

# EL BASILISCO

Revista de materialismo filosófico

---

Nº 44 (2015), páginas 61-75

Raúl Angulo Díaz

Fundación Gustavo Bueno – ORCID 0000-0003-2449-2946

## La disciplina Estética en España en el siglo XIX

### Resumen:

La Estética apareció en la universidad española como sección preliminar del curso de Literatura general y española. La Estética se entendió como el estudio de los principios filosóficos o generales de todas las artes bellas. El programa de Estética estaba inspirado directamente en el texto *Du vrai, du beau et du bien* (1836) de Victor Cousin. A la hora de explicar por qué se introdujo el estudio de la Estética en la universidad, hemos propuesto que la disciplina pudo cumplir tres funciones: 1) elevar el estatus del artista; 2) afianzar la literatura nacional frente al paradigma clasicista; 3) combatir el corporeísmo monista, el empirismo sensualista y el utilitarismo.

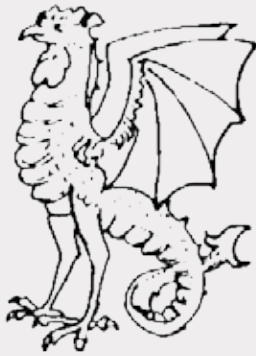
**Palabras clave:** Historia de la Estética, Universidad española, arte, liberalismo, catolicismo

-----

### Abstract:

Aesthetics appeared at the University as a preliminary section of the course of “Literatura general y española”. Aesthetics was understood as the study of the philosophical or general principles of all the fine arts. Aesthetics program was directly inspired in the text *Du vrai, du beau et du bien* (1836) by Victor Cousin. In explaining why the study of aesthetics was introduced at the University, we have proposed that the discipline could fulfill three functions: 1) raise the status of the artist; 2) reinforce national literature against the classical paradigm; 3) reject the sensualism, utilitarianism and corporeism.

**Keywords:** History of Aesthetics, Spanish University, art, liberalism, Catholicism



## EL BASILISCO

### Fundador

Gustavo Bueno

### Director

Gustavo Bueno Sánchez  
(Universidad de Oviedo)

### Secretaría de Redacción

Raúl Angulo Díaz  
(Fundación Gustavo Bueno)

### Consejo de Redacción

Jesús G. Maestro  
(Universidad de Vigo)

José Arturo Herrera Melo  
(Universidad Veracruzana, México)

Patricio Peñalver  
(Universidad de Murcia)

Elena Ronzón  
(Universidad de Oviedo)

Pedro Santana  
(Universidad de La Rioja)

Todos los artículos publicados en esta revista han sido informados por miembros del Consejo de Redacción

Revista evaluada por pares

EL BASILISCO se publica con periodicidad semestral.

Fundación Gustavo Bueno  
Avenida de Galicia, 31  
33005 Oviedo (España)

<http://www.fgbueno.es/basilisco@fgbueno.es>

© Fundación Gustavo Bueno  
ISSN: 0210-0088

Diseño: Piérides C&S  
Composición: PERMESO S.L.  
Imprime: Hifer Artes Gráficas  
Depósito Legal: O-343-78

# EL BASILISCO

Revista de materialismo filosófico

Número 44  
enero-junio 2015

## INDICE

### Artículos

**Gustavo Bueno**

*Ensayo sobre el fundamentalismo y los fundamentalismos / 3*

**Raúl Angulo Díaz**

*La disciplina Estética en España en el siglo XIX / 61*

**José Manuel Rodríguez Pardo**

*El Reino del Hombre en la Edad Moderna. El Padre Feijoo y el alma de los brutos / 77*

**Iván Vélez Cipriano**

*El hombre perfecto / 85*

**Íñigo Ongay de Felipe**

*Crítica del Reino de los Animales (incluyendo al hombre) / 85*

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

*El Basilisco*, revista de materialismo filosófico, considera para su publicación todos aquellos trabajos, relacionados con su temática y secciones, que le sean remitidos con este fin: artículos, notas, crítica de libros, noticias, &c.

1. Los trabajos se enviarán en versión electrónica de texto, junto con una carta del autor en la que ofrezca su original para ser publicado en EL BASILISCO, y confirme que el trabajo es inédito y no se encuentra sometido simultáneamente a examen por otra revista o publicación, así como cuantas circunstancias puedan parecer pertinentes a los efectos de su evaluación (incluyendo una breve referencia personal del autor, que incluya el año de nacimiento y sus datos biográficos y profesionales más relevantes). Todos los envíos deben hacerse, por correo electrónico o postal a la dirección abajo indicada. Se acusa recibo de oficio de todos los originales que son enviados a la revista.

2. Los trabajos deben estar escritos en español y ser inéditos. No se aceptan trabajos publicados anteriormente, que hayan sido enviados al mismo tiempo a otra revista o se encuentren en curso de publicación. Cada original debe incluir el título del trabajo (que será conciso e informará al lector del contenido esencial del texto); el nombre del autor, en su caso la institución a la que pertenece o en la que desarrolla actividades docentes o investigadoras, un resumen informativo del texto en español y en inglés (que no exceda las 150 palabras cada uno), un conjunto de palabras clave o keywords en español y en inglés (entre cuatro y siete), el texto principal, las notas y la bibliografía (si procede). Si el original contiene tablas, cuadros o ilustraciones, se presentarán por separado (indicando en el texto el lugar donde deben insertarse). Las notas llevarán numeración correlativa y se presentarán juntas al final del texto. Dado que los originales son evaluados anónimamente, se aconseja que los autores no se identifiquen en el propio texto.

3. Rogamos a los autores atiendan estas sugerencias tipográficas: [fgbueno.es/edi/basnor2.htm](http://fgbueno.es/edi/basnor2.htm)

4. Los originales se someten a un sistema anónimo de evaluación por pares de especialistas externos (*peer to peer review*). Posteriormente se decide si procede o no su publicación, notificándose a los autores en el menor plazo posible. La aceptación final estará condicionada a la revisión e incorporación de las correcciones contenidas en los informes de evaluación.

### Correspondencia

EL BASILISCO, Apartado 360  
33080 Oviedo (España)

Teléfono: [34] 985 245 857

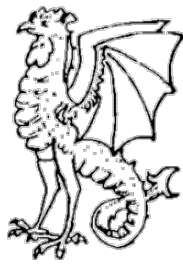
Fax: [34] 985 245 649

Correo electrónico: [basilisco@fgbueno.es](mailto:basilisco@fgbueno.es)

### Suscripciones

Particulares: 50 €/año  
Instituciones: 60 €/año





## La disciplina Estética en España en el siglo XIX

Raúl Angulo Díaz

Fundación Gustavo Bueno

ORCID 0000-0003-2449-2946

---

### §1. La Estética como parte preliminar de la Literatura

---

La Estética empezó a ser impartida en la universidad española como parte preliminar del curso de Literatura. Esta asignatura literaria fue establecida en las universidades españolas por el plan Pidal de 1845, llamado así por el ministro de la Gobernación que lo firmó, Pedro José Pidal. Esta asignatura, que se impartía dentro del plan de estudios de la Facultad de Filosofía, en un principio se denominó “literatura española” (art. 32)<sup>1</sup>, si bien poco después pasaría a llamarse “literatura general y española” o “literatura general y particular de España”. En este contexto, la Estética se entendió como la exposición de los principios filosóficos, concebidos como los principios generales y comunes al conjunto de las bellas artes, conjunto dentro del cual se incluía la Literatura como un elemento más entre otros. Este modo de entender la Estética reunía en sí tres concepciones de ella que son dissociables, aunque a menudo se presentan inseparables: 1) una teoría sobre un tipo de percepción y un tipo de actitud (llamada “actitud estética”) que se diferencia de otros dos tipos y actitud que suelen denominarse “teórica” y “práctica”; 2) una teoría sobre diversas categorías como lo bello, lo bonito, lo feo, lo gracioso, lo sublime, lo feo, lo horrible o lo asqueroso, categorías que a veces se las denomina “valores estéticos”, que pueden ser positivos, como en el caso de lo bonito, o negativos, como en el caso de lo feo; 3) una teoría o filosofía de artes como la arquitectura, la escultura, la pintura, la música o la literatura. En el caso de la Estética que los responsables educativos querían que se impartiese en la universidad española, estas tres

(1) Real Decreto aprobando el Plan General de Estudios, 17/IX/1845.

concepciones de la disciplina se dieron juntas, ya que la categoría de lo bello se definía por medio de la actitud desinteresada, dado que la belleza se concebía como una esfera que se enfrenta a lo que es útil o agradable, y a la vez se definía el arte por medio de la idea de la belleza (o de lo estético, en general), afirmando que las obras de arte son artefactos hechos con la intención de encarnar el valor estético de lo bello, así como para contemplarse de modo desinteresado.

Al año de promulgarse el denominado plan Pidal, se publicaron los diversos *Programas para las asignaturas de filosofía*, en los que se daba el contenido detallado de cada una de las asignaturas de la Facultad de Filosofía y, en concreto, de la asignatura de Literatura<sup>2</sup>. El impulsor del plan Pidal de 1845 y el principal responsable de la redacción de los *Programas para las asignaturas de filosofía* de 1846 fue Antonio Gil de Zárate (1796-1861), entonces Director General de Instrucción Pública. Tal como confiesa él mismo en su escrito *De la instrucción pública en España* (1855), Gil de Zárate fue quien introdujo el curso de Literatura general y española y, con él, la Estética entendida como filosofía de la belleza y del arte bello. Era entonces, según Gil de Zárate, cuando el término “Estética” “por primera vez resonaba en nuestras aulas”<sup>3</sup>.

La parte filosófica o “Estética” (entendida, como hemos dicho, como la exposición de los principios generales y comunes a todas las artes bellas) del programa de Literatura de 1846 se inspira directamente

(2) *Programas para las asignaturas de filosofía, publicados por la Dirección General de Instrucción Pública con arreglo a lo dispuesto en la Real Orden de 24 de julio de 1846*, Imprenta Nacional, Madrid (1846).

(3) Antonio Gil de Zárate, *De la instrucción pública en España*, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, Madrid 1855, vol. 3, pág. 118.

en el escrito *Du vrai, du beau et du bien* (1836) de Victor Cousin (1792-1867), filósofo francés que, como ministro de Instrucción Pública de Francia, fue responsable de la elaboración de los programas de enseñanza de su país. Menéndez Pelayo ya señaló que los programas de Cousin fueron “copiados a la letra” por Antonio Gil de Zárate en la redacción de los programas destinados a la universidad española tras la promulgación del plan Pidal<sup>4</sup>. En realidad, los contenidos de la obra de Cousin ya habían servido de modelo a Antonio Gil de Zárate para la redacción de la parte de su *Manual de literatura española* (1842) dedicada a exponer los principios filosóficos o genéricos del arte literario. Este manual, publicado cuatro años antes que el programa de Literatura, confirma que fue Gil de Zárate el responsable de la redacción en el programa de Literatura de la sección denominada “Estética”. Al impulsar la redacción del programa de 1846 de Literatura, programa al que debían estar sujetos los catedráticos universitarios de Literatura, Gil de Zárate no hizo más que seguir los contenidos que él mismo había usado en su manual de 1842 y que, a su vez, habían sido tomados de la obra de Cousin.

