich Schinkel, <i>Vista en perspectiva del Nuevo Museo que se construirá en el Jardín de los Placeres</i> (1823-1825).	289
Figura 59. Honoré Daumier, <i>Una discusión literaria en el segundo palco</i> (1864).	293
Figura 60. Moritz von Schwind, <i>Una velada en casa del barón Spaun</i> (1868).	295
Figura 61. Edgar Degas, <i>Cabaret</i> (1882).	297
Figura 62. Eugène Lami, <i>Estreno de la séptima sinfonía de Beethoven</i> (1840).	299
Figura 63. Honoré Daumier, <i>Nadar sacando una fotografía para la consagración del arte</i> (1862).	315
Figura 64. Henry Peach Robinson, <i>Desvaneciéndose</i> (1858).	317
Figura 65. Gertrude Käsebier, <i>El Arte bendecido entre las mujeres</i> (1899).	318
Figura 66. William Morris, «Gallo y dragón», diseño de panel: producido por Morris & Co. (1875-1940).	324
Figura 67. Frank Lloyd Wright, comedor, Susan Lawrence Dana House, Springfield, Illinois (1902-1904).	329
Figura 68. Mary Louisc McLaughlin, <i>Vaso</i> (1902).	330
Figura 69. Josef Hoffmann y Cari Otto Czeschka, diseñadores, reloj de pie, Wiener Werkstatte, Viena (1906).	331
Figura 70. Le Corbusier, Villa Savoya, exterior, Roissy, Francia (1929-1931).	336
Figura 71. Kasimir Malevich, <i>Rectángulo negro, triángulo azul</i> (1915).	339
Figura 72. Paul Strand, <i>El cercado blanco, Port Kent, Nueva York</i> (1916).	343
Figura 73. Lyubov Popova, diseño textil (1924).	348

Figura 74. Walter Gropius, <i>Bauhaus</i> , Dessau, Alemania (1925-1926). . . . .	352
Figura 75. Marcel Breuer, silla, modelo B32 (ca. 1931): . . . . .	353
Figura 76. Cultura baga, cabezal (Nimba), mediados del siglo XIX a comienzos del XX. . . . .	366
Figura 77. Cultura baga, cabezal Nimba con vestido (1911). . . . .	367
Figura 78. Peter Voulkos, <i>Marmita basculante</i> (1956). . . . .	372
Figura 79. Tapiz americano (1842.). . . . .	374
Figura 80. Frank Lloyd Wright, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York (1959). . . . .	379
Figura 81. Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, España (1998). . .	380
Figura 82. Vista de la instalación de la muestra <i>La familia del hombre</i> en el Museum of Modern Arte (MOMA), Nueva York, 24 de enero-8 de mayo de 1955. . . . .	383
Figura 83. <i>Ciudadano Kane</i> (1941). . . . .	388
Figura 84. Christine Nelson, <i>La ironía de Man Ray</i> (1997). . . . .	396
Figura 85. Richard Serra, <i>Tilted Arc</i> , Nueva York (1981). . . . .	401
Figura 86. Maya Lin, <i>Monumento a los Veteranos del Vietnam</i> , Washington, D.C. (1982). . . . .	402
Figura 87. Daniel Buren, <i>Les deux plateaux</i> , conocido como <i>Las columnas</i> (1986). . . . .	405

## PREFACIO

En esta época de confusión sobre qué es el arte y cuál debería ser su función muchas veces me hubiese gustado poder recomendar una breve historia del arte a estudiantes y amigos. Como no he podido encontrar lo que buscaba, escribí este libro. Sé que defendiendo aquí un punto de vista contundente, pero creo que ésta es la mejor manera de tratar los temas contemporáneos. En mi opinión, el relato del arte quedó interrumpido en el siglo XVIII por efecto de una división. Describo además nuestra vana tentativa de superar tal división. No me propongo escribir una nueva teoría sino colocar la cuestión del arte en su contexto histórico de modo tal que las personas puedan entenderlo mejor. Hay muchos relatos posibles, pero creo que el presente se ajusta a las evidencias, tanto que incluso aquellos lectores que no están de acuerdo conmigo lo encontrarán útil.

Mi perspectiva se formó tras una serie de experiencias que se remontan a un incidente ocurrido hace muchos años. Cuando tenía yo quince años, mis padres nos llevaron de Kansas a Chicago a pasar unas vacaciones, escuchar a la orquesta sinfónica de Chicago y visitar el Art Institute y otros museos de la ciudad. La orquesta sinfónica y pinturas tales como *La Grande Jatte* de Seurat en el Art Institute me entusiasmaron, pero me sentí igualmente fascinado por otro museo situado a poca distancia de éste, el Museo de Historia Natural, con sus innumerables vitrinas llenas de artefactos africanos, indoamericanos y de Oceanía: vasijas y herramientas, escudos y dardos, tocás y petos de caciques, algunas máscaras de aspecto aterrador y toda clase de vestimentas. Algunos años después, cuando me trasladé al área de Chicago para completar el último año de mi carrera universitaria, volví al Art Institute y comprobé que algunas de aquellas figuras y máscaras africanas (excepción hecha

de los vestidos) parecían haber migrado por milagro calles arriba, desde el Museo de Historia Natural hasta el Art Institute. No vi nada de problemático en que se transformaran en «arte» hasta que un día, en una clase de antropología, Melville Herskovits observó que no sólo no había ninguna categoría de «arte» en la mayoría de las lenguas africanas sino que además, una vez empleadas en los rituales religiosos, esas máscaras y figuras mágicas solían ser envueltas y guardadas hasta que hicieran falta de nuevo. De pronto, la propia idea de «arte» parecía volverse problemática.

No fue sino muchos años después que descubrí una clave importante para comprender lo que sucede cuando convertimos objetos rituales en «arte». En un artículo de Paul Oskar Kristeller leí que el moderno concepto de arte data del siglo XVIII, época en que la antigua idea funcional de arte se descompuso en dos categorías, arte y artesanía. Comprendí entonces lo que había ocurrido cuando aquellas máscaras africanas escaparon de la polvorienta compañía de las vasijas y los dardos en el Museo de Historia Natural y pasaron a convivir con los Rembrandts y los Seurats en el Art Institute. En el Museo de Historia Natural, los objetos rituales y utilitarios africanos eran en efecto arte pero en el antiguo sentido del término, es decir, cosas hechas con un propósito definido y, como tales, ejemplos de un determinado estilo de vida. Una vez transferidos al Art Institute se convirtieron en arte (bello), es decir, en objetos aptos para la contemplación estética: muestras de arte.

Una de las lecciones que aprendí en mi lucha por comprender lo que ocurría cuando los objetos rituales africanos o indoamericanos se transformaban en arte en el sentido moderno es que instituciones tales como el museo, la sala de conciertos y los *currícula* de literatura habían sido determinantes en la constitución de las obras de arte. Muy pronto llegué a la conclusión de que ya no podíamos seguir haciendo estética o historia y crítica de arte, música y literatura del modo tradicional. Me convertí entonces en una especie de pesadilla para mis colegas universitarios, reclamándoles que, cuando se ocuparan del «arte» chino, africano o indoamericano, hicieran algún tipo de advertencia preliminar en sus estudios. Mis colegas con razón se exasperaron, puesto que con toda sinceridad creían que emprendían con dedicación y esmero sus respectivas tareas de investigación y lo único que querían era seguir adelante con sus trabajos en estética. Muchos de ellos estaban dispuestos a admitir que el significado de «arte» podía diferir de una cul-

tura a otra o que había cambiado desde el siglo XVIII en adelante, en el marco de nuestra cultura, pero no pensaban que las diferencias culturales e históricas tuvieran las consecuencias significativas que yo les atribuía.

Entretanto, algo igualmente importante estaba teniendo lugar en las propias artes. En la época en que acabé mis estudios universitarios y comencé a ejercer la docencia, a comienzos de los años sesenta, el expresionismo abstracto estaba siendo cuestionado por el neomodernismo y el *pop-art*. Durante las dos décadas siguientes se sucedieron a un ritmo vertiginoso nuevas concepciones y movimientos artísticos: *pop*, *op*, minimalismo, arte conceptual, neorrealismo, *land-art*, vídeo, *performances*, instalaciones, etcétera. Muy pronto los artistas en todos los contextos parecieron querer romper las fronteras del arte y superar la distinción entre «arte» y «vida». Hacia la década de los ochenta, cuando comencé a reunir material para escribir este libro, comprendí que cualquiera que fuese la historia de las ideas del arte, el artista y lo estético, no sólo tendría que otorgar un lugar importante a los cambios institucionales y sociales sino que además tendría que contrastar el proceso transcurrido desde el siglo XVIII con el estado presente y prestar especial atención a los esfuerzos por superar las polaridades típicas del moderno sistema de las bellas artes.

Por otra parte, para que semejante historia fuera útil como fuente fundamental para estudiantes y profesores, era preciso que no estuviese basada únicamente en una de las artes, o incluso en las artes visuales como grupo, sino que debía incluir tanto la literatura como la música. La utilidad del libro requería que, aun cuando cubriera tantos tópicos y períodos, fuese breve y estuviese escrito sin tecnicismos. Era evidente que yo debía sacrificar muchos elementos y matices y poner un mínimo de notas al pie y referencias. No obstante, he utilizado muchas citas de artistas y pensadores del pasado para incorporar algo del aroma y la fuerza de sus respectivos puntos de vista, y he escogido algunas ilustraciones que a veces sirven para comentar aspectos de sus pensamientos y conductas mejor que las palabras. Tengo una enorme deuda intelectual con los autores de artículos, monografías e investigaciones sobre la historia de las distintas artes y de la estética, algunos de los cuales han sido incluidos en las referencias. Sin embargo, hay también muchas deudas particulares que quiero reconocer aquí explícitamente.

A mis colegas, antiguos y actuales, en la Universidad de Illinois en Springfield, que han leído partes del manuscrito o han oído sus temas y me han proporcionado valiosos consejos y aliento: Harry Berman, Piotr Boltuc, Ed Cell, Cecilia Cornell, Razak Dahmane, Cullom Davis, Anne Devaney, Judy Everson, Mauri Formigoni, Ron Havens, Mark Heyman, Linda King J., Michael Lennon, Ethan Lewis, Deborah McGregor, Robert McGregor, Christine Nelson, Margaret Rossiter, Marsha Salner, Karl Scroggin, Judy Shereikis, Richard Shereikis, Mark Siebert, Bill Siles, Larry Smith, Don Stanhope, y Charles B. Strozier. Estoy especialmente agradecido a Peter Wenz, quien leyó y comentó varios capítulos. También lo estoy a los numerosos estudiantes en mis cursos de filosofía del arte y de historia de la teoría literaria que, a lo largo de años, han leído y hecho observaciones sobre distintas versiones del manuscrito. Doy las gracias a mis amigos del Central Illinois Philosophy Group: George Agich, José Arce, Meredith Cargill, Bernd Estabrook, Royce Jones, Robert Kunath y Richard Palmer. Agradezco también a mis colegas en la American Society for Aesthetics que han escuchado y criticado exposiciones orales relacionadas con el libro a medida que éste se iba desarrollando y que me han hecho una cantidad de sugerencias útiles: Sondra Bacharach, Joyce Brodsky, Anthony J. Cascardi, Ted Cohen, Arthur Danto, Mary Devereux, Dennis Dutton, Jo Ellen Jacobs, Michael Kelly, Carolyn Korsmeyer, Estella Lauter, Tom Leddy, Paul Mattick, Joan Pearlman, Yuriko Saito, Barbara Sandrissier, Gary Schapiro, Catherine Soussloff, Kevin Sweeney y Mary Wiseman. Carolyn Korsmeyer también leyó varios capítulos y, como siempre, me dio buenos consejos. Agradezco muy especialmente a Micheline Guiton, Bill y Vivian Heywood, Shigeo y Louise Kanda, Mike y Donna Lennon, Thomas Mikelson y Patricia Sheppard, Bob y Nona Richardson, Richard y Judy Shereikis, Kevin Sweeney y Elizabeth Winston, y Étienne y Ann Trocmé por su paciencia, aliento y sugerencias, durante años, en muchos contextos.

El libro se enriqueció con la aportación de tres seminarios de verano en el National Endowment for the Humanities, donde trabajé en distintas secciones del mismo. Mis agradecimientos a mis colegas de verano y a los directores del seminario: Frances Ferguson y Ronald Paulson sobre arte y estética del siglo XVIII en la Universidad Johns Hopkins, Jules Brody por el seminario sobre la literatura francesa del siglo XVII en Harvard, y en particular a Alvin Kernan, cuyas estimulantes ideas y cálido aliento durante su seminario sobre literatura y sociedad en Princeton

han sido muy importantes. Estoy también agradecido a la Universidad de Illinois en Springfield por los dos períodos sabáticos, que fueron cruciales para realizar y completar el libro, y al decano William Bloemer, al preboste Wayne Penn, y a la canciller Naomi Lynn por su ayuda y aliento. En estos años, he acumulado una enorme deuda de gratitud con el personal de Brookens Library en la Universidad de Illinois en Springfield, especialmente con Beverly Frailey, Denise Creen, John Holz, Dick Kipp, Linda Kopecky, Mary Jane MacDonald, Nancy Slump, Ned Wass y la fallecida Florence Lewis. Otras bibliotecas e instituciones que han sido importantes son la de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, en particular Nancy Hornero de la división de Rare Book and Special Collections, y la Bibliothèque Nationale en París, especialmente el personal del Cabinet des Estampes. Agradezco también a Kent Smith y Jan Wass del Illinois State Museum en Springfield por sus consejos y su aliento. James Clifford y Hayden White tuvieron la generosidad de concederme su tiempo y sus ideas durante el año sabático que pasé en la Universidad de California, Santa Cruz. He recibido valiosos consejos de Annie Becq, actualmente retirada de la Universidad de Caen en Francia, cuya historia de la estética francesa sigue siendo indispensable; Robin Briggs de la Universidad de Oxford y Martha Woodmansee de la Universidad de Case Western Reserve también me dieron útiles recomendaciones. En un momento crucial durante las etapas finales de la gestación, una invitación de Christopher Breiseth y J. Michael Lennon a dar una conferencia pública en la Universidad Wilkes me sirvió para captar el tono justo para la audiencia que yo procuraba para mi libro. Agradezco también a Deborah Roese por su lectura editorial, Margie Towery por el índice, Lula Lester por el cuidadoso trabajo en la sección de referencias, y a Julie Atwell por su labor como secretaria. Quiero dar las gracias también a Doug Mitchell, editor ejecutivo de la University of Chicago Press, por su confianza en el manuscrito y sus sugerencias, a Robert Devens por su ayuda especial al preparar el manuscrito y las ilustraciones, y a Yvonne Zipter por sus muchas y pertinentes sugerencias editoriales. Quiero recordar a Gene Swenson, un amigo de mi juventud en Topeka, Kansas, fallecido hace muchos años, quien fue el primero en abrir mis ojos a la importancia del *pop art* cuando ambos estábamos en el área de Nueva York a fines de los cincuenta. Él fue uno de los primeros críticos con que me enfrenté. Recientemente he tenido la oportunidad de compartir un tiempo con otro compañero de estudios

de Topeka, el doctor Douglas Sheafor, y su esposa Bo, cuya conversación en torno a su horno de cristal profundizó mi apreciación de la dignidad artística de las artesanías y oficios. Finalmente, agradezco a mis hermanas Kay Klausmeier y Carol Wilson y sus maridos por ofrecermé aliento y refugio durante los dos años sabáticos y los numerosos veranos que dediqué a la escritura. Agradezco especialmente a mi hija Suzanna, por su ayuda con las ilustraciones y por su capacidad para resolver problemas informáticos, y a mi hijo Larry por los memorables almuerzos que compartimos a lo largo del camino. Pero mi más profunda gratitud es debida a mi esposa, Catherine Walters, quien supo sobrellevar la rivalidad planteada por estos papeles durante más de diez años, con inusual generosidad y paciencia, y, como siempre, me dio buenos consejos.

## INTRODUCCIÓN

Actualmente nadie plantea objeciones a que casi cualquier cosa sea considerada «arte». Una de las razones que explica el auge de esta calificación es que el propio mundo del arte se ha impuesto cumplir con la vieja aspiración de que «arte» y vida se reconcilien. En este sentido se han dado toda clase de gestos, que van de lo inocente a lo disparatado, desde llevar colchas a los museos de bellas artes o *pulp fiction* a los cursos de literatura, hasta reproducir ruidos de la calle en las salas de conciertos o someterse a cirugía plástica vía satélite. La aparición de tantos artefactos excéntricos, escrituras, ruidos y *performances* en las bellas artes inspira el discurso que, como una letanía, habla de la muerte del arte, la literatura y la música clásica. Y mientras tanto, no faltan quienes, envueltos en la bandera del posmodernismo, admiten que el moderno sistema de las bellas artes está muerto, pero nos invitan a bailar junto a su tumba como si se tratase de celebrar de nuevo una liberación.

No me interesa tanto establecer si es preferible bailar o llorar sino más bien averiguar cómo se ha llegado a esta situación. Si queremos entender el auge de lo artístico como categoría y su propósito evidente de reconciliar arte y vida, hay que investigar cómo se han originado las ideas modernas y las instituciones de las bellas artes. El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes. Es muy probable que lo que algunos críticos temen o aplauden como muerte del arte, de la

literatura o de la música sería no sea sino el final de una determinada institución social cuyo origen se remonta al siglo XVIII.

En efecto, igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración, la idea europea de las bellas artes se pensó como universal. Desde entonces, los ejércitos, los misioneros, los empresarios y los intelectuales europeos y norteamericanos se han esmerado en conseguir que así lo fuera. Los estudiosos y los críticos adscribieron la creación del arte a los antiguos chinos y egipcios, pero poco después de que se impusiese firmemente la dominación colonial europea, artistas y críticos descubrieron que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico hacía tiempo que poseían algo llamado «arte primitivo». Esta asimilación de las actividades y los artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea de arte.

Por desgracia, la historia de los pueblos, las exposiciones en los museos, los programas de música sinfónica y las antologías literarias tienden a estimular nuestra natural inclinación a considerar cualquier cosa que venga del pasado en función de cómo sea en el presente y dejan de lado las diferencias del caso. Por ejemplo, las pinturas renacentistas casi siempre son presentadas enmarcadas, se las suele colgar de las paredes de un museo o se las sitúa aisladamente en salas de conferencias o en las páginas de los libros de arte. Así, poco hay que nos recuerde que esas pinturas fueron concebidas originalmente para un propósito y un lugar específicos, por ejemplo, como parte de un altar, o de un arcón, o como elemento decorativo en las paredes de un dormitorio o en el cielorraso de un salón de conferencias (Fig. 1). Asimismo, las obras de Shakespeare no fueron escritas como textos definitivos e intemporales ni para ser leídas como obras maestras de la literatura sino que eran guiones que podían ser modificados durante su interpretación en un escenario popular. Contemplar las pinturas del Renacimiento de manera aislada, lo mismo que leer a Shakespeare en una antología de literatura, o escuchar la *Pasión* de Bach en una sala de conciertos, refuerza la falsa impresión de que en el pasado se compartía nuestra concepción del arte como un ámbito compuesto por obras autónomas dedicadas a la contemplación estética. Sólo merced a un esfuerzo deliberado lograremos romper el trance que induce nuestra cultura y ver que la categoría de las bellas artes es una construcción histórica reciente que podría desaparecer en algún momento.



FIGURA 1. Casona florentina con un panel donde se muestra la conquista de Trebizonda, realización de Marco de Buono Giamberti y Appollonio di Giovanni de Tomaso (siglo XV). Cortesía del Metropolitan Museum of Art, John Steward Kennedy Fund, 1913 (14.39). Reservados todos los derechos.

#### LA GRAN DIVISIÓN

La idea de que los ideales y las prácticas modernas son eternos y universales o de que, cuando menos, se remontan a la antigua Grecia o al Renacimiento es una ilusión provocada en gran medida por la ambigüedad propia de la palabra «arte». La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar. Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza. Cuando hablamos de la medicina como un arte, o del arte culinario, usamos el concepto en un sentido que se aproxima al antiguo. No obstante en el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte.

Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares). A partir de esta época se comenzó a hablar de «bellas artes», materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público. Cuando durante el siglo XIX se abandonó el uso del adjetivo «bello» para referirse a las artes y se empezó a hablar solamente de arte por contraste con artesanía, con el entretenimiento o con la sociedad, este cambio histórico en el significado cayó en el olvido. Hoy en día, si preguntamos «¿Es realmente arte?», ya no queremos decir «¿Es un producto humano o natural?» sino «¿Pertenece a la prestigiosa categoría del arte (bello)?».

En el uso corriente no sólo se ha borrado la fractura de la antigua idea de arte/artesanía con relación a arte *versus* artesanía sino que se ha establecido una división paralela que separaba al artista del artesano y las preocupaciones estéticas de los placeres ordinarios y del sentido de lo útil. Con anterioridad al siglo XVIII los términos «artista» y «artesano» se usaban indistintamente y la palabra artista se aplicaba no sólo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas y a los estudiantes de las artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de estos términos, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con una *techné* o *ars*, es decir, un arte/artesanía. Pero a finales del siglo XVIII «artista» y «artesano» se convirtieron en términos opuestos. «Artista» vino a querer decir creador de obras de arte mientras que «artesano» significó mero hacedor de algo útil o entretenido.

Una tercera e igualmente decisiva división tuvo lugar en el siglo XVIII: el placer en las artes se dividió en un placer especial, refinado, propio de las bellas artes, y los placeres ordinarios que suscitan lo útil o lo entretenido. El placer refinado o contemplativo recibió un nuevo nombre: «estético». La visión más amplia y antigua del arte como construcción era compatible con el goce en un contexto funcional; la nueva idea de arte como creación reclamaba una actitud contemplativa y

por lo mismo, que el contemplador se separase del contexto. M. H. Abrams denominó a este cambio «revolución copernicana» en el concepto de arte: «En un solo siglo... el modelo de la construcción fue sustituido por el modelo de la contemplación, que trataba los productos de las bellas artes como... objetos de atención extática» (1989, 140). A comienzos del siglo XIX también se dividió la antigua idea de función en las artes de tal modo que se atribuyó a las bellas artes un papel espiritual trascendente en tanto que reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma. Hasta entonces, la idea de la contemplación desinteresada se aplicaba a Dios; de ahí en adelante, el arte para muchos miembros de las élites cultas se convertiría en un nuevo escenario para la vida espiritual.

Como esta revolución conceptual, lo mismo que sus instituciones, todavía domina nuestras prácticas culturales, se necesita cierto esfuerzo para apreciar la profundidad de la ruptura ocurrida. No se trataba solamente de la sustitución de una definición de arte por otra, como si la palabra «arte» designara un sustrato neutro inamovible, sino de la sustitución de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones, por otro. En el antiguo sistema del arte, la idea de arte referida a cualquier tipo de objeto o de ejecución para uso o diversión iba de la mano de instituciones que unificaban lo que nosotros separamos como artes, artesanías y ciencias. En lugar del moderno museo de arte, por ejemplo, en los siglos XVI y XVII existía el gabinete «de curiosidades», donde se exponían conchas marinas, relojes, esculturas y piedras preciosas a modo de muestrario del conocimiento. La mayor parte de la música servía para acompañar la liturgia religiosa, las ceremonias políticas o las fiestas sociales y no para ser interpretada en salas de conciertos. La mayoría de los artesanos/artistas trabajaba por encargo de patrones cuyos contratos a menudo especificaban contenido, forma y materiales y preveían un lugar específico y un propósito para la pieza acabada. El propio Leonardo da Vinci firmó un contrato para pintar la Virgen de las Rocas donde se le especificaban los contenidos, el color de las vestiduras de la Virgen, la fecha de entrega y se establecía una garantía en caso de reparaciones. De modo similar, los escritores profesionales pasaban gran parte de su tiempo copiando, tomando notas y escribiendo cartas para sus empleadores o pergeñando poemas para un cumpleaños, encomios o incluso piezas satíricas. Por añadidura, el trabajo artístico era a menudo una tarea cooperativa en la que intervenían muchas perso-

nas, tanto si se trataba de pintar frescos (Rafael) poner en escena producciones teatrales (Shakespeare) o tomar libremente prestadas melodías o armonías de otros compositores (Bach). Todo esto contrasta con las normas dominantes de nuestro moderno sistema del arte, donde el ideal no es la colaboración inventiva sino la creación individual, las obras pocas veces son concebidas para un lugar o propósitos específicos sino que existen por ellas mismas, y la separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial como la que se observa en la sala de conciertos, en los museos de arte, en los teatros y en las salas de lectura.

Pero el nuevo sistema de las bellas artes no sólo estaba estrechamente vinculado a conductas o instituciones sino que también formaba parte de relaciones de poder y de género de mayor alcance. Un factor clave en la descomposición del viejo sistema del arte fue la sustitución del mecenazgo por el mercado del arte y el público de clase media. Cuando Friedrich Schiller y los demás autores del siglo XVIII alemán difundieron las nuevas ideas acerca de la autonomía de la obra de arte y la necesidad de una respuesta estética específica aplicada a ellas, lo que hacían era reaccionar contra sus propias frustraciones con relación al mercado del arte y al nuevo público. Desde luego, una de las creencias centrales del moderno sistema del arte ha sido siempre que el dinero o la clase son irrelevantes para la creación y la apreciación del arte. Ahora bien, elevar algunos géneros al estatus espiritual del arte bello y a quienes los producen a la condición de heroicos creadores, relegando a otros géneros al estatus de mera utilidad y a sus productores a la condición de fabricantes, es más que una transformación conceptual. Y además, cuando los géneros y las actividades escogidas para ser elevadas y los elegidos para ser degradados refuerzan las líneas de raza, clase y género, lo que en un momento parecía solamente un cambio conceptual empieza a parecerse a una reelaboración de las relaciones de poder. Si los bordados de las mujeres han sido rescatados de las mazmorras del «arte doméstico» para ingresar en las salas principales de nuestros museos de arte, ello se ha debido, en parte, a las presiones ejercidas por el movimiento feminista, que finalmente se impusieron sobre antiguas discriminaciones de género que estaban vigentes en el sistema de las bellas artes. En tanto y en cuanto el moderno sistema del arte siga siendo la norma establecida, la insistencia de las feministas en lograr que las mujeres participen de las instituciones del arte sigue es-

tando en el orden del día. No obstante, las mujeres no deben quedarse satisfechas con que se las acepte en el arte sino que deben reconocer que los propios supuestos del arte bello han sido influidos por las discriminaciones de género desde el comienzo y han de ser revisados en sus fundamentos. De modo similar, el movimiento multiculturalista tiene razón en querer que los géneros y las obras de las minorías excluidas sean aceptados en los *curricula* literarios, artísticos y musicales, aunque el éxito de este esfuerzo podría acabar reforzando las pretensiones imperiales del sistema euroamericano de las bellas artes a menos que critiquemos sus distinciones subyacentes. En lugar de simplemente asimilar las artes de las culturas tradicionales africanas o indoamericanas a las normas europeas con la condescendiente creencia de que de este modo les brindamos una buena acogida, debemos aceptar la diferente comprensión de las artes que estas culturas proponen y el lugar que se les asigna en la sociedad.

