

IER LA FLORESTA

FILOSOFÍA

GRADO

Clei 6

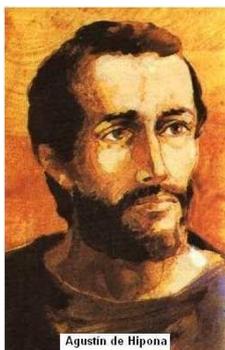
AÑO 2020

1. REALIZA LA COMPRACAION ENTRE LA ÉTICA DESDE LA PERSPECTIVA MEDIEVAL, MODERNA Y CONTEMPORÁNEA
2. 2. QUE ES LA SOCIOLOGIA Y DE QUE SE ENCARGA EN LA ACTUALIDAD?
3. EXPLICA CADA UNO DE LOS CONCEPTOS DE ESTETICA EN LAS EPOCAS MENCIONADAS.
4. 4. CUALES SON LAS CARACTERISTICAS DEL RENACIMIENTO, DEL BARROCO Y DEL MANIERISMO SEGÚN LA LECTURA.
5. CONSTRUYE Y ESCRIBE TU PROPIO CONCEPTO DE ETICA Y DE ESTETICA.



## 4.1. LA ÉTICA DESDE LA PERSPECTIVA MEDIEVAL, MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

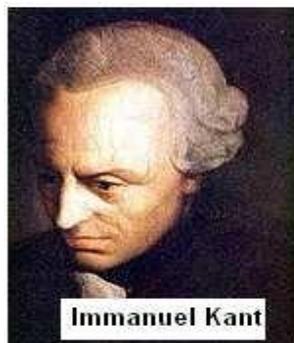
**4.1.1. Edad Media.** Es un momento en el que la ética asume elementos de las doctrinas clásicas de la felicidad (el fin del actuar humano consiste en obtener el bien que nos hace felices) y los une a la doctrina cristiana (vista como Revelación divina), especialmente según la normativa que recogen los mandamientos. El fin último del actuar humano es la caridad, que se consigue al vivir desde el Evangelio, y que permite al hombre acceder a la visión de Dios (en el cielo), donde el ser humano alcanza su máxima plenitud y el bien supremo.



Diversos autores hablan de ética y según perspectivas diferentes. Es oportuno recordar dos grandes nombres, san Agustín de Hipona y santo Tomás de Aquino (especialmente en la segunda parte de la Suma de teología, en la que se recogen numerosos elementos de la ética de Aristóteles).

Posteriormente, y tras las huellas de las ideas de Tomás de Aquino, se desarrolla en el ámbito católico lo que luego será conocido como principio de doble efecto.

**4.1.2. Edad Moderna.** Los filósofos éticos modernos trabajan con la mirada puesta, sobre todo, en el mundo antiguo (estoicos, epicúreos, Platón, Aristóteles), si bien con algunos elementos heredados de la Escolástica medieval. Descartes tiene algunos elementos de ética en su famoso Discurso del método. Dentro del racionalismo, es Baruch Spinoza quien elaboró de modo más amplio y sistemático una propuesta ética. En el ámbito del empirismo, David Hume trabajó en diversos momentos para comprender los motivos profundos de las acciones humanas.



La gran revolución ética moderna se realiza a través de Immanuel Kant, que rechaza una fundamentación de la ética en otra cosa que no sea imperativo moral mismo (deontologismo formal), pues si la moral se orienta a buscar la felicidad no podría dar ninguna

norma categórica ni universal. Los filósofos idealistas desarrollaron esta moral del imperativo categórico. Hacen frente así al utilitarismo, al afirmar que el principio de utilidad no es el único criterio de corrección de las acciones.

**4.1.3. Edad Contemporánea.** La ética del siglo XX ha conocido aportes importantísimos por parte de



numerosos autores: los *vitalistas y existencialistas* desarrollan el sentido de la opción y de la responsabilidad, Max Scheler elabora una *fenomenología* de los valores. Autores como Alain Badiou han intentado demostrar que esta principal tendencia (en las opiniones y en las instituciones), la cuestión

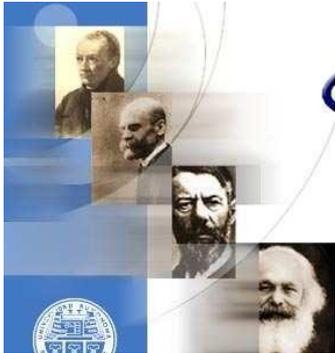
de "la ética" en el siglo XX, es en realidad un "verdadero nihilismo" y "una amenazante denegación de todo pensamiento". Recientemente, y desarrollando un análisis en profundidad de los orígenes y fundamentos de la ética, han aparecido diversos estudios sobre el papel de las emociones en el desarrollo de un pensamiento ético antifundacionalista, como ha indicado Richard Rorty. En las últimas dos décadas, el filósofo escocés MacIntyre establece nuevas herramientas de análisis histórico-filosófico de distintas versiones rivales de la ética.



## 5. SOCIOLOGÍA

La **sociología** es la ciencia social que estudia los fenómenos colectivos producidos por la actividad social de los seres humanos dentro del contexto histórico-cultural en el que se encuentran inmersos.

En la sociología se utilizan múltiples técnicas de investigación interdisciplinarias para analizar e interpretar desde diversas perspectivas teóricas las causas, significados e influencias culturales que motivan la aparición de diversas tendencias de comportamiento en el ser humano especialmente cuando se encuentra en convivencia social y dentro de un hábitat o "espacio-temporal" compartido.