Examinemos brevemente lo que el programa de 1846 establecía como contenidos de la Estética o sección preliminar del curso de Literatura. El programa dispone que se comience distinguiendo dos doctrinas generales sobre la belleza, llamadas “realismo” e “idealismo”, doctrinas que implican dos concepciones distintas de arte. Para el realismo, la belleza se encuentra en la Naturaleza y es percibida por los órganos de los sentidos, y de ahí se sigue que el arte bello consista en la imitación de los objetos naturales. Para el idealismo, por el contrario, la belleza se encuentra en el espíritu humano, y por esa razón el arte bello ha de entenderse como expresión en un objeto exterior de algo que es concebido interiormente por el artista. El programa advierte a los profesores universitarios que deben mostrar a sus alumnos los “inconvenientes y falsedad de los dos sistemas”, explicando una teoría intermedia entre ambos extremos que reúna lo que hay de verdad en cada uno de ellos<sup>5</sup>. A continuación, según el programa, los profesores debían explicar en qué consiste la “belleza real o natural”, belleza que, aunque cause placer al ser percibida, no ha de confundirse con lo meramente agradable, puesto que lo bello es objeto de un juicio universal de razón y no objeto de la sensibilidad. El programa establece que el profesor ha de examinar luego en qué consiste lo “bello ideal”, definido como aquella concepción mental que el ser humano extrae por abstracción de los objetos bellos previamente percibidos en la Naturaleza. De acuerdo a esta concepción de lo bello ideal, y frente a las posturas extremas idealistas y realistas, el programa sostiene que el arte bello consiste en la realización de lo bello ideal en un soporte corpóreo sensible. Como lo bello

ideal concebido por el artista no es más que una belleza imperfecta e inferior a la belleza suprema, que es Dios, el profesor debía enseñar a sus alumnos que “toda obra del arte no es más que una aproximación: en último término está en lo infinito o Dios (...), elevarse a la belleza absoluta es elevarse hasta el Ser supremo” (pág. 114). A continuación, el profesor debía ofrecer a sus alumnos una teoría general del arte bello. Debía enseñar, en concreto, que el arte agrada a la vez a la sensibilidad, a la razón y al “sentimiento de lo bello”, un tipo de sentimiento que, por ser desinteresado, permite que no se confunda el arte con los productos útiles. También debía enseñarse que la “facultad productora de la belleza” es la imaginación del artista, que cuenta con la ayuda de otras facultades anímicas como son la memoria, la voluntad, el juicio, el sentimiento y la inteligencia. En este punto, los alumnos debían aprender que, en relación al arte, los seres humanos se dividen en dos grupos bien distintos: aquellos que tienen gusto y aquellos que tienen genio. El hombre de gusto, según el programa, es aquel que es capaz de apreciar pasivamente la belleza, pero no de crearla, mientras que el hombre de genio es el artista que crea activamente y de modo original la belleza (pág. 115). Una vez expuesta la teoría general del arte, el profesor debía clasificar y definir las diversas artes bellas. Todas las artes, se dice en el programa, coinciden en ser expresión de un fondo o sustancia en una forma o fenómeno, y se diferencian entre sí “por la ley de la expresión”, esto es, por el diferente modo de expresar el fondo en una forma, siendo la poesía el arte más elevado de todos por ser el más expresivo (ib.). Consideradas en su fondo, todas las artes serían iguales, mientras que, consideradas en su forma, todas las artes se dividirían en dos clases principales, las artes del oído (poesía y música) y las artes de la vista (pintura, escultura, arquitectura), puesto que el oído y la vista son los únicos sentidos capaces de apreciar la belleza, al ser sentidos intelectuales y no meramente sensibles, como lo son el gusto, olfato o tacto.

Tales ideas se encuentran en la obra de Víctor Cousin, tal como la podemos leer en una traducción que de ella se hizo al español, titulada *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1847), traducción firmada por “N.R. Losada”, que podría ser el novelista Nicolás Ramírez de Losada (1817-1885)<sup>6</sup>. En este texto se presentan como dos concepciones extremas y erróneas a las concepciones realistas e idealistas de la belleza. Las concepciones realistas son aquellas que sostienen que la idea de belleza surge a partir de la experiencia del sujeto ante los objetos bellos naturales, mientras que las concepciones idealistas sostienen que la idea de la belleza es producto exclusivo del espíritu humano (pág. 190 y ss.). Estas concepciones de la belleza llevan consigo distintas teorías del arte.

(4) Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Tomo III, Imprenta de F. Maroto e hijos, Madrid 1881, pág. 695.

(5) *Programas para...*, pág. 113.

(6) Victor Cousin, *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno. Traducción literal, aumentada con notas biográficas por D. N. R. de Losada*, Imprenta Repullés, Madrid 1847.

Las concepciones realistas entienden el arte bello como imitación de lo bello real, no teniendo en cuenta, según Cousin, que en la Naturaleza solo existen bellezas imperfectas. Las concepciones idealistas, por el contrario, cometen el “exceso opuesto”, ya que, al mantener que las bellezas imaginadas se deben exclusivamente al espíritu del artista, no tienen en cuenta que la belleza concebida deriva, en realidad, de la contemplación de los objetos imperfectamente bellos presentes en la Naturaleza (pág. 193). Unas y otras concepciones son juzgadas erróneas por Cousin, que presenta una teoría intermedia que trata de recoger la verdad presente en cada una de ellas. “Ambas escuelas – sostiene Cousin – deben darse la mano y hacer alianza”, dando Cousin por buena la concepción de la belleza que afirma que “la idea puede hacer su aparición en el seno de la Naturaleza, pero siempre se encuentra allí envelada y mutilada” (pág. 194). Como puede apreciarse, Cousin parte del supuesto de que hay dos tipos de belleza, una real (o natural), que es la que se da en la Naturaleza, y otra ideal (o espiritual), que es la concebida o imaginada por el artista. La belleza real sería, según Cousin, la que está presente en todos los objetos de la Naturaleza y consiste en una varia unidad que provoca en los hombres una sensación agradable. La apreciación de la belleza está identificada en la obra de Cousin con la emisión de un juicio estético (del tipo “esta rosa es bella”), de ahí que sostenga que la belleza no se reduce a la sensación de agrado, puesto que lo que suscita lo bello es ante todo un juicio racional que pretende ser universal, esto es, un juicio que supone que todos los que contemplen los mismos objetos bellos han de experimentar la misma sensación positiva (pág. 200). Cousin argumenta que si la belleza consistiese simplemente en una sensación de agrado, esto es, si afectara tan solo a la “sensibilidad física”, no podría darse en los juicios estéticos error ni disputa. Sin embargo, como de hecho es posible discutir la corrección de los juicios estéticos emitidos, entonces hay que afirmar que la belleza tiene que ver más bien con la vertiente racional o espiritual del ser humano (pág. 202). Tras exponer los asuntos relacionados con la belleza real o natural, Cousin pasa a tratar de lo bello ideal, que es definido como aquello imaginado por el espíritu humano. En este punto Cousin examina las “operaciones psicológicas” que se ponen en funcionamiento a fin de extraer lo bello ideal a partir de la contemplación de los objetos bellos naturales. Estas operaciones psicológicas se reducen, en el fondo, a la “abstracción”. Lo bello ideal para Cousin consiste, por tanto, en la abstracción de lo bello real (pág. 209). La abstracción es una elevación de lo bello real o natural “al estado de pureza y simplicidad” que es característico del mundo ideal y espiritual. Por medio de esta elevación, el hombre puede casi “tocar” a Dios mismo, que es definido por Cousin como la belleza suma (pág. 216). Después de haber tratado la belleza, tanto natural como ideal, Cousin pasa a exponer su filosofía del arte. El arte no es visto como resultado de la aplicación de un conjunto de reglas,

sino como expresión, en un soporte corpóreo sensible, de lo bello ideal que ha sido concebido previamente por el artista y extraído por abstracción de la contemplación de lo bello real (pág. 211). El arte bello, sostiene Cousin, no ha de confundirse, por tanto, con los productos útiles (sillas, carros, pucheros, etc.) que fabrican los artesanos. La razón por la que Cousin distingue los productos útiles de las obras de arte bellas es, en el fondo, la misma por la que antes había distinguido lo agradable sensible de lo bello racional, puesto que Cousin define lo útil como “lo agradable en lo venidero” (pág. 223), esto es, como aquel artefacto que se produce con la intención de provocar sensaciones de agrado en un futuro. El texto de Cousin prosigue afirmando que la imaginación del artista es la facultad anímica responsable de concebir lo bello ideal con el auxilio de otras facultades anímicas, como son la inteligencia, la memoria o el sentimiento de lo bello (pág. 235). En este punto, Cousin introduce la distinción entre el artista de gusto y el artista genial, siguiendo, aunque sin citar, la conocida distinción entre gusto y genio que había establecido Diderot en su artículo “Génie” (1757) de *L'Encyclopédie*. Para Cousin el artista genial es “lo que hay de más eminente en la humanidad”, puesto que su misión consiste en elevar y purificar lo que de imperfecto hay en la Naturaleza, a fin de hacerla “más pura y más conforme a la idea moral, grabada en ella por la mano de Dios” (pág. 266). Finalmente, tras haber expuesto su teoría general del arte, Cousin pasa a proponer una clasificación de las diversas artes bellas. Todas las artes formarían parte de una misma clase por compartir la misma finalidad, que es expresar en un soporte corpóreo sensible lo bello ideal, si bien se diferenciarían entre sí por el medio sensible empleado. Siendo el oído y la vista, según Cousin, los únicos sentidos capaces de juzgar la belleza, dado que son sentidos intelectuales y no meramente sensibles, las artes se dividirían en dos grandes grupos: las artes de la vista (pintura, escultura, arquitectura y construcción de jardines) y las artes del oído (poesía y música) (pág. 281 y ss).

Estas doctrinas de Victor Cousin las encontramos, si bien de un modo sumario, ya en el *Manual de literatura española* (1842) de Antonio Gil de Zárate, texto que precisamente se propuso en 1846, junto a las clásicas *Lecciones sobre retórica y las bellas artes* de Hugo Blair, traducidas al español en 1816 por José Luis Munárriz, como manual oficial de la nueva asignatura denominada Literatura general y particular de España<sup>7</sup>. El texto de Gil de Zárate está dividido en dos volúmenes, el primero dedicado a los “principios generales de poética y retórica” y el segundo al “resumen histórico de la literatura española”. El primer volumen de Gil de Zárate comprende tanto una parte filosófica (que Gil de Zárate aún no denomina “Estética” en 1842) como una parte preceptiva o conjunto de “reglas del buen decir”. La parte filosófica aparece, en concreto, en la sección tercera del primer

(7) *Boletín Oficial de Instrucción Pública* (1846), Tomo 9, Segunda Serie, pág. 520.

volumen, denominada “principios filosóficos comunes a todas las composiciones literarias”, justo después de haber expuesto los rudimentos del lenguaje, de la retórica y de la literatura (sección primera, denominada “reglas comunes a toda clase de escritos”, y que incluye temas como la definición del pensamiento, de las partes constitutivas de un escrito o la división de las figuras retóricas), y las reglas que han de cumplir los escritos literarios (sección segunda, denominada “reglas particulares de los escritos en verso”). La razón que Gil de Zárate da para tratar de una sección filosófica en su manual es que tal sección permite a los futuros literatos liberarse de seguir estrechamente las reglas de la preceptiva:

Además, como hasta ahora los modelos principales en literatura y bellas artes han sido las obras que nos ha dejado la Antigüedad, como de ellas están sacadas todas las reglas retóricas y poéticas, y como en estos últimos tiempos se ha puesto en duda la legitimidad de tales reglas, conviene examinar la índole de aquellas obras, hasta qué punto influyó en ellas el espíritu de los pueblos y épocas que se hicieron, y si las revoluciones posteriores han ocasionado mudanzas necesarias en el sistema literario<sup>8</sup>.