El sistema moderno de las bellas artes ha dominado la cultura americana y europea desde principios del siglo XIX pero algunos artistas y críticos se han resistido a aceptar sus principios que oponen el arte a la artesanía, el artista al artesano, lo estético a lo utilitario. Más adelante exploraré nuevos ejemplos de esta resistencia, puesto que una de las tareas de la historia consiste en restituir la voz a las posibilidades y los ideales derrotados, marginados u olvidados. Por ejemplo, Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft rechazaron la distinción entre artistas y artesanos y la diferenciación de lo estético y lo instrumental, pese a que tales distinciones estaban vigentes en su época. Igualmente se manifestaron Emerson, Ruskin y Morris, quienes atacaron las dicotomías arte/artesanía y arte/vida. Posteriormente, durante el siglo XX, una cantidad de artistas, desde los dadaístas y Duchamp hasta las principales figuras del arte pop y del arte conceptual, también han ridiculizado, puesto en duda o ironizado tales principios. Pese a esta larga tradición de resistencia, las obras de la mayor parte de los resistentes y apóstatas del arte bello han sido rápidamente absorbidas por la Iglesia del Arte y están actualmente incorporadas a los cánones artísticos y literarios que pretendían desacreditar. Sin embargo, aunque el mundo de las bellas artes se apropiaba de los actos de resistencia también expandía sus propios límites, en primer lugar asimilando nuevos tipos de arte, como la fotografía, el cine o el jazz; después, apropiándose de las obras de arte «primitivo» y folclórico; y, finalmente, a través de lo que parece ser la

completa disolución de sus propias fronteras, abrazándolo todo, desde la automutilación hasta los ruidos de John Cage.

A pesar de todas estas asimilaciones, el sistema moderno del arte ha conservado sus notas más generales incluso en los gestos y escritos de quienes lo cuestionan.

Cuando críticos como Rosalind Krauss hablan «del mito de la vanguardia» o artistas como Sherrie Levine exponen copias fotográficas de las obras de Walter Evans a modo de parodia de la «originalidad», rinden tributo a las normas del moderno sistema del arte al mismo tiempo que lo ponen en cuestión. Una de las razones en las que haré hincapié es que el arte no es tan sólo una «idea» sino que es un sistema de ideales, prácticas e instituciones y que gran parte de la actual retórica acerca de la muerte del arte, de la literatura o de la música sería —ya sea alarmista o laudatoria— subestima el poder residual del sistema del arte establecido.

Hasta ahora no me he referido a lo que probablemente sea la dimensión más importante del arte: el sentimiento. Hablar del arte como de «un sistema de conceptos, prácticas e instituciones» hace poca justicia a las poderosas emociones que las personas experimentan a través de la literatura, la música, la danza, el teatro, la pintura, la escultura y la arquitectura. El arte no es solamente un conjunto de conceptos e instituciones sino también algo en que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo. A aquellos que aman el arte les parecerá que mi idea de que el arte bello es una construcción reciente, sectorial, marcada por intereses de clase y de género, forma parte de una conspiración hostil que apunta a desacreditar uno de nuestros valores más elevados. En los agrios debates sobre teoría literaria de las últimas décadas, los tradicionalistas a menudo han acusado a sus oponentes de «hostilidad hacia la literatura». Hace pocos años un reconocido teórico literario se golpeaba el pecho en público al declarar que ya no enseñaba a sus estudiantes teoría literaria sino amor por la literatura (Lentricchia, 1996). La ira de los tradicionalistas y de los arrepentidos contra las historias y las teorías escépticas es comprensible. Si uno ama la literatura, ¿por qué razón exponer la cuestionable paternidad de ésta? Cuando le describí la tesis de este libro, un artista amigo me dijo: «¡No lo hagas! Bastantes problemas tenemos los artistas». He de confesar que yo también soy un amante de las artes, pero no se necesita pertenecer al partido de los «hostiles» a la literatura, el arte o la música para explorar

las raíces históricas de nuestras creencias como preludeo a repensar los ideales y las instituciones vigentes.

Mi historia de la fatal división de las artes se plantea el siguiente interrogante: ¿cómo sería el relato de las ideas e instituciones de las bellas artes si ya no lo escribiéramos como el inevitable triunfo del Arte sobre la artesanía, del Artista sobre el artesano, de lo Estético sobre la función y el placer ordinarios? ¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio? Desde ese punto de vista la construcción del moderno sistema del arte, más que una fractura de la que hemos estado intentando curarnos, se parecería a una gran liberación.

La primera parte, «Antes de la distinción entre bellas artes y artesanía», explora algunos casos sorprendentes de hace más de dos mil años, cuando el «arte» significaba todavía el hacer humano vinculado a un propósito y cuando la distinción entre artista y artesano todavía no era una norma. En esta sección argumento contra la creencia ampliamente extendida de que el Renacimiento estableció los modernos ideales del arte, el artista y lo estético, y muestro que, a pesar de que se dieron importantes pasos en esa dirección, el viejo sistema que unificaba el arte y la artesanía, el artesano y el artista seguía siendo la norma tanto en la Italia de Miguel Ángel como en la Inglaterra de Shakespeare. En la segunda parte, «El arte dividido», describo la gran fractura en el antiguo sistema del arte que tuvo lugar durante el siglo XVIII y que desembocó en la separación del arte y la artesanía, el artista y el artesano, lo estético de lo instrumental y estableció instituciones tales como el museo de arte, la sala de conciertos y los derechos de autor. Estos capítulos centrales también exploran los aspectos sociales, económicos y de género relacionados con tal ruptura. En la tercera parte, «Contracorrientes», examino tres casos de resistencia a la estética desinteresada (Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft) y luego reviso las audaces tentativas de la Revolución Francesa de revitalizar el viejo sistema del arte que finalmente acabaría acelerando la llegada del nuevo sistema del arte. En la cuarta parte, «La apoteosis del arte», se completa el relato de la construcción del sistema de las bellas artes mostrando cómo el siglo XIX peraltó el arte al nivel de los valores más elevados, hizo de la vocación del artista un atributo espiritual de excepción y extendió las instituciones de las bellas artes por toda Europa y América, inculcando de paso la

conducta estética correspondiente. Ha habido una cantidad de nuevas artes que han sido añadidas a la categoría de bellas artes en los últimos ciento cincuenta años, aunque ha habido otras tantas nuevas formas de resistencia a dicha categoría. En la quinta parte, «Más allá de las bellas artes y la artesanía», examino unos pocos ejemplos de estas expansiones y cuestionamientos en los siglos XIX y XX para mostrar cómo el moderno sistema de las artes ha sido capaz de asimilar tanto las nuevas artes (fotografía) y las nuevas formas de resistencia (*artes y oficios*, el constructivismo ruso) sin alterar sus polaridades básicas. El capítulo final de la quinta parte estudia algunos ejemplos del siglo XX en relación con la vigencia de la división entre bellas artes y artesanía y su uso con vistas a asimilar las nuevas áreas artísticas añadiendo nuevas distinciones (arte primitivo); así como los vigorosos signos de resistencia (arte comunitario). Los procesos de asimilación y resistencia han afectado seriamente las polaridades del sistema de las bellas artes. Cabe preguntarse si nos encontraríamos ante la inminencia de un tercer sistema del arte.

Para hacer más clara la exposición, la mayor parte de los capítulos está organizada en torno a tres conceptos centrales y sus instituciones correspondientes: la categoría de arte, el ideal del artista y la experiencia de lo estético. Aunque se puede entender el contenido de los capítulos finales del libro comenzando por la segunda parte, los capítulos de la primera parte arrojan luz sobre el mundo que se perdió tras la gran división y pueden servirnos para comprender por qué algunos individuos han intentado superar la separación entre arte y artesanía o arte y vida. Quienes se interesen por las dificultades creadas por los múltiples sentidos de palabras como «arte», «artesanía», «artista», «artesano» y «estético», o se pregunten por qué uso «sistema» del arte en lugar de la expresión más conocida «mundo del arte» o cómo es posible una revolución en lugar de una mera evolución en el concepto de arte, puede que prefieran leer la siguiente sección antes de seguir adelante.

#### PALABRAS E INSTITUCIONES

Este libro se inspira en los ensayos de Paul Oskar Kristeller, escritos hace unos cincuenta años, donde se muestra que la categoría de las bellas artes no existía antes del siglo XVII (1950-1990). Aunque algunas contribuciones recientes a la historia del arte hacen pocas referencias a

las tesis de Kristeller, hace tiempo que pienso que los estudiantes y los lectores podrían beneficiarse de una breve exposición capaz de integrar la historia de la idea de las bellas artes y de lo estético con los cambios sociales e institucionales, extendida hasta incluir el concepto del artista, y llevar el conjunto hasta la época presente para mostrar su relevancia en los debates actuales.<sup>1</sup> Puesto que inicié este proyecto hace más de una década, entretanto muchos otros también han rescatado las tesis de Kristeller por lo que toca a conectar el concepto de arte con las prácticas, las instituciones y los cambios sociales (Becq, 1994a; Woodmansee, 1994; Mortensen, 1997). En la medida en que ésta es sobre todo una historia de la cultura y no sólo una historia intelectual, he intentado captar este componente social e institucional más amplio combinando la idea de que ciertos conceptos e ideales «regulan» la práctica artística, con la noción de que las prácticas y las instituciones artísticas crean un «subsistema» social (Kernan, 1989; Goehr, 1992). Los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales del arte son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos y colecciones de arte, cánones y derechos de autor) así como tampoco pueden funcionar las instituciones sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra).<sup>2</sup> En un primer momento pensé en titular este libro «Historia social de las ideas» pero esto podía haber sugerido que el tema de la obra era la determinación social de las ideas y no tanto la dependencia mutua de los ideales y los cambios so-

1. Aunque Kristeller era consciente de la necesidad de considerar tanto el factor institucional como el socioeconómico, su expresión «sistema moderno de las artes» se refiere al sistema de clasificación, mientras que yo uso la expresión para señalar que los conceptos y las prácticas, las instituciones o las estructuras sociales son inseparables.

2. Uso «regulativo» para referirme al concepto que subyace al pensamiento y a la práctica en determinados terrenos de la vida. Para una discusión más técnica de los conceptos regulativos y de la diferencia entre ellos y los conceptos constitutivos, véase Goehr (1992, 102-6). John Searle establece una distinción similar, al percibir los conceptos regulativos como la guía de una actividad preexistente y los constitutivos como los que generan una actividad (1995). En el caso del arte, tenemos una actividad preexistente que sufrió una transformación radical en el siglo XVIII. También mi distinción entre «ideas» e «ideales» es más general que la de Goehr (97-101). Normalmente, para referirme al arte hablo de la idea de arte mientras que cuando me refiero al artista uso el término de ideal del artista, es decir, la imagen normativa acerca de cómo debería ser un artista. Sin embargo, no pretendo convertir ninguno de estos términos en un concepto técnico.

ciales. He escogido el término más general de «Historia cultural» puesto que sugiere un encuentro de lo social y lo intelectual, punto de intersección que yo considero establecido en el siglo XVIII. El importante papel de las instituciones en tanto que mediación entre las ideas y las fuerzas sociales y económicas generales se examina en detalle en la introducción a la segunda parte, «El arte dividido».

He escogido «sistema del arte» en lugar de la conocida noción de «mundo del arte» porque «sistema del arte» tiene un enfoque más amplio, dado que incluye los diferentes mundos del arte y los submundos de la literatura, la música, la danza, el teatro, el cine y las artes visuales. El «mundo del arte» está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones. El «sistema del arte» abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluye a quienes participan sólo marginalmente en alguno de los mundos del arte. Por ejemplo, el ideal del «artista» en el moderno sistema de las bellas artes tiene muchas notas en común (libertad, imaginación, originalidad), que subyacen a los ideales específicos del autor y del compositor en literatura y música respectivamente. Como es obvio, la interpretación de tales normas ha cambiado mucho desde un punto de vista histórico, pero algunos supuestos y prácticas son lo suficientemente generales como para permitir un contraste entre el antiguo sistema del arte y el moderno sistema de las bellas artes.<sup>3</sup> Uso el término «moderno» en el moderno «sistema del arte» simplemente para marcar el contraste entre el «antiguo» sistema del arte y el «nuevo» sistema de las (bellas) artes y no tengo intención de sentar posición sobre cuándo comenzó «la era moderna» o si nos encontramos hoy en día en una era «posmoderna». El «siglo XVIII» designa el centro de un período que va desde aproximadamente 1680 a 1830, época en que los distintos elementos que componen el moderno sistema del arte se combinaron y se consolidaron.

Por supuesto, las pruebas lingüísticas, intelectuales e institucionales de que a lo largo del siglo XVIII tuvo lugar un giro decisivo no se rela-

3. Una descripción de este tipo es lo mejor que podemos brindar para una explicación histórica de algo tan extensible y maleable como la idea de arte. Véase el artículo de Berys Gaut «Art» as a Cluster Concept» (2000).

cionan con un conjunto de hechos delimitados por una fecha mágica a partir de la cual se puso en funcionamiento el moderno sistema del arte. La transformación en cada uno de los conceptos que componen las bellas artes y la emergencia de las nuevas instituciones del arte varía según la época, la geografía y el género. El prestigio y el papel del poeta, por ejemplo, tuvo un desarrollo muy diferente que el del pintor, y la separación entre la literatura de imaginación y la literatura en general no coincide con la separación de las artes visuales en arte y artesanía. Asimismo está claro que la pintura, la escultura y la arquitectura y sus practicantes alcanzaron el nivel de «artes liberales» en Italia mucho antes que en el resto de Europa, y en Florencia antes que en el resto de Italia, y que el término estético se hizo habitual en el discurso alemán sobre arte décadas antes de que se convirtiera en una norma en Francia e Inglaterra.

El uso ordinario del término «arte» puede designar ya sea las artes visuales únicamente o las bellas artes como grupo; yo incluyo todos los géneros de las bellas artes, aunque me concentraré en la pintura, la literatura, la música, la arquitectura, el teatro y la fotografía. ¿Pero cómo marcar la diferencia entre la idea más antigua y amplia del «arte», y el sentido más estrecho y moderno de «arte» (bello)? Dada la ambigüedad que posee la palabra «arte» en minúscula, los dos sentidos a menudo quedan marcados por las letras mayúsculas: arte en general por oposición a Arte. Pero poner mayúsculas plantea sus propios problemas. Consideremos el párrafo inicial de una de las historias de las artes visuales más populares, la *Historia del arte*, de E. H. Gombrich:

En realidad no existe nada semejante al Arte. Sólo hay artistas. Antaño eran hombres que cogieron un puñado de polvos de colores y garabatearon las formas de un bisonte sobre las paredes de una caverna... No hay problema en que llamemos a estas actividades arte siempre y cuando tengamos presente que esa palabra puede querer decir cosas diferentes en épocas y lugares diferentes y seamos conscientes de que el Arte con mayúscula no existe. El Arte con mayúscula se ha convertido en una especie de espantajo o de fetiche. (1984, 4)

Sin embargo, ni Gombrich ni nosotros podemos sustraernos al hecho de que la A de las Bellas Artes siempre se mantiene vigente en el marco de la a minúscula de arte que aparece en el arte de nuestro siglo XX: por lo demás, tampoco podemos sustraernos a la moderna idea

de las bellas artes diciendo que «el Arte no existe... sólo existen los artistas» puesto que el moderno concepto del artista como creador independiente formaba a su vez parte de los fundamentos de las bellas artes por contraste con la artesanía en el siglo XVIII.

El inconveniente que tiene la estrategia de Gombrich es que las historias que se desarrollan a partir de ella ocultan las marcadas diferencias que separan el viejo sistema del arte del moderno sistema de las (bellas) artes. En la medida en que me propongo escribir la historia de tales diferencias y hacer hincapié justamente en esa ruptura que la mayor parte de las historias de la literatura, la música y el arte omiten, he adoptado tres recursos terminológicos: por norma pondré en contraste el «antiguo» sistema del arte en relación con el «moderno» sistema del arte o, para decirlo en pocas palabras, «arte» y «bellas artes», y a veces incluso «arte» y «Arte». Como es obvio ninguno de estos binomios es completamente satisfactorio puesto que hoy en día la palabra «arte», aunque comunica significados que se asocian con las «bellas artes», todavía conserva sedimentos de significados más antiguos.

Lo mismo ocurre con el término «artesanía». A veces se dice que la idea más amplia y antigua de arte estaba próxima a nuestro actual concepto de artesanía. Sin embargo no debemos olvidar que el antiguo sistema del arte/artesanía también incluía muchos ideales que fueron separados durante el siglo XVIII y adscritos exclusivamente a las bellas artes y al artista. Por ejemplo, después de la ruptura en el siglo XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquel que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se lo retrató como un individuo al que sólo le interesaba el dinero. De este modo, aunque es verdad que la idea tradicional de arte está más próxima a la artesanía que a nuestra idea de las bellas artes, ello se debe en parte a que la idea más antigua de arte contenía características compartidas por las bellas artes y la artesanía. Más aún, «artesanía» —como «arte»— tiene ambos significados. En su sentido más específico «artesanía» no sólo se refiere a la habilidad y la técnica (el arte de la novela) sino también a categorías de objetos y prácticas de diferente condición, como por ejemplo las artesanías de estudio (cerámica), las artesanías de construcción (carpintería), las artesanías del hogar (costura) y los trabajos manuales (el moldeado en cartón piedra). En su

sentido más amplio, el que yo voy a utilizar, «artesanía» también sirve como un término que designa lo opuesto a las bellas artes y abarca categorías tan amplias como artes aplicadas, arte menor, arte folclórico, arte popular, arte comercial y arte de entretenimiento. Una vez consolidado el moderno sistema de las bellas artes en una posición dominante durante el siglo XIX y llegado el «arte» a cierta autonomía en el marco de la sociedad, la polaridad entre arte y artesanía quedó absorbida dentro de las polaridades más generales de arte/sociedad o arte/vida. Estas últimas polaridades ponen el acento en la autonomía del arte e, igual que el binomio arte *versus* artesanía que incorporan, sugieren que las bellas artes son independientes de todo propósito y placer relacionado con la vida cotidiana.

Los términos «hombre de oficios», «artesano» y «artista» tienen también una historia compleja. Para respetar las reglas de la neutralidad en materia de género, a menudo uso «persona de oficios» en lugar de «hombre de oficios», pero no lo hago de una manera rígida. William Morris hablaba elocuentemente del «trabajador manual» como si esta condición le diese una dignidad y un honor que están ausentes de la expresión «artesano». En vez de equiparar la evidentemente rebuscada expresión «persona de oficios» con la de «artista», yo suelo emplear «artesano», pese a sus referencias modernas al trabajo corriente, especialmente en la forma en que se usa en Inglaterra. Por supuesto, bajo el antiguo sistema del arte no había ni artesanos ni artistas tal y como hoy en día entendemos esos términos, sino artesanos/artistas que reunían cualidades que en el siglo XVIII quedaron separadas de forma radical y definitiva.

Si antepongo la ruptura que descompuso el arte en bellas artes y artesanía y el artesano/artista en artista *versus* artesano creo que puedo ofrecer una visión más clara de lo que se ganó y se perdió con la «revolución copernicana» del siglo XVIII. No obstante, revoluciones culturales como ésa pocas veces surgen de la nada, y una de las ocupaciones favoritas de los historiadores es buscar signos, portentos y orígenes. Sin embargo, poner el acento en las anticipaciones de los ideales y las prácticas modernas suscita en el lector no especializado la impresión de que las modernas ideas de la literatura, el arte o la música sería, son el resultado de un desarrollo que estaba predestinado. Mi investigación se propone evitar tales implicaciones reconfortantes negándose a tratar el moderno sistema del arte como resultado de una evolución inevitable.

Muy por el contrario, considera que éste es el resultado de una invención dieciochesca.

Cuando hablo de invención no quiero decir que el moderno sistema del arte apareciera de golpe, pergeñado por un puñado de filósofos una tarde en el salón de Madame du Deffand. Si insisto en que hubo una ruptura entre el sistema premoderno del arte y el moderno sistema de las bellas artes no por ello pretendo negar la existencia de continuidades, en especial porque los elementos que componen tanto el arte bello como la artesanía estaban unificados en el marco del viejo sistema. En efecto, se pueden encontrar aspectos singulares de los ideales modernos del arte bello, el artista y lo estético, dispersos entre muchos autores de la Grecia antigua, pintores del Renacimiento y filósofos del siglo xvii, pero esas ideas sólo coagulan hasta componer un discurso regulativo y un sistema institucional a finales del siglo xviii. Tal como lo ha señalado Roger Chartier, el desarrollo gradual no impide que se produzcan discontinuidades radicales: «El paso de un sistema... al otro puede ser comprendido como una ruptura profunda y al mismo tiempo... como un proceso en el que se dan vacilaciones, pasos atrás y obstáculos» (1988, 36; véase también Burke, 1997).<sup>4</sup>

El moderno sistema del arte fue el resultado de la conjunción de muchos factores: algunos de ellos son de alcance general y desarrollo gradual; otros son más restringidos e inmediatos; algunos son principalmente intelectuales y culturales; otros son sociales, políticos y económicos. La conjunción fue gradual, desapareja y cuestionada, pero una cosa es cierta: antes del siglo xviii ninguna de las modernas ideas del arte bello, del artista y de lo estético, como tampoco el conjunto de prácticas e instituciones que asociamos con ellas, estaban integradas dentro de un sistema de normas mientras que, después del siglo xviii, se dan las principales polaridades conceptuales y las instituciones del renovado sistema del arte, y desde entonces se las tiene por admitidas como principios regulativos. Sólo después que el moderno sistema del

4. Por ejemplo, en un recomendable estudio donde se desentrañaban las raíces aristotélicas y medievales del naturalismo renacentista, David Summers demostraba con brillantez la continuidad de la idea de *sensus communis* desde Leonardo hasta Kant. Pero dicha continuidad es perfectamente compatible con la idea de una ruptura decisiva en el concepto de arte en el siglo xviii. La profunda continuidad, incluso dada esta ruptura, se mantiene en relación con la antigua idea de arte y el gradual desarrollo de una mayor consideración de la experiencia sensible (Summers, 1987, 8-9, 17, 139).

arte se hubo establecido como ámbito autónomo podemos preguntarnos: «¿Es realmente arte?» o «¿Qué relación tiene el "arte" con la "sociedad"?». Como es obvio, las ideas y las prácticas de las bellas artes han seguido evolucionando pero el sistema del arte establecido a lo largo del siglo xviii ha seguido siendo el marco dentro del cual la mayoría de estos cambios han tenido lugar.

En un libro que se propone poner en tela de juicio las pretensiones universalistas del sistema europeo de las bellas artes podría haber sido útil establecer una comparación entre las prácticas artísticas y las concepciones artísticas de China, Japón, India y África. En el pasado unas pocas investigaciones populares, con títulos tales como «arte japonés» o «arte chino», se han preocupado en analizar las profundas diferencias que existen entre los supuestos básicos de tales culturas acerca de las artes y las principales concepciones que sobre esos mismos temas están vigentes en Europa y en el continente americano. Sin embargo, la lengua japonesa carece de un sustantivo para «arte», expresión que no aparece hasta el siglo xix y, tal como ha sido señalado por Craig Clunas, la frase «arte chino» es una «invención bastante reciente... nadie en China antes del siglo xix agrupaba la pintura, la escultura, la cerámica y la caligrafía como objetos constituyentes del mismo campo de investigación» (1997, 9). Sin duda China y Japón tenían una noción de «arte» en el sentido más amplio y antiguo del término, igual que la mayoría de las culturas, y puesto que nuestro término «estético» también puede ser usado genéricamente con relación a cualquier tipo de aptitud o de teoría acerca de la belleza, sería legítimo hablar de una «estética» japonesa o india (Saito, 1998). Pero deberíamos evitar la tentación de traducir tradiciones tan ricas y complejas como éstas a las concepciones europeas del arte bello y de lo estético. No obstante, resolver los problemas que plantean las semejanzas entre lo específicamente europeo y los variados conceptos y prácticas asiáticas requeriría escribir otro libro. Más adelante analizo brevemente algunas de las distorsiones y paradojas que conlleva tratar de asimilar las denominadas artes primitivas o tribales de las culturas tradicionales africanas o indoamericanas a las reglas impuestas por el polarizado sistema europeo. Pero antes de que podamos comprender adecuadamente los ideales y las instituciones artísticas de otras culturas, necesitamos una mejor comprensión de lo que tienen de particular los conceptos, las prácticas y las instituciones occidentales.

Al enfocar mi ensayo en el análisis de las discontinuidades entre el viejo sistema del arte y el sistema de las bellas artes de épocas recientes creo haber dado un relato más fiel a las evidencias y más esclarecedor para el presente que las narraciones tradicionales, que se construyen según una idea de la continuidad y de lo inevitable de los procesos históricos.<sup>5</sup> Ahora se trata de que quienes creen en la universalidad o en los orígenes antiguos de los ideales y de las instituciones del arte bello hagan lo propio. Y en efecto, algunos lo están intentando (Marino, 1996). En un libro dirigido al lector corriente estaría fuera de lugar plantear un debate con los estudiosos que defienden una visión esencialista o continuista, pero puede que sea útil comparar mi punto de vista con el de Arthur Danto en su reciente *Después del fin del arte* (1997), donde se hacen contundentes alegaciones a favor del relato de la inevitable emergencia del sistema del arte. Danto escribe más como filósofo que como historiador, pero su texto combina con audacia el convencimiento, típicamente esencialista, de que «el arte es eternamente el mismo» con la convicción historicista de que la esencia del arte se ha revelado a sí misma a lo largo de la historia (95). Lo que sorprende en el relato de Danto es que no considera lo estético como parte de la esencia del arte sino sólo como una visión meramente contingente (y equivocada) que surge en el siglo XVIII. No obstante, Danto, en tanto que esencialista, está igualmente convencido de que la polaridad que separa el arte de la artesanía es eterna y universal aunque admite que la cultura occidental no se hizo cargo de esta diferencia esencial entre el arte bello y la artesanía sino después del Renacimiento (114).