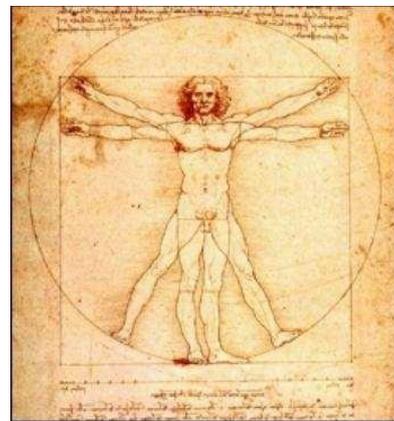


Los orígenes de la sociología como disciplina científica están asociados a los nombres de Henri de Saint-Simon, Auguste Comte, Karl Marx, Herbert Spencer, Émile Durkheim, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies, Vilfredo Pareto, Max Weber, Talcott Parsons, Alfred Schütz o Harriet Martineau. A pesar de esto, ya desde la Edad Media, pensadores de origen árabe, como Ibn Jaldún, realizaron reflexiones académicas que podrían ser consideradas sociológicas.

### 5.1. EL CONOCIMIENTO FÁCTICO, HISTÓRICO, DIALÉCTICO Y FORMAL

El conocimiento proviene del deseo de conocer, indagar, investigar, ya que está ligado a la práctica vital y al trabajo de los hombres. Hay dos tipos de conocimientos: el conocimiento vulgar y el conocimiento científico. El conocimiento vulgar, es aquel que el hombre aprende del medio donde se desenvuelve, este conocimiento es vulgar, ya que aunque parte de los hechos, no trata de buscar relación con éstos, se basa de lo cotidiano y en los

sentimientos. En cambio, el conocimiento científico intenta relacionar de manera sistemática todos los conocimientos adquiridos acerca de algún determinado ámbito de la realidad; es racional ya que no se limita a describir los hechos y fenómenos de la realidad, sino que explica mediante su análisis, para la cual elabora formulas, enunciados, conceptos; es también objetivo, ya que no tiene que estar mezclado con ningún tipo de sentimiento; es claro y preciso; es fáctico, o sea que parte de los hechos y luego vuelve a éstos.



El "Hombre de Vitrubio", de Leonardo da Vinci

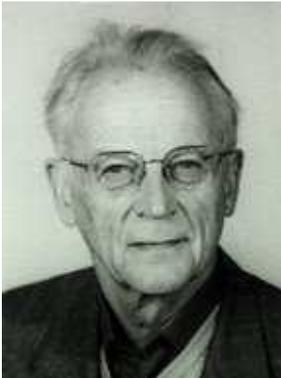
También trasciende de los hechos (descarta hechos, produce nuevos hechos, y los explica); es analítico, es decir que los resultados se obtienen de un análisis; es especializado, ya que tiene especificidad en cada una de las ciencias; tiene que ser comunicable (poder darlo a conocer a otras personas); es verificable, debe ponerse en práctica; es metódico, es decir, que se debe aplicar una metodología para explicarlo, y responde a una búsqueda intencionada, obedeciendo a un planteamiento donde se utilizan procedimientos metódicos con pretensión de validez; es sistemático, ya que está construido por ideas conectadas entre sí, que forman sistemas; es general, ubica los hechos singulares en pautas generales llamadas "leyes"; es legal, porque busca leyes y las aplica; es explicativo, ya que intenta de explicar los hechos en términos de leyes, y las leyes en término de principio; es predictivo, para poder predecir los hechos y apuntar a las hipótesis; es abierto, ya que está listo para que siga en

progreso, para que sea cambiado; y es útil, es decir que tiene aplicación práctica para el hombre.

## 5.2. LA SOCIOLOGÍA EN LA MODERNIDAD Y EN LA ACTUALIDAD

En el umbral del siglo XXI, escenario de la transformación de los estados nación y de los procesos globalizadores que configuran un nuevo orden mundial, resulta promisorio la propuesta de Alain Touraine para hacer una lectura sociológica de dichas transformaciones. Su tesis acerca de la "modernización mutilada" y, por ende, de la necesidad de un "retorno a la modernidad" y el papel que, en ello, juegan los "Actores y Sujetos sociales" permiten reconocer que la profundidad y el rumbo que asumen los cambios no se deben sólo a la expansión del mercado mundial, a la internacionalización del capital y al desarrollo de la informática; por el contrario, el dinamismo de estas fuerzas impersonales responde a la actuación de los seres humanos y a las relaciones que entre ellos establecen. La pretensión del texto se limita a recabar algunas notas sobre la propuesta del sociólogo francés acerca del Sujeto social y su relación con algunos de los ejes señalados por el autor: Crisis de la modernidad y retorno a la modernidad; Racionalidad y Subjetividad; y movimientos sociales portadores del Sujeto.

**5.2.1. Crisis de la modernidad.** En la visión de Alain Touraine, la historia de la modernidad es aquélla de la emergencia de actores sociales y culturales que bajo el impulso de la racionalidad instrumental fraguaron la sociedad industrial y a los Estados nación. El siglo XIX fue de las clases sociales como el siglo XX de las naciones. El impulso de la modernidad cesa cuando la racionalidad instrumental se separa de los Actores sociales y culturales. Entonces el eros, el consumismo, la empresa y la nación se desvinculan y entran en coalición unos con otros. De esta forma, la modernidad entra en crisis y la sociedad deja de ser el espacio donde las instituciones y los Actores



sociales se corresponden por medio de la familia y de la escuela. Las condiciones de crecimiento económico, de libertad política y de bienestar individual no se dan de manera análoga e interdependiente. La economía se reduce a un conjunto de estrategias empresariales y éstas son ajenas a un tipo de sociedad y de cultura. Entonces el sistema y los Actores se encuentran totalmente disgregados.