El artista, poniendo en juego la “imaginación”, sostiene Gil de Zárate, consigue extraer de su memoria, definida como el “receptáculo de todos los hechos recogidos”, lo bello ideal. La imaginación, en concreto, consigue combinar los “diferentes elementos arrebatados (...) a la memoria” produciendo una “forma particular que en la Naturaleza no existe” (pág. 125). Gil de Zárate se opone, como Cousin, a las concepciones realistas e idealistas de la belleza, defendiendo una posición intermedia que puede resumirse:

Lo bello tiene su origen en el mundo material, en la Naturaleza exterior, y por lo dicho, resulta que para crear lo bello, la imaginación, por medio de la memoria, saca de ese mundo material una infinidad de objetos bellos (...), entrando en una serie de abstracciones, mediante las cuales se eleva a la creación de este tipo ideal, que en nada se parece a aquellas bellezas elementales, pero que tienen su germen en ellas, como la planta florida y hermosa tiene su germen en la semilla que se arrojó a la tierra (págs. 125-126).

Partiendo de esta concepción intermedia de la belleza, Gil de Zárate rechaza las concepciones del arte que se oponen a ella, especialmente la teoría del arte entendido como imitación de lo natural, concepción que considera “mezquina, incompleta, poco digna de la naturaleza elevada del hombre” (pág. 129). La razón de este rechazo es que la belleza es una “concepción racional que sugiere a la mente la idea de una forma más cercana a la perfección que la que perciben los sentidos” (ib.). Debido ello, la contemplación de las obras de arte nos inspira “un amor puro y desinteresado”, “engrandece nuestra alma y nos persuadimos que semejante belleza no

puede ser otra cosa más que un destello de la divinidad, una de sus fases que nos presenta para que la adoremos” (pág. 130). Esa “concepción racional” en que consiste lo bello imaginado por el artista debe ser realizada en una forma sensible por “medios materiales”, como son el verso, el mármol o los colores.

---

## §2. Estética como teoría de la sensibilidad

---

En el programa de Literatura, y luego en los manuales de Literatura, se empleaba el término “estética” en el sentido de una teoría general de la belleza y del arte bello. Sin embargo, incluso después de publicarse en 1846 el programa de Literatura, en el siglo XIX aún se usaba el término “estética” en algunos manuales de Lógica para referirse a la teoría de la sensibilidad, siguiendo con ello la etimología del término (*aisthesis* significa “sensación” o “sensibilidad” en griego) y el uso que de él dio Baumgarten cuando definió la Estética como “gnoseología inferior”, esto es, como la ciencia que trata de explicar el tipo de conocimiento que tenemos de las cosas a través de los sentidos (“scientiam sensitive quid cognoscendi”). Este tipo de conocimiento sensible o estético (“cognitio sensitiva”), que no versa únicamente sobre los objetos bellos del Arte y de la Naturaleza, se diferenciaría del conocimiento que proporciona el entendimiento, que es claro y distinto, debido a que es un conocimiento confuso e indistinto, aunque conocimiento al fin y al cabo, de ahí que el conocimiento sensible o estético destaque ante todo en el conocimiento de objetos complejos, que trata de percibir en toda su exuberancia y densidad de propiedades. Hay que decir, por todo ello, que Baumgarten no entendía por Estética la disciplina que trata principalmente del arte y de la belleza, sino una teoría de la sensibilidad como facultad epistemológica, esto es, como facultad que produce un cierto tipo de conocimiento. Este sentido epistemológico del término “Estética” es el que tomó Kant en su *Crítica de la razón pura* (1781) al denominar “Estética transcendental” a la sección que trata de las condiciones transcendentales de la experiencia sensible.

Al igual que hicieron los manuales de literatura, los libros de texto de lógica publicados en España a mediados del siglo XIX siguieron de cerca el programa de Lógica que se publicó en 1846 en el *Boletín oficial de instrucción pública*. En este programa se indicaba que el profesor debía impartir, dentro de una sección denominada “Psicología”, un tema que estaba relacionado con la sensibilidad. “El alma tiene tres facultades generales: sensibilidad, inteligencia, actividad. ¿Qué se entiende por sensibilidad? La sensibilidad es física, moral e intelectual”<sup>9</sup>. Aunque en el programa no aparece mencionado de modo explícito del término “Estética”, posiblemente debido a que Gil de Zárate lo

(8) Antonio Gil de Zárate, *Manual de literatura española*, Imprenta D. Ignacio Boix, Madrid 1842, Vol. 1, pág. 121.

(9) *Boletín oficial de instrucción pública* (1846), Tomo 9, Segunda serie, pág. 585.

había reservado para referirse en exclusiva a la teoría de la belleza y del arte bello, los manuales de Lógica o Psicología sí que lo usaron para referirse a esa sección dentro de la Psicología que trataba de la sensibilidad, sección que se distinguía de otras secciones que trataban de la inteligencia (o entendimiento) y de la voluntad. Así ocurre, por ejemplo, en el *Curso de psicología* (1849) de Pedro Felipe Monlau (1808-1871), manual que llegó a tener doce ediciones hasta 1881, publicándose a partir de los años 60 en un mismo volumen junto al curso de Lógica escrito por José María Rey Heredia (1818-1861). El curso de Monlau está dividido, siguiendo el programa publicado de 1846 y su división tripartita de las facultades del alma, en cuatro secciones: 1) “estética”, entendida como “aquella parte de la psicología experimental que trata de la sensibilidad”<sup>10</sup>; 2) “noología”, sección en la que se estudia la facultad del entendimiento; 3) “prasología”, sección en la que se estudia la facultad de la voluntad, y todo aquello relacionado con la actividad o *praxis* (incluyendo temas como la espontaneidad, la libertad, el hábito o la felicidad); 4) y una última sección, denominada “síntesis de las facultades anímicas”, sección que Monlau juzga necesaria en cuanto que entiende que las tres facultades del alma forman parte de una unidad indivisible, que es el yo. En el *Curso de psicología* de Monlau la Estética estudia temas tales como las sensaciones, los sentimientos, el placer y el dolor sensibles, así como la belleza y el gusto. Acorde a la perspectiva psicológica del manual, Monlau define la belleza de un modo puramente subjetivo, como “la aspiración más natural y constante de la sensibilidad” (pág. 103).

Otro ejemplo del uso del término “Estética” como teoría de la sensibilidad lo encontramos en el *Curso de filosofía elemental* (1847) de Jaime Balmes. En este *Curso* Balmes define la Estética como la “ciencia que trata de la sensibilidad”, aunque en su texto no aparece en la sección denominada “Lógica”, sino en la sección denominada “Metafísica”. Esto se debe a que Balmes estructura la sección de Metafísica de acuerdo a los grados de mayor o menor accesibilidad, comenzando por aquello más cercano y accesible (la sensibilidad) y culminando en aquello que es más elevado e inaccesible (Dios). Según este modo de organizar los contenidos, la sección de Metafísica del *Curso* de Balmes está dividida en varios tratados: empieza por una Estética o “ciencia de la sensibilidad”, donde Balmes incorpora algunos de los contenidos de la sección de Estética que aparecían en los manuales de Lógica, sigue con una sección de Psicología o “ciencia del alma” y culmina finalmente en una sección de Teodicea o “ciencia de Dios”. Como puede apreciarse, la Estética se entiende en el *Curso* de Balmes como una suerte de “gnoseología inferior”,

en el sentido de Baumgarten, puesto que para Balmes el conocimiento sensible, además de ser la base sobre la que se sostiene el conocimiento en general, es un conocimiento jerárquicamente inferior al conocimiento que resulta de la inteligencia o entendimiento. Precisamente, Balmes, en la sección del *Curso* dedicada a la Lógica, incluye la sensibilidad entre las “facultades auxiliares” del entendimiento, que es descrito como la “facultad principal” del conocer. Dentro del apartado del *Curso* dedicado a la Estética, Balmes trata temas como los siguientes: a) el estudio de cada uno de los cinco órganos de los sentidos, encargados de comunicar el alma con el mundo corpóreo circundante; b) el estudio del “sistema encefálico”; c) la discusión de si la materia tiene o no sensibilidad; d) los criterios que permiten distinguir al vigilia del sueño; e) la imaginación, definida como la facultad que reproduce en el interior del alma las impresiones llegadas desde los sentidos y que las combina sin necesidad de sujetarse al orden natural exterior; f) el placer y el dolor provocados por las sensaciones; g) el sentimiento o “sensibilidad interior afectiva”, entendido por Balmes como un mecanismo que mueve el alma y que pone en relación al ser humano con los objetos que le rodean, no mediante la representación, sino mediante la inclinación o el rechazo<sup>11</sup>.

Aunque algunos de los temas de la Estética entendida como “teoría de la sensibilidad” aparezcan también en los manuales dedicados a la Estética entendida como “teoría de la belleza y del arte bello”, el enfoque dado en unos y en otros manuales es bien distinto. Se puede citar como ejemplos de contenidos compartidos por ambos manuales el tema de la imaginación definida como facultad combinatoria de las impresiones llegadas desde los sentidos y almacenadas en la memoria, así como el tema de la belleza subjetiva definida como satisfacción de la facultad sensible. Sin embargo, los manuales de Estética entendida como “teoría de la belleza y del arte bello” se desmarcan de los manuales de Lógica o Psicología por su enfoque antisubjetivista. En los manuales de Estética, junto a las condiciones subjetivas de la belleza (esto es, la descripción de los efectos que tienen los objetos bellos en los sujetos que los contemplan), se exponen las condiciones objetivas de la belleza, entre las que se encuentran, por ejemplo, las proporciones que han de poseer los objetos para ser juzgados como bellos, o la exigencia de la unidad en la variedad, condiciones todas ellas que tendrían su fundamento último en Dios mismo, la belleza suma. Este enfoque antisubjetivista que se aprecia en los manuales de Estética tendría que ver con el uso de la disciplina como herramienta para combatir el sensualismo y el corporeísmo monista, tal como tendremos oportunidad de desarrollar más adelante.

(10) Pedro Felipe Monlau, *Curso de psicología y lógica escrito con arreglo al programa oficial de esta asignatura*, Tomo I: Psicología, séptima edición “cuidadosamente revisada”, Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid 1866, pág. 101.

(11) Jaime Balmes, *Curso de filosofía elemental. Lógica – Metafísica – Ética – Historia de la filosofía*. Nueva edición corregida con esmero, Librería de Garnier Hermanos, París 1872, pág. 165.