Danto incluso llega a admitir que hubo una «revolución» en el concepto del arte pero igualmente está convencido de que «para que haya revoluciones históricas es preciso que se dé también algún concepto extrahistórico del arte» (187). En suma, la escena histórica descrita por Danto es la siguiente: arte y artesanía han estado siempre separadas aunque originariamente no se distinguía entre ellas sino que estaban unificadas bajo el concepto de imitación. Cuando los individuos se hicieron conscientes de la diferencia esencial que las separaba, durante

5. Tal y como ha argumentado Hayden White, cualquier narración histórica tiende a un cierto tono o tropismo. En los términos de White, yo estoy oponiendo un relato irónico a narraciones sinecdóquicas que perciben las ideas modernas de arte y de artista como algo cuya emergencia era inevitable.

el siglo XVIII, no sólo trataron el arte bello como una forma más elevada de imitación sino que también primaria (y erróneamente) lo separaron de la artesanía en términos de lo estético. Sin embargo, el arte siguió siendo visto como imitación hasta el advenimiento del movimiento moderno, tras el cual los artistas se embarcaron en busca de la esencia del arte hasta que en 1965 el arte pop y el arte conceptual demostraron que no había una manera «correcta» para el arte. Finalmente el arte había revelado su verdadera naturaleza: algo que hace una afirmación y al mismo tiempo se encarna en ella de manera autoconsciente. Tras la revelación de que la esencia del arte es el «significado encarnado» también se reveló la forma verdadera de la polaridad que enfrentaba el arte a la artesanía: el significado encarnado contra la mera utilidad, el genio contra la mera habilidad.

Coincido con Danto en cuanto a que había un concepto de arte anterior al siglo XVIII, un concepto que permitía hablar en términos de revolución, pero era un arte en el viejo sentido, en que el uso y el genio, el significado y la habilidad formaban una unidad. Mi historia intenta poner en relación una cantidad de factores contingentes (intelectuales, sociales e institucionales), mientras que Danto mira por encima tales contingencias para seguir la predestinada emergencia de la esencia del arte a través de la historia interna de las artes visuales. Para Danto pertenece a la esencia del arte el estar destinado a ser aquello en lo que se ha convertido y, ahora que la esencia se ha revelado, su fase histórica ha terminado. El arte ya no tiene «una dirección narrativa» (200, 430). Éste es el significado de la controvertida frase de Danto «el fin del arte», la cual, aunque suena provocativa, simplemente significa el fin del arte en cuanto que procura encontrar su propia esencia. Para mí, si puede o no darse un tercer sistema del arte más allá del antiguo, al cual ya no podemos retornar, y del moderno, que muchos luchan por superar, es una cuestión al mismo tiempo plausible y urgente.<sup>6</sup>

6. Estos someros comentarios a la obra de Danto difícilmente pueden hacer justicia a la sofisticación histórica y filosófica de su argumento, el cual representa una inmensa contribución a la comprensión de todas las formas contemporáneas de arte. Esto es especialmente notable en la incisiva crítica de Danto al arte de los últimos cincuenta años (1992, 1994, 2000).

## PRIMERA PARTE

### ANTES DE LA DISTINCIÓN ENTRE BELLAS ARTES Y ARTESANÍA

#### PRESENTACIÓN

Resulta reconfortante pensar que en el pasado los individuos eran «como nosotros» y considerar la *Iliada* de Homero, la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o *La pasión según San Mateo* de Bach como obras de arte en el sentido moderno. En los siguientes capítulos se mostrará hasta qué punto esta práctica puede inducir a confusión, pese a que a menudo es reforzada por las opiniones populares y las antologías. Quiero mostrar cómo los relatos y las exposiciones imbuidas de espíritu moderno pueden resultar distorsionadoras pero también quiero hacer justicia al elemento de verdad que contienen. Es verdad que en el pasado podemos encontrar elementos dispersos que se asemejan mucho a los ideales modernos relacionados con la práctica de las bellas artes. Pero es falso pretender que estas semejanzas basten para negar las enormes diferencias que separan el punto de vista antiguo del moderno y crear la ilusión de que la moderna idea del arte siempre ha estado entre nosotros. Como es obvio, el pasado lleva al presente por muchos pequeños pasos, pero hay puntos en los que los cambios graduales finalmente dan lugar a giros y transformaciones rápidas que afectan a unas pocas generaciones. No se trata de que encontremos o no comentarios en Platón o gestos en Donatello que nos recuerdan el espíritu moderno sino más bien de cómo y cuándo el antiguo sistema del arte/artesanía —complejo e integrado, compuesto por prácticas e instituciones— fue sustituido por un sistema nuevo en el que se distinguía a las bellas artes de la artesanía.

Para mostrar cuán decisiva fue la ruptura producida en el siglo xviii los capítulos siguientes se concentrarán en analizar las diferencias radi-

cales que nos separan de la concepción y organización dominantes de las artes desde la Antigua Grecia hasta mediados del siglo xvii: los capítulos 1 y 2 muestran que durante más de mil años la cultura occidental careció de un concepto para designar el arte bello, vio al artesano/artista más como un hacedor que como un creador y, por lo general, trató las estatuas, los poemas y las obras musicales como elementos que sirven a propósitos particulares más que como objetos que valen por ellos mismos. En el mundo antiguo o en el medievo no había ni arte bello ni artesanía sino tan sólo *artes*. Asimismo, tampoco había «artistas» o «artesanos» sino únicamente artesanos/artistas cuya labor hacía tributo a la habilidad y la imaginación, a la tradición y la invención. Tampoco hubo nada semejante a una ruptura abrupta entre la Edad Media y el Renacimiento, como alguna vez se pensó. En el capítulo 3 exploro algunos signos tempranos de la idea moderna de arte bello en el Renacimiento tales como el ascenso en la condición y en la imagen pública de los pintores y los escultores o el nuevo énfasis puesto en el ideal de una obra literaria permanente. Pero también muestro que las artes y sus practicantes en el Renacimiento seguían operando con el sistema del mecenazgo/patronazgo, según el cual las obras estaban dedicadas a un público, un lugar o una función específicas, tanto si se trataba de las pinturas de Rafael o de las piezas teatrales de Shakespeare. Durante el siglo xvi aparecen muchas nuevas prácticas (las biografías de artistas, los autorretratos), algunas instituciones nuevas (las academias de arte), y atisbos de nuevas relaciones de producción (unos pocos coleccionistas y mercados de arte). Sin embargo, el viejo modo de concebir y organizar las artes seguía siendo dominante. El capítulo 4 explora ese período crucial en la transición hacia el moderno sistema del arte que es el siglo xvii. Aunque la condición de los pintores y los escultores seguía siendo objeto de debate en la mayor parte de Europa durante el siglo xvii, los escritores gozaron en esta época del nuevo prestigio que les otorgaban los estados monárquicos, de tal modo que comenzó a emerger la moderna categoría de literatura. Al mismo tiempo, el ascenso de la ciencia y el posterior desarrollo de una economía de mercado tuvieron una gran influencia en el proceso progresivo de disolución de las bases intelectuales y sociales del antiguo sistema del arte al hacer que el esquema según el cual las artes liberales debían distinguirse de las artes mecánicas quedara obsoleto y al dar a la idea de gusto un papel más relevante en la experiencia de las ar-

tes. El viejo sistema del arte comenzaba a romperse, pero las sociedades del siglo xvii todavía conseguían que arte y artesanía, artista y artesano, placer y utilidad pudiesen ser vistas en concomitancia. No cabe concebir que pueda darse una resurrección del viejo sistema del arte en la medida en que éste estaba vinculado a una sociedad jerárquica, compuesta por órdenes, que nunca regresará, pero todavía podemos aprender algo de él.

## 1. LOS GRIEGOS NO TENÍAN UNA PALABRA PARA ARTE

Para la mayoría de nosotros asistir a una representación de *Antígona* es una experiencia «artística», lo mismo que ir a un concierto o a un ballet un sábado por la noche. Pero cuando los antiguos atenienses vieron por primera vez *Antígona* lo hicieron en el marco de un festival político-religioso que se celebraba anualmente bajo la advocación de Dioniso. Los ciudadanos pagaban el precio de una entrada a su consejo comarcal y se sentaban junto con sus respectivas «tribus» políticas, igual que lo hacían en las asambleas cívicas que se celebraban en el mismo anfiteatro. Los sacerdotes de Dioniso, que celebraban sacrificios en un altar situado en el centro del gran anfiteatro, se colocaban en asientos tallados especialmente en la primera fila (Fig. 2). El festival duraba cinco días y se inauguraba con una gran procesión religiosa y una serie de ceremonias en honor de los muertos en batalla, se presentaba a los huérfanos de la guerra que eran mantenidos con cargo a las expensas del Estado y se reconocía a los aliados de Atenas haciendo especial mención del tributo que pagaban en dinero. Una vez que estas ceremonias introductorias habían terminado comenzaban las representaciones, que comprendían nueve tragedias, tres obras satíricas, cinco comedias y veinte himnos corales dionisiacos. El teatro romano también estaba inscrito en un contexto político-religioso y las piezas a menudo iban acompañadas de juegos cívicos como «complementos a ceremonias en honor de los dioses así como expresaban la solidaridad y el júbilo comunitarios» (Gruen, 1992, 221). En semejante contexto, tal como afirman Winkler y Zeitlin acerca del teatro griego, «parece equivocado llamarlas piezas de teatro en el sentido moderno de la palabra» (1990, 4). Lo mismo que sería un error llamarlas «bellas artes» en el sentido moderno.



FIGURA 2. Vista de los asientos, Teatro de Dioniso, Atenas. Cortesía Alinari/art Resource, Nueva York.

#### ARTE, *TECHNÉ*, *ARS*

De hecho, los antiguos griegos, que tenían distinciones precisas para tantas cosas, carecían de una palabra para lo que nosotros denominamos arte bello. La palabra que con frecuencia traducimos por «arte» era *techné*, la cual, lo mismo que la *ars* romana, incluía muchas cosas que hoy en día denominaríamos «oficio». *Techné/ars* abarcaba cosas tan diversas como la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hipica. De hecho, *techné* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos. No obstante, generaciones de filósofos e historiadores han afirmado que las sociedades griega y romana tenían un concepto del arte semejante al nuestro aunque carecieran de una palabra para designarlo. La cuestión no está en que haya o no una palabra

sino en cómo interpretar las evidencias, y yo creo que hay innumerables pruebas de que los antiguos griegos y romanos carecían de una categoría de arte. En efecto, incluso las concepciones y las prácticas diversas que parecen semejantes a las nuestras adquieren un significado distinto cuando se las examina en su contexto. Por muy reconfortante que sea buscar precedentes y orígenes para nuestras creencias en la antigüedad tenemos mucho más que aprender acerca de las profundas diferencias que nos separan de las antiguas actitudes.

Puesto que muchos filósofos e historiadores insisten en hablar de manera anacrónica acerca de la idea de arte que defendían Platón o Aristóteles, podríamos empezar por observar que ni Platón ni Aristóteles —ni en general la sociedad griega— consideraban que la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música pertenecieran a una categoría única y determinada. Por supuesto, hubo muchas tentativas de organizar conceptualmente las artes humanas en subgrupos, pero ninguna de ellas se correspondía con nuestra moderna división entre arte y artesanía (Tatarkiewicz, 1970). Las prácticas antiguas citadas siempre como anticipación de nuestra actual idea de arte son la pintura, la épica y la tragedia entendidas como artes de imitación (*mimesis*). Ahora bien, al identificar la imitación como propiedad común de algunas artes, Platón y Aristóteles no las destacaban como formando parte de un grupo fijo; las «artes miméticas» en Aristóteles no son lo mismo que las «artes» en el sentido moderno. Para Aristóteles lo que tenían en común la tragedia y la pintura en tanto que imitaciones no las distingue, en cuanto a sus *procedimientos*, de artes tales como la fabricación de zapatos o la medicina. Por ofensivo que pueda parecer esto a nuestra sensibilidad posromántica, Aristóteles creía que el artista/artesano se hace con una materia en bruto (un carácter o el cuero) y usa una serie de ideas y procedimientos (la trama o la forma de un zapato) para producir algo (una tragedia, unos zapatos). J. J. Pollitt afirma: «En las artes miméticas las formas finales son ciertamente imágenes y al mismo tiempo objetos, y este hecho las distingue como formando parte de un grupo, pero en ningún lugar indica Aristóteles que pensara que su *modus operandi* fuera diferente del de otras artes... Si hubiese pensado que había un grupo especial de artes, probablemente Aristóteles lo habría hecho explícito» (1974, 98). El célebre ataque platónico contra la imitación que figura en el libro X de *La República* habla de la poesía y la pintura como artes imitativas, pero en otros pasajes de su obra Platón clasifica

también como artes imitativas a la sofística, los trucos de magia y la imitación de los sonidos animales. Desde luego ni Platón ni Aristóteles afirmaban que todo producto del arte humano (*technê*) fuera indistinto; es decir, en ningún lugar de sus obras se dice que las tragedias fueran lo mismo que las herramientas de labranza o que las estatuas no fueran mejores que las sandalias (Roochnik, 1996). Pero una jerarquía no es lo mismo que una polaridad. Tras estudiar los argumentos de quienes insisten en buscar una teoría del arte en Platón, Eric Havelock llegó a la conclusión de que desafían el hecho de que ni «arte» ni «artista» tal como hoy usamos estas palabras son traducibles al griego arcaico o clásico (1963, 33).<sup>1</sup>

Nuestra moderna categoría de arte no tiene equivalente en el mundo antiguo como tampoco lo tienen «literatura» o «música». En la antigüedad tardía el término *litteratura* podía ser empleado en ocasiones para referirse a un cuerpo de escritos, pero «literatura» ciertamente no tenía el sentido moderno de un canon de escritura creativa. Por el contrario, connotaba en general la gramática o el aprendizaje escrito. Erich Auerbach sostuvo que en la Roma imperial se distinguía entre un lenguaje hablado y escrito «literario» o «elevado», correspondiente a una pequeña franja de las clases cultas a las que pertenecían también los principales lectores y recitadores de textos. Esos textos incluían no sólo las obras de poesía sino también los escritos legales, protocolarios y litúrgicos, y si bien los hablantes y escritores de este «latín elevado» a menudo se mostraban muy preocupados por el estilo, su escritura culta «literaria» era mucho más amplia que las modernas concepciones acerca del ámbito propio que corresponde a la literatura de imaginación (Auerbach, 1993). Entre los antiguos el equivalente más próximo a nuestra idea de literatura era la poesía. Por cierto, la poesía estaba situada en un nivel mucho más elevado que el resto de las artes visuales, en parte porque se la asociaba con la educación de las clases altas. Como resultado de ello, las antiguas ideas acerca de la poesía son las

1. Havelock y Pollitt no sólo quieren decir que no existía una «palabra» como «bellas artes» sino también que no existía ni el concepto ni la práctica asociados a la expresión. Desgraciadamente, las traducciones anacrónicas engañan a los estudiantes. Por ejemplo, *mimêtes* significa literalmente «imitador», pero muchas traducciones usan el término «artista» con todas sus connotaciones modernas. Una de las discusiones más interesantes sobre este y otros problemas relacionados se encuentra en el volumen crítico dedicado al mundo clásico editado por George A. Kennedy (1989).

que más se parecen a las nuestras. Los estudiosos que hacen hincapié en la continuidad entre las concepciones antigua y moderna de la poesía suelen citar una serie de textos tales como la *Poética* de Aristóteles, donde se distingue la poesía trágica, como imitación de una acción, de la ciencia versificada, y donde se contrasta la universalidad de la poesía con relación a la particularidad de la historia. No obstante, no debemos exagerar el paralelo que puede establecerse entre las distinciones de Aristóteles y las nuestras. Por ejemplo, la forma verbal de poetizar (*poiein*) significa simplemente «hacer», sin ninguno de los matices inspirados por nuestra idea romántica de la creatividad.

La única clasificación general de las artes en el mundo antiguo que se parece de modo significativo a las ideas modernas es la división tar-do-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares (o «serviles»). Las artes vulgares son las que hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para las personas de alcurnia y cultivadas. Aunque la categoría de las artes liberales no era rígida, en ella estaban incluidas las artes verbales, como la gramática, la retórica, la dialéctica, y las artes matemáticas, a saber: aritmética, astronomía, geometría y música. En general, la poesía era considerada una subdivisión de la gramática o de la retórica mientras que la música estaba incluida en este grupo debido a su función educativa y su naturaleza matemática, de acuerdo con la tradición pitagórica que afirmaba la armonía entre la octava, el alma y el cosmos. No obstante, la «música» considerada como arte liberal era sobre todo la *ciencia* de la música dedicada a explorar las teorías de la armonía. La destreza o la habilidad al cantar o al ejecutar un instrumento sólo eran consideradas arte liberal cuando formaban parte de la educación o el esparcimiento de la clase alta. Cobrar por cantar o por tocar un instrumento con ocasión de un banquete era parte de las artes vulgares (Shapiro, 1992). Algunos autores antiguos añadían al núcleo de las siete artes liberales la medicina, la agricultura, la mecánica, la navegación y la gimnasia, y sólo ocasionalmente también añadían la arquitectura o la pintura. Lo más habitual era que estas artes adicionales fueran colocadas dentro de una categoría de «artes mixtas», como si se dieran en ellas una combinación de elementos liberales y serviles. De este modo, las artes liberales de la antigüedad solían agrupar la poesía junto a la gramática y la retórica, la música (teoría) con la matemática y la astronomía y, o bien colocaban las artes visuales y la práctica musical junto a

las artes «serviles», o bien las equiparaban con la arquitectura y la navegación como artes intermedias (Whitney, 1990).

#### EL ARTESANO/ARTISTA

Si ahora nos ocupamos de la concepción antigua del «artista» encontramos que está mucho más cerca de nuestra idea del hombre de oficios que de nuestros modernos ideales de independencia y originalidad. En pintura y en escultura, lo mismo que en carpintería y en navegación a vela, el artesano/artista griego o romano tenía que combinar una capacidad intelectual para captar principios con un entendimiento práctico, cierta destreza y gracia. En el mundo antiguo, llamar a una actividad «arte» suponía otorgar el mismo prestigio que hoy en día se le asigna a la condición «científica». Por lo tanto, había numerosos tratados sobre esta cuestión: «¿es x un arte?»; desde Hipócrates hasta Cicerón los autores distinguían entre artes productivas, como la construcción de barcos o la escultura, en las que el realizador podía dar garantías de que producía un producto satisfactorio, y artes de ejecución, como la medicina o la retórica, donde tanto el conocimiento como el resultado eran menos ciertos. No obstante, estos tratados no desarrollaban una distinción estricta entre el arte y la artesanía tal y como hoy nosotros la establecemos (Roochnik, 1996). Aristóteles estableció un contraste entre el arte productivo (*techné*) y la sabiduría ética (*fronesis*) donde se exageraba la racionalidad de cálculo del artesano/artista. Esta distinción fue muy influyente en la tradición posterior y tuvo efectos desafortunados en las subsiguientes teorías de la artesanía y los oficios. En la *Ética Nicomaquea*, por ejemplo, Aristóteles define la *techné* productiva como la «destreza en hacer algo bajo la guía del pensamiento racional (1140.9-10). Sin embargo el significado corriente de *techné* no era tan estrictamente racionalista o «técnico» como sugiere la fórmula de Aristóteles, sino que incluía una dimensión del acto espontáneo. Este sentido amplio de *techné* abarcaba vagamente la «astucia de la inteligencia», de la que hace gala el cazador, por ejemplo, u Odiseo en el poema de Homero, y los griegos lo llamaban *metis*.<sup>2</sup> Los antiguos practi-

2. Véase Detienne y Vernant (1978), así como Dunne (1993). El propio Aristóteles usaba en ocasiones *techné* en un sentido más flexible, aunque normalmente lo empleaba para lo *performativo* como opuesto a las artes productivas.

cantes de las antiguas artes, desde la medicina y la estrategia militar hasta la alfarería y la poesía no eran ni «artesanos» ni artistas en el sentido moderno, sino artesanos/artistas: practicantes diestros y habilidosos.

Lo que más llama la atención en la antigua concepción griega del artesano/artista es la ausencia del moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía. En general, la imaginación y la innovación eran apreciadas como parte del oficio cuando se trataba de producir algo con un propósito determinado, pero no tenían ese sentido enfático que tiene en tiempos modernos.<sup>3</sup> Había gran admiración por los logros del naturalismo griego en pintura y escultura de los siglos IV y V antes de Cristo, pero la mayor parte de los pintores y escultores eran vistos como trabajadores manuales. Plutarco afirmaba que ningún aristócrata de talento, tras admirar el célebre Zeus de Fidias, querría *ser* Fidias (Burford, 1972, 12). La mayor parte de la población griega no siempre compartía este desdén aristocrático por los artesanos/artistas, y más tarde, en algunos círculos romanos el estatus de los escultores y pintores griegos (muertos) llegó a ser muy elevado, aunque lo que la mayoría de los antiguos admiraban de los pintores y los escultores era su habilidad para producir obras suficientemente convincentes en términos de semejanza. Aunque hay pasajes en las obras de Plinio y de Cicerón en los que se muestra un gran respeto por los pintores y los escultores, en general se mantenía un profundo prejuicio aristocrático contra el trabajo manual, sobre todo si era realizado por dinero, por muy inteligente, habilidoso o inspirado que fuese.

Por supuesto, las observaciones que hemos hecho hasta ahora acerca de la condición relativamente inferior de los pintores y escultores no se aplica a los autores de discursos o a los poetas. El concepto y la figura del poeta era complejo y experimentó muchos cambios a lo largo de los casi ochocientos años que separan a Homero de Plutarco (Nagy, 1989). Al comienzo de este período las nociones de poeta y profeta no estaban del todo distinguidas, aunque incluso cuando se estableció su diferencia, los poetas continuaron recibiendo encargos de himnos y odas (Píndaro) para los festivales. Algunos filósofos y teóricos de la li-

3. Sólo en el período helenístico encontramos discusiones acerca de la imaginación, y en esos casos se plantean entre los teóricos de la retórica, quienes hablan de la visualización intensa en oratoria. Este uso, sin embargo, dista mucho del de Kant y los románticos (Pollitt, 1974; Barasch, 1985; Vernant, 1991).

teratura han sostenido que lo afirmado por Platón en el *Íon*, en el sentido de que la poesía no es una producción racional sino el resultado de un momento de inspiración irracional (observación que, por cierto, no era un cumplido) muestra que los griegos establecían implícitamente una distinción entre el arte del genio inspirado y el mero oficio. Esta tesis no sólo proyecta una moderna descalificación del oficio sobre el pasado sino que además pasa por alto el hecho de que las fórmulas para invocar a las Musas servían para convocar unas divinidades tanto como para infundir al escritor información, sabiduría y la técnica efectiva que hoy en día llamamos inspiración (Gentili, 1988). Las alusiones tardogrecorromanas a la libertad del poeta no deben ser entendidas como afirmaciones de independencia o «concepciones románticas acerca de la imaginación creativa» (Halliwell, 1989, 153). Asimismo, tampoco debemos ver el resurgimiento de la figura romana del *vate* (sacerdote-poeta) en Virgilio y Horacio envuelta por las brumas de las ideas románticas; Virgilio y Horacio usaban la noción de *vate* en parte para describir su propio papel como escritores patrocinados, y en parte para reivindicar la idea del talento como complemento de la técnica. Sin embargo, la técnica (*ars*) seguía siendo absolutamente central. El *Arte poética* de Horacio sentó las bases de la doctrina de la unidad y del decoro (*decorum*) así como la necesidad de pulirlos incesantemente para los siglos subsiguientes.

De hecho, un típico escritor romano de poesía o bien era un aficionado aristocrático, o bien era alguien dependiente de un mecenas y rara vez tenía completa libertad para escoger sus temas o su estilo (Gold, 1982). Los mecenas romanos «solían reclamar de los poetas lo mismo que de los filósofos domésticos, que les hicieran compañía y los entretuviesen» (Fantham, 1996, 78). Y en efecto, algunos poetas se caracterizaban por proporcionar a sus señores sofisticados entretenimientos. Por ejemplo, Mecenas, que formaba parte de la corte de Augusto, sabía cómo inspirar gratitud en autores como Virgilio y Horacio, quienes eran astutamente complacientes con el emperador. Estaba claro que la figura del poeta estaba muy por encima del pintor y del escultor, que trabajaban con las manos, pero el poeta era también una figura muy diferente de lo que hoy entendemos por artista.<sup>4</sup>

4. Un ejemplo de hasta qué punto resultan conflictivos los puntos de vista acerca de si las modernas ideas de arte ya estaban o no presentes en la Grecia antigua se encuen-

Al parecer, los griegos y romanos no tenían nuestras categorías de arte y artista: ¿Pero acaso consideraban la cultura, la poesía y la música con esa especie de contemplativo desapego que nosotros llamamos «estético»? Dos razones parecen indicar lo contrario. En primer lugar, la mayor parte de las cosas que nosotros clasificamos como arte griego o romano estaban firmemente asentadas en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticos, tales como la interpretación competitiva de tragedias en el festival ateniense en honor de Dioniso. El festival de las Panateneas, por ejemplo, incluía no sólo procesiones y rituales acompañados de música sino además recitales competitivos de los poemas épicos de Homero y competiciones atléticas que eran premiadas con vasijas para guardar aceite de oliva finamente decoradas. Característico de las Panateneas era la presentación de Atenea vestida con una túnica tejida por jóvenes seleccionadas entre las clases altas, un paño rectangular, probablemente ajustado sobre los hombros de la estatua en el que se representaba a Atenea conduciendo a los Olímpicos a la victoria sobre los Gigantes (Neils, 1992). La poesía lírica y épica romana también estaba relacionada con determinados contextos sociales, donde servía como medio de comunicación, persuasión, instrucción o entretenimiento. La *Eneida* era memorizada y recitada, no sólo porque se trataba de una obra de arte imaginativa en el sentido actual que damos hoy a esa palabra, sino porque además era usada para enseñar las reglas correctas de la gramática y el estilo refinado, para inculcar ejemplos de virtud cívica y para mostrar que uno era miembro de las clases «cultas». Asimismo, la «música» en su sentido amplio y antiguo (que incluía el teatro y la danza) no era algo que había de ser escuchado en silencio o en el marco de una actitud estética sino algo para marchar, para beber y, sobre todo, para cantar e interpretar, para ayudarse a memorizar algo, para comunicarse y como complemento del ritual religioso.

tra en los artículos de Paolo Moreno y Martha Nussbaum incluidos en el nuevo *Dictionary of Art* de Grove (Turner, 1996): Moreno considera que la distinción moderna entre bellas artes y artesanía ya existía en el período clásico (Moreno, 1996, 13: 548, 549, 553); Nussbaum, en cambio, indica que «debemos empezar remarcando cuán distintas fueron las concepciones de los griegos» en relación con las nuestras (Nussbaum, 1996, 1:175).