La modernidad asocia el progreso con la cultura y opone las sociedades tradicionales a las sociedades modernas. La posmodernidad viene a separar lo que antes estaba unido: define la cultura

sin referencia al progreso de la racionalidad, la sociedad ya no está unida a ningún personaje ni categoría social y se acentúan las culturas locales. De igual forma, se disocian las conductas de producción, de consumo y de vida política. Todo ello conduce a la desaparición de los Sujetos sociales y en forma paralela, el Sujeto individual termina por descomponerse, al punto de limitarse a una sucesión de "representaciones" de acuerdo al contexto. En consecuencia, en el análisis social prevalece el pensamiento sistémico que descarta la idea de Actor y de Sujeto y se centra en el sistema mismo y en la creciente diferenciación de los subsistemas para los cuales, los otros subsistemas son simples entornos. En esta perspectiva se considera la vida social como un entorno del sistema político. Estas interpretaciones son incompatibles con el pensamiento social heredado de los dos últimos siglos, en particular con las nociones de historia, movimiento social y de sujeto.

El mundo de hoy es un mundo que se debate entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el sistema y los Actores. De un lado, el mundo parece global; del otro, los multiculturalismos parecen no tener límites. En tanto que la ley del mercado destruye sociedades, culturas, movimientos sociales; la obsesión de identidad se aprisiona en políticas arbitrarias que no pueden sostenerse más que en la represión y el fanatismo. Por el camino sistémico, al que conduce la racionalidad, no se vislumbra solución por lo que se hace necesario redefinir la sociedad, recuperar lo subjetivo y retornar al Sujeto. Esto es así porque la modernidad racionalista

aprisionó en instituciones represivas todo aquello que parecía resistirse a su triunfo. En lugar de ayudar a su desarrollo, le ha amputado la mitad de ella misma. Se puede concluir que no es posible la

modernización sin racionalización pero que también es indispensable la formación de Sujetos que se sienta responsable frente a sí y frente a la sociedad.

## 6. ESTÉTICA

### 6.1. LA ESTÉTICA MEDIEVAL, MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

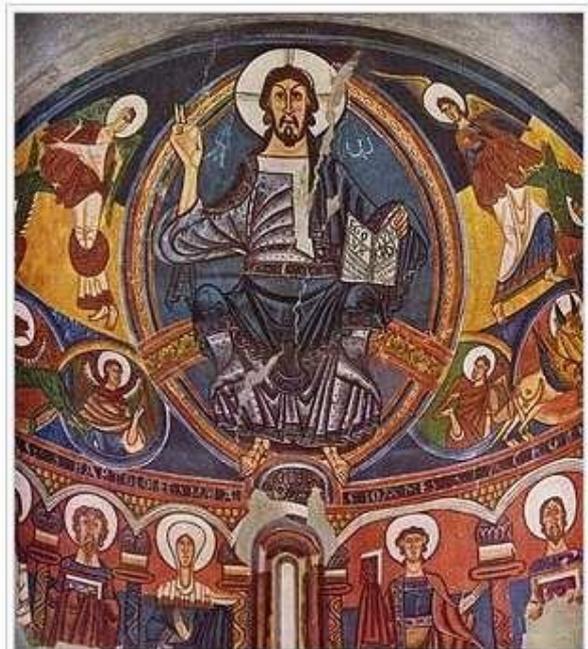
La estética estudia las razones y las emociones estéticas, así como las diferentes formas del arte. La Estética, así definida, es el dominio de la filosofía que estudia el arte y sus cualidades, tales como la belleza, lo eminente, lo feo o la disonancia, desde que en 1750 (en su primera edición) y 1758 (segunda edición publicada) Baumgarten usara la palabra «estética» como «ciencia de lo bello, misma a la que se agrega un estudio de la esencia del arte, de las relaciones de ésta con la belleza y los demás valores». Algunos autores han pretendido sustituirla por otra denominación: calología, que atendiendo a su etimología significa ciencia de lo bello (kalos, «bello»).

La estética es la ciencia que estudia e investiga el origen del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte, según asienta Kant en su Crítica del juicio. Se puede decir que es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte.

Si la Estética es la reflexión filosófica sobre el arte, uno de sus problemas será el valor que se contiene en el arte; y aunque un variado número de ciencias puedan ocuparse de la obra de arte, sólo la Estética analiza filosóficamente los valores que en ella están contenidos.

**6.1.1. La estética medieval.** La estética medieval era principalmente teológica: la belleza está al servicio de la revelación, sirve para expresar las verdades cristianas. El arte medieval se vio influido por la inmaterialidad de Plotino: para los autores medievales la belleza está en la expresión, no en las formas, es una estética subjetiva. Las figuras artísticas pierden corporeidad, se pierde interés por la realidad, las proporciones, la perspectiva. En cambio, se acentúa la expresión, sobre todo en la mirada; los personajes se simbolizan más que se

representan. El arte tenía en esta época una función social, práctica, didáctica. El artista –o más bien artesano– no era creativo, realizando una labor que traducía conceptos colectivos y no individuales.



Pantocrátor de Sant Climent de Taüll, MNAC. El arte medieval pierde realismo para aportar una mayor expresividad y simbolismo a la imagen.

Era un arte simbólico, donde todos sus componentes (espacio, color, iconografía) tenían un significado, generalmente religioso. Fue en esta época cuando se relacionó por primera vez el arte con la belleza, sintetizado en la expresión *ars pulchra* («arte bello») presente en la obra goliárdica *Carmina Cantabrigensia* (siglo XII). Por otro lado, en un intento de alegorización de la realidad inspirado en la tradición mítica griega y en la interpretación rabínica judía, los Padres y teólogos cristianos –desde Orígenes hasta Ambrosio de Milán, Juan Casiano y Juan Escoto

Erígena– desarrollaron un concepto simbólico de la naturaleza, que tendría gran relevancia en el desarrollo posterior de la estética en base a la interpretación semiótica de la realidad.