Los primeros manuales de Estética se escribieron en España a partir de la década de los años cuarenta del siglo XIX con ocasión, como hemos apuntado, del establecimiento de una sección preliminar filosófica o “estética” en el curso de Literatura general y española. Estos manuales presentan la parte “estética” como una reorganización de un conjunto de temas de procedencia dispar que cristalizan en un cuerpo de doctrinas articulado en torno a la idea de arte bello. Así, por ejemplo, de la doctrina escolástica sobre los trascendentales procede la cuestión, tratada en estos manuales, sobre la relación existente entre la bondad, la belleza y la verdad. Se hallan ecos de neoplatonismo cuando estos manuales sostienen que los objetos bellos son huella de Dios o cuando afirman que la belleza se da en el mundo de modo gradual, siguiendo la lógica de la *Scala Naturae*, desde los seres menos bellos a los seres más bellos, culminando en la belleza suma que es Dios. En estos manuales se dan también algunos temas sobre el arte o el artista que se discutieron a lo largo del siglo XVIII, como son los de la universalidad del gusto, la relación entre la belleza real y la belleza ideal, o los temas relacionados con el genio, la imaginación o lo sublime. Tales temas aparecían, por ejemplo, en escritos tan conocidos como la *Historia del arte de la antigüedad* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789) de Esteban de Arteaga, las *Obras de D. Antonio Rafael Mengs* (1797) editadas por José Nicolás de Azara o el artículo “Génie” (1757) de *L'Encyclopédie* atribuido a Diderot. Otra cuestión importante tratada en los manuales españoles de Estética decimonónicos es la clasificación entre las diversas artes bellas (arquitectura, escultura, pintura, música, literatura) y su jerarquización, asunto que tiene precedentes en algunos escritos del siglo XVIII, como el *Laocoonte* (1766) de Lessing. Por último, algunos de los temas tratados en estos manuales pueden hallarse también en los manuales de Lógica o Psicología, en concreto en la sección de estos últimos manuales en que se aborda la facultad del a sensibilidad. En esta sección, como hemos visto, la belleza era definida como la satisfacción de los órganos de los sentidos y la imaginación era descrita como la facultad mental que consiste en combinar las impresiones almacenadas en la memoria que llegan al mundo a través de los sentidos.

Todos estos temas que hemos mencionado, temas que tienen un origen diverso (filosofía escolástica y neoplatónica, doctrinas sobre las artes discutidas desde el siglo XVIII, psicología racional), quedaron cristalizados en los manuales de Estética bajo el supuesto de que existe un conjunto de artes, denominado “bellas artes”, que comparte una serie de propiedades comunes que lo diferencian de otros conjuntos y que puede ser estudiado

por una disciplina (la Estética) que no se reduce a ninguna teoría de un arte particular (como la retórica, la poética, la teoría de la música, etc.). La idea de que existe una clase de “bellas artes” distinta a otra clase de “artes útiles” es de suma importancia en la cristalización de la Estética, puesto que la nueva disciplina se define precisamente como el estudio de las propiedades genéricas y comunes de las llamadas bellas artes. Se ha dicho que uno de los primeros autores en emplear el rótulo “bellas artes” es Jean de La Fontaine (1621-1695). Este autor la usa, en concreto, al final de una de sus fábulas, titulada “Un animal dans la lune” (Fábula 18 del Libro VII), en la que se pide a Luis XIV que abandone su política bélica a fin de que el pueblo francés pueda cultivar y disfrutar de las “bellas artes”, al igual que sucediera en la Roma de Augusto tras las conquistas de Julio César. “¿Cuándo vendrá la paz – dice La Fontaine – y nos dejará entregarnos a las bellas artes?”<sup>12</sup>. A finales del siglo XVII la Academia Francesa determinó que los elementos de la clase de las “bellas artes” eran la elocuencia, la poesía, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado. Como prueba de la nueva clasificación de las artes que se produjo en la Francia del siglo XVII, puede citarse el caso de dos ballets que se representaron en París con apenas cuarenta años de distancia. El primero de ellos es el *Ballet des Arts dansé par sa Majesté* de 1663, compuesto por Jean-Baptiste Lully (1632-1687). En este ballet las artes mencionadas, siguiendo la antigua teoría del *ars*, son la Agricultura, la Navegación, la Orfebrería, la Pintura, la Caza, la Cirugía y la Guerra<sup>13</sup>. El segundo ballet es *Le triomphe des arts*, compuesto por Michel de La Barre (ca. 1675-1745), que fue representado en la Academie Royale en 1700. En este ballet las artes mencionadas ya son las cinco bellas artes comúnmente reconocidas: la Arquitectura, la Poesía, la Música, la Pintura y la Escultura<sup>14</sup>. De acuerdo a esta nueva clasificación de las artes, las obras de arquitectura, escultura, literatura o música comparten unas propiedades comunes y pertenecen todas ellas a una misma clase, a la vez que se distinguen de otras producciones humanas, como puentes, cazuelas, sillas o armas, que forman parte de un conjunto denominado “artes útiles” o “artes mecánicas”. Esta idea de que diferentes artes son miembros de una misma clase por compartir alguna característica común fue firmemente mantenida por el influyente libro *Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux, obra muy divulgada en el siglo XVIII y traducida en España entre 1797 y 1805 por Agustín García de Arrieta<sup>15</sup>. La

(12) El texto original es el siguiente: “O peuple trop hereux! Quand la paix viendra-t-elle / nous rendre, como vous, tout entier aux beaux arts?”. El pueblo dichoso a que se refiere es el romano de la época de Augusto.

(13) Hemos consultado el ejemplar que se conserva en la Bibliothèque centrale de Versailles, Mf. N° 305.

(14) Hemos consultado el ejemplar que se conserva en la Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM2-160.

(15) *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras. Obra escrita en francés por el señor abate Batteaux..., traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la*



tesis principal del libro de Batteux es que un conjunto restringido de artes (en concreto, música, poesía, pintura, escultura y danza) se denominan *beaux arts* debido a que comparten el principio de imitar idealmente la naturaleza bella. Ya desde los siglos XV y XVI hubo propuestas para unir algunas artes, como la pintura, la escultura y la arquitectura, bajo la etiqueta de las “artes del dibujo”, si bien tales propuestas no estuvieron exentas de polémica, puesto que los maestros de obras juzgaron que los pintores, escultores y decoradores que trazaban palacios e iglesias eran unos intrusos en su arte, al ser inexpertos en las técnicas constructivas<sup>16</sup>. El rótulo “artes del dibujo” o del “diseño” parece que pretendía justificar que la pintura, la escultura o la arquitectura formasen parte de las artes liberales y no de las artes serviles, dignificando de este modo la condición social de algunos eminentes artistas cortesanos. Según algunos teóricos del renacimiento, las “artes del dibujo”, como artes liberales que eran, requerían el aprendizaje de la geometría, la anatomía y la mitología, aprendizaje que era necesario para la “invención”, un término que deriva de la retórica clásica y que no significaba “creación” en el sentido artístico moderno, sino más bien descubrimiento, selección y disposición de contenidos<sup>17</sup>.

La idea de belleza no solo unificaba los contenidos diversos que aparecían en la sección “filosófica” o “Estética” del curso de literatura, sección definida en el programa de 1846 como aquella que “tiene por objeto la teoría de lo bello: es la filosofía del *Arte* o Bellas artes”, sino también en las otras dos secciones señaladas en el programa, denominadas “preceptiva” e “histórico crítica”. A la sección “filosófica” o “Estética” le debía seguir, según estipulaba el programa de la asignatura, una parte preceptiva en la que se había de enseñar “las reglas para hablar y escribir bien”, así como la enumeración de los diferentes géneros literarios (tragedia, comedia, épica o lírica) y las normas que han de seguirse en cada uno de ellos. Es de destacar que los temas tratados en la sección “preceptiva” de los manuales de Literatura eran los mismos que anteriormente se trataban en los manuales de Poética (o arte de escribir en verso) y de Retórica (o arte de escribir en prosa), de ahí que, en cuanto al contenido, la parte “preceptiva” no se diferenciase en mucho de lo tratado en anteriores manuales como los *Principios de Retórica y Poética* (1805) de Francisco Sánchez Barbero o el *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) de José Gómez Hermosilla. La diferencia radica más bien a la interpretación que se da a las normas literarias. En los nuevos manuales de Literatura, la parte “preceptiva” no se presenta al futuro escritor como algo que hay que aceptar y cumplir sin más, sino como una sección que está

subordinada a la parte denominada “Estética”, puesto que se entiende que los principios generales sobre el arte bello ayudan a formar el “buen gusto” y, por tanto, permiten al artista juzgar la validez y el alcance de los preceptos. En otras palabras, los nuevos manuales de Literatura entienden la parte “preceptiva” como una suerte de aplicación práctica y concreta de los principios expuestos en la parte filosófica del curso, dado que las normas, preceptos o consejos dados al escritor no serían más que una ayuda a la imaginación del artista, evitando que se desvíe por las sendas de un ingenio caprichoso y facilitándole realizar el bello ideal concebido en un soporte corpóreo sensible. La Literatura dejaba así de ser un arte reglado y sometido a un sistema de géneros (lírica, épica, tragedia...), concepción que estaba a la base de las anteriores Poéticas y Retóricas, para entenderse como un arte bello más, esto es, como un artefacto hecho para expresar el bello ideal imaginado por el artista. A pesar de las intenciones manifestadas por los autores de los manuales de Literatura publicados en los años 40 y 50 del siglo XIX, la parte “filosófica” y la parte “preceptiva” estaban tratadas de un modo independiente, siguiendo cada una de ellas una tradición distinta: mientras que la parte “Estética”, como hemos apuntado, extraía sus contenidos de fuentes tales como la psicología racional, la metafísica de corte neoplatónico o algunas doctrinas sobre el genio y la división de las artes, la parte denominada “preceptiva” se nutría de los anteriores manuales de Retórica y Poética, textos que habían seguido una trayectoria diversa. Que la vinculación entre la parte “filosófica” y la parte “preceptiva” no era algo evidente, lo muestra bien Gómez Hermosilla cuando, en su *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), justificaba su rechazo a tratar las ideas de belleza o de gusto por considerar que tales ideas tenían poca aplicación en la actividad literaria:

(...) estas discusiones (...) vienen bien en las obras filosóficas a que pertenecen; pero en tratados didácticos sobre el mejor modo de hablar en prosa y verso, son simplemente inútiles, porque de todas estas nada se saca en limpio que sea aplicable a la práctica<sup>18</sup>.

Además de una parte “filosófica” y de una parte “preceptiva”, el programa de Literatura de 1846 establecía que el curso debía contener también una tercera parte, denominada “histórico-crítica”, que debía dedicarse a exponer la Historia de la Literatura Española, una historia que no debía ser, según el programa, una mera enumeración cronológica de obras, sino que había de ofrecer a los futuros escritores una selección de las mejores de ellas, ante todo las producciones del llamado “siglo de oro” de la Literatura Española. En otras palabras, en esta parte los profesores de Literatura debían exponer la Historia de la Literatura no de un modo axiológicamente neutro, sino “crítico”, en cuanto que juzgaban los méritos de las obras comentadas a partir de las doctrinas expuestas en la primera parte “filosófica” y de las reglas ofrecidas en la

(18) José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Imprenta Real, Madrid 1826, Vol. I, pág. IX.

*Literatura española. Por D. Agustín García de Arrieta*, Imprenta de Sancha, 9 vols, Madrid 1797-1805.

(16) Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, CEEH, Madrid 2013, pág. 93.

(17) Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona 2004, pág. 81.

segunda parte “preceptiva”. Al igual que sucedía con la parte “preceptiva”, también esta parte “histórico-crítica” estaba intencionalmente sometida a la idea de arte bello, entendido como un artefacto hecho para expresar el bello ideal imaginado por el artista, puesto que se partía del supuesto de que el juicio de ideas modélicas constituye una ayuda a los futuros escritores, excitando y orientando su imaginación. De todos modos, la función que los manuales adjudicaban a la parte “Estética” como guía para los nuevos escritores no es más que algo intencional, dada la vaguedad con que se entiende la idea de Belleza, definida, desde el punto de vista objetivo, como unidad en la variedad o manifestación sensible de una idea, y desde el punto de vista subjetivo, como un placer no sensible y un juicio inmediato admirativo con la pretensión de ser universal. Una idea de Belleza tal se muestra incapaz de articular todos los materiales literarios reunidos en los manuales, por lo que las tres partes del curso de Literatura (estética, preceptiva e historia crítica) siguen en realidad manteniendo su autonomía.