Además de las muchas funciones sociales que tenían las artes entre los griegos, una segunda razón que explica la poca atención prestada en épocas antiguas a lo que hoy en día llamaríamos actitud «estética» es que la mayor parte de los griegos y romanos apreciaban las esculturas o los recitales de poesía como admiraban los discursos políticos cuando estaban bien compuestos: veían en ellos la unión del uso moral con la ejecución bien realizada. Martha Nussbaum sostiene que «la poesía, el arte visual y la música cumplían con una función ética, tanto por su forma como por su contenido» (1996, 1: 175). El ejemplo más famoso de esto se encuentra en el argumento que desarrolla Platón en *La República* contra ciertos metros en poesía y ciertos ritmos musicales por los efectos que producen en el alma. Cuando Aristóteles en la *Poética* habla del placer derivado de la representación del sufrimiento podría parecer que se aproxima a la moderna concepción de lo estético. Sin embargo, Aristóteles hacía hincapié en la forma en que la tragedia combinaba el placer con la enseñanza moral y su célebre comentario acerca de la piedad y el miedo como emociones que conducen a la catarsis parece significar no sólo purgación y purificación sino sobre todo una «clarificación», un esclarecimiento del alma y una profundización de la comprensión moral (Nussbaum, 1986). Halliwell concluye que Aristóteles carecía de «una doctrina acerca del placer estético autónomo» (1989, 162).

Las artes visuales estaban aún más firmemente compenetradas dentro de sus respectivos contextos funcionales. La arquitectura, de acuerdo con Vitruvio, depende tanto de la solidez como de la utilidad y la belleza. Por lo que toca a la escultura y la pintura la mayor parte de los objetos que hoy en día contemplamos en muchos museos eran de uso cotidiano o cultural: vasijas para almacenar alimentos, estatuas votivas, estelas funerarias, partes de templos, fragmentos de la decoración de casas. Incluso las estatuas de la antigua Grecia que hoy en día contemplamos estéticamente no fueron realizadas para ser admiradas como obras de arte sino para servir a propósitos políticos, sociales o religiosos (Barber, 1990; Spivey, 1996). John Boardman no vacila en afirmar acerca de las actitudes griegas con relación a las artes visuales con anterioridad al período helenístico: «El arte por el arte» era virtualmente un concepto desconocido; no había un verdadero mercado de arte y tampoco había coleccionistas; todo arte poseía una función. Los artistas eran proveedores de una mercancía lo mismo que los zapateros» (1996, 16).

¿Qué pasa entonces con la belleza? La idea de belleza en el mundo antiguo solía combinar lo que nuestras teorías estéticas ponen por separado: «belleza» (*kalón*) era un término genérico que se aplicaba al pensamiento y al carácter, a las costumbres y a los sistemas políticos, lo mismo que se aplicaba a la forma y a la apariencia física. La palabra griega *kalón* o la latina *pulchrum* a menudo eran empleadas simplemente para referirse a lo «moralmente bueno». Hubo en efecto una idea más estricta de belleza, como apariencia sensible, entre los sofistas, pero el sentido amplio de belleza seguía siendo el dominante.<sup>5</sup> Al final de la antigüedad, Plotino, y más adelante san Agustín, quien incluía la escultura, la arquitectura y la música en sus análisis sobre la belleza, todavía colocaban a tales artes muy por debajo de la belleza moral, intelectual y espiritual. Incluso en el influyente tratado de Plotino estamos lejos de contar con una concepción del arte unificado por un principio interno común y en oposición a las artesanías y oficios. Tampoco recomienda Plotino una contemplación desinteresada de las obras como fines en sí mismos.<sup>6</sup> Los antiguos «por mucho que tuvieran delante de sí excelentes obras de arte y que fueran bastante susceptibles al encanto de éstas, no sólo no eran capaces de establecer la cualidad estética de estas obras de arte, sino que además tampoco conseguían distinguir entre esta supuesta cualidad y las funciones moral, religiosa y práctica de esas obras, o usar tal cualidad estética para agrupar a las bellas artes» (Kristeller, 1990, 174).

Ahora bien, durante el largo período helenístico que va desde la muerte de Alejandro en 323 a. C. hasta comienzos del Imperio Romano con la victoria de Augusto en el año 31 a. C., hay pruebas de que aparecen entre las clases altas actitudes y conductas semejantes a las nuestras y que éstas incluso sobreviven al triunfo del cristianismo. Autores alejandrinos como Calímaco ponían el acento en la técnica poética con exclusión de todo propósito moral. Y se puede citar al aristócrata romano Ovidio cuando, con la esperanza de que fuera revocado un decreto de destierro firmado por Augusto, afirma que la poesía sólo se dirige a satisfacer placeres inocentes. Aparte del hecho de que el placer

5. La proporción en la belleza física era una idea que no estaba restringida a las artes, sino que se vinculaba a la noción de medida y de orden en el cosmos y en la sociedad humana (Pollitt, 1974, 14-22).

6. Barasch ha vinculado la idea de creatividad a Plotino (1985, 34-42). Pero véase Tarkiewicz (1970, 322).

al que se alude aquí no parece que haya sido el placer desinteresado al que se hace mención en la teoría estética moderna, las ideas de escritores como Calímaco u Ovidio no eran en absoluto la norma. Por el contrario, la mezcla de lo «instructivo y lo placentero» (*prodesse... delectare*) o «uso y deleite» (*utile dulce*) del *Arte poética* de Horacio resume la actitud típica de la época y así se transmite a la Edad Media y al Renacimiento.

También se dan en este período sorprendentes anticipaciones de las ideas y las prácticas modernas con relación a las artes visuales. Cuando los ejércitos romanos acabaron de saquear las estatuas y las vasijas de oro de Grecia, muchos romanos prominentes comenzaron a coleccionar y a encargar copias de las obras griegas. Algunos historiadores afirman que este coleccionismo y el mercado de arte y antigüedades que acarreó, así como la práctica romana de copiar estatuas y pinturas obra de conocidos artesanos/artistas griegos, implica que tales obras eran ahora disfrutadas por ellas mismas, en tanto que obras de arte.<sup>7</sup> El emperador Adriano, por ejemplo, era un apasionado admirador y coleccionista de la escultura griega y un inspirado mecenas de la arquitectura, como lo atestiguan los jardines de Tivoli y el Panteón en Roma. Asimismo, Cicerón, Plinio y muchos otros escritores de la época hacen comentarios sobre pintura y escultura donde encontramos un cierto sonsonete moderno. No obstante, la mayor parte de las colecciones que se forman en esta época, así como de las copias de las obras de arte griegas, tiene más que ver con el enriquecimiento y el prestigio que con el arte en sí mismo. E incluso en la época tardohelenística gran parte del arte visual romano se producía todavía con vistas al culto social o político, y por la emergencia de religiones místicas que subordinaban las imágenes a su propósito religioso (Elsner, 1995). El reconocimiento del cristianismo como religión oficial en el siglo IV y la subsiguiente destrucción del Imperio Romano reforzaron el carácter funcional de la poesía, la música y las artes visuales de tal modo que en Europa harían falta otros mil quinientos años para que se estableciese el moderno sistema del arte y de lo estético.

7. Alsop (1982) hace especial hincapié en el coleccionismo, mientras que Gombrich cree que el coleccionismo es un indicio ambiguo y que la práctica de la copia es el signo crucial de la presencia de algo como la moderna idea del arte (1960, 111; 1987). En cuanto a la cuestión de la estética *versus* otros motivos del coleccionismo de estatuas, véase Gruen (1992).

## 2. LA NAVAJA DEL AQUINATE

En el período medieval muchas artes que el mundo moderno ha dejado relegadas a la condición de artesanías y oficios eran admiradas como pintura o escultura. Los maestros del bordado del medioevo y del primer Renacimiento, por ejemplo, produjeron obras de asombrosa factura pictórica y decorativa, usando seda e hilos de metal, joyas, perlas y oro (Fig. 3). Los bordadores no sólo eran trabajadores hábiles que bordaban diseños realizados por otros; en el encargo de Enrique III a la respetada bordadora Mabel de Bury St. Edmunds se le pedía una imagen de la Virgen y de san Juan pero se le indicaba que dibujara la imagen ella misma (Parker, 1984). Los medievales no distinguían como nosotros entre artes y «meras artesanías». Tanto san Agustín en el siglo V como santo Tomás en el siglo XIII ponían en un mismo saco pintura, escultura y arquitectura junto con las artes culinarias, la navegación, la hípica, la manufactura de calzado y la juglaría.

### DE LAS ARTES «SERVILES» A LAS ARTES «MECÁNICAS»

Los autores de la alta Edad Media mantuvieron la división grecorromana de las artes en «liberales» y «vulgares» o «serviles» y, con fines educativos, dividieron las artes liberales en dos ámbitos: el *trivium* (lógica, gramática, retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). Tal como ha sido señalado por Elspeth Whitney, hacia el siglo XII tuvo lugar un cambio en el modo de concebir la tradicional distinción entre artes «liberales» y artes «vulgares» (1990). Hugo de San Víctor propuso sustituir los términos peyorativos «vulgar» o «servil»

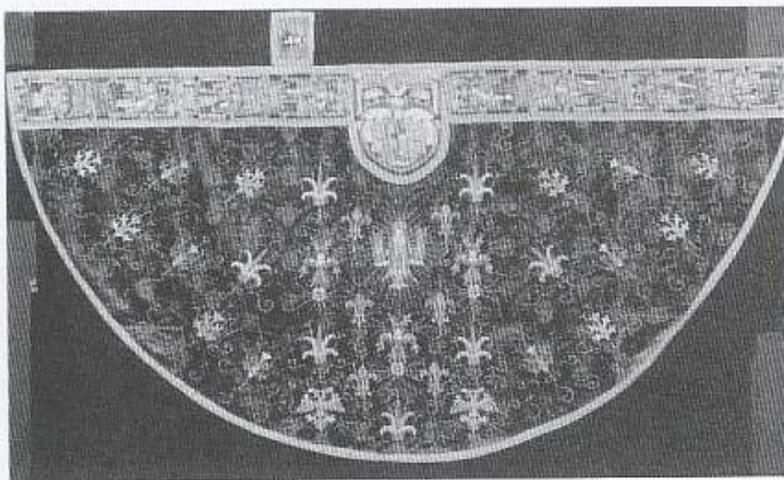


FIGURA 3. Copa británica, finales del siglo xv: seda, tejido de terciopelo de algodón del chevrón, con aplicaciones de lino, tejido plano; acolchado; bordado con seda y borla en tiras de seda plegada y satén, y pespunte separado; trabajo a mano del acolchado; bandas, 114 cm x 291,1 cm; Grace R. Smith Textile Endowment, 1971. 312a. Fotografía © 2000, Art Institute Chicago. Reservados todos los derechos.

por el término «artes mecánicas» afirmando que, como había siete artes liberales, era preciso contar con siete artes mecánicas. En el mundo antiguo la mecánica había sido una disciplina relacionada con las matemáticas aplicadas para mover objetos pesados, pero en el siglo ix su significado se había ampliado hasta incluir todas las artes manuales. El nuevo nombre y el paralelo con las artes liberales dignificaba las artes mecánicas, pero Hugo fue mucho más allá, al equiparar las artes mecánicas con las teóricas (filosofía, física) y las artes prácticas (política, ética), que restauraban a la humanidad la condición de naturaleza caída. Si las artes teóricas habían sido puestas por Dios como remedio de nuestra ignorancia y las artes prácticas como remedio de nuestros vicios, según Hugo también las artes mecánicas remediaban nuestra debilidad física:

Tenemos ahora tres obras —la obra de Dios, la obra de la Naturaleza y la obra del artífice, que imita la de la naturaleza. El trabajo de Dios es crear... el trabajo de la naturaleza es poner en acto... el trabajo del artífice

es unificar lo disperso. El hombre nace desnudo y desarmado... la razón del hombre brilla tanto más al inventar cosas de lo que brillaría si las hubiera poseído naturalmente. De ahí las infinitas variedades de pintura, tejido, ebanistería y fundición, en las que no sólo nos asombra la naturaleza sino también el artífice (Whitney, 1990, 91).

Las siete artes mecánicas de Hugo —tejido, armamento, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro— eran categorías generales con muchas subdivisiones.<sup>1</sup> La arquitectura era mencionada como una división de la *armatura* o «cobertizos construidos» y la «teátrica» incluía todo tipo de entretenimientos, como la lucha libre, las carreras y las danzas (cuadro 1). A finales del siglo xii el término «artes mecánicas» se había convertido en una norma en Occidente, aunque la lista de Hugo solía ser modificada.

Sin embargo, la tentativa por parte de Hugo de dar a las artes mecánicas una condición más elevada fue muy pronto cuestionada por la llegada de la filosofía árabe y el *corpus* completo de los escritos de Aristóteles. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, aceptaba la distinción aristotélica entre ciencias teóricas y productivas, lo mismo que la tendencia de Aristóteles a considerar el trabajo utilitario y pagado como degradante. Así, santo Tomás escribirá que «las artes que sirven a alguna utilidad a través de una acción se denominan mecánicas o serviles» (Whitney, 1990, 140). Así pues, ya en el siglo xiii, las tesis de San Víctor según las cuales las artes y los oficios tenían asignado un lugar digno fueron cuestionadas por el poderoso resurgimiento de las ideas antiguas para las que lo utilitario y lo manual eran «vulgares» y «serviles». Pese a ello muchos autores medievales siguieron respetando todas las artes, tanto el bordado como la pintura, la cerámica tanto como la escultura, el metal forjado tanto como la arquitectura e, igual que Hugo de San Víctor, les asignaban un lugar digno dentro del esquema de la creación y del sistema de conocimiento.

1. La arquitectura era una subdivisión de la *armatura* o de los «tinglados» y la «teátrica» abarcaba todo tipo de distracciones, incluidas la lucha, la hípica y las danzas.

CUADRO 1  
CLASIFICACIONES MEDIEVALES DE LAS ARTES

<i>Disciplinas</i>	
Artes liberales ( <i>versus</i> «artes serviles»):	
<i>Trivium</i>	Gramática, retórica, lógica
<i>Quadrivium</i>	Aritmética, geometría, astronomía, música
Artes mecánicas (Hugo de San Víctor)	Tejido, armamento,* comercio, agricultura, caza, medicina, teatro**

\* Incluye la fabricación de armas, la forja, la arquitectura, etcétera.

\*\* Incluye la lucha libre, las carreras, la danza, los recitales épicos, el teatro de marionetas, etcétera.

#### ARTÍFICES

En el período medieval el término «artista» solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex*. Incluso términos que son mucho más específicos como «pintor», «escultor» y «arquitecto», no tenían el sentido que les damos en la actualidad. El pintor medieval era ante todo un artífice de la decoración, que cubría por encargo las paredes de las iglesias, los edificios públicos y las casas de los ricos y pintaba muebles, banderas, escudos y estandartes. Había muy pocas cofradías relacionadas con las artes individuales. A menudo los pintores pertenecían a la cofradía de los drogueros (puesto que confeccionan sus propios pigmentos), los escultores a la de los orfebres, y los arquitectos a la de los picapedreros, pese a que hay pruebas de que algunos arquitectos gozaban de una posición social más favorecida.<sup>2</sup> La mayoría

2. Existen algunas evidencias de que en el siglo XIII, debido a la mayor complejidad de las técnicas, unos pocos maestros albañiles empezaron a diseñar con gran detalle derivando el control y la tutela diarias de la construcción a intermediarios. De hecho, un sermón compara a los perezosos prebostes con los arquitectos, quienes sólo visitaban los andamios, con su bastón y sus guantes, sin llegar nunca a hacer ningún trabajo real aunque cobrando unos sustanciosos salarios. Para una discusión general en torno al artesano/artista medieval, véase Castelnovo (1990) y Kristeller (1990). Para lo relativo a los arquitectos véase Goldthwaite (1980) y Kimpel (1986).

de los artífices medievales, picapedreros, ceramistas o pintores, trabajaban para patrones que solían especificar el contenido, el diseño general y los materiales de los encargos. Más aún, por lo general, el artífice medieval asumía los encargos no como individuo sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo. Los artífices a menudo se situaban en una condición baja en tanto que trabajadores manuales, pero la mayoría de las artes mecánicas requerían planificación inteligente, concepción imaginativa y criterio, así como destreza manual. Pero el artífice, tal como afirma san Buenaventura, era un hacedor, no un creador. Dios crea la naturaleza de la nada, la naturaleza a su vez actualiza la potencia; el artífice se limita a modificar lo que la naturaleza ha actualizado. Ésta fue la comprensión normativa durante el período medieval pese a que ocasionalmente se dieran algunos atisbos de modernidad (Eco, 1986).

Sin embargo, tendemos a proyectar nuestros ideales modernos al pasado. Desde hace muchas décadas los historiadores del arte medieval han atacado el viejo estereotipo del anónimo artesano medieval. De acuerdo con un mito popular, los escultores y los vitralistas de las grandes catedrales trabajaban sólo por la gloria de Dios y nunca firmaban sus trabajos. Tras una amplia investigación de corte detectivístico, los especialistas en el medievo han desenterrado gran número de firmas y pruebas de que muchos ebanistas y pintores gozaban, al menos en sus regiones, de una reconocida reputación. Aunque esta tarea es un saludable correctivo, algunos intérpretes se han apresurado a concluir que éstas son pruebas de «individualismo» y de la vigencia de la moderna idea de artista. Semejante conclusión sólo es posible si se ignora el hecho de que la mayor parte de la producción de la época tenía lugar en talleres, y si se pasa por alto el papel central de la relación entre patrón y cliente y el hecho de que el orgullo expresado por la firma tenía que ver muy probablemente con la maestría en el oficio y con la innovación y no tanto con la vigencia de nuestras modernas nociones de creatividad y originalidad. No obstante, los revisionistas tienen razón al rechazar la idea de que el escultor o el pintor medieval eran «meros» artesanos que simplemente seguían pautas de manual o rutinas de taller. Tanto quienes defienden el antiguo estereotipo del anonimato como los revisionistas modernizantes están atrapados por las mismas polaridades binarias que caracterizan el moderno sistema del arte. El artesano/artista medieval no era ni el

anónimo artesano de los románticos ni el moderno individualista de los revisionistas.<sup>3</sup>

Así como en la Edad Media no había ninguna división categórica entre artistas y artesanos, tampoco había una división estricta, en términos de género, en la producción de las artes. Pocos oficios o artes eran practicados exclusivamente por hombres o por mujeres. Una de las razones que explica esto es que gran parte de la producción quedaba a cargo de las órdenes religiosas. Los manuscritos ricamente ilustrados, los elaborados bordados o la poesía religiosa y las partituras musicales procedían de los conventos religiosos tanto masculinos como femeninos. Por lo que toca a la producción secular, las mujeres pintaban, tejían, tallaban la madera y cosían igual que los hombres en los talleres familiares. Por supuesto, esto no significa que hubiese una idílica igualdad entre los géneros, puesto que las mujeres eran, entonces tanto como más tarde, objeto de discriminación en cuanto a su condición legal, social y económica. Pero todavía no se había dado la separación estricta entre lo público y lo privado que en siglos posteriores contribuiría a la domesticación de las mujeres. Las mujeres medievales no sólo eran maestros zapateros, panaderos, herreros, orfebres, pintores y bordadores, sino que a menudo pertenecían a cofradías y gremios. Por lo general, llegaban a desempeñar estos oficios a través de sus esposos, aunque en ocasiones lo hacían por sí mismas (*femme soles*). Las artesanas viudas gozaban del derecho a continuar con el taller familiar y la formación de aprendices. En algunos lugares las mujeres llegaron a dominar algunos oficios (como por ejemplo en la manufactura de la seda en París) y unas pocas se convirtieron en empresarias de éxito y llegaron a dirigir el trabajo de otros.

Si bien la moderna noción de artista tiene poca relevancia para la práctica medieval de la pintura, la escultura, la arquitectura, la cerámica, el bordado y las demás artes visuales, está igualmente lejos de la práctica dominante de la poesía en la Edad Media. El medievo es un

3. Un ejemplo de cuán lejos pueden llegar los modernizadores se encuentra en el argumento de Kantorowicz según el cual el «origen» de la «soberanía del artista» se encuentra en las medievales nociones del Papa como alguien capaz de crear *ex nihilo*, nociones de las que se habría apropiado Dante y que, a través de él, habrían alcanzado el período renacentista. Al margen del hecho de que el argumento es forzado y las similitudes que establece discutibles, los conceptos normativos de «arte» y de «artífice» en ese período eran profundamente distintos a los nuestros (Kantorowicz, 1961).

período enormemente largo y complejo, sobre todo por lo que toca al lenguaje y la literatura, donde se manifestaba la estricta separación entre el latín como único lenguaje escrito, principalmente conocido entre los miembros del clero, y las muchas lenguas vernáculas, que sólo lentamente fueron asumiendo una forma escrita. La poesía que se enseñaba en las escuelas era una pieza necesaria para el dominio del latín y se impartía sobre todo a quienes deseaban ser *clericus* o *litteras*. En la Edad Media, ser un poeta estaba con frecuencia asociado más al furor que a la inspiración. Dominar el latín en verso iba mucho más allá de preparar exámenes y servía sobre todo para «escribir felicitaciones, epitafios, peticiones, dedicatorias y, de este modo, ganarse el favor de los poderosos o corresponder con los iguales» (Curtius, 1953, 468). Por supuesto, los eruditos-poetas se quejaban de tener que ganarse la vida buscando el favor de un patrón o alquilándose por una paga, y el antiguo tópico acerca del frenesí poético fue consecuentemente transferido al Renacimiento, donde habría de dar grandes frutos. La poesía trovadoresca del sur de Francia era mucho más libre que la poética que se enseñaba en las escuelas, pero hablar de ella en términos de las románticas concepciones de la originalidad sería tan anacrónico como suponer que la tradición trovadoresca dictó la norma para la idea general de la poesía. A finales del siglo XIII apareció la primera gran obra de poesía vernácula: *La Divina Comedia* de Dante, que abrió el camino para los escritos más autoconscientemente literarios de Petrarca y Boccaccio. Sin embargo, el arte de la retórica siguió siendo el marco dentro del cual estos escritores hacían un uso inventivo de formas y tropos. Igual que el escritor y el pintor, el poeta medieval no era ni el moderno artista literario preocupado por ser original y por expresarse ni tampoco un mero artesano que aplicaba reglas escolásticas (Auerbach, 1993).

Nuestra idea del músico como compositor-artista también está muy lejos de las prácticas y las concepciones medievales. Por supuesto, en tanto que arte liberal, la música era considerada una ciencia teórica vinculada a ideas generales sobre la armonía cósmica y toda suerte de relaciones matemáticas. Algunos de los preceptores que formaban parte de las escuelas catedrales se hicieron muy conocidos, de tal modo que sus indicaciones y sus partituras para las distintas partes de la misa circulaban en el medio, pero no había muchas vacilaciones a la hora de alterar o modificar las piezas en la interpretación. En música, lo mismo

que en poesía y en prosa, las mujeres compositoras de los conventos eran tan productivas y respetadas como los hombres: el reciente resurgimiento de las composiciones de Hildegarda de Bingen nos lo recuerda. Por lo que toca a la música secular, se mantuvo la distinción entre artes mecánicas y liberales. A los bien nacidos les gustaba cantar y era común que se acompañaran de un instrumento, aunque también contaban con animadores cortesanos, los juglares, amplia categoría que abarcaba funambulistas, acróbatas, bailarines, domadores, cantantes e instrumentistas. Estos músicos a sueldo componían y ejecutaban sus artes por una paga; por consiguiente, practicaban las artes mecánicas y, a los ojos de la nobleza, eran tan inferiores en condición como los poetas, los pintores o los sastres contratados. A menudo estos sirvientes musicales buscaban empleo en los caminos o en casas de aristócratas y mercaderes, y muchos de ellos se afincaban como músicos de pueblo, con funciones tales como las de oficial de sereno, hacer sonar las campanas o tocar en bodas, funerales y otras ceremonias ocasionales. Así pues, el nivel más alto alcanzado por el músico medieval fue el de teórico puro, aficionado aristocrático o funcionario de corte o de iglesia, condición alcanzada por los principales intérpretes y compositores; la mayoría de los «músicos profesionales» formaban parte de una masa de artesanos/artistas que trabajaban con sus manos por una paga. En lugar del moderno compositor que crea «obras de arte» musicales independientes existía una mayoría de músicos-compositores intérpretes y la música servía para acompañar la vida social y religiosa (Raynor, 1978).

A la vista de los ejemplos acerca de quienes tallaban piedras, soplaban vidrio, bordaban, o de los de arquitectos, poetas y músicos religiosos y seculares, resulta claro que pese a algunos casos aislados tanto el concepto moderno del artista como su opuesto, el «mero artesano», son inapropiados para categorizar este grupo heterogéneo. En el largo período medieval que se funde profundamente con el primer Renacimiento no había «artesanos» o «artistas» sino artesanos/artistas de variado rango y condición.

#### LA IDEA DE BELLEZA

El pensamiento medieval estaba tan lejos de nuestras modernas concepciones de lo estético como lo estaba de nuestras modernas con-

cepciones del arte y del artista. Esto no significa que los medievales fueran ciegos a la belleza de la línea, la forma o el color o que no encontrarán placer en la armonía, la rima o el tropo, sino que la apariencia no era separada sistemáticamente del contenido y la función. La poesía, por ejemplo, seguía siendo concebida como destinada a instruir y dar placer (Horacio) y una de las principales justificaciones para permitir las imágenes en las iglesias occidentales fue el hecho de atribuirles una función didáctica. La música seguía estando destinada principalmente a acompañar los textos e incluso la música no religiosa estaba en gran medida relacionada con una función social. Por lo que toca a la idea de belleza muchos filósofos y teólogos medievales reflexionaron sobre ella, pero la mayor parte de los análisis de la belleza se referían a la belleza de Dios y la Naturaleza, no a la belleza de los productos o las interpretaciones del arte humano. Igual que en la antigüedad, el término «belleza» tenía un significado mucho más amplio que el actual, y abarcaba el mayor valor moral y la utilidad así como también la apariencia placentera. Entre los teólogos que analizaron la belleza de las cosas mundanas, la armonía de las partes o proporción dentro de un objeto no eran suficientes para hacerlo bello; sólo la proporción adecuada en relación con un propósito determinado podía hacerlo. «Los vitrales, la música y la escultura no son bellos simplemente porque nos proporcionen placer. Pueden producir placer, así como pueden instruirnos; pero en uno u otro caso los medievales consideraban que la verdadera belleza lo era conforme a un propósito» (Eco, 1968, 183).