El primer cristianismo se nutrió de la filosofía neoplatónica (Plotino, Porfirio, Jámblico, Proclo), donde el mundo de las ideas de Platón o el Uno de Plotino se identificaban con Dios. La filosofía –o, más propiamente, teología– cristiana era pues sintética, asimilando toda la tradición grecorromana: en el terreno estético, adoptaron la belleza espiritual de Platón, la belleza moral estoica, la concepción artística aristotélica, la retórica ciceroniana, la poesía horaciana y la arquitectura vitruviana. Se puede apreciar en la obra de autores como Orígenes, Lactancio, Tertuliano y Pseudo-Dionisio: para Orígenes, el arte venía de Dios, que es el «supremo artista»: Dios es la belleza suprema, por lo que la búsqueda de Dios es un camino estético. Tertuliano afirmó que la naturaleza es creación de Dios, y la cultura del diablo, por lo que el arte es una expresión del mal. Lactancio intentó demostrar que lo feo es en realidad bello, en función de su utilidad.

Para el Pseudo-Dionisio la belleza estaba en los «atributos metafísicos de la trascendencia», es decir, está fuera del objeto. La obra de Dionisio es la cristalización del pensamiento de Platón adaptado a la época: la luz es el bien –siguiendo el modelo hipostático de Plotino–, es la medida del ser y del tiempo. La invisibilidad de Dios se hace sensible para las cosas terrestres a través de la luz, siendo la luz inteligible –el bien– el principio trascendente de la unidad. Así, la belleza es la participación con la unidad. La belleza esencial de Dionisio es la de Platón (El Banquete), la belleza absoluta que depende de la razón. Asimila la belleza con Dios, por lo que en el mundo sólo hay una belleza aparente, la belleza de las cosas es reflejo de la belleza divina. Tomó de Plotino el concepto de una belleza que es propiedad de lo absoluto, fundiendo belleza y bondad en una belleza «supraexistencial». Asimismo, tomó el concepto plotiniano de emanación para afirmar que la belleza terrestre emana de la divina. En cuanto al arte, para Dionisio su único objetivo es acercarse a la belleza perfecta. La estética dionisiana ejerció una enorme influencia en el concepto cristiano de belleza, así como en la representación artística.

San Basilio asumió el concepto dualista griego de la belleza: por una parte, ésta es la proporción del conjunto; por otro, siguiendo a Plotino, es la propiedad de las cosas simples, presente en cualidades como la luz y el brillo. Afirmó que hay dos clases de belleza, una humana y otra divina, siendo la primera superficial y subjetiva y la segunda primordial y objetiva. Defendió el concepto de *pankalía*, según el cual el mundo es bello, ya que al ser creación de Dios refleja la belleza divina. Aun así, no cabe entenderlo con que todo lo visible sea bello y agrade por igual a todos los hombres, sino que todo es bello en cuanto cumple una finalidad.



La geometría, vitral del rosetón del transepto norte de la Catedral de Laon.

San Agustín manifestó que la belleza física es símbolo de la belleza divina, y exaltó la belleza moral sobre la sensible. Frente a la estética subjetiva de Plotino propuso una belleza racional, material. En *Sobre la belleza y la conveniencia* (*De pulcro et apto*), reflejó una estética sensualista de carácter estoico. Perdido este libro, en 384 escribió *Confesiones*, donde confesó que la lectura de *Sobre la belleza* de Plotino le hizo convertirse al cristianismo. Agustín se sentía continuamente atraído por las formas de las cosas que le rodeaban, veía en el mundo una belleza continua en las formas, que era deseable, atrayente y que, tras su conversión, tendría una función significativa. Hacía una teología estética, reflejando en todos sus libros su concepto de belleza, dentro

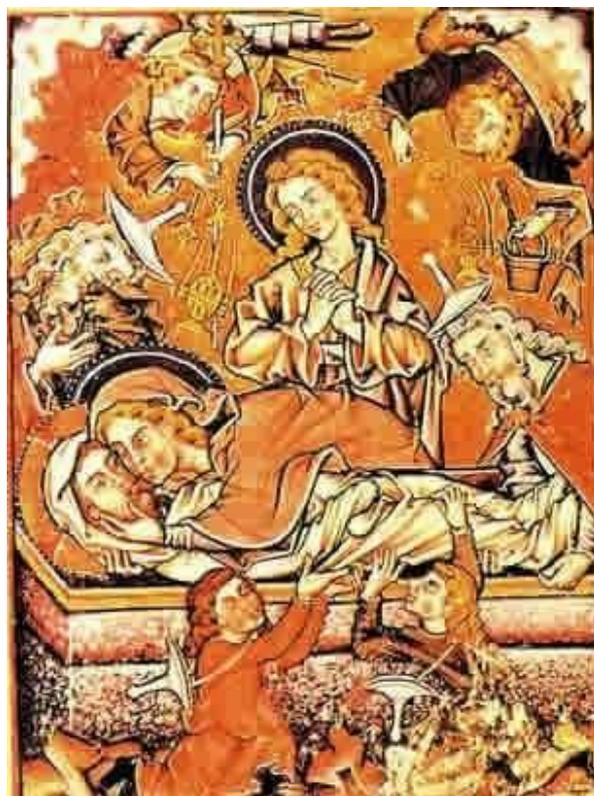
de una estética semántica: la forma tiene un significado, los objetos naturales se convierten en signos para nuestra percepción. Para Agustín la belleza es «unidad», coherencia de las partes entre sí, armonía del conjunto.