Después de hacer público el programa de Literatura de 1846, el primer escrito destinado para convertirse en manual para la sección “filosófica” del curso fue la traducción literal y completa del texto de *Du vrai, du beau et du bien* de Victor Cousin, realizada por Nicolás Ramírez de Losada (1817-1885) con el título *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1847). En el prólogo de la traducción, Losada confiesa que lo que le animó a publicar su traducción fue el comprobar que el programa de Literatura de 1846 estaba inspirado directamente en la obra de Cousin:

Al formar el plan de estudios de 17 de Setiembre de 1845, el gobierno estableció cátedras de literatura en todas las universidades e institutos del reino, publicando después la dirección general de instrucción pública, con arreglo a lo dispuesto en 24 de julio de 1846, un programa para las asignaturas de filosofía, en cuya facultad se encuentra incluida dicha ciencia. En este programa se señala la marcha que deben seguir los profesores en sus explicaciones. Dedicase su primera parte, y con mucha razón a mi modo de ver, a lo filosófico o estético de la ciencia, y contiene una serie de proposiciones que tienen por objeto la explicación de la teoría de lo bello, tomadas la mayor parte, y aun casi en su totalidad, de la obrita que hoy presentamos al público, y cuya segunda parte de la misma, exclusivamente dedicada a la explicación filosófica de dicha teoría, o mejor dicho, es un pequeño tratado de la estética<sup>19</sup>.

El mismo año en que Losada publicó su traducción literal del libro de Cousin, José Fernández-Espino (1811-1875), catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, publicó *Elementos de estética e historia crítica de la elocuencia griega o romana*

(19) Prólogo de N. R. Losada a Victor Cousin, *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*, Imprenta Repullés, Madrid 1847, págs. 6-7.

(1847), texto que también se publicó con el título de *Curso de literatura general*. A pesar de que este libro, en su parte “filosófica”, no es una traducción directa del texto de Cousin, Fernández-Espino confiesa que la parte “estética” está inspirada en “Mr. Victor Cousin, de cuyas doctrinas nos separamos pocas veces”<sup>20</sup>. Parece que el libro de Fernández-Espino tuvo más aceptación que la traducción literal de Cousin hecha por Losada, puesto que está escrito con una mayor claridad y síntesis, a la vez que exhibe una menor erudición. Años más tarde, en 1871, Fernández-Espino publicó un libro titulado *Elementos de literatura general*, cuyo texto es, en gran parte, idéntico al libro de 1847, si bien con algunas supresiones y añadidos significativos. El añadido más destacable es un largo prólogo sobre la “ciencia de la belleza” en el que Fernández-Espino expone una historia de la idea de la Belleza desde Platón hasta los autores modernos. Este prólogo, según confiesa el autor, sigue de cerca el *Examen de los principales sistemas de estética antiguos y modernos* del francés Charles Lévêque, obra que recibió el premio del concurso de la Academia de Ciencias morales de Francia en 1857.

En 1848 Manuel Milá y Fontanals (1818-1884), catedrático de Literatura de la Universidad de Barcelona, publicó un *Manuel de Estética traducido libremente de Victor Cousin y arreglado al programa del Gobierno*. Se trata de un opúsculo de tan solo 39 páginas en el que Milá traduce de modo libre y sintético la segunda parte de *Du vrai, du beau et du bien* de Cousin. Habría que esperar a 1857 para que Milá publicase la primera redacción de su sistema estético en un libro titulado *Principios de estética*, sistema que iría ampliando en libros posteriores, como *Principios de teoría estética y literaria* (1869) y *Principios de Literatura general y española* (1873). Todos estos textos se escribieron para que sirviesen de manuales tan solo para la parte “filosófica” del curso de Literatura. A diferencia de otros autores de manuales literarios, Milá nunca intentó relacionar la parte “estética” con la parte “preceptiva” ni con la parte “histórico-crítica”.

En 1852 apareció en Madrid *Estética de historia crítica de la literatura desde su origen*, libro escrito por Federico Gómez Arias (1828-1900), que entonces era, según indica la portada, abogado del ilustre colegio de Salamanca y socio de varias corporaciones literarias. Hoy en día Gómez Arias es conocido sobre todo por haber sido director, a partir de 1872, de la Escuela Provincial Náutica de Barcelona y por sus trabajos de ingeniería, siendo una de sus obras más conocidas la *Memoria sobre la propulsión aéreo-dinámica dividida en tres partes* (Barcelona, 1876). Es de destacar de este manual que Gómez Arias que acuda a las doctrinas de Hegel a la hora de clasificar las diversas artes bellas, algo que no aparecía en los manuales anteriores.

(20) José Fernández Espino, *Curso de literatura general*, J. M. Geofrin, Sevilla 1847, pág. XII.

De 1853 es *Ensayos poéticos sobre la estética* (1863), libro escrito en verso por José Vicente Fillol Soriano (1808-1876), catedrático de Literatura en la Universidad de Valencia. En este libro, Fillol confiesa inspirarse directamente en la obra de Victor Cousin a fin de defender el “espiritualismo filosófico, artístico y literario”, contra el “grosero y brutal positivismo” que, a juicio de Fillol, era el causante de la decadencia de su tiempo, al secar la “fuente” religiosa que nutre el corazón de los hombres. Años más tarde, en 1861, Fillol publicó unas lecciones que había dictado durante el curso de 1857-1858 para su cátedra de “Principios generales de Literatura y Literatura española”, con el título *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general, principalmente española, con sujeción al programa mandado observar por la Dirección General de Instrucción Pública el 1º de agosto de 1846*. En este *Sumario*, Fillol muestra sus simpatías por la obra de Victor Cousin, a quien cita en varias ocasiones, y sus antipatías por la filosofía germana al considerarla demasiado abstracta y oscura<sup>21</sup>.

---

#### §4. Función de los manuales de Estética

---

Como ya hemos apuntado, los manuales de Estética se presentan como resultado de la cristalización de un conjunto heterogéneo de temas de procedencia diversa (lo bello ideal, el genio, la imaginación, la concepción de la música como expresión de sentimientos subjetivos, la concepción de la pintura como representación de un instante especialmente significativo, etc.), organizados intencionalmente en torno a la idea de arte bello. Las artes, entre las que se incluye la literatura, se entienden como realización en un soporte corpóreo sensible de una concepción bella, lo sublime como una especie particular de la belleza, el juicio estético como una reacción del sujeto frente a los objetos bellos y el artista genial como aquel sujeto que puede concebir una belleza más elevada y pura que las bellezas que encontramos en la Naturaleza. La idea de Belleza, sin embargo, está tratada de un modo tan vago (unidad en la variedad, manifestación sensible de la idea, placer no sensible, juicio inmediato admirativo con pretensión de ser universal), que es incapaz, a pesar de lo que pretendían los autores de los manuales, de articular todos los materiales literarios reunidos en ellos. Los autores son incapaces de mostrar, más allá de sus intenciones, la relación que guardan los preceptos y reglas literarias con los principios genéricos de la belleza, lo sublime o la imaginación, ni tampoco la relación que existe entre estos principios genéricos y la historia de la Literatura. En realidad, cada una de las partes de que constaba el curso de Literatura se nutría de fuentes distintas e independientes.

---

(21) José Vicente Fillol Soriano, *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general, principalmente española, con sujeción al programa mandado observar por la Dirección General de Instrucción Pública el 1º de agosto de 1846*, 2ª ed., Imprenta de la Opinión, Valencia 1865, pág. 22.

Si la función de la parte “estética” de los manuales de Literatura no era, en contra de lo que sostenían sus autores, educar el buen gusto del artista ni articular el conjunto de los materiales literarios, hemos de preguntarnos cuáles eran las funciones que pudo cumplir realmente, teniendo en cuenta que los gobiernos de la época juzgaron la Estética como una disciplina de tanta importancia como para ordenar que se impartiese en la universidad. A nuestro juicio, la Estética pudo cumplir al menos tres funciones. Sirvió, en primer lugar, para elevar el estatus del artista en relación al artesano y en relación también a las artes industriales, en un momento en que el mecenazgo tradicional de la Iglesia y la aristocracia disminuyó y apareció un nuevo mercado artístico. Gracias a la Estética, se pudo destacar el carácter singular de los artistas y sus obras, convirtiendo al artista en un creador análogo a Dios. También se trazó la imagen del artista como una suerte de sabio filósofo que conoce los profundos fundamentos de su arte y no solo las reglas superficiales que cualquier artesano puede aprender y aplicar. En segundo lugar, la Estética sirvió para afianzar la literatura nacional española frente a otras literaturas nacionales, liberando a los escritores españoles del anterior paradigma clasicista de origen francés que denostaba las obras literarias españolas del siglo XVII, y permitiéndoles, al mismo tiempo, inspirarse en la Comedia Nueva de Lope de Vega y Calderón y en la poesía de Quevedo o Góngora. Y por último, la Estética, con sus apelaciones a la belleza ideal perfecta y a Dios como belleza suma, contribuía a combatir el corporeísmo, el empirismo y el utilitarismo, doctrinas que conducirían a la heterodoxia y al ateísmo, en un momento en que los gobiernos liberales moderados buscaban ganarse el apoyo de la Iglesia Católica.

#### 4.1.- Elevación del estatus del artista

En una época en que los artistas estaban perdiendo el apoyo de sus mecenas tradicionales, la Iglesia y la aristocracia, la Estética sirvió para aumentar el reconocimiento social del artista frente a la artesanía y la producción industrial, así como para que unos artistas determinados, considerados geniales, tuviesen más oportunidades de promocionar sus obras ante un mercado ciego. La Estética permitía, en concreto, distinguir el artista del artesano, al concebir el arte como la realización de un bello ideal imaginado por una mente genial y no como el producto de un conjunto de reglas que hay que seguir. Además de ello, el artista se convierte en una especie de sabio filósofo que conoce los principios genéricos y fundamentales de su arte, convirtiéndose en experto en ideas tales como la belleza, la verdad, la bondad o lo sublime, y gracias a este conocimiento el artista es capaz de liberarse de la repetición mecánica de las formas del pasado para conformar obras que son novedosas y originales. Así, por ejemplo, José Vicente Fillol alaba al gran artista por dejar de emular los modelos del pasado, algo que es posible, a su juicio, gracias a la adquisición de un conjunto extenso de conocimientos:

el mejor artista, así como el mejor literato, si no han de acertar por casualidad, o lo que es más común en la práctica diaria, por copiar a otros que les han precedido, tendrán que hacerlo por el resultado de la mayor extensión de conocimientos posible en todos los ramos del saber humano<sup>22</sup>.

Tal justificación del artista como filósofo frente al mero artesano no era ninguna novedad y, de hecho, era un lugar común ya desde el renacimiento, especialmente a partir de las obras de Leon Battista Alberti (1404-1472) o Giorgio Vasari (1511-1574). En España, por poner un ejemplo, Diego de Salcedo en su tratado *Medidas del romano* (1526), texto influido por Alberti, distinguía los “arquitectos” de los “maestros de obras”, afirmando que los primeros eran “obligados a ser ejercitados en las ciencias de filosofía y artes liberales”<sup>23</sup>. Menéndez Pelayo también abunda, en su introducción a la *historia de las ideas estéticas en España*, en la idea de que la Estética contribuye a la creatividad del artista:

Este olvido y desdén en que los artistas tienen la estética influye desventajosamente en los artistas mismos que, faltos de ideal, se abandonan a un empirismo rutinario y caen fácilmente en la manera o en el industrialismo o envilecen su arte en asuntos triviales, o se entregan a una facilidad desmayada, o crean un mundo falso y reproducen formas anticuadas<sup>24</sup>.