Sin embargo, muchos historiadores bien intencionados que intentan rescatar a la Edad Media de la condición desmerecida en que la puso la Ilustración han reinterpretado los textos teológicos negando su significado más obvio, buscando en todas partes la presencia de signos de una actitud estética «secular». No obstante, leer la moderna idea del desinterés estético en pasajes o comentarios de Escoto Eriúgena o en la creación de gárgolas o en los capiteles románicos es tan falso, como balance general de la Edad Media, como lo es el estereotipo que habla de un inexorable funcionalismo religioso.<sup>3</sup> La constante búsqueda de sig-

3. Edgar de Bruyne ofrece un fragmento de Juan Escoto Eriúgena en el cual dos hombres manifiestan una reacción de placer frente a un cáliz de oro; uno desea poseerlo, pero el otro «simplemente habla de su belleza natural destinada a la sola gloria de Dios». No se trata de un «placer estético desinteresado», como Bruyne lo llama, sino de

nos de una respuesta puramente estética, revela hasta qué punto aturde nuestra sensibilidad la restricción producida por la polaridad entre arte/artesanía. De acuerdo con David Freedberg, los historiadores que trabajan bajo esta influencia tienden a despreciar aquellas piezas diseñadas para despertar una respuesta emocional inmediata, considerándolas como meramente artesanales o como ejemplos de *kitsch* religioso (1989). Parece más plausible suponer que en la Edad Media no había ni arte ni artesanía en el sentido moderno sino solamente artes, y que los individuos respondían a la función, el contenido y la forma, en conjunto, y no tanto que las consideraban por separado.

Si un artifice, afirma santo Tomás, decide hacer una navaja más bella construyéndola de vidrio, el resultado de ello será que no sólo se obtendrá una navaja inútil sino además una obra de arte malograda y, por otra parte, ninguna de las dos será bella (*Summa Theologica*, I-II 57, 3C). Hoy en día, por supuesto, hacer una navaja de cristal quizá sería considerado una obra de arte y sería expuesta con el título de *La navaja del Aquinate*. Y sin duda esta navaja de cristal podría inspirar a un artista igualmente ingenioso que, imitando a Duchamp, comprara una navaja corriente en la ferretería más próxima y la presentara en una muestra contestataria como *La navaja de Ockham*.

---

una adaptación cristiana de la idea neoplatónica de alcanzar lo Uno a través de lo sensible, o de ver al Creador en la creación (Bruyne, 1969, 117-18). Otra manera de encontrar «el concepto moderno de las bellas artes» en la Edad Media consiste en enfatizar los placeres en los capiteles románicos y en las gárgolas; pero no se trataba del placer desinteresado, intelectualizado, de la «estética» post-kantiana (Schapiro, 1977, 1-27).

### 3. MIGUEL ÁNGEL Y SHAKESPEARE: EL DESPUNTAR DEL ARTE

El 25 de abril de 1483 Leonardo da Vinci firmó un contrato con la fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Milán, para «entregar el 8 de diciembre» una pintura de altar con «montañas y rocas» en el fondo y «Nuestra Señora en el medio... vestida de azul de ultramar y brocados con oro», comprometiéndose a reparar cualquier defecto que pudiera ocurrir (Glasser, 1997, 164-69). Los requisitos a los que se sometió Leonardo para ejecutar la *Virgen de las Rocas* difícilmente se ajustan a nuestra idea de la total autonomía del artista (Fig. 4). Pero lo que sucedió después se ajusta aún menos a nuestros supuestos modernos. Leonardo fue tan sólo uno de los tres que trabajaron en la pieza, información que extraemos de documentos legales en los que se menciona que él y otro pintor plantearon un litigio porque uno de los ebanistas del altar, Giacomo del Maino, había sido mejor remunerado que ellos. Finalmente consiguieron reducir los mil ducados cobrados por aquél a los setecientos de ellos (Kemp, 1977). Giacomo no fue el único ebanista del Renacimiento al que se pagó mejor que a los pintores por las típicas estructuras ornamentales, con arcos, pináculos y figuras esculpidas, que rodeaban los cuadros.<sup>1</sup> Estamos tan acostumbrados a pensar en las pinturas como objetos de arte autónomos y en los pintores como creadores solitarios que nos choca enterarnos de que el más característico pintor del Renacimiento no era más que un miembro de un equipo que decoraba altares, salas de consejo, ayuntamientos y palacios.

1. La importancia de los carpinteros tallistas declinó a finales del siglo xv a medida que el retablo se fue haciendo popular, pero incluso entonces los marcos siguieron siendo muy elaborados.



FIGURA 4. Leonardo da Vinci, *Virgen de las Rocas* (1483). Cortesía Réunion des Musées Nationaux, París. Se cree que es un cuadro pintado por contrato de 1483 a pesar de que carece del brocado de oro que el contrato exige en la túnica azul. Actualmente en el Louvre.

No obstante, el periodo entre aproximadamente 1350 y 1600 que llamamos Renacimiento también asistió a los comienzos de una larga y gradual transición desde el antiguo sistema del arte/artesanía hacia nuestro moderno sistema del arte. No obstante, el comienzo de una transición no es una fundación; los supuestos del antiguo sistema del arte continuaron regulando la mayor parte de las prácticas pese a la aparición de nuevas ideas y actitudes entre una pequeña élite. Por desgracia, los divulgadores y los historiadores preocupados por los «orígenes» han considerado a esta élite como típica y han presentado estos comienzos importantes —aunque fragmentarios— como si fueran la norma. Como resultado de ello, nos hemos acostumbrado a ver las pinturas del Renacimiento como obras de arte aisladas, o a leer las obras del teatro isabelino como obras literarias autónomas, de modo que nos sorprende descubrir que el Renacimiento ni siquiera contaba con una categoría de arte.

En efecto, la pintura, la escultura y la arquitectura, lo mismo que quienes las ejecutaban, gozaron de gran prestigio en el Renacimiento, por encima del que tenían en la Edad Media, y algunos exploraron el parentesco entre las artes visuales y verbales, pero las tres artes visuales no se juntaron con la poesía y la música para formar una nueva categoría bajo un mismo rótulo general. Incluso a lo largo de gran parte del siglo xvii, muchos estudiosos de primera fila seguían sosteniendo el esquema que separaba las artes liberales de las mecánicas. Entre las artes liberales asociaban la poesía con la gramática y la retórica, la teoría musical con la geometría y la astronomía, y colocaban la pintura y la escultura entre las artes mecánicas, en compañía de la sastrería, los trabajos en metal y la agricultura. Los maestros humanistas crearon un nuevo grupo pedagógico llamado *Studia Humanitatis*, al expandir el antiguo *trivium* medieval formado por gramática, retórica y lógica. Mantuvieron la gramática y la retórica, en lugar de la lógica pusieron la poesía y añadieron la historia y la filosofía moral. Pero, en general, el Renacimiento «carecía de un verdadero equivalente de nuestras «bellas artes»» (Kent, 1997, 226; véase también Kristeller, 1990; Farago, 1991) (Cuadro 2).

CUADRO 2  
 LAS ARTES LIBERALES Y LOS *STUDIA HUMANITATIS*  
 EN EL RENACIMIENTO

<i>Disciplinas</i>	
Artes liberales:	
<i>Trivium</i>	Gramática, retórica, lógica
<i>Quadrivium</i>	Aritmética, geometría, astronomía, música
<i>Studia Humanitatis</i>	Gramática, retórica, poesía, historia, filosofía moral

Aunque la moderna categoría de arte todavía no se había impuesto, ya se habían dado pasos significativos en esa dirección. La frase de Horacio «la poesía es como la pintura» (*Ut pictura poesis*), por ejemplo, fue utilizada por numerosos pintores y humanistas para justificar que la pintura formaba parte de las artes liberales, de tal modo que un diálogo aristocrático como *El cortesano* podía elogiar la pintura como merecedora de la atención de un gentilhomme (Castiglione, 1959; Lee, 1967). Por lo que toca a las instituciones, un grupo de pintores y escultores florentinos liderados por Giorgio Vasari fundaron una «academia de dibujo» en 1563, y establecieron que sus miembros quedaban exentos de toda regla gremial para hacer hincapié en que así alcanzaban el estatus de artes liberales. Sin embargo, la frase «artes de dibujo» no incluía la música y la poesía, y «no implicaba afirmación estética alguna» (Barasch, 1985, 114). Por otra parte, muchos de los mecenas más ricos e instruidos del Renacimiento, en Italia y en el norte de Europa, eran también ávidos cultivadores y promotores de lo que hoy en día llamaríamos oficios o artes decorativas, miniaturas, tallas, medallas, mosaicos, objetos de escritorio, arcones y cofres suntuosos —que a menudo suelen ser más valorados en los inventarios renacentistas que las pinturas o esculturas (Robertson, 1992). Por supuesto, algunos de estos objetos utilitarios eran de diseño muy audaz. Por ejemplo, el elaborado salero en plata creado por Cellini para Francisco I (Fig. 5). No obstante, ninguno de los ricos mecenas florentinos o venecianos veían gran diferencia entre la obra de los mejores ceramistas y los decoradores, y la de los pintores o escultores (Goldthwaite, 1980).

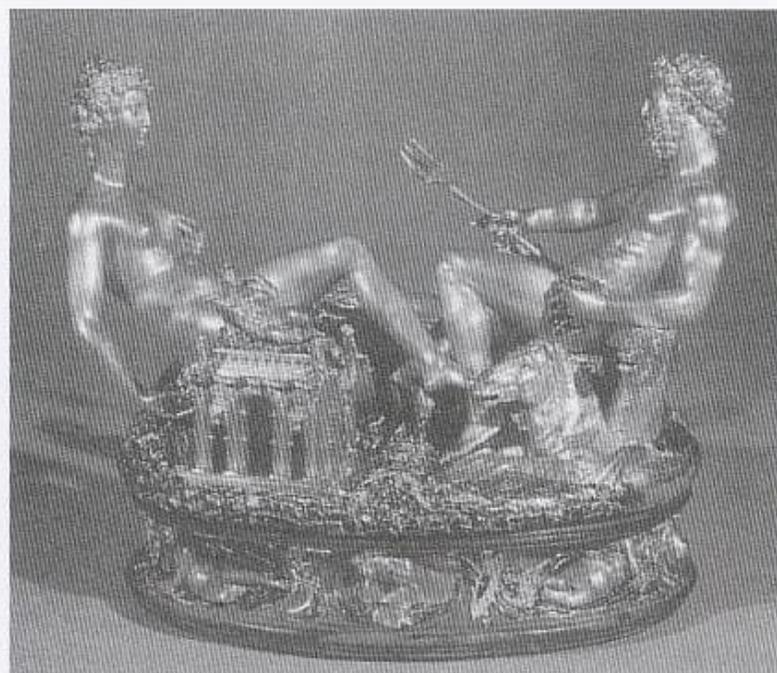


FIGURA 5. Benvenuto Cellini, *Saliera* (salero): *Neptuno* (mar) y *Tello* (tierra) (1540-43).

EL CAMBIO EN LA CONDICIÓN DE LOS ARTESANOS/ARTISTAS

Así como el Renacimiento carecía de nuestro ideal de arte, también carecía del ideal del artista autónomo que busca expresarse a sí mismo y ser original. Desde hace muchas décadas el antiguo acento puesto en el carácter laico, individualista y subjetivo del Renacimiento ha sido rechazado por los historiadores, que cada vez ven más necesario afirmar la continuidad con relación a la Edad Media y por contraste con nuestra época moderna (Burke, 1997).<sup>2</sup> Era fácil que algunos historiadores decimonónicos proyectaran la moderna idea del artista autónomo sobre el Renacimiento porque, en efecto, hubo importantes mejoras en

2. Este consenso permaneció a pesar de las tentativas de rehabilitar la idea de un «descubrimiento del individuo» renacentista (Martin 1997).

la condición y en la imagen de músicos, pintores y escritores. En el caso de la música, por ejemplo, los príncipes italianos: los Este, los Sforza, los Gonzaga y los Médici montaban elaborados espectáculos de corte que ensalzaban y daban más relevancia a la música secular, así como proporcionaban empleo regular a las partituras de los músicos. Poco a poco el desacreditado juglar medieval que iba de corte en corte, se iba convirtiendo en un uniformado amanuense, alojado y mantenido en el palacio junto con otros sirvientes domésticos. Aunque todavía no se había consolidado la moderna separación entre compositor e intérprete, el comienzo de la música impresa en 1501 lo habría de hacer finalmente posible. Los músicos más célebres, como Adrian Williaert y Josquin des Prez, eran conocidos por sus composiciones y gozaban de considerable libertad para moverse por las diferentes cortes. Esta mejora en la condición social se vio reforzada por el descubrimiento de antiguos textos, por parte de los humanistas, en los que se sugería que los griegos cantaban sus tragedias, tendencia especialmente evidente en los madrigales que se cantaban en el marco de la vida social de la clase alta. Impresionados por estos desarrollos y por el hecho de que Listenius escribe acerca del «artífice» que lega una «obra absoluta y perfecta», algunos musicólogos han sido llevados a afirmar que la música se convirtió en «arte» en el Renacimiento (Lippman, 1992). Pero el uso ocasional del término «obra» en el Renacimiento, si bien sugiere que se ha dado un paso en la dirección moderna, no basta para afirmar que se ha alcanzado el moderno concepto de la «obra de arte» autónoma y del artista soberano. La mayor parte de los músicos siguieron siendo compositores/intérpretes que ejecutaban piezas funcionales a sueldo de sus empleadores y que libremente reciclaban parte de sus propias piezas o tomaban prestadas piezas de otros compositores (Goehr, 1992).<sup>3</sup>

En las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura, la condición e imagen del artesano/artista avanzó aún más. Desgraciadamente, se

3. Suscribo el argumento de Lydia Goehr según el cual la moderna idea del arte implica una serie compleja de nociones, cuya combinación no cristalizó hasta finales del siglo XVIII, como por ejemplo la autonomía, la respetabilidad, la permanencia, la perfecta complacencia, la notación exacta y el rechazo de los elementos prestados o reciclados de otras obras. Muchos de estos conceptos aparecieron aisladamente desde el Renacimiento, pero no se fundieron estableciendo una nueva norma hasta el periodo comprendido entre 1750 y 1800.

suele dar una versión desproporcionada de este proceso y se presenta a figuras como Miguel Ángel como un genio torturado que lucha por expresarse a sí mismo, una especie de Van Gogh pero con las dos orejas intactas. Esta imagen post-romántica no sólo desvirtúa la personalidad de Miguel Ángel, sino que además se adecua poco a la mayor parte de los pintores y escultores del Renacimiento. Si dejamos a un lado estas simplificaciones románticas podemos aproximarnos de una manera más objetiva a la modernidad de la idea renacentista del artista.<sup>4</sup> Tres razones sugieren que comienza en este período el moderno concepto del artista: el surgimiento de un género (la «biografía del artista»), el desarrollo del autorretrato y el ascenso del «artista cortesano».

La biografía del artista, como nuevo género literario, trataba al pintor, escultor o arquitecto como una figura heroica, de acuerdo con el modelo del poeta, y celebraba los logros individuales que excedían las tradicionales habilidades del oficio (Soussloff, 1997). Varios artesanos/artistas del Renacimiento, como Ghiberti y Cellini fueron incluso autores de autobiografías. La más famosa e influyente colección de biografías de artistas pertenece a la pluma de Vasari, quien también fue una figura central en la fundación de la Academia Florentina y no nos sorprende que su libro reflejara la disposición de ánimo con relación a los gremios y cofradías y la producción para usos cotidianos. Sin embargo, hay aspectos del libro de Vasari que desmienten la imagen popular del «artista del Renacimiento». Por ejemplo, Vasari no escribió —y no podía hacerlo— un libro llamado *Vidas de artistas* como dan a entender algunas traducciones, sino *Vida de los pintores, escultores y arquitectos más excelentes*. Diferencia pequeña pero crucial. Durante el Renacimiento no hubo un concepto regulativo del «artista» que separara los pintores, escultores y arquitectos con respecto a los artesanos del vidrio, los ceramistas y las bordadoras. El término utilizado por Vasari y otros seguía siendo *artífice*. Algunas traducciones de Vasari interpretan artífice como «artista», pero otras lo traducen como «hombre de oficio» o «artesano» y al menos una versión inglesa muy popular utiliza arbitrariamente uno y otro término, a veces en la misma oración. He aquí una

4. Afortunadamente, el punto de vista y los estudios escritos a partir de 1997 han empezado a dejar atrás el relato tradicional de la progresión estilística a partir de una pequeña élite y de sus obras maestras (Brown, 1997; Welch, 1997; Paoletti y Radke, 1997; Turner, 1997).

traducción de la descripción que hace Vasari de su reacción cuando se enfrenta por primera vez a los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel: «¡Qué feliz es la época en que vivimos! ¡Y qué afortunados son nuestros hombres de oficio [artífices] a quienes Miguel Ángel dio luz y visión y cuyas dificultades han sido despejadas por este artista maravilloso e incomparable [artífice]!». Vasari utiliza la misma raíz «artífice» para referirse a Miguel Ángel y a otros pintores, pero el traductor no se atreve a llamar a Miguel Ángel hombre de oficio o artesano, sino que plantea una oposición verbal que no estaba vigente en la época de Vasari (Vasari, 1991a). Ninguna de las principales lenguas europeas de la época establecía una distinción conceptual sistemática entre «artista» y «artesano» en el sentido moderno.<sup>5</sup>

Los pintores del primer Renacimiento se retrataron en ocasiones entre la multitud de fieles que aparecen en sus pinturas religiosas, pero hacia 1450 emerge en Italia el nuevo género del autorretrato independiente. Un estudio reciente de estos autorretratos muestra que formaban parte de un pequeño grupo de artistas cortesanos que claramente reclamaban para sí una condición social elevada por la forma en que se presentaban a sí mismos —vestidos como gentilhombres y mirando directamente al observador, a menudo sin ningún signo que recordara el carácter manual de su trabajo (Woods-Marsden, 1998). Los autorretratos más famosos del Renacimiento, sin embargo, no proceden de Italia sino de Alemania. En uno de ellos, el de Dürero, éste no sólo se muestra a sí mismo en una postura reposada y vestido como un elegante gentilhombre sino que asume, en el famoso *Autorretrato* de 1500, una pose a la manera de Jesucristo (Fig. 6). Con respecto a este autorretrato se han planteado interpretaciones controvertidas. Algunas lo sitúan dentro de la tradición religiosa de la Imitación de Cristo, otras afirman que aquí se da una atrevida pretensión del pintor de ser visto como un creador

5. Tal vez una razón por la cual Vasari no usa el término *artista* es que normalmente se empleaba para referirse a los estudiantes de artes liberales o a los alquimistas. La traducción reciente de la editorial Oxford realizada por Julia Conway Bondanella y Peter Bondanella llama de hecho la atención sobre los problemas terminológicos (Vasari, 1991b). Las engañosas traducciones en que se usa el término de *artífice* son igualmente inadecuadas para el caso de Marsilio Ficino (Tigerstedt, 1968, 474, 487). Miguel Ángel usaba el término de *artista*, para referirse a la figura del escultor, en su famoso soneto «El mejor artista no tiene conceptos que un simple mármol no contenga en sí» (*Non has l'ottimo artista alcun concetti*) (Summers, 1981, 206).



FIGURA 6. Alberto Dürero, autorretrato a los veintiocho años de edad, con abrigo de cuello de pieles (1500). Alte Pinakothek, Munich. Cortesía Giraudon/Art Resource, Nueva York.

divino (Koerner, 1993). Los autorretratos italianos y alemanes son importantes en la medida en que muestran hasta qué punto se exalta en ellos la condición del artesano/artista, pero debemos tener presente que la mayor parte de los autorretratos de este tipo son obra de una pequeña élite conocida como «artistas de corte». Lo que los historiadores llaman «artistas de corte» son los pintores, escultores y arquitectos, que consiguieron destacarse de la mayoría de sus colegas artesanos/artistas poniéndose al servicio de los príncipes y elaborando una justificación de su elevada condición (Warnke, 1993). Los príncipes renacentistas necesitaban una cantidad inmensa de artífices para adornar sus palacios y esta circunstancia hizo que algunos pintores y escultores se vieran elevados de la condición de barberos y sastres de palacio al rango de *valet de chambre*, y unos pocos incluso fueron ennoblecidos. Estos artesanos/artistas no sólo eran cortesanos sino que se valían de distintas artimañas, como por ejemplo la de no poner precio a sus obras —aunque, por cierto, aceptaban un *honorarium*— con objeto de poder ser asociados con los nobles que no trabajaban a sueldo. Ahora bien, los pintores o escultores más reclamados de la época como Leonardo, Tiziano, Miguel Ángel y Dürero, estuvieran o no en la nómina de un príncipe y fueran o no nobles, podían moverse de una ciudad a otra sin tener que pagar para ser aceptados como miembros de los gremios locales y seguir sus limitaciones en cuanto a materiales y precios. Son justamente este puñado de «proveedores de la corte» quienes a menudo han sido reconocidos como los típicos «artistas del Renacimiento». En realidad, la mayor parte de los artistas de corte recibían un salario anual, junto con dietas y alojamiento, y sus empleadores esperaban de ellos que pintaran retratos y decoraran habitaciones o, en algunos casos, pintaran muebles y baúles (Cosimo Tura), dibujaran tapices y decoraran vasijas (Mantegna), u organizaran festivales y diseñaran vestidos (Leonardo). A diferencia del artista moderno, la mayor parte de los artistas de corte realizaban sus trabajos de acuerdo con una función específica más que como una pura expresión personal (Baxandall, 1972; Burke, 1976).

Las «biografías de artistas», el desarrollo del autorretrato y la posición asumida por los artistas de corte fueron pasos importantes hacia la moderna imagen y condición del artista, pero hablar de los artesanos/artistas del Renacimiento en general como si fueran «autónomos», «soberanos» o «absolutos» es ciertamente una exageración. La norma en

el Renacimiento era la producción cooperativa en talleres que cumplían con contratos para decorar iglesias, edificios públicos, estandartes y banderas, ceremonias nupciales y muebles. Incluso algunos artistas y escultores que carecían de un taller permanente a menudo aceptaban encargos en los que participaban otros artistas (Mantegna) o aceptaban completar una escultura a medio terminar (Miguel Ángel) y no pensaban que estos encargos fueran una ofensa a su «individualidad creativa». El taller, donde trabajaban artistas asociados y aprendices que realizaban los fondos, las pedanas, los torsos y, a menudo, paneles enteros, siguió siendo la norma desde Rafael hasta Rubens, en el siglo xvii y, en términos generales, los pintores continuaron trabajando para realizar encargos decorativos acompañados de ebanistas, artesanos del vidrio, ceramistas y tejedores (Cole, 1983; Burke, 1986; Welch, 1997).

La situación del arquitecto era aún más compleja. A comienzos del Renacimiento los edificios todavía seguían siendo planificados por maestros masones que los elaboraban a partir de los libros tradicionales, pero el auge edilicio del siglo xv, combinado con el entusiasmo que despertaban las ruinas de Roma y el redescubrimiento de Vitruvio, hizo que los patrones buscaran pintores y escultores más afines con el nuevo estilo. Logros tales como el atrevido diseño de la cúpula del Duomo en Florencia, obra de Brunelleschi, elevaron el prestigio del arquitecto en tanto que ingeniero/diseñador, de lo que da testimonio la obra y el tratado de Alberti, quien reclamaba para el arquitecto, como artista/intelectual, la condición del gentilhomme. Sin embargo, pese a las pretensiones de Alberti, Palladio y Delorme en favor del ascenso de los arquitectos por encima de los albañiles y carpinteros, estos últimos no eran tratados como meros trabajadores que cumplían órdenes, sino que a menudo se les daba libertad para modificar los diseños a medida que iban avanzando en su trabajo.<sup>6</sup>

La prueba más sorprendente de que el típico pintor, escultor o arquitecto del Renacimiento no era un individuo moderno que reivindicara su autonomía absoluta son los muchos contratos que todavía se conservan. En tales documentos no sólo se estipulaba el tamaño de la pintura o de la estatua, el precio y las fechas de entrega, sino además

6. Acerca de la colaboración y de los talleres, véase Coolé (1983), Burke (1986) y Welch (1997). Sobre el estatus del arquitecto, véase Wilkinson (1977), Ertlinger (1977), Wilton-Ely (1977) y Ackerman (1991).

el motivo y los materiales. Ya he mencionado el contrato firmado por Leonardo en 1483. Muchos contratos daban instrucciones aún más detalladas, y unos pocos clientes del Renacimiento consideraban apropiado pagar de acuerdo con el tiempo y los materiales empleados. E incluso uno de ellos contrató a un pintor para realizar unos frescos a medida, lo cual desencadenó el famoso incidente en el que Donatello, enfurecido por la negativa de un mercader de Génova a pagarle el precio que pedía por una cabeza de bronce porque, según decía, no le había llevado tanto tiempo acabarla, la hizo pedazos contra la calzada, mientras exclamaba que el mercader estaba más acostumbrado a regatear por habas que por bronce. He aquí una historia simpática que complace a los teóricos del arte pero que, en lugar de ilustrar la reconocida «autonomía» del artista en el sentido moderno, muestra que durante el Renacimiento las ideas eran bastante diferentes de las nuestras. Se dice que Francisco I sostuvo la mano de Leonardo entre las suyas en el momento de la muerte de éste (aunque Francisco I estaba fuera de la ciudad) o que en una ocasión en que Tiziano dejó caer un pincel Carlos V se agachó para recogerlo (nueva versión de un relato antiguo), pero lo cierto es que por cada caso de éstos había miles de otros cuyos talleres se afanaban año tras año en cumplir fielmente con los términos de sus contratos (Kent, 1997; Welch, 1997).