Durante la Baja Edad Media, y paralelamente al arte gótico, surgió la llamada «estética de la luz»: la luz era símbolo de divinidad, lo que se reflejó en las nuevas catedrales góticas, más luminosas, con amplios ventanales que inundaban el espacio interior, que era indefinido, sin límites, como concreción de una belleza absoluta, infinita. Asimismo, se otorgó gran importancia a la belleza del color, que adquirió en la Edad Media un significado simbólico, expresando cada color un distinto atributo o cualidad, humana o divina. Robert Grosseteste habló del carácter matemático de la belleza, identificándola con la luz metafísica, y distinguiendo tres tipos de luz: lux (Dios), radium (rayos de luz) y lumen (el aire lleno de luz). El lumen refleja en los objetos, por lo que éstos resplandecen (splendor). Afirmaba que «la luz es la belleza y adorno de toda creación visible», así como que embellece las cosas y muestra su hermosura. Roger Bacon racionalizó la estética de la luz, opinando que la incidencia de la luz en los objetos produce líneas, ángulos y figuras elementales. Hugo de San Víctor distinguió entre belleza visible e invisible: la primera, presente en la forma, es percibida por los sentidos (imaginatio), mientras que la segunda se encuentra en la esencia y es captada por la inteligencia (intelligentia). La belleza invisible es la belleza suprema, que sólo capta la mente intuitiva.

El periodo bajomedieval fue el de la filosofía escolástica, que pretendía el estudio de Dios desde unos postulados más racionalistas – para lo que se basaron principalmente en la filosofía aristotélica–, pero sin renunciar a la fe. Los escolásticos partieron de la teoría formalista agustiniana y de la belleza contemplativa victoriana (de Hugo de San Víctor), y se centraron en cuestiones más semánticas y estructurales de la belleza: definición y esencia de la belleza, postura del ser humano ante lo bello, etc. Guillermo de Auvernia estableció que «es bello lo que gusta por sí mismo», así como que «es bello lo que deleita a la mente» (animum delectat) y «lo que atrae». Los escolásticos plantearon el carácter objetivo y condicional de la belleza, planteando una relación

entre objeto y sujeto: para que un objeto nos guste, éste debe poseer unas cualidades que atraigan. También recogieron la idea de belleza como proporción entre las partes proveniente de San Agustín: en un texto franciscano del siglo XIII, la Summa Alexandri (por su autor, Alejandro de Hales), se especifica que «es bello lo que tiene medida, forma y orden».

San Buenaventura estableció que la percepción es la afinidad entre los sentidos y los objetos, que proporciona acción, fuerza y forma: la acción da salud, la fuerza da bondad y la forma da belleza. Se establecía así una «proporción de adecuación», que era cambiante, subjetiva. En contraposición, propuso una «proporción de igualdad», que sería un último estadio, inteligible, de la belleza, comparable a la unidad de San Agustín. En Itinerario de la mente a Dios decía que esta igualdad no varía, sino que hace abstracción de las circunstancias de lugar, tiempo y movimiento. Para Buenaventura, la luz es la cosa más agradable: la luz es la «forma sustancial» de los cuerpos, siendo por tanto el principio básico de la belleza.



Alberto Magno recogió dos teorías tradicionales sobre la belleza, la de la proporción aristotélica y la del resplandor neoplatónico, sintetizándolas en base a la teoría hilemorfista de Aristóteles (la materia va unida a la forma): así unió proporción y resplandor, resultando que la belleza se produce cuando la materia trasluce su esencia. Definió así la belleza como el resplandor de la forma en las diversas partes de la materia. Su discípulo Ulrico de Estrasburgo desarrolló esta teoría dividiendo la belleza en corpórea y espiritual, a la vez que encontró en ella dos cualidades distintas: la belleza esencial, inherente a las cosas, y la accidental, ajena a ellas.

Santo Tomás de Aquino recogió la tesis de Alberto Magno de la belleza como esplendor de la forma. Opinaba que la percepción de la belleza es una clase de conocimiento, exponiendo su teoría en su obra magna, la *Summa Theologica* (1265-1273). En esta obra encontró una relación entre el sujeto y el objeto (percepción): el objeto se manifiesta como forma, y el sujeto percibe gracias a la sensibilidad; entre forma y sensibilidad hay una afinidad estructural. Para Tomás belleza y bondad son lo mismo, aunque la belleza se dirige al intelecto y la bondad a los sentidos. Lo bueno es material, lo bello inmaterial; lo bueno hace desear, lo bello no tiene deseo de posesión. Distinguía en la belleza tres cualidades: integridad, que es la estabilidad estructural del objeto –un objeto roto o incompleto no puede ser bello–; armonía, es decir, la correcta proporción de las partes de un objeto; y claridad, relacionando la belleza con la luz como símbolo de verdad, siguiendo la tradición neoplatónica.

Por último, cabría citar a Dante Alighieri, que en su gran obra, *La Divina Comedia* –junto a otros tratados, como *Il convivio* y *De vulgari eloquentia*–, expresó varios conceptos estéticos, muy próximos a la estética escolástica, pero con algún elemento innovador. De Santo Tomás cogió su concepto de la belleza como consonancia y claritas, junto a la idea de una belleza espiritual aparte de la sensorial, y que la belleza perfecta sólo se encuentra en Dios. Pero a la belleza entendida como un correcto ordenamiento de las partes) añadió un elemento metafísico: el amor. El amor es un poder cósmico, que conduce a la divinidad. Para Dante, el amor es la fuente de la belleza, igual en la naturaleza que en el arte. El artista debe crear su obra inspirado por el amor. El arte representa a la naturaleza, que es

obra de Dios, por lo que tiene un carácter inefable: el arte es «casi nieto de Dios». Así, al relacionar arte y belleza, Dante abrió el camino a la estética renacentista, alejada de postulados teológicos.