Las doctrinas sobre lo bello ideal o sobre la imaginación como facultad que consigue elevar lo bello real dibujan la imagen de un artista que se diferencia del común de los hombres. Su obra, en cuanto producto de una creación original, se convierte entonces en un bien singular dentro de un mercado saturado de productos artesanos e industriales. En los antiguos manuales de Retórica y de Poética la obra bien hecha aparecía como consecuencia del conocimiento y aplicación de un conjunto de reglas que módicamente se encontraban realizadas en las obras clásicas grecolatinas. En los nuevos manuales de Estética, sin embargo, la mejor obra de arte no es aquella que cumple las reglas, sino la que consigue realizar el más bello ideal imaginado por el artista. Lo que da valor a una obra de arte, por tanto, sería la concepción original del artista, quedando en un lugar secundario la técnica o habilidad con la que se consigue realizar en un soporte corpóreo sensible esa concepción. La Estética proporcionaba así las herramientas adecuadas a la hora de destacar a un autor y su obra dentro de un mercado competitivo, ya que la concepción original y genial sería algo único e irrepetible, mientras que la técnica o habilidad sería algo que cualquiera puede adquirir, en otras palabras, los nuevos manuales de Estética suponen que, aunque los hombres pueden llegar a ser, si reciben el debido entrenamiento, iguales en cuanto a la técnica o

habilidad, existe una gran diferencia entre ellos en cuanto a la facultad de imaginar bellos ideales. “Los hombres – sostiene Cousin – son poco más o menos iguales en la memoria, la razón y la voluntad, y sin embargo, son muy diferentes en el poder de la imaginación”<sup>25</sup>.

Los nuevos manuales de Estética se oponían también al modo instrumentalista de entender las obras de arte que se aprecia en la tradición de las Poéticas y Retóricas, modo instrumentalista que consistía en afirmar que el objetivo de las obras de arte es mover y agradar a la audiencia. Según la tradición de las Poéticas y las Retóricas, una obra de arte es excelente si consigue instruir, mover o agradar a la audiencia. Los nuevos manuales de Estética, por el contrario, consideran irrelevante, a la hora de juzgar su valor, el efecto que tiene una obra en la audiencia, dado que definen la obra de arte precisamente por su autonomía. En los manuales de Estética se afirma que las obras de arte se diferencian esencialmente de las obras útiles de la industria por el hecho de haber sido producidas con el fin de ser contempladas por sí mismas, desinteresadamente. Tal es la tesis de Martha Woodmansee en *The Author, Art and the Market: Rereading the history of Aesthetics*, que relaciona el surgimiento de la disciplina Estética con los cambios en la producción, distribución y consumo de obras de arte que se dieron a finales del siglo XVIII. Según Woodmansee, la doctrina de la autonomía estética permitió que se cambiase la valoración del público, de las obras de arte y de los artistas: el buen público es el que busca no su propio interés o el agrado sensible, sino tan solo el “placer desinteresado”, las obras más valiosas no son las que instruyen, agradan o conmueven a la audiencia, sino las que son autónomas y permiten una contemplación desinteresada, y por último, los artistas de mayor valía son los que no producen artefactos que sean instrumentos para agradar o entretener al público. La doctrina de la autonomía estética permitía con ello establecer una jerarquía de valor entre los artistas dentro de un mercado que se había vuelto competitivo: permite distinguir, en concreto, aquellos artistas que, buscando el beneficio o el reconocimiento, hacen obras para ser disfrutadas de un modo interesado, de aquellos artistas que hacen auténticas obras de arte exclusivamente para ser contempladas de un modo desinteresado. Es interesante destacar que este rechazo al mercado artístico implica la doctrina de la autonomía estética en realidad está poniendo las bases del propio mercado del arte, puesto que permite destacar a unos artistas, juzgados muy valiosos, frente a otros artistas juzgados menos valiosos o rechazables. Esta paradoja ha sido resumida por Woodmansee mediante la fórmula “the interests in desinterestedness”<sup>26</sup>. Según Woodmansee, en un mercado abierto y ciego, que ya no depende del apoyo de mecenas cultivados, algunos artistas reaccionaron ante el hecho de que el público elija consumir obras ligeras,

(22) José Vicente Fillol, *Sumario de las lecciones...*, págs. 33-34.

(23) Citado en Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas...*, pág. 33.

(24) Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Tomo I, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid 1883, pág. XVII.

(25) Victor Cousin, *Curso de filosofía...* págs. 235-236.

(26) Martha Woodmansee, *The Author, Art and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, Columbia University Press, New York 1994, pág. 11.

como son las novelas de amor o los cuentos terroríficos de fantasmas, en lugar de complejas tragedias o epopeyas, mediante la elaboración de la doctrina de la autonomía estética, elevando con ello axiológicamente a los artistas que afirmen no buscar su propio beneficio, sino tan solo elaborar obras excelsas. Con ello, estos artistas conseguían que sus obras fuesen más cotizadas dentro de un estrecho círculo de entendidos y cierta recompensa económica a pesar de no tener éxito comercial.

A nuestro juicio, la explicación que da Woodmansee de la aparición de la Estética (y, en concreto, de la doctrina sobre la autonomía o el desinterés estético) es plausible, si se interpreta como una ideología que los propios artistas elaboraron como reacción al surgimiento del nuevo mercado de arte y con el fin de hacerse hueco en ese mercado competitivo en el que los autores de obras ligeras, agradables y de pasatiempo tienen más oportunidades de vivir de sus propias producciones que los autores de obras más serias, pesadas y difíciles. Esta explicación resulta, sin embargo, insuficiente, dado que da a entender que las nuevas ideas sobre el artista, la obra y la contemplación no son más que ideas emanadas de unos individuos que reaccionan ante el sentimiento de frustración producido por su fracaso en el mundo artístico. Una explicación más plausible debe vincular las ideas sobre el arte y el artista surgidas con el nuevo mercado artístico con la aparición de un sistema de nuevas instituciones, como son las salas sinfónicas, las orquestas, los museos, los cánones de obras maestras o la legislación sobre los derechos de autor, tal como ha subrayado Larry Shiner en *La invención del arte*.

Con todo, la aparición de nuevas ideas sobre el artista, la obra y la contemplación artística, junto al establecimiento de nuevas instituciones artísticas en el marco del surgimiento de un nuevo mercado artístico, resulta insuficiente para explicar por qué el Gobierno de la nación decidió en un momento dado introducir el estudio de la Estética en la universidad española. En esta decisión, creemos, tuvo más peso el intento de construir una literatura nacional frente a otras literaturas nacionales, propósito que fue explícitamente mencionado por Antonio Gil de Zárate en el momento de justificar el estudio de la Estética.

#### 4.2.- Construcción de una literatura nacional española

Los manuales de Retórica y Poética, como hemos visto, pretendían dar las reglas necesarias para que los escritores conformaran obras literarias bien hechas, además de proporcionar modelos que imitar, tomados especialmente de la Antigüedad grecolatina. Estos manuales se inspiraban en textos clásicos como la *Poética* de Aristóteles o la *Epístola a los Pisones* de Horacio, y en algunos textos franceses como la *Poética* (1674) de Nicolás Boileau. Durante la primera mitad del siglo XIX aún se escribieron en España algunas preceptivas o manuales de Retórica y Poética, como los de Sánchez Barbero, Gómez

Hermosilla o Martínez de la Roca. Estos textos no solo entendían la Literatura como un arte conforme a reglas, y no como un arte bello, sino que además estaban instalados en un paradigma literario clasicista desde el que se juzgaba de modo positivo el decoro, la sencillez, la claridad, la verosimilitud y el provecho moral. Así, en nombre de la verosimilitud, las preceptivas exigían la unidad de acción, de lugar y de tiempo a las obras dramáticas. La búsqueda de provecho moral explica que los autores de estos textos aconsejasen al escritor que ocultara algunas enseñanzas morales bajo un envoltorio agradable, como una trama interesante o una versificación dulce, siguiendo de este modo los aforismos clásicos de “ridendo castigat mores”, “docere et delectare” o “prodesse et delectare”. Desde este paradigma clasicista, la literatura española era juzgada de un modo negativo, en especial la Comedia Nueva iniciada por Lope de Vega y la poesía conceptista y culterana de Quevedo y Góngora, dado que tal literatura no perseguía ningún fin didáctico o moral, ni tampoco buscaba el decoro, la sencillez, la claridad o la verosimilitud. El paradigma clasicista de las preceptivas criticaba, en concreto, la excesiva artificiosidad y oscuridad metafórica de la poesía española del siglo XVII, así como la inverosimilitud e inmoralidad de la Comedia Nueva. Las obras dramáticas de Lope de Vega o Calderón de la Barca, además de ser juzgadas como inverosímiles, por su afición a las escenas mágicas o milagrosas y por su poco respeto a la ley de las tres unidades de acción, tiempo y lugar, eran también consideradas inmorales por presentar al espectador personajes que cometían adulterios, robos, traiciones o asesinatos sin recibir su justo castigo.

Los nuevos manuales de Estética, además de concebir la literatura como un arte bello y no como un arte reglado, dejaban atrás el paradigma clasicista que subyacía en los anteriores manuales de Retórica y Poesía. De este modo se abría la posibilidad de juzgar positivamente la literatura española escrita durante el siglo XVII, literatura que podía servir de modelo para los nuevos escritores nacionales. A la hora de rechazar el paradigma clasicista y justificar la literatura nacional, son de especial importancia las nociones de belleza ideal y de imaginación que aparecen en los nuevos textos de Estética. La belleza ideal implicaba el rechazo de la concepción del arte como *mimesis* y, con ello, la exigencia de verosimilitud. Por otro lado, al otorgar un gran peso a la imaginación del artista, se permitió que se valorase de modo positivo el uso de metáforas originales, ingeniosas y arriesgadas, tal como hacían Góngora o Quevedo en su poesía. Finalmente, al diferenciar lo bello de lo que es útil, verdadero o bueno, la Estética ya no exigió a los nuevos escritores que persiguiesen un fin didáctico o moral.

En ese sentido, no nos parece casual que la Estética se introdujese en la universidad poco después de que triunfasen en escena algunas obras dramáticas que ya no se inspiraban en el paradigma clasicista de origen francés, sino en la Comedia Nueva española del siglo

XVII. Durante los años 30 y 40 se estrenaron en España con gran éxito obras como *La conjuración de Venecia* (1830) y *Aben Humeya* (1836) de Francisco Martínez de la Rosa, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas o *Carlos II, el hechizado* (1837), *Guzmán el bueno* (1842) y *El Gran Capitán* (1843) de Antonio Gil de Zárate. Este último, como ya hemos visto, fue el responsable de establecer el curso de Literatura en la universidad española y, con él, de introducir la disciplina Estética. En el segundo volumen de su *Manual de literatura española* (1842), Gil de Zárate proponía a los futuros escritores fragmentos escogidos de clásicos literarios españoles a imitar. El propio Gil de Zárate justificó el estudio de la Estética en el curso universitario de Literatura precisamente por la necesidad que había de fomentar la literatura española, que era un tipo de literatura distinta a la literatura clásica antigua, de la que partían los manuales de Retórica y Poética:

Esta diferencia [entre los autores españoles del siglo XVI y XVII y los clásicos grecorromanos] hacía indispensable la exposición de los principios filosóficos de toda literatura. Enhorabuena se conservase en la segunda enseñanza, con la acostumbrada asignatura de retórica y poética, la explicación de las reglas generales del bien decir, sacadas de la literatura antigua, que en esta parte debe indudablemente servir de modelo; mas no bastaba esto; y para subir a las fuentes eternas de la poesía y de la elocuencia, para asentar la literatura en las anchas bases que requiere la civilización moderna, sacándola del carril estrecho por donde tantas veces ha sido arrastrada, sin extraviarla empero por sendas de perdición, se necesitaba y se creó un curso de *Literatura general*, debiéndose principiar por la *Estética*, palabra que por primera vez resonaba en nuestras aulas<sup>27</sup>.