Otra de las actividades cuya condición social cambió en el sentido de la moderna separación entre el artista y el artesano y que tiene un interés especial debido a sus implicaciones relacionadas con el género, fue la costura, especialmente el bordado. Como hemos visto, en la Edad Media la costura no era una actividad exclusiva de las mujeres sino que en ella también participaban los hombres. Por añadidura, las mujeres trabajaban en todas las artes. Durante el Renacimiento las mujeres siguieron siendo activas en casi todas las artes, incluso en las nuevas artes prestigiosas (pintura y escultura), aunque muchas de ellas eran hijas de pintores (Lavinia Fontana y Marietta Robusti), o trabajaban en los conventos (Catherina dei Virgi). Incluso una de ellas, pintora, procedía de la nobleza (Sofonisba Anguissola). Sabemos pocas cosas acerca de Marietta Robusti, porque su padre Jacopo (llamado Tintoretto) se negó a autorizar que se casase y que aceptase encargos por ella misma, y la mantuvo como miembro de su gran taller. Por contraste, la carrera de Sofonisba Anguissola está bien documentada porque su padre la preparó como pintora para asegurarle una buena posición en la corte, de ahí

que ella pintara muchos autorretratos que el padre solía enviar a los distintos príncipes como obsequio (Fig. 7). Sofonisba fue ampliamente admirada como una especie de «milagro» dada su condición de mujer de la nobleza que pinta y, además, lo hace bien. Así fue hasta que se con-



FIGURA 7. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato* (ca. 1555); óleo sobre parche, 8,2 x 6,3 centímetros. Emma F. Munroe Fund, 60155. Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston. Reproducido con permiso. © 2000. Museum of Fine Arts, Boston. Reservados todos los derechos.

virtió en dama de compañía de la reina e instructora de pintura al servicio de la joven reina de España y su estipendio fue enviado regularmente a su padre (Chatwick, 1996; Woods-Marsden, 1998).

Pese a la presencia de estas mujeres excepcionales, durante los siglos XIV y XV comienza a declinar el número de mujeres en las artes de mayor categoría. Los gremios y cofradías dominadas por los hombres en la mayor parte de las artes comenzaron a excluir a las mujeres y consiguieron que se sancionaran ordenanzas municipales en las que se prohibía el trabajo femenino independiente. Con el tiempo, más y más artes, incluido el bordado profesional, se organizaron en gremios que excluían o restringían la participación de las mujeres. La causa indirecta de la exclusión de las mujeres de las formas más elevadas de producción no tuvo como objetivo implícito únicamente el de eliminar la competencia económica. De hecho, comenzaba la larga transformación de la familia que habría de llevarla de ser una unidad de trabajo a convertirse en el moderno hogar doméstico. Las teorías medievales de la diferencia sexual veían en las mujeres a las peligrosas hijas de Eva, mientras que durante el Renacimiento se desarrolló una ideología de las diferencias sexuales, según la cual la función primaria de las mujeres era el cuidado de los niños y el mantenimiento del hogar.

En un comienzo esta diferenciación de los roles sexuales se hizo evidente en las actitudes con respecto al bordado. En el primer Renacimiento, cuando el respetado pintor Antonio Pollaiuolo y el artesano Paolo da Verona se unieron para producir una pieza como el *Nacimiento de San Juan Bautista*, realizada en bordados con finas perspectivas y efectos de sombra, la dificultad de la técnica del bordado era tanta o mayor que la del dibujo. Se necesitaban muchas generaciones de bordadores profesionales para poder ejecutar un trabajo tan sofisticado y paciente. Al mismo tiempo, los manuales de maneras italianos ya ponían el acento en la importancia del bordado como actividad que servía para ocupar las horas de las mujeres nobles, preservando de este modo su castidad y su feminidad. Así pues, el Renacimiento asistió al comienzo de un proceso que no sólo separó el bordado de la pintura sino que además subdividió el bordado en dos artes, pública y doméstica (Parker, 1984, 81).

Las prácticas que hemos considerado —el taller, el contrato y el género— muestran que, si bien se dieron importantes pasos en dirección al espíritu moderno, las prácticas y conceptos vigentes del artesano/artista en el Renacimiento estaban muy lejos de los modernos ideales del creador autónomo. Esto se ve con mayor claridad si tenemos en cuenta importantes cambios experimentados por las cualidades ideales del artesano/artista. A lo largo del siglo XV, la aceleración del conocimiento de la perspectiva y el modelado, junto con el resurgimiento de los modelos antiguos, llevó a la convicción de que la pintura y la escultura no sólo requerían del aprendizaje sino además de ciertos conocimientos de geometría, anatomía y mitología antigua. Alberti y Leonardo proyectaban una imagen del artista como «artesano-científico». Tal conocimiento era fundamental para la «invención», término derivado de la retórica clásica y que no significaba «creación» en el sentido moderno sino descubrimiento, selección y disposición de contenidos. Aunque algunos patrones reivindicaban poseer «invención» propia (o inspirada en la obra de algún humanista a sueldo de ellos) un pintor de gran reputación como Bellini, por ejemplo, logró resistirse a la tentativa de Isabella D'Este de obligarle a utilizar un dibujo que ella le había enviado como guía para la composición de una pintura que le había encargado.

Hacia finales del siglo XVI este sentido «científico» de la «invención» se vio enriquecido por cualidades asociadas con la idea del poeta, como la «imaginación», la «inspiración» y el «talento natural». Se decía que la brillantez o el talento naturales (*ingegno*) se manifestaban como gracia, dificultad, facilidad e inspiración. En el pintor y en el escultor, se pensaba que la gracia no sólo era el resultado del oficio sino que emanaba de una habilidad natural. No obstante, se atribuía el mayor mérito a aquellos que emprendían labores de extrema dificultad técnica, como, por ejemplo, la representación de Jonás en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Si un pintor conseguía un logro semejante con facilidad y rapidez de ejecución se decía de él que tenía facilidad para pintar. La cualidad restante, la inspiración (*furia*), se creía que animaba la imaginación del pintor o del escultor, que más tarde la facilidad emplearía para superar las dificultades y producir obras tocadas por la gracia. Por mucho que este conjunto de conceptos observado a través del velo del romanticismo parezca moderno, estas ideas renacentistas difieren de nuestra «ima-

ginación creativa» en que la invención, la inspiración y la gracia se presentan como inseparables de la destreza y de la imitación de la naturaleza con un propósito determinado. Y tales imitaciones, aunque se ajustaban a la fantasía y la iniciativa del pintor, seguían estando sometidas a la restricción del *decorum*, la regla de la verosimilitud y de lo apropiado. De modo similar, cuando en el Renacimiento se hace referencia a la melancolía y a las idiosincrasias personales (muy exageradas en las biografías populares) no hemos de hallar en ellas preferencias equivalentes a nuestras modernas ideas de la vida bohemia y la rebeldía.<sup>7</sup>

Cuando Miguel Ángel menciona en una carta de 1523 que el Papa Julio II le permite «hacer lo que quiera» en la Capilla Sixtina, no quiere decir que «podía pintar lo que él quisiera, sino... que podía tratar su tema de la manera que quisiese», un tema que de todas maneras cabe suponer que estaba acordado previamente con su patrón, conocido por su poderosa voluntad (Summers, 1981, 453). La pintura y la escultura del Renacimiento no eran valoradas en la época de acuerdo con los modernos criterios de originalidad sino por la manera y la gracia que tenían a la hora de superar las dificultades que planteaba la invención y la ejecución. Pese a que Miguel Ángel se enorgullecía de carecer de un taller, su práctica y sus obras estaban más cerca del trabajo de sus colegas artesanos/artistas que de la obra del artista moderno que coloca la expresión de sí mismo y la originalidad por encima de la destreza y de la utilidad. Si nos sentimos incómodos al llamar a Miguel Ángel artesano/artista ello se debe a que la antigua idea del artesano/artista quedó definitivamente separada en el siglo XVIII, época en que la imaginación, la gracia y la libertad quedaron reservadas al artista creador mientras se dejaba a los artesanos la destreza, el trabajo y la utilidad de las obras. Si la imagen popular del «artista del Renacimiento» distorsiona la carrera de Miguel

7. Uso «talento» en lugar de «genio» puesto que *ingegno* y *genio* tienen significados distintos; el primero se refiere a las habilidades naturales mientras que el segundo se refiere a un guardián espiritual. La traducción de «brillo innato» es de Martin Kemp (1997, 384-91). Puesto que la noción del talento natural (*ingenium*) y de la fuerza divina masculina (*genio*) se fundieron en el siglo XVII, ha sido más fácil proyectar las ideas modernas del genio creativo sobre el *ingenium*. El trío formado por dificultad/facilidad/gracia tiene un origen distinto dado que estaba asociado al ideal de *sprezzatura* o displicencia en la sociedad aristocrática (Summers, 1981). «Imaginación», o *fantasia*, era usado con frecuencia en el sentido de «invención» pero carecía aún del sentido moderno de «imaginación creativa» más allá de los límites de la razón.

Ángel ¿qué menos se puede pensar que hará cuando se aplique a la mayoría de pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento?

#### SHAKESPEARE, JONSON Y «LA OBRA»

Así como los manuales tradicionales y las historias populares a menudo nos han dado una idea unilateral del típico pintor o escultor del Renacimiento, también se nos ha dado una idea falsa sobre el poeta renacentista, y sobre Shakespeare en particular. Los historiadores de la literatura identifican dos tipos principales de escritores de poesía en la Inglaterra isabelina: «aficionados» y «profesionales» (Aublerlen, 1984; Wall, 1993). El grupo más grande, los aficionados, se compone de las señoras y señores cultos que escribían por placer y que distribuían sus poesías en círculos privados, por la sencilla razón de que imprimirlas hubiese podido afectar a su condición social. A punto de dejar Inglaterra para cumplir con una misión diplomática, John Donne le pidió a un amigo que guardara una copia manuscrita de sus poemas diciéndole: «prohíbo que salga a la Prensa o que se exponga al Fuego. De publicarlo nada, de quemarlo tampoco; y entre una cosa u otra, haz con ello lo que quieras» (Marotti, 1986). Las instrucciones de Donne son un ejemplo simpático de lo que se conoce como «poesía de tertulia», escritos que circulaban en forma de manuscrito entre amigos y asociados, que podían añadir revisiones o comentarios antes de enviarlos, pero que no estaban preparados para la imprenta, donde podían ser manipulados por cualquiera. Por efecto de esto la «autoría» tendió a desaparecer y a menudo los poemas resultaban ser «propiedad» tanto de un grupo social como de su autor primario (Marotti, 1991, 35). Entre los varones de las clases altas la poesía solía ser considerada como una ocupación juvenil, una actividad que servía para mejorar la propia posición y que más tarde era abandonada. Por desmerecedor que pueda resultar para nuestro sentido del artista, gran parte de la poesía de John Donne, igual que la de muchos otros isabelinos, no responde a la voluntad artística del autor sino a su necesidad de trabajo.

Entre los escritores isabelinos que los historiadores de la literatura llaman vagamente profesionales, había algunos que o bien buscaban o bien se veían obligados a ganarse la vida escribiendo, por lo general combinando la ayuda que recibían de los patrones con la venta de ma-

nuscritos a las imprentas. En ocasiones, ganarse la vida al servicio de un patrón era casi lo mismo que trabajar como secretario o tutor en alguna casa pero más a menudo implicaba añadir obsequiosas dedicatorias a los textos. Ganarse la vida vendiendo manuscritos directamente a los impresores era casi imposible debido a las pequeñas dimensiones del mercado de libros y a la ausencia de derechos de autor. Lo único que permitía ganarse la vida escribiendo era producir guiones de piezas de teatro para compañías de actores.

Tras un primer intento de vivir del mecenazgo (escribió una aparatosa dedicatoria de Venus y Adonis al conde de Southampton), Shakespeare se dedicó a escribir exclusivamente para el teatro. El soneto 111 parece aludir a ello:

*O, for my sake do you with Fortune chide,  
The guilty goddess of my harmful deeds,  
That did no better for my life provide  
Than public means which public manners breeds.  
Thence comes it my name receives a brand.*

(Versos 1-5)

Oh, regañad por mi amor a la Fortuna,  
Esa diosa culpable de mis malas acciones,  
Ella que me negó medios más nobles  
Que el favor de ese vulgo que torpe gusto engendra  
Ése es el baldón que pesa sobre mi nombre.\*

La «marca» a la que hace alusión Shakespeare aquí, impuesta por el público del teatro, procedía de la baja extracción social de los actores y las obras. Las obras de teatro isabelinas todavía tenían acróbatas, músicos, indumentaria llamativa, bailes y lances con espada, y los propios teatros eran ruidosos, ferias al aire libre donde el público comía y donde los payasos solían interrumpir la acción comprometiendo al elenco con el público. Puesto que las obras de Shakespeare habían sido escritas para semejantes escenarios, no se trataba de textos establecidos u «obras de arte» en el sentido que nosotros damos al término, sino más bien de guiones maleables que eran constantemente revisados para ser interpretados en público (Loewenstein, 1985; Patterson, 1989).

\*Traducción de José María Álvarez: *Sonetos*, Valencia, Pre-Textos, 1999. (N. de los L)

Las obras de teatro isabelinas solían ser encargos de las compañías de teatro que las interpretaban libremente según sus necesidades y con objeto de ganar público, después de lo cual eran impresas para obtener de ellas unos pocos chelines complementarios. La mayor parte de las obras de Shakespeare que acabaron en la imprenta no fueron preparadas por él para ser publicadas sino que, o bien fueron impresas por su propia compañía, Lord Chamberlain's Men, o por piratas que las ponían por escrito poco a poco y de memoria (Bentley, 1971). Las obras impresas muchas veces mencionaban a los intérpretes en la portada y omitían el nombre del autor, como ocurre con la portada de *Romeo y Julieta* en la edición 1597, donde se lee: «Tal como ha sido interpretada públicamente (con grandes aplausos) por los Sirvientes del muy Honorable L. de Hunsdon» (Fig. 8). El procedimiento más corriente por el que una compañía se hacía con piezas nuevas consistía en encargar un bosquejo y, más adelante, hacer que varios autores idearan diferentes actos hasta completarla; se calcula que por lo menos el cincuenta por ciento de las piezas isabelinas eran trabajos hechos en colaboración, y el propio Shakespeare participó en muchas de ellas (Muir, 1960). Por otra parte, Shakespeare, en tanto que actor y accionista de Lord Chamberlain's Men, no gozaba de completa libertad para escribir sino que claramente adaptaba sus obras al número de actores de la compañía y a las aptitudes escénicas de éstos.<sup>8</sup> Más tarde, cuando Lord Chamberlain's Men se convirtió en The King's Men, tras el ascenso al trono de Jacobo I, Shakespeare escogió temas que serían del agrado de la corte (Kernan, 1995).

La moderna idea del artista solitario y autónomo que trabaja en una «obra de arte» original y establecida queda desmentida por la escritura en colaboración y por los guiones constantemente cambiados según las necesidades de la interpretación, típica práctica que se observa durante el siglo XVI. En consecuencia, los historiadores de la literatura, igual que los historiadores de la pintura, han desarrollado una pequeña industria erudita dedicada a separar la «mano del Maestro» de la de sus colaboradores supuestamente menores con objeto de intentar establecer

8. Shakespeare escribió farsas de carácter bufonesco para William Kempe como Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces*, pero cambió personajes, como Touchstone en *Como gustéis* o como el del sepulturero en *Hamlet*, cuando un intérprete sutil, Robert Armin, sustituyó a Kempe (Bradbrook, 1969).

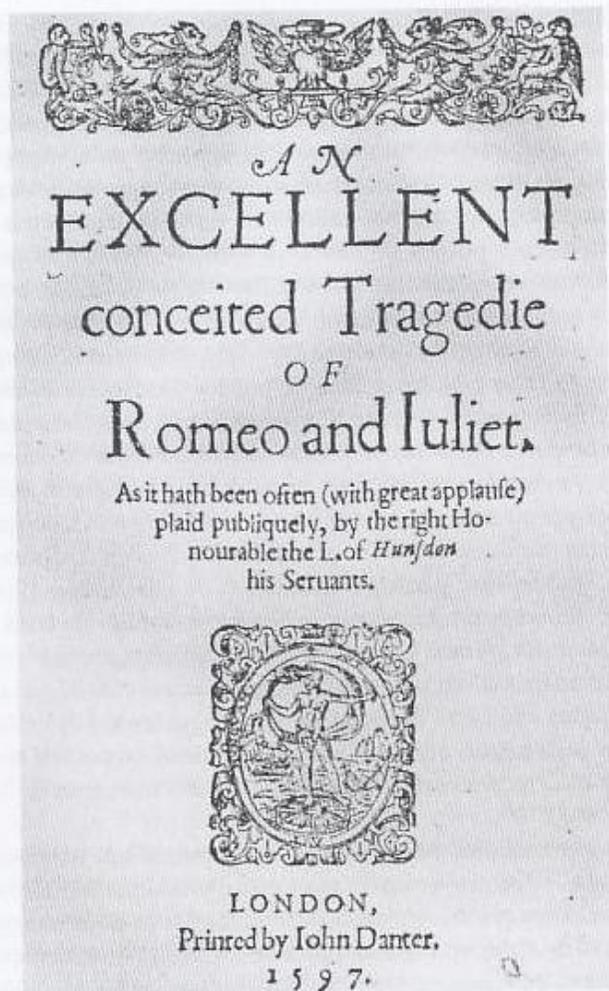


FIGURA 8. William Shakespeare, portada de *Romeo y Julieta* (Londres, 1597). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. No se menciona el nombre de Shakespeare; en cambio, se mencionan el nombre de la compañía y el de su patrón.

un auténtico *Ur-text* a partir de una gran variedad de versiones. Aparecen entonces los típicos supuestos modernos sobre la creatividad y la independencia e, inevitablemente, Shakespeare acaba siendo festejado por su «sutil evolución... hacia la independencia artística» o bien sus obras son calificadas de «hitos en el progreso de un artista incomparable» (Rudnitsky, 1991, 154; Edwards, 1968, 84 respectivamente). Mientras mantengamos vigentes los supuestos del moderno sistema del arte es inevitable que veamos como enaltecedora la «incomparable» independencia de Shakespeare cuando en realidad lo que configura un logro por su parte es haber producido una serie de piezas teatrales magníficas dentro de los límites de un conjunto determinado de actores, satisfaciendo la necesidad de complacer a públicos socialmente complejos, y todo ello en el marco de una atmósfera política volátil (Patterson, 1989).

Aunque el amateurismo de tertulia de John Donne y el profesionalismo de Shakespeare constituyen los modelos principales del poeta en la época, hay unos pocos escritores, como Edmund Spenser y Ben Jonson, que reclamaban un papel más «elevado» y «serio» para el poeta y anticipaban así aspectos del moderno ideal del autor/artista. Igual que Shakespeare, Jonson había actuado en obras de teatro, había revisado textos escritos por otros y había aceptado encargos en el marco de obras hechas en colaboración. Pero, a diferencia de Shakespeare, no sólo dio la espalda a una vida activa en el teatro para ganarse el apoyo de los mecenas aristocráticos sino que también menospreciaba constantemente la puesta en escena teatral al tiempo que reivindicaba los textos escritos, con lo cual intentaba recuperar la condición de Horacio y Virgilio durante el reinado de Augusto. Richard Helgerson ha denominado a esta ambición la concepción «laureada» del poeta, para distinguirla de los demás modos dominantes: el «aficionado» y el «profesional» (1983). Jonson se comprometió a quitar de la poesía dramática los «harapos» teatrales, las canciones, las danzas y los chistes; no habrá «huevos rotos», asegura en el prólogo a *Volpone*, y subraya que toda la obra sale «de su puño y letra» (Jonson, [1605] 1978, 72, 75).

Sin embargo, el principal instrumento de la campaña iniciada por Jonson para alcanzar la condición «laureada» fue justamente lo que los aficionados como Donne (por principio) y los profesionales como Shakespeare (por necesidad) se negaron a sí mismos: la imprenta. Jonson fue uno de los pocos escritores de obras de teatro que sistemáticamente

te dio a imprimir sus obras, insistiendo en que apareciesen con su nombre en la portada y añadiéndoles notas en latín para acentuar su carácter de textos destinados a ser leídos por la élite y no para ser representadas ante el público. El grado máximo alcanzado por el uso que Jonson hacía de la imprenta por contraste con el guión maleable fue la publicación —sin precedentes— de sus obras, máscaras y epigramas completos bajo el título *The Workes of Ben Jonson* (1616) (Fig. 9), en una cara edición *in folio* como las que se solían reservar para los clásicos latinos (Jonson, 1616; Murray, 1987; Wall, 1993). Sin embargo, llamar a una colección de meras obras de teatro «obras», suscitó los comentarios risueños de caballeros aficionados como sir John Sucklin:

*And be told them plainly be deserv'd the Bayes  
For his were call'd Works, wher others were but Plaies.*  
(Spingarn, 1968, 1:90)

Y les dijo sin más que él merecía los laureles  
porque las suyas se llamaban Obras,  
mientras que las demás eran apenas piezas teatrales.

Una mirada somera al papel de las escritoras en la Inglaterra del Renacimiento puede ayudarnos a considerar el ideal laureado de Jonson desde una perspectiva más amplia. El más influyente manual de maneras de conducta para mujeres, la *Instrucción de una mujer cristiana* de Juan de Vives, afirmaba que las mujeres no debían aparecer en público sino que debían permanecer en casa y en silencio. En semejante atmósfera no sorprende que pocas mujeres se sintieran con ganas de escribir o que emprendiesen una carrera como «profesionales» de la escritura. No obstante, algunas aristócratas como Mary Herbert, condesa de Pembroke, o Lucy Russell, condesa de Bedford, fueron no solamente mecenas de escritores sino que intercambiaron poemas manuscritos con Donne, Spencer y Jonson. Sin embargo, aquéllas que llegaron a imprimir sus escritos y de este modo a «exponerse» en público, tuvieron que emprender una variada gama de estrategias autodescalificadoras y para justificarse a sí mismas, como por ejemplo afirmar que la obligación de una madre era dejar un legado para la instrucción moral de sus hijos o cumplir con la obligación impuesta a las mujeres de «redimir a Eva» (Wall, 1993).

Como es obvio, los motivos y las representaciones que las mujeres escritoras se hacían de ellas mismas estaban aún más lejos de la con-



FIGURA 9. Benjamin Jonson, página de portada de *The Workes of Benjamin Jonson* (Londres, 1616). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. La página titular con el dibujo de una gran pieza de arquitectura clásica acompañada de estatuas simbólicas, junto con la inscripción latina, subraya los conocimientos y la superioridad de Jonson con relación a aquellos que escriben ya sea por dinero o por diversión.

cepción «laureada» de Jonson que los motivos de Donne o Shakespeare, pero incluso si nos limitamos al puñado de escritores laureados como Jonson encontramos que les faltan elementos característicos del ideal posromántico del artista como las ideas de genio y de imaginación creativa. Jonson afirmaba que la erudición y el trabajo duro eran suficientes para sustituir a la inspiración (Murray, 1987). Al contrario de lo que sucede con el prejuicio moderno que distingue claramente entre la creatividad del artista y la rutina del artesano u hombre de oficios, la artesanía poética en el Renacimiento se aprendía «durante el proceso de escribir, por medio de innumerables ejemplos y no siguiendo una receta o un precepto» (Bradbrook, 1968, 140).

Muchos de los dramaturgos isabelinos eran en realidad hijos de artesanos y hombres de oficios: el padre de Spenser era sastre; el de Marlowe, zapatero remendón; el de Shakespeare, fabricante de guantes; el padrastro de Jonson era albañil (Miller, 1959). El hijo de Shakespeare fue también un artesano cuyos «modelos eran fácilmente reconocibles y juzgados por el público durante la puesta en escena de la obra, así como por el gremio y las cofradías de actores» (Bradbrook, 1968, 140). Shakespeare trabajaba a sueldo, hacía arriesgadas inversiones, primero en su propia compañía, después como propietario y como prestamista, hasta que consiguió finalmente comprarse un blasón lo cual le permitió alcanzar la condición de gentilhombre y dejar una herencia a su familia. Rechazó tanto el amateurismo de tertulia de un Donne como las pretensiones laureadas de un Jonson. Más que representarlo como una anticipación del moderno autor/artista lo justo sería presentarlo como un artesano-empresario que sabía cómo complacer al público y trabajó con vistas a «asegurarse el retiro en Stratford» (Schmidgall, 1990, 97).

#### ¿UNA PROTO-ESTÉTICA?

Así como el Renacimiento carecía de nuestra actual categoría de arte o de nuestro ideal de artista o compositor autónomo, también carecía del moderno concepto de lo estético entendido como contemplación de obras autosuficientes. Por su propia naturaleza, la arquitectura está vinculada a lo útil, pero en el Renacimiento la música, la poesía y la pintura también eran consideradas en virtud de su utilidad. Es verdad que durante el Renacimiento tuvo lugar un amplio desarrollo de la música

no religiosa, pero la mayor parte de las piezas musicales permanecieron estrictamente vinculadas al texto y a funciones específicas. Vincenzo Galilei (el padre de Galileo) escribió: «Si un músico carece del poder de dirigir las mentes de quienes lo escuchan para beneficio de ellos, su ciencia o conocimiento serán nulos y vanos, puesto que el arte de la música no ha sido constituido e incorporado a las artes liberales para ningún otro propósito que éste» (Strunk, 1950, 319). Lo mismo que la mayor parte de la música servía para acompañar ceremonias o situaciones, la mayor parte de la poesía, como hemos visto, era también «ocasional» y el conocido *motto* horaciano que habla de «complacer e instruir» prevalecía. En *Defense of Poetry* (1595) sir Phillip Sidney hacía hincapié en que la utilidad moral de la poesía consistía en enseñarnos por medio de ejemplos en lugar de usar preceptos. Como la mayoría de nosotros hemos tenido acceso a la poesía renacentista a través de antologías o citas, no tenemos presente el hecho de que muchos poemas tenían una función social y política muy determinada. La típica antología moderna, o bien omite los poemas más evidentemente ocasionales, o bien fracasa a la hora de apuntar el propósito original de los textos incluidos en la antología, lo cual produce un efecto semejante al que experimentamos cuando contemplamos los retablos de los altares, los cofres o los baldaquinos característicos del Renacimiento, expuestos como obras autónomas en el museo.

En efecto, estamos tan acostumbrados a ver las pinturas renacentistas en las paredes de un museo, en las reproducciones de los libros o en diapositivas, que tenemos que hacer un esfuerzo para recordar que casi todo lo que hoy en día guardan nuestros museos se hizo originalmente por encargo y fue a menudo diseñado para un lugar específico. En el marco de un museo es muy difícil imaginar el contexto original de las obras religiosas, que estaban rodeadas por pantallas, baldaquinos, ángeles voladores, velas y lámparas (Kempers, 1992, 11). En algunas de las iglesias más pequeñas de Venecia, como la de San Sebastián, donde El Veronés decoró el techo, el friso, el coro, el presbiterio, las puertas y el órgano, parece como si cada centímetro de la superficie hubiese sido trabajado y casi cada capilla aparece colmada de estatuas, pinturas, tallas, mosaicos, finos candelabros, custodias y relicarios (Fig. 10). Incluso obras menos religiosas como las que cuelgan de las paredes y los techos de las salas de consejo florentinas o venecianas pocas veces aparecen en nuestros libros de arte en el marco en que están situadas. Todo



FIGURA 10. Paolo El Veronés, puertas de un órgano (Cristo curándose las heridas) y panel (Natividad) (1560), Iglesia de San Sebastián, Venecia. Fotografía del autor.

es recortado de su fondo propio, de tal modo que sólo nos queda lo que definimos como la «obra». Pero quienquiera que haya visitado el Palazzo Vecchio o el Palazzo Ducale en Venecia sabe hasta qué punto estas enormes pinturas cívico-religiosas tienen un sentido diferente cuando se las observa en su contexto original. Para quienes vivían en el Renacimiento, las fachadas ornamentadas, los frescos, los retablos pintados, las tallas, los tapices, las estatuas, las banderas, las fuentes, el mobiliario y la cerámica, no eran simplemente arte concebido para ser admirado, sino productos de la habilidad humana e instrumentos que servían a la vida social, religiosa y política (Kent, 1997, 163; Paoletti y Radke, 1997; Welch, 1997).