## 6.1.2. Estética moderna

**6.1.2.1. Renacimiento.** La cultura renacentista supuso el retorno al racionalismo, al estudio de la naturaleza, la investigación empírica, con especial influencia de la filosofía clásica grecorromana. La teología pasó a un segundo plano y el objeto de estudio del filósofo volvió a ser el hombre (humanismo). Asimismo, resurgieron los sentimientos nacionalistas, y el latín dejó de ser la lengua universal para dar paso a las lenguas vernáculas. La estética renacentista se basó tanto en la antigüedad clásica como en la estética medieval, por lo que a veces resultaba algo contradictoria: la belleza oscilaba entre una concepción realista de imitación de la naturaleza y una visión ideal de perfección sobrenatural, siendo el mundo visible el camino para ascender a una dimensión suprasensible.



*La Gioconda*, de Leonardo da Vinci.

Se produjo una gran renovación del arte, que volvió a estar inspirado en la realidad, imitando la naturaleza. Uno de los primeros teóricos del arte renacentista fue Cennino Cennini: en su obra *Il libro*

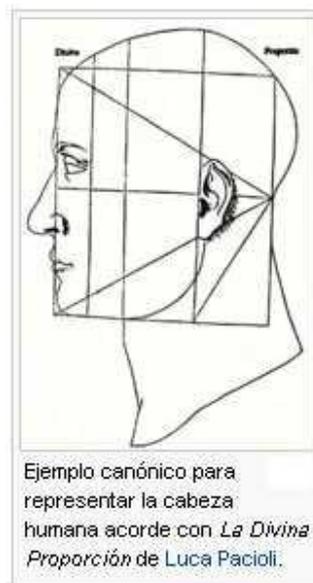
dell'arte (1400) sentó las bases de la concepción artística del Renacimiento, defendiendo el arte como una actividad intelectual creadora, y no como un simple trabajo manual. Para Cennini el mejor método para el artista es retratar de la naturaleza (ritrarre de natura), defendiendo la libertad del artista, que debe trabajar «como le place, según su voluntad» (come gli piace, secondo sua volontà). También introdujo el concepto de «diseño» (disegno), el impulso creador del artista, que forja una idea mental de su obra antes de realizarla materialmente, concepto de vital importancia desde entonces para el arte moderno.

El Renacimiento puso especial énfasis en la imitación de la naturaleza, lo que consiguió a través de la perspectiva o de estudios de proporciones, como los realizados por Luca Pacioli sobre la sección áurea: en *De Divina Proportione* (1509) habló del número áureo –representado por la letra griega  $\phi$  (fi)–, el cual posee diversas propiedades como relación o proporción, que se encuentran tanto en algunas figuras geométricas como en la naturaleza, en elementos tales como caracolas, nervaduras de las hojas de algunos árboles, el grosor de las ramas, etc. Asimismo, atribuyó un carácter estético especial a los objetos que siguen la razón áurea, así como les otorgó una importancia mística.

En otro campo de investigación, Leonardo Da Vinci se preocupó esencialmente de la simple percepción, la observación de la naturaleza. Buscaba la vida en la pintura, la cual encontró en el color, en la luz del cromatismo. Para Leonardo era más importante el color que la línea, y con éste creó sus composiciones, creando los contornos con una transición de tonos (sfumato). En *Tratado de la pintura* (1651) expuso su teoría del arte, el cual necesita la aportación de la imaginación, de la fantasía. La pintura es la suma de la luz y la oscuridad (claroscuro), lo que da movimiento, vida. Según Leonardo, la tiniebla es el cuerpo y la luz el espíritu, siendo la mezcla de ambos la vida.

Nicolás de Cusa trató la estética en sus obras *De mente*, *De ludo globi* y *Tota pulchra*, donde recogió el concepto platónico de belleza como cualidad ideal, no material, siendo la idea la que forma el «resplandor de la belleza» (resplendentia pulchri). Para Cusa, el arte consiste en componer el

conjunto de la materia (congregat omnia), otorgando unidad a la pluralidad (unitas in pluritate).



En 1462 se fundó la Academia de Florencia, donde surgió una importante escuela de corte neoplatónico, con autores como Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola y Angelo Poliziano. El más relevante en el campo de la estética fue Ficino, autor de *De Amore*, un comentario al Banquete de Platón, donde reflexionó sobre la belleza y el arte. Para Ficino, Dios es el más grande artista (artifex), mientras que el hombre sólo capta el reflejo de la belleza, que es el acuerdo de la idea con la materia. Distinguió dos clases de belleza: la claritas, procedente de Dios, es el reflejo de la luz divina en las cosas (la belleza de la naturaleza); la concinnitas procede del hombre, y se basa en la armonía, en la relación de las partes con el conjunto. Sin embargo, aunque distingue dos bellezas, una corporal (de las formas) y otra incorpórea (de las virtudes), ambas se subordinan a la percepción mental, ya que incluso la belleza formal es percibida por la vista y elaborada por la mente, resultando igualmente incorpórea. Para Ficino, la perfección interior crea la exterior, por lo que la belleza es una imagen espiritual (simulacrum spirituale). Asimismo, distinguía entre «belleza como tal» (pulchritudo) y «cosas bellas» (res pluchrae), afirmando que los cuerpos pueden ser cosas bellas, pero no belleza en sí misma, ya que están sujetos a los cambios del tiempo. También

opinaba que la belleza sólo es accesible a los «sabios» (cognoscentes), que son los únicos capaces de juzgarla (iudicium pulchritudinis), ya que poseen una idea innata de lo bello. Por último, en *Theologia platonica* (1474), Ficino recogió toda la tradición estética neoplatónica y agustiniana y formuló una nueva teoría basada en el Fedón platónico, la de la «contemplación»: en ésta se produce una escisión del cuerpo con el alma, ascendiendo ésta hacia el mundo de las ideas que describió Platón. Aquí el alma puede aprehender de forma inmediata la sensación de la belleza.