Por tanto, una formación en los “principios filosóficos de toda literatura” libraría a los nuevos escritores, a juicio de Gil de Zárate, de una educación estrecha basada principalmente en las reglas extraídas de los modelos clasicistas, lo que les permitía volver la mirada a la gloriosa literatura nacional escrita durante los siglos XVI y XVII.

#### 4.3.- Crítica al utilitarismo, al sensualismo y al corporeísmo

En los manuales de Estética que hemos expuesto aparecen constantemente referencias a lo que sus autores denominan “materialismo”. Así, Federico Gómez Arias en su *Estética de historia crítica de la literatura desde su origen* (1852) sostiene que uno de los propósitos de su escrito es detener la “degradación” que, a su juicio, padecía la literatura de su tiempo a causa del materialismo reinante. Considera Gómez Arias que la Estética es un antídoto adecuado contra tal degradación, ya que “educa el alma del artista y perfecciona el gusto” al enseñar que las obras de arte son realización de un bello ideal imaginado<sup>28</sup>.

(27) Antonio Gil de Zárate, *De la instrucción pública en España...*, vol. 3, pág. 118.

(28) Federico Gómez Arias. *Estética de historia crítica de la literatura*

Gómez Arias dice escribir, en concreto, contra las teorías artísticas inspiradas en la “escuela clásica francesa que tradujo [Alberto] Lista”, esto es, contra el sensismo de Condillac y la ideología de Destutt de Tracy, para lo cual Gómez Arias afirma inspirarse en la “escuela ecléctica tomada de Alemania” de Victor Cousin<sup>29</sup>. De un modo similar, José Vicente Fillol, en sus *Ensayos poéticos sobre la estética* (1853) sostiene que la Estética se opone a la degradación que padece la literatura española, debido al “miserable sensualismo” de la época moderna, sensualismo que sería responsable, en general, “de los males que sufre la edad presente”. La Estética para Fillol es una buena medicina contra la enfermedad del materialismo, ya que implica la defensa del “espiritualismo filosófico, artístico y literario”<sup>30</sup>. En otro momento, Fillol acusa al “grosero y brutal positivismo” de provocar la decadencia general de su época, debido a que consigue secar la “fuente” religiosa que nutre el corazón de los seres humanos<sup>31</sup>. La Estética, ciencia que procede de “los cultos alemanes”, ayudaría a luchar contra el sensualismo y el positivismo, ya que se opone a las “frívolas retóricas” anteriores al conceder gran peso a lo bello ideal, al tiempo que fundamenta la idea de belleza en Dios mismo, concebido como la belleza suma.

Con el término “materialismo”, los autores de los manuales de Estética parecen referirse tanto al empirismo sensualista, doctrina que sostiene que no podemos conocer más allá de lo que nos proporcionan los órganos de los sentidos, como al monismo corporeísta, doctrina que sostiene que en el mundo no existen más que cuerpos tridimensionales. Frente al empirismo sensualista, los textos de Estética sostienen que las ideas no proceden exclusivamente de las impresiones sensibles, sino que son producto de las facultades espirituales de los seres humanos. Así, por ejemplo, lo bello ideal consistiría en la elevación, perfeccionamiento o purificación que la facultad mental de la imaginación ejerce sobre lo bello real que se encuentra en la Naturaleza. Frente al monismo corporeísta, los manuales de Estética defienden la existencia de realidades no corpóreas, como son las virtudes morales, las verdades científicas o las bellezas ideales. Entre estas entidades no corpóreas, los manuales de Estética destacan a Dios, espíritu incorpóreo que es definido como belleza suma y como fundamento de toda belleza. Es posible que los gobiernos liberales de los años 40 y 50 del siglo XIX creyesen que, mediante la enseñanza de la Estética en la universidad, se defendería el catolicismo frente a los ataques procedentes del sensualismo de Condillac y de la ideología de Destutt de Tracy, doctrinas que tuvieron una gran importancia en España durante las primeras décadas del siglo XIX. Como señala Antonio Heredia Soriano, muchos de los manuales publicados en España durante

*desde su origen*, Imprenta de la viuda de D. J. Vázquez Martínez e hijos, Madrid 1852, pág. 4.

(29) Federico Gómez Arias, *Estética de historia crítica...*, pág. 57.

(30) José Vicente Fillol Soriano, *Ensayos poéticos sobre la estética*, Imprenta de Sebastián Lope, Valencia 1853, pág. X.

(31) José Vicente Fillol Soriano, *Ensayos poéticos...*, pág. 58.

la primera mitad del siglo XIX con el título de Lógica, Psicología, Gramática o Filosofía “estaban influidos en mayor o menor medida por el sensualismo condillaciano, [y] por la ideología que va de Destutt de Tracy (ideología pura o racional) a Laromiguière (ideología espiritualista)”<sup>32</sup>. Entre estos libros pueden citarse los siguientes: *Ideología de la práctica* (1816) de Francisco José Reinoso, *Elementos de verdadera lógica* (1821) de Juan Justo García, *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) de José Gómez Hermosilla, *El arte de pensar* (1830) de Prudencio María Pascual, *Gramática filosófica de la lengua castellana* (1831) de José de Jesús Muñoz Capilla, *Lecciones elementales de Ideología, gramática general y dialéctica, arregladas al estado de la ciencia lógica* (1839) de Jerónimo de la Gal o *Elementos de Ideología y gramática general* (1841) de Melchor Ignacio Díaz. Las doctrinas de Condillac y de la ideología también se vieron reflejadas en algunos textos que versaban sobre literatura, como *Sobre la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones* (1816) de Félix José Reinoso o las *Lecciones de literatura española* (1836) de Alberto Lista, obra en la que el autor se propone precisamente elaborar una “ideología de las bellas letras” como rama especializada de la ideología general.

La ideología o “ciencias de las ideas” pretendía describir, inspirándose en la tradición sensista que procede de Bacon y Locke y que culmina en Condillac, cómo funcionan las facultades anímicas con el fin de explicar el modo en que se originan las ideas, concebidas como los “elementos” del pensamiento, a partir de la observación sensible. Dado que las ideas de un ser humano no pueden transferirse a otro ser humano de modo directo, sino gracias a un lenguaje, la ideología, partiendo del supuesto de que los signos representan directamente las ideas, pretendía dar las directrices para conseguir un lenguaje perfecto que, en último término, represente un pensamiento también perfecto. De ahí que los manuales de ideología suelen estar divididos en dos secciones bien diferenciadas: una normalmente denominada “lógica”, en la que se trataba de describir los procesos psicológicos que dan lugar a las ideas a partir de la observación sensible, y otra denominada “gramática general”, en la que se pretendía regular el pensamiento y el habla (considerados, en el fondo, puesto que se suponía que el habla no es más que la expresión del pensamiento y que la escritura no representa directamente las ideas, sino los sonidos de una lengua hablada), a fin de remover aquellas ideas que son confusas y oscuras. Esta estructura biseccional puede apreciarse, por ejemplo, en el libro *Elementos de verdadera lógica* (1821) de Juan Justo García (1752-1830), presbítero, catedrático de matemáticas en la Universidad de Salamanca y diputado liberal en las Cortes de 1820 a 1821 por Extremadura. Los *Elementos*

(32) Antonio Heredia Soriano, *Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX. La era isabelina (1833-1868)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1982, pág. 175.

de García, que en el fondo no son más que un compendio de la ideología de Destutt de Tracy, están distribuidos en dos partes. En la primera, llamada “lógica”, se examinan los procesos psicológicos (sensaciones, ideas, “facultades intelectuales del alma”) que dan origen al conocimiento. Este estudio, según el autor, a diferencia de las doctrinas dogmáticas y arbitrarias de Aristóteles y la escolástica, descansa en la “observación y experiencia”<sup>33</sup>. La segunda parte de los *Elementos* consiste en una gramática o arte de hablar (o de pensar) que pretende regular las facultades anímicas descritas en la primera parte, a fin de desterrar aquellos conocimientos que son falsos, oscuros y confusos, dejando en la mente solo los conocimientos verdaderos. Este mismo propósito y esta misma división en dos partes se encuentran en un manual mucho más tardío, los *Elementos de Ideología y gramática general* (1841) de Melchor Ignacio Díaz. Según este texto, el objetivo de la ideología es “asegurar la exactitud de los juicios y raciocinios”<sup>34</sup>, para lo cual se precisa describir, en primer lugar, las facultades y operaciones del alma, estableciendo con ello los “principios de la ciencia lógica”, y extraer, en segundo lugar, de esos principios “las consecuencias que constituyen el arte de pensar”, consecuencias que no son otra cosa que un conjunto de reglas que dan lugar a una “gramática general”<sup>35</sup>.

El sensualismo procedente de Condillac y relacionado con la ideología no se limita tan solo a la verdad de las ideas, sino que afecta también a las ideas de bondad o de belleza, derivando entonces a una suerte de utilitarismo, puesto que tales ideas se interpretaban a partir de las nociones de placer, deleite o agrado sensible. El siguiente pasaje de los *Principios de las bellas artes* de Félix José Reinoso (1772-1842), seguidor en parte del sensualismo de Condillac y de la ideología de Destutt de Tracy, resume bien este tipo de posturas utilitaristas en torno al bien y a la belleza:

Todas las operaciones voluntarias del hombre tienen origen en sus deseos, todos sus deseos son inspirados por alguna necesidad. Recibe una sensación, una impresión, que le complace o le mortifica, la juzga buena o mala de poseer, sufre en seguida con su privación en el primer caso, con su posesión en el segundo; siente la falta o necesidad de adquirirse la sensación agradable y de dejar la penosa: lo desea y se pone en movimiento para conseguirlo... Utilidad es un nombre correspondiente a necesidad y sinónimo de placer... Bueno se dice lo que nos causa bien; bien es lo mismo que placer, así como mal es el dolor... Bueno y útil se dice de lo que produce un placer más radical y permanente, aunque menos delicado y más penoso a veces de conseguir, bello y agradable de lo que causa un placer más exquisito y puro, aunque menos durable<sup>36</sup>.

(33) Juan Justo García, *Elementos de verdadera lógica, compendio o sea extracto de los elementos de ideología del senador Destutt-Tracy*, Imprenta de don Mateo Repullés, Madrid 1821, pág. VI.

(34) Melchor Ignacio Díaz, *Elementos de Ideología y gramática general*, Imprenta y Librería de Sanz, Granada 1841, pág. V.

(35) Melchor Ignacio Díaz, *Elementos de Ideología...*, pág. X.

(36) Citado por Luis Vidart Shuch, *La filosofía española, indicaciones bibliográficas*, imprenta Europea, Madrid 1866, págs. 120-121.