Existen pruebas de que a veces algunas pinturas y esculturas eran adquiridas y contempladas simplemente por «ellas mismas»: por una parte, el resurgimiento del coleccionismo y, por la otra, el desarrollo de un vocabulario para la apreciación de las cualidades meramente visuales de una obra (Alsop, 1982; Gombrich, 1987). Hacia el siglo XVI se había conformado un pequeño cuerpo de *connoisseurs* que se procuraban no sólo retablos con fines devocionales o decorativos sino pinturas que fueran la obra de un maestro célebre como Tiziano, Rafael o Del Sarto. Sin embargo, los ricos y poderosos del Renacimiento coleccionaban toda clase de cosas y a menudo mezclaban objetos que nosotros llamaríamos arte junto con extravagancias tecnológicas o curiosidades de historia natural. El hábito de coleccionar estaba guiado por impulsos piadosos, por el prestigio y el exhibicionismo, así como por el placer ante las cualidades puramente pictóricas (Burke, 1986; Baxandall, 1988). Sin embargo, el naturalismo renacentista efectivamente alentaba el desarrollo de un vocabulario que permitiera analizar hasta qué punto el artista había sido capaz de captar la semejanza en su tema; por ejemplo, Vasari hace una notable exposición sobre el progreso que va de la pintura «correcta, aunque seca» a la pintura «fluida y grácil» del siglo XVI. Paralelamente progresan las observaciones en los escritos de una variedad de artistas y *connoisseurs* desde las teorías de la imitación correcta y la belleza como proporción ideal del siglo XV (Alberti) a las nociones más poéticas de expresividad y gracia (Varchi). Hacia 1550 venecianos como Ludovico Dolce hacían hincapié en el placer del contemplador y ocasionalmente hablaban de «gusto». El propio Miguel Ángel, que daba el mayor valor a cualidades como la imaginación, la dificultad y el juicio de la mirada, las veía como vías hacia la belleza divina. La insisten-

cia en la función moral de la pintura y la escultura fueron una constante en los tratados de pintura y escultura desde Alberti hasta Lomazzo a finales del XVI. El Renacimiento tenía una «proto-estética» en el sentido genérico y restringido de un «juicio de la sensibilidad» pero muy pocos individuos adoptaban la actitud estética distanciada que es típica del moderno discurso del arte (Summers, 1987).

A pesar del surgimiento de muchas características que asociamos con el moderno sistema del arte, el significado de términos tales como «arte» y «artista» en el Renacimiento siguió siendo típicamente premoderno, y el gusto, cuando era analizado, no era considerado separadamente de la función. La grandeza de Miguel Ángel y Shakespeare no estuvo en separar el arte de la artesanía sino en su capacidad para crear piezas incomparables manteniendo unidas la imaginación y la técnica, la forma y la función, la libertad y la utilidad. No basta enumerar precedentes para el supuestamente inevitable triunfo de las ideas modernas del arte, el artista y lo estético. Estos cambios tuvieron lugar efectivamente a comienzos del período moderno, pero por muy importantes que fueran, tan sólo marcan la dirección del moderno sistema del arte, no que ese sistema se hubiera impuesto. Es posible que la prueba más contundente de que el arte todavía no se había separado definitivamente de la artesanía en el Renacimiento es que la condición de las artes y de los artesanos/artistas siguió siendo objeto de debate a lo largo del siglo XVII. En efecto, el cada vez más relevante estatus de los artesanos/artistas, así como el papel cada vez más importante jugado por la pintura, la poesía y la música en el marco de las monarquías absolutistas, hace que el siglo XVII sea un período fundamental para la transición hacia el moderno sistema del arte.

#### 4. LA ALEGORÍA DE ARTEMISIA: EL ARTE EN TRANSICIÓN

Igual que muchas pintoras del siglo XVII Artemisia Gentileschi aprendió el oficio en el taller de su padre, como se documenta en el juicio de Augustino Tassi, quien había sido contratado para enseñarle perspectiva y fue acusado de haberla violado. Aunque es tentador ver en su *Judith decapitando a Holofernes* la expresión de sus sentimientos por Tassi, las referencias bíblicas de Artemisia son igualmente importantes como logros femeninos en el género de la pintura narrativa hasta entonces dominada por los hombres. Su *Autorretrato como alegoría de la pintura* (circa 1630-1640) es también importante como afirmación de la igualdad intelectual y técnica de las mujeres en tanto que pintoras (Fig. 11). Para apreciar el carácter excepcional de este autorretrato hay que entender la forma en que Artemisia usa la *Iconología* de Cesare Ripa, un manual de símbolos de amplia aceptación en el que se sugería que la *pittura* fuese representada como una mujer luciendo una cadena de oro con una máscara que representara la imitación, cabellos ensortijados que representaran la inspiración, una túnica colorida que representara la destreza y una boca amordazada simbolizando el antiguo dicho de que la pintura «es poesía silenciosa». Lo singular en el autorretrato de Artemisia, tal y como ha sido señalado por Mary Garrard, es que los pintores no podían emplear el autorretrato para personificar la pintura, dado que era una convención establecida que la *pittura* tenía que ser una mujer. Artemisia se pintó *a sí misma* como *pintura*, con la cadena dorada de la imitación, los mechones de pelo indicando inspiración y las sombras coloreadas de su vestido simbolizando la destreza técnica. Por supuesto, como es un autorretrato naturalista, falta la mordaza que debía representar la «poesía silenciosa», aunque resulta difícil evitar la idea de que esta liberación de la voz fe-



FIGURA 11. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura* (ca. 1630). Cortesía de The Royal Collection, © 2000, Su Majestad la Reina Isabel II.

menina no tuviera una importancia intencional. Pero lo más relevante es que Artemisia se muestra a sí misma en ángulo, inclinándose hasta penetrar en su obra, lo que convierte a esta pintura en uno de los autorretratos más dinámicos del siglo xvii (Garrard, 1989). Me he detenido en el autorretrato de Artemisia porque podemos detectar gran parte de los cambios que aparecen en el viejo sistema del arte comparándolo con otro autorretrato famoso pintado veinte años después por Velázquez. La monumental *Las Meninas* (1656) (Fig. 12) ha sido muchas veces analizada como una profunda meditación sobre la naturaleza de la representación, pero también es un autorretrato en el que se afirma la nobleza del pintor en el contexto de la corte de Felipe IV, que se caracteriza por su rigidez y su estricta jerarquía interna «en la que los pintores tenían asignado un rango menor» (Brown, 1986, 264). En este cuadro el pintor está inmóvil, vestido con una indumentaria refinada en la que se observa sobre la pechera la cruz de la Orden de Santiago, que es el signo de su ennoblecimiento, y mira hacia el rey y la reina que se han acercado a visitarlo, puesto que la infanta y su séquito lo acompañan en el estudio. Aunque el pintor sostiene la paleta y el pincel, a su alrededor hay pocos signos que nos recuerden que la pintura es una actividad manual. Por el contrario, todos los elementos contribuyen a realzar la condición elevada del artista de la corte. No ocurre lo mismo con Artemisia. Aunque está finamente vestida, se representa a sí misma sola, delante del lienzo, absorta en su trabajo, aplicando el pincel con un gesto vigoroso. En su cuadro vemos que la mente y la mano son una sola cosa, el artista y el artesano todavía están representados en un único autorretrato en el que se dice que «el valor del arte de pintar no deriva de un temperamento precioso ni de pretensión teórica alguna sino del hecho simple de que el artista se ocupe de su obra» (Garrard, 1989, 361).

#### LA PERSISTENTE LUCHA DEL ARTESANO/ARTISTA POR ELEVAR SU PROPIA CONDICIÓN SOCIAL

El contraste entre ambos autorretratos refleja perfectamente el estado transicional del viejo sistema del arte durante el siglo xvii, un momento en que la imagen del artesano/artista, así como la categoría de arte, empiezan a cambiar al mismo tiempo que todavía dominan los va-

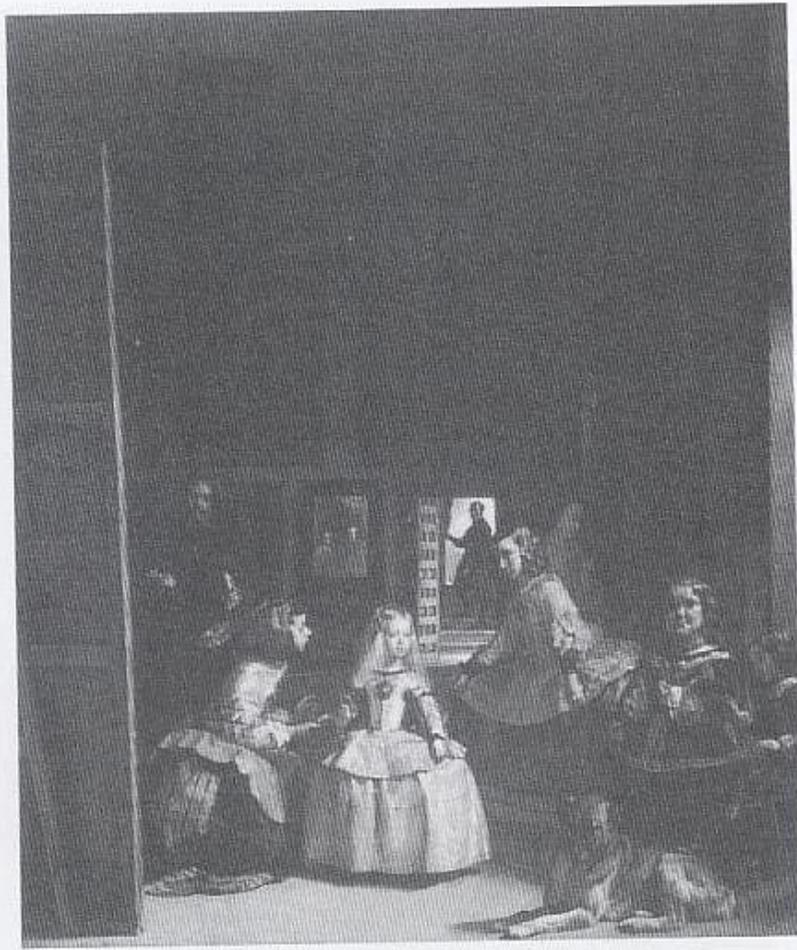


FIGURA 12. Diego Velázquez, *Las Meninas* o *la familia de Felipe IV* (1665). Museo del Prado, Madrid. Cortesía de Erich Lessing/Art Resource, Nueva York. La infanta Margarita (acompañada de dos damas de honor, una dueña y dos enanos) visita a Velázquez en su estudio. Se cree que las dos figuras en el espejo de la pared del fondo son el rey y la reina.

lores y las prácticas del sistema antiguo. Aunque unos pocos pintores consiguieron una elevada posición —Velázquez como pintor de la corte, Bernini y Rubens como responsables de prestigiosos encargos hechos por príncipes y papas de toda Europa— la mayor parte de los pintores siguieron vinculados a los talleres y dependían de los encargos locales. El hecho más espectacular desde un punto de vista institucional en relación con el estatus de los pintores y la pintura tuvo lugar en Francia, donde la monarquía creó la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1648. Cabe considerar la fundación de la Academia simplemente como un paso más en la liberación del arte con relación a la artesanía, pero el hecho de que fuera creada durante la Revuelta de la Fronda entre 1648 y 1653 muestra que también fue una alternativa política y económica al gremio de París que intentaba restringir la libertad de los pintores del rey, justo en el momento en que muchos nobles franceses se habían rebelado. Tras la derrota de La Fronda en 1653 la Academia obtuvo muchos más privilegios que el gremio. Los nuevos reglamentos no hacían referencia a ventajas políticas o económicas, pero retrataban a los pintores o escultores académicos como defendiendo idealísticamente «dos artes que la ignorancia había casi confundido con profesiones inferiores» (Pevsner, 1940, 87). No obstante, esta condición superior acordada a los pintores de la Academia francesa supuso pagar el precio de la independencia, puesto que los convertía, en esencia, en funcionarios del Estado.

En Italia, donde los pintores de la corte habían alcanzado una posición elevada ya en el siglo XVI, se cuenta que el pintor romano Salvatore Rosa respondió a un cliente que le vino con unas ideas muy específicas para una pintura que estaba ejecutando lo siguiente: «Búsquese usted un ladrillero, que ellos trabajan por encargo» (Haskell, 1980, 22). Rosa era conocido por estos desplantes, lo cual demuestra que ciento cincuenta años después de Donatello las cosas no habían cambiado mucho. El gesto de Rosa nos es familiar, pese a que, en su momento, era completamente atípico. Esta invocación de su propia independencia por parte de Rosa expresaba «una imagen del artista que sólo sería cabalmente apreciada por los románticos en el siglo XIX. En su momento resultaba hartamente singular» (Haskell, 1980, 23). El típico pintor o escultor italiano seguía formando parte de un taller que trabajaba por encargo.

En Inglaterra y en la pequeña república holandesa, encontramos pintores todavía más estrechamente vinculados a la tradición del taller.

La mayoría de los pintores ingleses seguían siendo miembros de gremios y corporaciones, decorando muebles y carruajes y pintando elaborados rótulos para las tiendas junto con retratos, flores y animales. La mayoría de los pintores holandeses estaban estrechamente vinculados por lazos sociales y profesionales con orfebres, artesanos del vidrio y bordadores (Montias, 1982). Una muestra de hasta qué punto la pintura no era entendida como una elevada vocación espiritual es el hecho de que pintores como Meindert Hobbema y Judith Leyster dejaran prácticamente de pintar una vez hubieron alcanzado una condición económica respetable o en cuanto empezaron a hacerse cargo del negocio familiar. No cabe duda de que los pintores y escultores holandeses se preocupaban de su posición social igual que cualquiera, pero sobre todo les preocupaba destacarse *entre* y no *de* los artesanos (Alpers, 1983).

Una de las características que se observa con mayor frecuencia en la situación del artista en Holanda en el siglo xvii fue el surgimiento de un «mercado del arte». El mecenazgo seguía existiendo, pero una gran proporción de las naturalezas muertas, paisajes, marinas y pinturas de género holandesas eran realizadas para venderse en tiendas o en ferias y mercados junto con otros productos artesanales (Montias, 1982). No obstante, los trabajos holandeses en pintura para el mercado eran tan poco equiparables a los de los modernos pintores individualistas como los de los pintores franceses e italianos, que solían trabajar de acuerdo con contratos establecidos. Desde luego hubo excepciones, como Rembrandt, pero esto era tan poco usual en los Países Bajos como fue el caso de Rosa en Italia (Alpers, 1988). Incluso los pintores y escultores del siglo xvii más famosos y más independientes desde el punto de vista económico, como Rubens o Bernini, dependían de los ayudantes y los aprendices de un taller. Rubens trabajaba en régimen fabril en Amberes. En efecto, un visitante describe en 1621: «Muchos jóvenes pintores... trabajan en diferentes piezas previamente bosquejadas con tiza por Rubens y más adelante él añade aquí y allá una mancha de color» (Warnke, 1980, 165). Rubens llegó incluso a pagar a especialistas locales para que acabaran segmentos de paisajes, animales o flores, después de lo cual él solía retocar la versión final.

Así como observamos una diferencia en el proceso de elevación de la condición social y de la imagen propia entre los pintores italianos y franceses y los ingleses y holandeses, con relación a los lazos que

unían a unos y otros a su corporación y a la tradición del taller, lo mismo ocurría con los arquitectos. La Académie Royale d'Architecture en Francia (1671) nació, en parte, de la célebre lucha de los arquitectos franceses Le Vau, Le Brun y Claude Perrault por arrancar al italiano Bernini la concesión de la fachada este del Louvre (1667) (Fig. 13). Pero la importancia de la Academia fue mucho más allá del intento de afirmar la independencia de la arquitectura francesa. La Academia significó un paso importante en el desarrollo de la figura moderna del arquitecto en la medida en que modificó los métodos de aprendizaje a través del taller. A los estudiantes se les enseñaba ahora principios abstractos de dibujo antes de adquirir la experiencia práctica en las canteras y en las obras. Por supuesto, los arquitectos de la Academia Real no eran adiestrados para ser artistas autónomos sino que en realidad eran leales funcionarios del Estado (Rosenfeld, 1977). En contraste con esto, Inglaterra contaba con diseñadores notables, como Iñigo Jones y Christopher Wren, pero también mantenía viva la tradición del arquitecto aparejador y del gentilhomme arquitecto que dirige a sus propios albañiles y carpinteros. Lo mismo que en el Renacimiento, muchos arquitectos como Wren concedían a los albañiles y carpinteros libertad para modificar los diseños a medida que iba avanzando la obra (Wilton-Elly, 1977).

La condición social y la imagen del poeta también se elevó a consecuencia del nuevo papel social y político asignado a la poesía por parte de las monarquías francesa e inglesa. Pero escribir por dinero seguía siendo denigrante para la propia condición, mientras que depender de un mecenas limitaba seriamente la independencia que nosotros consideramos esencial para la independencia del artista. Cyrano de Bergerac (el verdadero) escribió una sabrosa sátira favorable a la Revuelta de la Frontera, donde se atacaba al cardenal Mazarino afirmando que era ateo y sodomita, con la sola intención de que su principesco patrón cambiara de bando, y más tarde escribió una vergonzosa carta contra los *Frondeurs*. Incluso en Inglaterra, donde todavía no había derechos de autor, pocos escritores conseguían ganarse la vida con sus trabajos para la imprenta y en Francia los escritores de teatro ganaban notoriamente menos que los propios actores. Así lo afirma La Bruyère: «El actor, cómodamente instalado en su carruaje, salpica con lodo el rostro de Corneille, que tiene que andar a pie» (Viala, 1985, 95). Sólo Molière, quien, igual que Shakespeare, oficiaba de actor en su propia compañía,



FIGURA 13. Claude Perrault, Louis Le Vau y Charles Lebrun, fachada este del Louvre (1667-74). Fotografía del autor.

a veces conseguía prosperar. El desprecio aristocrático y la precariedad hizo que escritores como Racine tuviesen que abandonar lo que nosotros consideraríamos su verdadera vocación «literaria» como autor teatral para convertirse en historiador oficial del rey. El propio Boileau aceptó una posición semejante afirmando que era «la gloriosa actividad que me rescató del trabajo como poeta» (Lough, 1978, 130).

Si bien la situación del poeta en el siglo xvii carecía de la característica autonomía que encontramos en la idea moderna del autor/artista, ciertamente incluía muchos de los modernos prejuicios de género. Timothy Reiss ha sugerido que la moderna idea de literatura comenzó a surgir a finales del siglo xvii, imbuida de un modelo machista desde el comienzo (1992). A comienzos del siglo xvii ni siquiera las mujeres aristocráticas conseguían escapar a los estereotipos de género. Lord Denny atacó a lady Mary Wroth por su romanza *The Countesse of Montgomeryes Urania* (1621) llamándola «hermafrodita, un auténtico mons-

truo» y abjuró de ella en los siguientes términos: «Dejad a los libros tranquilos / mujeres más sabias y respetables no han escrito nada» (Miller y Wallier, 1991, 6) (Fig. 14). Más adelante, en el mismo siglo, algunos escritores argumentaron que, aunque las mujeres podían escribir, no debían intentar ni la épica ni la tragedia, sino que debían atenerse a los géneros «femeninos», como la epístola y la romanza. Según Boileau y La Bruyère, las mujeres estaban especialmente dotadas para escribir novelas populares, debido a la tendencia supuestamente femenina a las emociones y a fijarse en los asuntos íntimos. Pocos escritores, sin embargo, celebraron el «notorio discernimiento con relación a las cosas finas y delicadas» que poseen las mujeres (Perrault, 1971, 31, 38). Reiss resume la postura dominante en el siglo xvii: «Consumidoras ideales de cultura elevada, reconocidas productoras de artefactos culturales subordinados (novelas cortas, cuentos de hadas, cartas), las mujeres tenían ahora un papel determinado que habría de persistir durante mucho tiempo» (1992, 237).

La posición de las mujeres como consumidoras de cultura elevada y productoras de objetos de baja categoría puede observarse claramente en el papel jugado por las artes de la costura durante los debates del siglo xvii acerca del lugar que debían ocupar las mujeres en la sociedad. La identificación del bordado como una provincia especial dedicada a la expresión de las mujeres que comenzó en el Renacimiento se hizo aún más pronunciada en el siglo xvii, de modo que la educación de las mujeres de extracción noble y de clase media casi siempre incluía el bordado, junto con el campo, la labranza y los rudimentos de la lectura. El contraste entre la costura y la escritura perduraría durante todo el siglo xviii y algunas mujeres percibían las horas gastadas en los trabajos de bordado como un obstáculo muy importante para su desarrollo intelectual. La poeta Anne Finch, condesa de Winchilsea, lo dice claramente: «Detesto a los criticones que dicen que mi mano sólo sirve para mover agujas» (Parker, 1984, 105). Pese a estos inconvenientes, un número cada vez mayor de mujeres publicó novelas en Francia y en Inglaterra, y unas pocas, como Aphra Behn, se ganó la vida escribiendo para el teatro durante la Restauración. Pero muchas de las que publicaban se sentían de todos modos obligadas a excusarse por ello.

En cuanto a los músicos, los compositores y los intérpretes que trabajaban a sueldo, la condición social de su trabajo siguió siendo infe-



FIGURA 14. Lady Mary Wroth, página de portada de *The Countesse of Montgomeries Urania* (1621). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. El globo en la parte superior subraya el abo­lengo de lady Mary como hija del conde de Leicester y sobrina de sir Philip Sidney, el poeta.

rior comparada con la de las artes liberales aplicadas a la teoría musical, la especulación y al hábito aristocrático de hacer música por diversión. La mayor parte de los músicos era aún más dependiente que la mayoría de los pintores y escritores, y oficiaban en iglesias, pueblos y cortes aristocráticas en virtud de contratos donde se especificaban sus deberes con relación a la composición, la interpretación, la educación y el mantenimiento de los instrumentos musicales. Muchos monarcas y unos pocos grandes nobles tenían sus propias cuadrillas de músicos de corte. Alguno, como Lully bajo Luis XIV, podía alcanzar un prestigio considerable, aunque en general los intérpretes y compositores de la corte formaban parte del vasto conglomerado de sirvientes de palacio. Las partituras pertenecían a quienes las encargaban o, si eran publicadas, al impresor, que las compraba, puesto que no había derechos de autor (Raynor, 1988).

#### LA IMAGEN DEL ARTESANO/ARTISTA

Cuando dejamos de lado la situación social de los artesanos/artistas y consideramos en cambio la imagen o las cualidades ideales deseadas, encontramos que el término «artista» podría aplicarse a cualquiera que practicara un «arte», pero más especialmente a los alquimistas. En el diccionario francés de Furetière de 1690 los ejemplos de «artistas» típicos no son Rafael o Corneille sino los alquimistas Raimon Llull y Paracelso.<sup>1</sup> Asimismo encontramos pocos trazos de la imagen renacentista según la cual las extrañas acciones, inducidas por los vapores, de un melancólico extravagante, han de ser aceptadas como signo de un talento natural (*ingenium*). Esto resulta sobre todo cierto por lo que toca a las artes manuales, como la pintura y la escultura, cuyos representantes más famosos durante el siglo XVII —Rubens, Velázquez o Bernini, por ejemplo— pretendían ser considerados como señores (incluso Caravaggio, quien mató a cuchilladas a dos hombres durante una riña). Aunque los poetas no debían someterse a la dureza del trabajo manual, la mayoría de ellos, lo mismo que los pintores, soñaba con alcanzar cuando menos una condición noble menor. Por ejemplo, en cuanto Racine se con-

1. La edición de 1694 del diccionario de la Academia Francesa aún incluye al alquimista como el primer sentido de «artista».

virtió en historiador del rey rápidamente aprendió su papel en la corte, lo cual le ganó el supremo favor del duque de Saint-Simon: en él «no había nada que recordase al poeta, y en cambio todo hacía pensar en un gentilhombre» (Lugo, 1978, 126).

Los elementos clave en la imagen renacentista del artesano/artista siguieron vigentes: facilidad, talento, entusiasmo, imaginación e invención. No obstante, hay que decir que el siglo xvii también fue una época de transición, en especial por lo que toca a los conceptos de talento (*ingenium*) y genio (*genius*). La raíz latina de nuestra palabra «genio» remite a dos significados diferentes: *genius* (guardián espiritual) e *ingenium* (talento natural). El término dominante, *ingenium* o talento natural, solía ser traducido al francés por la palabra *esprit*, y al inglés, por *witt*, palabras que fueron muy importantes en la filosofía y la literatura de los siglos xvii y xviii. Sin embargo, a lo largo del siglo xvii el término «genio» abarcaba en inglés y francés tanto su significado mitológico como la referencia al talento natural o ingenio. El cliché según el cual el buen poeta necesitaba contar con talento o ingenio (*ingentium*) y cumplir con reglas vino a expresar ahora la necesidad de reglas y genio. Igual que «genio», la idea de «entusiasmo» o «inspiración» también se secularizaron. Las asociaciones que las vinculan con dotes sobrenaturales y que derivaban de modelos bíblicos y de la tradición platónica fueron en gran medida eliminadas. El escéptico Hobbes ridiculizaba la invocación de espíritus externos afirmando que no podía entender por qué razón un hombre que «es capaz de hablar sabiamente, de acuerdo con los principios de la naturaleza... prefiere pensarse hablando por inspiración, como un gaitero» (Spingarn, 1968, 2:59). No obstante, aunque tanto el genio como la inspiración eran reconocidos como indispensables por los escritores del siglo xvii, no se los colocaba por encima de la razón y el juicio sino coordinados con ellos (Becq, 1994a).