Herederero de la estética ficiniana fue León Hebreo, un judío español exiliado en Italia, autor de *Diálogos del amor* (1535). León continuó con la tesis neoplatónica de la atracción espiritual de la belleza, afirmando que el amor es la actitud natural del ser humano frente a la belleza. También habló de la «gracia» –que fijó como categoría estética–, que es la que atrae hacia la belleza, siendo en esencia una mezcla de belleza y bondad. Por último, Agostino Nifo publicó en 1531 su tratado *De lo bello*, donde realizó un estudio histórico de los principales conceptos estéticos desde los sofistas hasta los neoplatónicos, siendo uno de los primeros textos realizados sobre historia de la estética. Nifo era filósofo y médico, formulando una teoría sobre el amor y la belleza de corte más científico, en base a criterios fisiológicos.

**6.1.2.2. Manierismo.** Con el manierismo se podría decir que comienza el arte moderno: las cosas ya no se representan tal como son, sino tal como las ve el artista. La belleza se relativiza, se pasa de la belleza única renacentista, basada en la ciencia, a las múltiples bellezas del manierismo, derivadas de la naturaleza. Para los manieristas, la belleza clásica era vacía, sin alma, contraponiendo una belleza espiritual, onírica, subjetiva, no reglamentada –resumida en la fórmula non so ché («no sé qué») de Petrarca–. Apareció en el arte un nuevo componente de imaginación, reflejando tanto lo fantástico como lo grotesco, como se puede percibir en la obra de Brueghel o Arcimboldo. Era una época de escepticismo, de relativismo, de desorientación originada por las nuevas teorías astronómicas (Copérnico, Kepler), donde el hombre

ya no era el centro del universo. En Francia, Michel de Montaigne relativizó la verdad, que resultaba inalcanzable; en España, Francisco Sánchez dudó del conocimiento humano, mientras que Baltasar Gracián afirmó que «la única cosa que tenemos clara es el vacío».



*Alegoría de la Belleza*, de **Cesare Ripa**. La Belleza es una mujer desnuda con la cabeza oculta entre nubes (símbolo de lo subjetivo de la belleza); en la mano derecha lleva un globo y un compás (la belleza como medida y proporción), y en la izquierda una flor de lis (la belleza como tentadora del alma, igual que el perfume de una flor).

Giorgio Vasari, en *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos* (1542–1550), inauguró la era de la historia del arte como historiografía, poniendo especial énfasis en la progresión y el desarrollo del arte. Miguel Ángel fue el principal exponente de un nuevo concepto de la relación entre el arte y la belleza: así como hasta entonces se había defendido que el objetivo del arte era imitar la naturaleza, siendo la belleza su resultado, Miguel Ángel planteó lo contrario, que el único objetivo del arte es la belleza, y la imitación de la naturaleza sólo es un medio para llegar a ella.

Uno de los principales innovadores en el campo de la estética fue Gerolamo Cardano, escritor, filósofo y médico, autor de *De subtilitate* (1550), que entre otros temas trató el arte y la belleza. Cardano elaboró una teoría que relacionaba belleza con

conocimiento: al ser humano le resulta bello aquello que conoce, aquello que percibe con la vista y el oído, o que capta con la mente. Para Cardano, las cosas sencillas son más bellas, ya que son más fáciles de percibir; las cosas complejas, al ser de más difícil captación, pueden llegar a desagradar. Sin embargo, cuando las cosas difíciles de captar por los sentidos o la razón –que él denominaba *subtilitas*– son aprehendidas por el ser humano, pueden proporcionar un placer incluso mayor que las cosas sencillas. Y así como la belleza es mayor cuanto más perceptible, la «sutilidad» también incrementa cuanto es más difícil de captar. Lo sutil se relaciona con la rareza, la dificultad, lo oculto, complejo, prohibido e inasequible, que serán las bases del arte manierista.

Por otro lado, Giordano Bruno prefiguró en sus teorías algunas de las ideas modernas sobre arte y belleza: la creación es infinita, no hay centro ni límites –ni Dios ni el hombre–, todo es movimiento, dinamismo. Para Bruno hay tantos artes como artistas, surgiendo la idea de originalidad del artista. El arte no tiene normas, no se aprende, sino que viene de la inspiración. Recogiendo el antiguo concepto de belleza como proporción de las partes, opinaba que la belleza no proviene de Dios, pues éste es unicidad. En cambio, encontró la belleza en la naturaleza y en las obras humanas, especialmente el arte, la función del cual es multiplicar la belleza. Afirmó que la belleza eleva los sentimientos del hombre, convirtiéndolo en poeta y héroe. Creía que la belleza no es única, sino múltiple (*multiplex*), que es indefinida e indescriptible, y que es relativa, no hay una belleza absoluta. También creía que depende del estado de ánimo, y que puede suscitar diversos sentimientos desde la atracción y la complacencia hasta el amor.

**6.1.2.3. Barroco y racionalismo.** El barroco fue un estilo heredero del escepticismo manierista, que se vio reflejado en los autores de la época en un sentimiento de fatalidad, de dramatismo. El arte se volvió más artificial, más recargado, decorativo, ornamentado, destacando los efectos ópticos, el ilusionismo. La belleza buscó nuevas vías de expresión, cobrando relevancia lo asombroso, los efectos sorprendentes, y surgiendo nuevos conceptos estéticos como «ingenio», «perspicacia» o «agudeza». Se ponía énfasis en la conducta

personal, el aspecto exterior, reflejando una actitud altiva, elegante, refinada, exagerada, que cobró el nombre de *préciosité*. Cobró más importancia el teatro, fiel reflejo de este dramatismo y de la artificiosidad del arte, destacando el teatro isabelino inglés (Shakespeare, Ben Jonson, Robert Greene, John Ford) y los «corrales de comedia» españoles (Lope de Vega, Calderón), mientras que en Italia nació la *Commedia dell'Arte*, teatro itinerante con personajes arquetípicos como Arlequín, Colombina, Pagliaccio, Pantalone, etc.