Es evidente el contraste que existe entre este texto de Reinoso y las continuas afirmaciones que aparecen en los manuales de Estética sobre la gran distancia que se da entre lo bello y lo agradable, o entre las obras bellas y las obras útiles. Se entiende así la afirmación de Federico Gómez Arias de que su manual se enfrentaba al sensualismo de la “escuela clásica francesa que tradujo [Alberto] Lista” mediante la “escuela ecléctica tomada de Alemania” de Victor Cousin. Cousin, como es sabido, había estudiado en Alemania y estaba influido de modo notable por autores como Schelling o Hegel. Cousin llegó a asistir al curso de Estética que Hegel impartió en 1823, y recientemente se ha descubierto un manuscrito escrito por el propio Cousin que recoge las lecciones estéticas de Hegel<sup>37</sup>. Cousin rechazaba expresamente las teorías sensualistas de la belleza y del arte, manteniendo una teoría expresiva del arte según la cual la obra artística alude a algo que está más allá de sí misma, algo que es de naturaleza inteligible y espiritual, y que denomina “fuerza” o “vida”. Cousin presentaba, además, una concepción escalonada de la realidad, de clara influencia neoplatónica, según la cual los seres se ordenan según su menor o mayor belleza hasta llegar a Dios, la belleza suma, a la que apuntarían todas las bellas concepciones imaginadas por los artistas. Cousin rechazaba también identificar la belleza con lo agradable sensual, argumentando que, a diferencia de los sentimientos placenteros, los juicios estéticos eran racionales (pues había discusión en ellos) y pretendían ser universales. También las doctrinas de Cousin implicaban el rechazo enérgico a que se identificase lo bello con lo útil, como hacía Reinoso en el texto citado, argumentando que los objetos bellos no satisfacen las necesidades “materiales” (=corporales), como lo hacen los productos útiles, sino las necesidades “espirituales”.

Al sostener que el fundamento de la belleza o de la bondad no tiene su origen en el placer ni en la utilidad, es posible que los autores de los manuales de Estética (y con ellos, los legisladores que introdujeron la disciplina en la universidad) creyesen estar defendiendo la moral católica existente, moral que valora positivamente los actos de sacrificio o de martirio, a pesar de su carácter doloroso o de su inutilidad. El sensualismo implicado en la ideología no solo acababa con la moral católica, sino que, a suponer que las operaciones anímicas debían ser conocidas exclusivamente a partir de la observación sensible, negaba el carácter espiritual del alma y, con ello, su inmortalidad. Este problema concreto lo destaca en la introducción de su libro *Elementos de verdadera lógica* el presbítero y diputado liberal Juan Justo García ya mencionado. La solución que ofrece García pasa por mantener una suerte de doble verdad: por un lado, la espiritualidad e inmortalidad del alma es un asunto de la fe, mientras que, por otro lado, las afirmaciones de

la ideología son producto de la razón, y tanto fe como razón deben discurrir al margen una de otra<sup>38</sup>

El sensualismo, por último, a veces estaba asociado al monismo corporeísta, esto es, a la doctrina que mantiene que en el mundo solo existen cuerpos tridimensionales. Precisamente el monismo corporeísta está explícitamente afirmado al comienzo de los *Principios de gramática general* de José Gómez Hermosilla, escritos en 1823 aunque publicados en 1835, empleando para ello una cita de los *Elementos de ciencias naturales* de Chabaneau:

El universo no nos presenta más que *materia y movimiento*. Por *materia, o cuerpos*, entendemos lo que es capaz de hacer cualquiera impresión en nuestros sentidos. *Movimiento* es el efecto por el cual muda un cuerpo de lugar, esto es, ocupa sucesivamente diferentes partes del espacio, o lo que es lo mismo, varía de distancia respecto de otros cuerpos. El movimiento es el que establece las *relaciones* que hay entre nuestros órganos y los entes que existen dentro y fuera de nosotros<sup>39</sup>.

El monismo corporeísta niega no solo la naturaleza espiritual, y por tanto inmortal, del alma humana, sino también la existencia de vivientes espirituales incorpóreos como los ángeles o el mismo Dios. Se comprende así que en la época se viese el monismo corporeísta como el principal responsable del ateísmo. La Estética pudo ser vista entonces como un antídoto contra el veneno del monismo corporeísta, puesto que defiende la existencia de entidades no corpóreas, como son las bellezas morales e intelectuales. Recordemos, en este sentido, que el programa de literatura de 1846 exigía al profesor que enseñase a sus alumnos que la belleza era de naturaleza espiritual y no corpórea:

Hay tres clases de belleza; la física, la moral y la intelectual; las tres no son más que una, y se reducen a la belleza interior, espiritual e incorpórea. Aunque no hay más belleza que la interior o invisible, si no se revelase por la forma visible, no existiría para el hombre. Se manifiesta con símbolos o rasgos sensibles, pero cuya belleza no es más que el reflejo de la belleza incorpórea<sup>40</sup>.

Los manuales de Estética no solo afirman que existen entidades incorpóreas, como las bellezas morales, sino que también sostienen que existe un alma espiritual que es de naturaleza distinta y superior a lo corpóreo, puesto que es capaz de concebir la belleza ideal, un tipo de belleza de carácter más elevado y perfecto que las bellezas que se encuentran en la Naturaleza. Y por último, los manuales de Estética ofrecen argumentos a favor de la existencia de un Dios inteligente y bondadoso, que es presentado como la belleza suma y el fundamento de

(38) Juan Justo García, *Elementos de verdadera lógica...*, pág. XI.

(39) José Gómez Hermosilla, *Principios de gramática general*, Imprenta Real, Madrid 1835, sin página.

(40) *Programas para las asignaturas de filosofía, publicados por la Dirección General de Instrucción Pública con arreglo a lo dispuesto en la Real Orden de 24 de julio de 1846*, Imprenta Nacional, Madrid 1846, pág. 115.

(37) Se ha editado recientemente este manuscrito: Hegel, *Esthétique Cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris 2005.



todas las bellezas. Uno de estos argumentos parte de la afirmación de la existencia de una serie escalonada de bellezas, serie que va desde las bellezas más imperfectas hasta las bellezas más perfectas, y dado que esta serie no puede ser infinita, ha de culminar en una belleza que es sumamente perfecta. Esta belleza suma, además, satisfaría toda aspiración humana. Entre los muchos textos que pueden citarse exponiendo tal argumento, elegimos por su claridad el siguiente, tomado del manual de 1847 de Fernández-Espino:

(...) conocemos a Dios como el modelo de toda belleza ideal; él es el único que satisface de todo punto nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad, porque ofrece a la razón la idea más elevada de lo bello, sin que conciba nada más allá; él entusiasma nuestra imaginación con sus perfecciones e interesa nuestro corazón con su bondad y su misericordia infinitas. Así pues, por notable que sea una belleza real, por admirables que nos parezcan las creaciones de la imaginación, todavía concebimos algo más superior; y vamos así ascendiendo hasta llegar a lo infinito; esto es, a Dios, que es el término y el tipo acabado de la belleza<sup>41</sup>.

Es de destacar que muchos de los escritos inspirados en el sensualismo de Condillac y en la ideología de Destutt de Tracy fueron escritos durante el trienio liberal (1820-1823), lo que indica que existe alguna vinculación entre estas doctrinas y el primer liberalismo español. Ya en el Cádiz post-constitucional de 1813 se publicó en tres tomos la traducción del *Curso de estudios para la instrucción del príncipe de Parma* de Condillac, traducción firmada por Basilio Antonio Carsi, Basilio Roldán y Godínez y José Gorosarri. En este texto, Condillac procuraba, de un modo similar a los “ideologistas”, reformar el conocimiento y la moral mediante el estudio positivo del funcionamiento del alma, procurando contribuir de este modo al progreso de la Humanidad. En 1823, en el denominado trienio liberal, se publicó la traducción de *La lógica o los primeros elementos del arte de pensar* de Condillac, traducción firmada por Bernardo María de Calzada y que se anunciaba en la portada como “aprobada por la junta de dirección de las escuelas palatinas”. Durante los años del trienio liberal también se publicaron los ya mencionados *Elementos de verdadera lógica* (1821) de Juan Justo García, anunciados como un “compendio o sea extracto de los elementos de ideología del senador Destutt-Tracy”, y se escribieron varios libros influidos por la ideología que no se llegaron a publicar hasta después de la muerte de Fernando VII, como los *Principios de gramática general* de José Gómez Hermosilla, escritos en 1823 y publicados en 1835, o las *Lecciones de literatura española* de Alberto Lista, escritos para el curso de 1822-1823 que el autor dio en el Ateneo de Madrid y que fueron publicados en 1836. La vinculación entre la ideología y los primeros liberales españoles fue tal que en 1821 se llegó a proponer una asignatura universitaria llamada precisamente “ideología”<sup>42</sup>. Esta

vinculación puede deberse a que las doctrinas de Condillac y de Destutt de Tracy suponían un rechazo de las doctrinas escolásticas tradicionales vinculadas al Antiguo Régimen, doctrinas que eran juzgadas como erróneas y arbitrarias al no estar fundamentadas en el estudio empírico del funcionamiento del alma. Para los “ideologistas”, si tales ideas habían sido mantenidas en el pasado a pesar de su carácter erróneo y arbitrario, es porque habían estado al servicio de los intereses del Trono y del Altar, instituciones que pretendían mantener a la Humanidad en un estado permanente de sometimiento infantil. La ideología contribuiría, mediante la acumulación de conocimientos verdaderos y la remoción de ideas erróneas, a la madurez del Género humano, liberado ya de la tutela del Trono y el Altar.

Los liberales que gobernaron durante la llamada “década moderada” (1844-1854) buscaron una mayor estabilidad política a través del apoyo de los católicos, sobre todo ante el auge de las nuevas generaciones de izquierda, como la izquierda libertaria y la izquierda socialdemócrata. Así, por ejemplo, en el artículo 11 de la Constitución española de 1845 se estableció que “la religión de la Nación española es la Católica, Apostólica y Romana” y que “el Estado se obliga a mantener el culto y sus ministros”. Conforme a lo señalado en la Constitución, el gobierno liberal moderado aprobó en 1845 una “Ley de dotación de culto y clero” y firmó en 1851 un Concordato con la Santa Sede, por el que el Estado tuvo al catolicismo como la única religión de España y la Iglesia reconoció a la reina Isabel II como reina legítima frente a las pretensiones carlistas, además de aceptar los anteriores procesos de desamortización. Precisamente fue en esta época cuando se promulgó el plan Pidal (1845) y se publicó el programa de Literatura (1846) que introdujo la Estética en las universidades españolas. No parece casual, por tanto, que en este contexto el gobierno estableciese en la universidad una disciplina en la que se exigía al profesor que enseñase a sus alumnos doctrinales tales como que la belleza ideal es superior a la belleza natural, que lo “agradable no es lo bello” o que “elevarse a la belleza absoluta es elevarse hasta el Ser Supremo”<sup>43</sup>. Si la ideología, apoyada por el primer liberalismo español como instrumento emancipatorio del Trono y el Altar, sostenía una moral hedonista, un arte utilitario y negaba la existencia de espíritus incorpóreos, la Estética, promovida por el liberalismo moderado, refrendaba algunas de las principales doctrinas del catolicismo, al negar que la moral y el arte se reduzcan al agrado y al afirmar que existen entidades incorpóreas, como el alma espiritual que concibe bellezas ideales o como un Dios bueno e inteligente, entendido además como la belleza suma que satisface los anhelos humanos.

Fecha de recepción: 9-3-2015

Fecha de aceptación: 18-3-2015

(41) José Fernández Espino, *Curso de literatura general...*, págs. 47-48.

(42) Antonio Heredia Soriano, *Política docente y filosofía oficial...*, pág. 107.

(43) *Programas para las asignaturas de filosofía, publicados por la Dirección General de Instrucción Pública*, pág. 114.