Durante el siglo xvii la noción de imaginación en las artes no tenía ninguna de las elevadas connotaciones que tiene en la actualidad. Muy por el contrario, en tanto que facultad general de la mente, la imaginación era considerada o bien como un receptáculo de las impresiones sensibles, o bien como una facultad que mediaba entre el cuerpo y la mente. Pero cuando la imaginación no cumplía con su función como facultad para retener las imágenes e incurría en invención o fantasía, pensadores tan variados como Hobbes, Descartes y Pascal la declaraban causante de fanatismo, locura o ilusión. De acuerdo con el laurea-

do poeta inglés John Dryden, «la imaginación en un poeta es una facultad tan salvaje e incontrolable que hemos de mantenerla atada como a un lebrél, de lo contrario nos sacará de quicio» (Dryden, 1961, 8).<sup>2</sup>

La noción de invención derivada de la retórica también carecía de los cruciales elementos modernos de originalidad y subjetividad que más tarde la convertirían en creación. Dado el papel central que ocupa la imitación en la teoría del arte del siglo xvii, los poetas, pintores y compositores no eran vistos como «creadores» de belleza, sino como quienes descubrían lo que ya estaba allí. Sólo el ignorante, afirma Boileau, puede pensar que tener un pensamiento nuevo equivale a tener una idea que no se le ha ocurrido a nadie antes. Por el contrario, «es un pensamiento que debería ocurrírsele a todo el mundo y que, casualmente, alguien ha sido el primero en expresar» (Ferry, 1990, 54). André Félibien y Roger de Piles adoptaron una posición similar con relación a la invención en pintura, considerando la obra del pintor como una imitación inventiva de la naturaleza y no como creación imaginativa en el sentido moderno (Becq, 1994a). Por lo tanto, aunque la condición social de los poetas, pintores y músicos continuó mejorando, siguió estando muy lejos del moderno ideal posromántico del artista.

#### HACIA LA CATEGORÍA DE LAS BELLAS ARTES

Así como la idea del artesano/artista continuaba evolucionando hacia su significado moderno, lo mismo ocurría con la propia categoría de arte. «Arte» seguía teniendo el significado más antiguo y abarcador de «un arte» y el viejo esquema de las artes liberales y mecánicas seguía siendo empleado a pesar de que cada vez resultaba más inadecuado para representar los cambios y las relaciones recíprocas entre las distintas disciplinas, especialmente entre las ciencias. El término «ciencia», a su vez, seguía siendo empleado como sinónimo del conocimiento en general aunque comenzaba a surgir un significado más restrictivo de ciencia (física, química, biología, etcétera). Incluso en esta época, el grupo de disciplinas que llamamos «ciencias naturales» solía designarse como

2. Aunque existía una tradición teosófica y mística con un punto de vista acerca de la imaginación más positivo, ésta tenía tan sólo un papel marginal en los escritos sobre arte del siglo xvii.

«filosofía natural». Por cierto, la división del conocimiento en ciencias, bellas artes y humanidades, que a nosotros nos parece tan natural, todavía no se había impuesto, pese a que empezaba a ser sugerida por algunos pensadores puntuales. En el árbol del conocimiento de Francis Bacon, basado en las tres facultades (memoria, razón e imaginación), la historia estaba colocada como memoria, la filosofía como razón y la poesía como imaginación. Sin embargo, Bacon carecía de una categoría de las bellas artes que le permitiese colocar a la poesía, la pintura y la música bajo un único encabezamiento. Su antiguo ayudante, Thomas Hobbes, concibió una tabla del conocimiento en la que poesía, mineralogía, óptica, música, ética y retórica aparecían en la misma subdivisión como «filosofía civil», mientras que la arquitectura, junto con la navegación y la astronomía eran agrupadas bajo la etiqueta de «filosofía natural» (Hobbes, [1651] 1955, 54-55). La mayor parte de las demás clasificaciones que aparecen en el siglo xvii estaban igualmente muy alejadas de nuestra moderna concepción de las artes (Kristeller, 1990). Aunque no hubo una categoría para las bellas artes en el siglo xvii, se dieron algunos pasos importantes en esa dirección en el marco de la pintura, la música y la literatura.

Ya en Florencia, en 1563 la pintura y la escultura habían alcanzado el estatus de artes liberales cuando se creó la Academia de Dibujo y cuando el Papa otorgó la condición de libres a los miembros de la Academia Romana de San Lucas en 1600. La creación de la Academia Francesa en 1648 elevó claramente el prestigio cultural de la pintura en Francia. España, en cambio, tuvo que esperar hasta 1667 para que los pintores quedasen libres de impuestos por su profesión. En otras partes (Portugal, Inglaterra y Holanda) hubo que luchar para alcanzar el estatus de artes liberales para la pintura durante el siglo xviii (Dacosta, [1696] 1967; Pears, 1988). Quienes abogaban por el valor intelectual de la pintura, como por ejemplo Charles du Fresnoy, seguían haciendo hincapié en la semejanza entre poesía y pintura mientras que un laico como Giovanni Bellori, presidente de la Academia Romana de Pintura, subrayaba las elevadas aspiraciones espirituales de la pintura con su vigorosa afirmación de que la pintura representa la belleza ideal.

La teoría musical había sido una de las artes liberales desde la antigüedad y la práctica musical (interpretación) y la poética musical (composición) habían ascendido en su condición desde finales de la Edad Media, a medida que la música se fue convirtiendo en un ele-

mento importante de la vida de la corte. Sin embargo, en el curso del siglo xvii tuvo lugar un cambio aún más significativo en la concepción de la música. El viejo ideal polifónico de la música como armonía basada en razones matemáticas y la concordancia de las esferas comenzó a ser cuestionado a partir de un nuevo ideal de música monódica (melodía con acompañamiento) capaz de representar de forma más adecuada los sentimientos humanos, idea que ya se encuentra en el *Diálogo sobre la música antigua y moderna* de Vincenzo Galilei (1581). Como buen humanista del Renacimiento que era, Galilei había afirmado que los compositores debían volver a la práctica antigua, que subordinaba la música a las ideas y sentimientos expresados en un texto. La cada vez mayor aceptación del ideal de representar los sentimientos condujo a los madrigales compuestos como melodías cantadas con acompañamiento de instrumentos y dio comienzo a la ópera, hacia 1600. Las primeras óperas en Florencia fueron sobrias tentativas de revivir la tragedia griega, pero a medida que se fueron desplazando de las cortes de los príncipes, los palacios y los aristócratas a los teatros públicos, primero en Venecia y más tarde en las capitales del norte de Italia, poco a poco la ópera se fue convirtiendo en un elaborado espectáculo de entretenimiento en el que las partituras escritas quedaban subordinadas a las arias de los *virtuosi* y a los efectos escénicos. El viejo estilo polifónico no fue abandonado sino que quedó relegado a la música de iglesia, aunque incluso en ese contexto tanto la Reforma como la Contrarreforma promovieron una música acorde con los textos.

Este nuevo énfasis sobre los aspectos representativos y expresivos de la música fue una importante contribución a la nueva clasificación de las artes. En el debate entre quienes se adherían a la vieja polifonía y quienes defendían la nueva expresividad melódica, los polifonistas continuaban defendiendo la relación de la música con la matemática y con la astronomía en el marco de las artes liberales del *quadrivium*, mientras que los expresivistas tendían a establecer analogías entre la música y la retórica o la poesía en el marco del *trivium*. Al poner la música más cerca de la retórica y de la poesía, la nueva tendencia melódica y representativa ayudó a debilitar los vínculos dentro del *quadrivium* y anticipó el agrupamiento de la poesía, la retórica y la música con la pintura, la escultura y la arquitectura, que más tarde se conocería como bellas artes.

Durante el siglo xvii también se dieron pasos importantes en la moderna categoría de literatura (poesía imaginativa, drama, narración) que ayudaron a preparar el camino para el surgimiento de la moderna categoría de arte. La creación de la Académie Française por el Cardenal Richelieu en 1635 con el encargo explícito de purificar la lengua francesa y con la restauración de los teatros por Carlos II y el nombramiento de John Dryden como poeta laureado de Inglaterra, son reconocimientos del estatus alcanzado por la poesía y de la contribución de ésta a la estabilidad política y la gloria de la monarquía. Nadie ha resumido mejor que la conocida clasicista Anne Dacier la unión política, ética y artística que se produce durante el siglo xvii: «Las *belles lettres* son la fuente del buen gusto, las buenas maneras y el buen gobierno» (Reiss, 1992, 37). Sin embargo, términos como «*belles lettres*», «poesía» y «literatura» seguían sin estar fijados según el sentido moderno y «literatura» seguía siendo empleado sobre todo para hablar de la enseñanza libresca. No obstante, a finales del siglo se aplicó al término un significado adicional, tal como se deja ver en el *Dictionnaire Français* de Pierre Richelet de 1680, que definía «literatura» como «conocimiento de las *belles lettres*», o la obra de «Oradores, Poetas e Historiadores» (Reiss, 1992, 231). Pese a lo cual Antoine Furetière, compilador de un diccionario semejante, se refería pocos años después al término *belles lettres* diciendo (sin duda tenía a Richelet en mente): «Las personas llaman letras humanas o erróneamente *belles lettres* al conocimiento de los poetas y oradores, cuando en realidad las verdaderas *Belles Lettres* son la física, la geometría y las ciencias sólidas» (Viala, 1985, 282).

Mark Fumaroli ha mostrado que estas actitudes opuestas con relación a los términos *belles lettres* y «literatura» eran el reflejo de su condición marginal por contraste con el prestigio que aún tenía la elocuencia y la teoría retórica. «Era de la Elocuencia, era de la retórica, el siglo xvii vio el nacimiento de las *Belles Lettres*. Aún no es la era de la Literatura... lo literario sólo se deja ver después del hecho, a la luz reveladora y deformante de un estadio cultural posterior» (Fumaroli, 1980, 31-31). Fumaroli subraya la diferencia entre las prácticas de finales del siglo xvii y las ideas modernas, y Timothy Reiss pone de relieve las semejanzas. Sin embargo, ambas posiciones no son incompatibles. Erica Harth ha afirmado que aunque no se estableció del todo un ámbito específico para la literatura, los cambios sufridos por la novela y los relatos de viajes muestran que la vieja categoría de literatura empezaba a dividirse en ámbitos más o me-

nos distintos: «Ficciones verídicas (poesía, novela, teatro) y hechos verídicos (viaje, mecánica, zoología), división que Douglas Patey y Alvin Kernan afirman que se completa sólo un siglo después» (Harth; Patey, 1998; Kernan, 1990). Aún más importantes que los signos lingüísticos del comienzo de la modernidad literaria es la aparición de la crítica pública y vernácula hacia el año 1680, especialmente en Francia. Antes de 1678 la mayor parte de los debates literarios en Francia se planteaban entre la pequeña aristocracia y alta burguesía parisienses, y las pocas revistas existentes eran políticas o muy académicas. Pero en 1678 *Le Mercure Gallant*, de aparición mensual, comenzó a incorporar extractos y reseñas de novelas, en especial sobre la controvertida obra de Madame de Lafayette *La princesa de Clèves*. Tan controvertida era esa novela que el editor de la revista invitó a sus lectores a constituir grupos de discusión y a que le enviaran cartas contando su reacción ante la lectura del texto. De este modo trataba a su «público» como si las opiniones individuales importaran (Dejean, 1997). La expansión de este público embrionario de literatura durante el siglo xviii, combinada con el surgimiento de públicos similares para la música y las artes visuales, habría de jugar un papel crucial en el establecimiento del moderno sistema de las artes.

La categoría de literatura empezaba a emerger a finales del siglo xvii y muchas personas asociaban la música con la retórica y la poesía. La pintura, la escultura y la arquitectura eran ampliamente aceptadas como artes liberales. No obstante lo cual todavía no había aparecido la moderna categoría de arte. Para que esto ocurriese el antiguo esquema que separaba las artes liberales de las mecánicas debía romperse y reorganizarse. Esto comenzó a ocurrir a consecuencia de otros dos procesos que tuvieron lugar durante el siglo xvii: el cada vez más elevado reconocimiento de las ciencias como ámbito específico de conocimiento y práctica, y la transformación de la retórica que, de ser pensada como un conocimiento práctico relacionado con la persuasión, pasó a ser una cuestión de estilo y de ornamento.

La fundación de la Royal Society en Londres en 1760 y de la Académie Royale des Sciences en Francia (1663) fueron tan sólo los signos más visibles de la institucionalización de la ciencia (Briggs, 1991; Shapin, 1996). Muchos historiadores del arte del siglo xx han subrayado la liberación del artista individual con relación a los talleres y las corporaciones; y asimismo, algunos historiadores de la ciencia han señalado la cooperación de los científicos con los talleres. Las artes mecánicas no fueron

importantes para el ascenso de la ciencia únicamente porque suministraron a Galileo el telescopio; también ofrecieron a los científicos un modelo de conocimiento basado en la experiencia y en el esfuerzo mancomunado (Rossi, 1970). Por supuesto, la insistencia de Galileo en las matemáticas como clave para comprender los mecanismos de la naturaleza fue tan importante como el acento que puso en los experimentos físicos. Al unir los métodos experimental y matemático, los científicos del siglo xvii no sólo sentaron las bases para que las ciencias alcanzaran una identidad autónoma, sino que además establecieron un límite de demarcación dentro de las artes liberales. Así pues, la geometría y la astronomía vinieron a ser colocadas junto con la mecánica y la fisiología, y la música, que antaño las acompañaba, se desplazó hacia la retórica y la poesía.

La coherencia del sistema de las artes liberales en el siglo xvii también fue puesta en cuestión al cambiar la concepción de la retórica, sobre todo cuando Descartes estableció una separación rigurosa entre la lógica, como método geométrico de razonar que conduce a la certeza, y la retórica, «arte» de razonar hacia lo probable. «Retórica» es hoy en día un término peyorativo, pero desde Aristóteles y Cicerón hasta Montaigne y Erasmo, como arte de la persuasión, la retórica colocaba en un sitio casi equivalente a sus tres componentes: invención (desarrollo de argumentos), disposición (orden de los argumentos) y elocuencia (estilo y dicción). Durante el siglo xvii, el afán de certeza de Descartes reforzó la tesis de Petrus Ramus según la cual la invención y la disposición debían pasar de ser una cuestión retórica a ser tratadas por la lógica, de modo tal que la retórica de ahí en adelante debía ocuparse solamente del estilo y la dicción. Uno de los efectos del cartesianismo fue el de alentar la ruptura del antiguo *trivium* de las artes liberales, donde la lógica aparecía junto con la gramática y la retórica, haciendo que la retórica quedase reducida al estilo y, de esta manera, ocupase una posición más próxima a la poesía. Y por otro lado, el cartesianismo asociaba la lógica con la geometría y las ciencias físicas.

Todos los elementos para el surgimiento de la categoría de arte ya estaban dados hacia 1690 pero la reorganización de las categorías sólo tuvo lugar cincuenta años después. Incluso a finales del siglo xvii muchas personas seguían relacionando la música con las matemáticas y la astronomía en lugar de asociarlas con la retórica y la poesía; el erudito inglés William Wotton incluso llamó a la música «ciencia fisicomatemática» (Wotton[1694] 1968, 284). La pintura, la escultura y la arquitectura

a menudo eran agrupadas bajo nombres tales como «artes del dibujo», «artes figurativas» e incluso «*beaux-arts*», pero no hubo un único nombre o concepto para las artes visuales agrupadas (Brunot, 1966). La sentencia de Horacio que vinculaba a la poesía con la pintura era un lugar común, como lo eran las vagas invocaciones a las «artes hermanas», pero la mayor parte de los nuevos conjuntos de artes eran adaptaciones hechas al pasar y en ningún caso estuvieron vigentes o fueron aceptadas de modo general.<sup>3</sup> Un ejemplo vívido de lo imprecisos que eran los nuevos modos de clasificar las artes es el ensayo de Charles Perrault de 1690 donde se describe una colección perteneciente a un noble, formada por ocho pinturas alegóricas de las artes liberales. Perrault sugiere que estas ocho artes deberían ser llamadas en realidad *beaux arts*, puesto que «merecían ser admiradas y cultivadas por un gentilhomme» y marcadas por «el gusto y el genio». Es evidente que su idea de las *beaux arts* suena notablemente parecida a la moderna idea de arte (Kristeller, 1990, 195). Sin embargo, las artes representadas en las pinturas incluyen no sólo a la poesía, la oratoria, la música, la arquitectura, la pintura y la escultura, sino además a la óptica y la mecánica. El hecho de que Perrault mezclara lo que nosotros consideraríamos como radicalmente separado en términos de arte y ciencia sirve para ejemplificar el estado transicional de las clasificaciones vigentes a finales del siglo xvii. Serían necesarios otros cincuenta años para que la moderna categoría de arte llegase a ser elaborada de tal modo que ganara la aprobación general y se convirtiera en norma para las generaciones siguientes, un relato que retomaremos en el comienzo del próximo capítulo.

#### EL PAPEL DEL GUSTO

Así como durante el siglo xvii las clasificaciones de las artes todavía estaban en transición hacia nuestras categorías modernas, lo mismo ocurría con la noción de cada una de las artes individuales. La poesía, la pintura, la música y las demás artes seguían siendo consideradas se-

3. François Blondel, un arquitecto que escribió en el año 1675, vinculaba la arquitectura, la pintura y la escultura a la poesía, la elocuencia, el teatro y la danza colocándolas en la base de la armonía y del placer, aunque no convirtió estas observaciones en una categoría (Tatarkiewicz, 1964).

gún su función, ya fuera para la instrucción, el prestigio, el acompañamiento, la decoración y la diversión, al tiempo que quienes comenzaban a apreciar la pintura y la escultura «por ellas mismas» formaban una pequeña élite. Incluso en Italia, donde un «cuerpo de *connoisseurs* comenzaba a prepararse para juzgar los cuadros según sus méritos estéticos», semejante actitud «realmente aparece en el siglo xviii» (Haskell, 1980, 130).

Un indicador del persistente funcionalismo de las artes fue la ausencia de instituciones como el museo de arte, el concierto o los derechos de autor que hoy en día sirven para que las obras de arte se distingan del resto de los artefactos culturales. No obstante, se pueden identificar algunos predecesores de tales instituciones. Los comienzos del concierto se pueden rastrear en los grupos musicales de aficionados como el *Collegium Musicum* alemán y los ocasionales conciertos que se ofrecieron en las tabernas de Londres a partir de los años 1660. Antecedentes del museo de arte son por supuesto las grandes colecciones de pintura y escultura reunidas por los príncipes, aunque la mayoría de ellas permanecían cerradas al público, con excepción de unos pocos artistas o *connoisseurs* que podían visitarlas por invitación. Otro antecedente del museo de arte era el «gabinete de curiosidades» (*studiolo*) o *Kunstkammer*, edificio o habitación especialmente diseñados en un palacio con objeto de exponer relojes, instrumentos científicos, plantas raras y minerales junto con pinturas, esculturas y joyas. Estos conjuntos fueron concebidos de acuerdo con un principio enciclopédico que refleja el ideal humanista de conocimiento, y el hecho de que se incluyera en ellos obras de pintura y escultura es un signo más de que aún no se contaba con una categoría específica de arte (Hooper-Greenhill, 1992; Bredekamp, 1995). Por descontado, hacia el siglo xvii existían ya otras instituciones artísticas importantes: el teatro, que se remontaba a la Edad Media tardía, y la ópera, nacida a comienzos del siglo. A medida que la ópera fue cambiando su función como diversión cortesana y se convirtió en un teatro público, pasó a ser un entretenimiento habitual de los sectores sociales acomodados, y en ella el guión iba subordinándose cada vez más a las necesidades impuestas por las áreas de los *virtuosi*, los interludios orquestales, los ballets y los espectaculares efectos escénicos.

Aunque las artes seguían siendo consideradas ante todo por su utilidad durante el siglo xvii, también hay evidencias de que poco a poco

se fue imponiendo el papel del gusto. El uso metafórico de «gusto» se remonta a las antiguas escrituras y ya hemos observado que unos pocos *connoisseurs* italianos lo aplicaban a la pintura del Renacimiento. Durante el siglo xvii el «gusto» solía designar la capacidad de discriminar alternativas en la vida social y en las artes (Barnow, 1993).<sup>4</sup> Los debates sobre el gusto en las artes se movían en torno a un clasicismo generalizado: la creencia de que había que seguir los modelos y los ideales antiguos era compartida por prominentes italianos (Giovanni Bellori), franceses (Nicolas Boileau) e ingleses (John Dryden) cuyas ideas sobre la poesía y la pintura continuaron teniendo un poderoso influjo durante gran parte del siglo xviii. Para el clasicismo, la pintura, la poesía y la música eran artes de imitación, para las cuales el objeto es lo bello natural, el medio es la razón, y el fin, instruir a través del placer.<sup>5</sup>

Amad la razón, entonces; de tal modo que, sea lo que sea que escribáis,  
extraguáis de ello su recompensa y su luz.

(Boileau, 1972, 47)

Durante la segunda mitad del siglo se recrudeció la resistencia a estas posiciones clasicistas en nombre de la sensación,<sup>6</sup> el juicio individual y de géneros modernos como la novela. Con frecuencia se decía que el público, que poco sabía acerca de las reglas del arte, era capaz de dar una respuesta correcta al teatro o a la pintura a través de las sensaciones (Piles, 1708, 94; Reiss, 1992, 92). No obstante, estos campeo-

4. David Summers considera que el interés de finales del siglo xvii en el «gusto» era realmente una continuación de la vieja idea de un «intelecto práctico» o *sensus communis*. Tanto Summers como Robert Klein recurren más al uso del *gusto* como equivalente del juicio en algunos escritores renacentistas que siguieron siendo leídos durante el siglo xvii.

5. Muchos escritores han discutido encendidamente acerca de qué es primero, el placer o la instrucción. La defensa de Dryden en 1668 del «Ensayo sobre la poesía dramática» proclamaba que «el deleite es el principal, si no el único, fin de la poesía; puede admitirse la instrucción, pero sólo en un segundo lugar. Pero su ensayo de 1679 en el que trataba «los fundamentos de la crítica en la tragedia» decía: «Instruir con deleite es el fin general de toda poesía» (142). El «Preface to an Evening's Love» de 1671 establecía la diferencia, poniendo la instrucción como el principal objetivo de la tragedia y el placer como un medio, mientras que en la comedia el placer era el principal objetivo y la instrucción el medio.

<sup>6</sup> Traducimos «sensación» (*feeling*) para distinguirlo de «sentimiento» (*sentiment*) que aparece más adelante. (*N. de los T.*)

nes de la sensación no eran contrarios a la razón, sino que más bien intentaban ampliar el espectro de lo racional (Becq, 1994a). La propia idea de la sensación era tan amplia y compleja como la idea de la razón y cambió gradualmente durante el siglo desde las nociones de pasión y emoción (véase el *Tratado sobre las pasiones* de Descartes) hasta la ternura (véase el famoso *Mapa de las sensaciones* de Madeleine de Scudéry), culminando en la idea de sentimiento, que habría de ser tan importante durante el siglo xvii (Dejean, 1997). «Sentimiento» abarcaba un territorio extenso, desde lo sentimental en sentido lato hasta la idea de un conocimiento tácito o de una intuición espiritual. A comienzos de siglo ya Pascal había afirmado que «el corazón tiene razones que la razón no comprende» puesto que razona «tácita, naturalmente, y sin arte» (Pascal, 1958, 73).

Entre los autores de finales del siglo xvii Dominique Bouhours es el más conocido por su insistencia en el papel de la sensación en nuestra respuesta espontánea a las situaciones sociales y las obras poéticas, usando el cliché *je ne sais quoi* (no sé qué) (Bouhours, 1920). La mayoría de los ejemplos de *je ne sais quoi* propuestos por Bouhours no eran tomados de las artes sino del ámbito social. Por ejemplo, la forma en que reconocemos un rostro, detectamos un estado febril o encontramos que una persona es noble o adorable. Sin embargo, una prueba de lo poco antiintelectualista que era Bouhours es que hablaba de la experiencia del *je ne sais quoi* como una especie de «razón rápida» (200). Bouhours y los demás autores que subrayaban el papel de la gracia, el corazón, la delicadeza y la sensación sugerían que quizás podría hablarse de una tercera vía de responder a la poesía, a la pintura o a la música, entre la razón discursiva y el puro deleite sensorial.

La tentativa de combinar la razón con la sensación tuvo también importantes implicaciones de género. Perrault y los demás admiraban a las mujeres como escritoras tanto como jueces en materia de literatura, pero para un filósofo como Malebranche esta capacidad sensible y emotiva era justamente lo que impedía que las mujeres produjeran una poesía sería que les permitiese apreciar sus propios sentimientos (Malebranche, 1979, 266). Algunos autores no tenían inconveniente en admitir que las mujeres podían ser árbitros naturales del gusto, pero otros, en cambio, afirmaban que la inconstante razón femenina limitaba a las mujeres en cuanto a apreciar los aspectos meramente ornamentales y sentimentales de las artes. No es casual que un escritor despreciara a

Bouhours tratándolo como una ridícula *précieuse* que había pasado demasiado tiempo en compañía de «mujeres y maestros menores», mientras que, por su parte, Madame de Sevigné afirmara que Bouhours era un hombre dotado de una inteligencia polifacética (Ferry, 1990, 54). La tentativa de ampliar la idea de razón permitió que los partidarios de la sensación y de la inmediatez visual dieran un paso importante hacia la moderna idea de lo estético, pero pocos de ellos llegaron a elaborar teóricamente su posición. Aparte de Pascal, el principal pensador que formuló las implicaciones filosóficas de la función cognoscitiva de la sensación o razón rápida fue Leibniz. Descartes había afirmado que las ideas «claras y distintas» eran la garantía de la certeza. Leibniz en cambio sostenía que hay ideas claras y que sin embargo no son distintas, como, por ejemplo, las que percibimos con claridad sin poder separar de modo distinto en partes analizables. Se trata de ideas «fusionadas» o «compactas», como la percepción del rojo, el gusto de un limón o el sonido de una cuerda.

En lugar de pensar cada nota musical por separado, captamos la armonía y la melodía fusionadas (Leibniz, 1969, 291; Barnow, 1993). De modo similar, «a veces conocemos *claramente*, sin asomo de duda, que un poema o un cuadro están bien o mal hechos, porque en ellos hay *un no sé qué* que nos satisface o nos repele» (Leibniz, 1951, 325). Sin embargo ni Leibniz ni Bouhours limitan el conocimiento tácito o el *je ne sais quoi* al campo de las artes. Para que ideas como las de Bouhours y Leibniz lleven a la moderna idea de lo estético, es preciso que las artes se separen tanto de las artesanías como de las ciencias y sean pensadas como una categoría autónoma que requiere de una facultad específica del juicio. Por consiguiente, en este y en otros aspectos, el siglo xvii siguió siendo un período de transición.