Las tres Gracias, de Peter Paul Rubens.

William Shakespeare presentó en su obra diversos conceptos relacionados con el arte y la belleza: afirmó que la belleza es el sentido de la vista, siendo «el ojo el juez de lo bello» (*Trabajos de amor perdidos*). Sostuvo que la naturaleza es el principal modelo para el arte: «el arte es en sí naturaleza» (*Cuento de invierno*), es decir, el arte, como la naturaleza, crea vida. Pero además, el arte puede superar a la naturaleza, ya que tiene un componente adicional, la imaginación: «el arte enseña a la naturaleza» (*Timón de Atenas*). Por su espiritualismo y emotividad, así como su preponderancia otorgada a la imaginación, se ha considerado a Shakespeare precursor de la estética romántica.

Francis Bacon intentó en *De dignitate et argumentis scientiarum* (1623) clasificar las ciencias y las letras según tres productos del intelecto: razón, memoria



e imaginación; de la razón vendría la ciencia, de la memoria la historia y de la imaginación la poesía. Sin embargo, relacionó las artes con los bienes corporales, de los que existen cuatro: salud, belleza, fuerza y placer; de la salud se ocupa la medicina, de la belleza la cosmética, de la fuerza el atletismo y del placer las «artes hedonísticas» (artes voluptuarie). Estas últimas se organizan según los sentidos: la pintura con la vista y la música con el oído. Formuló una teoría historiosófica sobre la relación de la sociedad con el arte: en sociedades jóvenes predominan las artes marciales, en las maduras las liberales y en las decadentes las hedonísticas. También trató sobre la belleza, que para él no tiene reglas, no se circunscribe a cánones o proporciones: «no hay ninguna belleza superior que no posea alguna rareza en las proporciones».

Giovanni Pietro Bellori expuso en *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura* (1672) una teoría clasicista del arte que, sin embargo, le otorgaba una autonomía y una importancia de tal magnitud que sentaba en cierta medida las bases para el concepto moderno del arte. Bellori se fundamentaba en conceptos anteriores de la belleza, entendida como orden y proporción; pero partiendo de aquí afirmó que la belleza del arte es superior a la de la naturaleza, y que el principio del arte no consiste en la imitación, sino en el reflejo de la «idea». Esta idea no es única sino múltiple, hay una idea para cada ente y objeto creado; y es evolutiva, correspondiendo a cada era un ideal distinto de belleza. Para Bellori, las ideas provienen del Creador, y los artistas «al imitar a aquel primer artífice se forman a su vez en su intelecto un modelo de belleza superior, de modo que al mirarlo enmiendan la natura».

En Francia el siglo XVII fue el «siglo de la razón», filósofos y escritores como Descartes, Racine, Molière y Malherbe representan una búsqueda de la racionalización del pensamiento. Al escepticismo manierista sucedió un racionalismo de raíz científica, que sentaría las bases de la filosofía moderna. Descartes, en *Discurso del Método* (1637), intentó encontrar una nueva vía de razonamiento, partiendo de premisas claras y empezando de cero cuando el camino se desvía – como ocurría con el relativismo manierista–. Partió de la duda como método filosófico, de la que

desprendía la existencia del individuo: mi duda soy yo dudando, es decir, pensando; por tanto, «pienso, luego existo». Para Descartes, el arte está fuera del conocimiento, por lo que es dudoso, oscuro. Aunque no elaboró ninguna teoría estética, la obra epistemológica de Descartes y su búsqueda de un método filosófico serían las bases de la estética neoclásica.

La filosofía cartesiana junto a la pervivencia del cientificismo aristotélico pusieron las bases de una estética basada en la razón y en las normas de la naturaleza, lo que se percibió en los diversos tratados sobre arte de la época: Racine defendía la inspiración como forma de encontrar soluciones nuevas a la obra de arte; Charles Perrault dividió la belleza en clásica y arbitraria o artificial (*inventatio*); Charles Batteux, en *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746), estableció la concepción actual de bellas artes, separadas de las ciencias, con un principio de imitación (*imitatio*).

Por otro lado, filósofos jansenistas como Pierre Nicole remarcaron el carácter subjetivo de la belleza: en *Delectus Epigrammaticus* (1659) afirmó que «la subjetividad y disparidad de juicios se debe a que están basados en “primeras impresiones”, cuyo criterio de lo bello es el placer». Sin embargo, percibe un carácter general en estas impresiones, concluyendo que la razón debe poder superar la arbitrariedad de estos juicios iniciales. Por su parte, Blaise Pascal expuso en sus *Pensamientos* (1670) la imposibilidad de describir la belleza, manifestando sin embargo que el deleite que provoca sí es constatable como un fenómeno universal. Para Pascal, el ser humano tiene en su interior un «modelo» (*modèle*) de belleza, y le parecerá bello todo cuanto se ajuste a ese modelo. Para un moralista como Nicolas de Malebranche la belleza se encuentra en el alma, afirmando que «deberías saber que en tu alma se encuentra toda la belleza que percibes en el mundo». Baruch Spinoza creía que la belleza no era una cualidad del objeto, sino un efecto del sujeto que lo percibe, manifestando en una carta de 1665 que «no atribuyo a la naturaleza ni belleza ni fealdad, ni orden ni desorden, porque sólo remitiéndonos a nuestra imaginación se puede decir que las cosas son bellas o feas, ordenadas o desordenadas».