

TEORÍA DE LA SENSIBILIDAD, TEORÍA DE LAS HUMANIDADES. EL PROYECTO FILOSÓFICO DE LA ESTÉTICA EN A. G. BAUMGARTEN¹

*Theory of Sensibility, Theory of the Humanities.
The Philosophical Project of Aesthetics by A. G. Baumgarten*

Maximiliano HERNÁNDEZ MARCOS
Universidad de Salamanca

RESUMEN: En este trabajo se abordan el origen y concepción de la Estética de A. G. Baumgarten como proyecto filosófico dentro del contexto histórico de la cultura alemana de la primera mitad del siglo XVIII. Con este fin, se presenta, por un lado, la Estética como la respuesta común a las necesidades epistemológicas planteadas en la época por dos tradiciones distintas: la exigencia filosófico-racionalista de una «teoría de la sensibilidad» paralela a la «lógica del entendimiento», y la necesidad retórico-poética de una «lógica del pensamiento ingenioso» o de una «poética filosófica» alternativa a la gnoseología científico-matemática del discurso racionalista moderno. Sobre el trasfondo de esta doble raíz histórico-cultural, se analizan, por otro lado, las dos concepciones fundamentales de la Estética: como gnoseología de la sensibilidad y como «teoría general de las artes liberales» o Humanidades, y se sugieren algunos de los problemas y limitaciones ligadas a ambas, así como a la complejidad de la idea de ciencia filosófica proyectada por Baumgarten.

Palabras clave: Estética, Ilustración, humanidades, artes liberales, artes bellas, A. G. Baumgarten, G. F. Meier.

1. Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación de la DGICYT BFF 2001-1183. Los materiales empleados en la elaboración del mismo, especialmente las fuentes y la mayor parte de la literatura secundaria, fueron consultados o recopilados en el verano de 1995 con ocasión de una estancia de investigación en la Herzog August-Bibliothek de Wolfenbüttel gracias al disfrute de una beca postdoctoral concedida por dicha Biblioteca para el estudio histórico-conceptual de la Estética prekantiana en Alemania.

ABSTRACT: This work deals with the origin and conception of A. Baumgarten's Aesthetics as a philosophical project within the historical context of German culture in the first half of the eighteenth century. To this end, we present, on the one hand, Aesthetics as the common response to the epistemological needs posed at the time by two different traditions: the philosophical-rationalist demand for a «theory of sensibility», parallel to the «logic of understanding» and the rhetorical-poetic need for a «logic of ingenious thought» or for a «philosophical poetics», as an alternative to the scientific-mathematical gnosiology of modern rationalist discourse. On the other hand, against the backdrop of this double historical-cultural root, we analyse the two fundamental conceptions of aesthetics: as the gnosiology of sensibility and as a «general theory of the liberal arts» or humanities, and we suggest some of the problems and limitations linked to both and to the complexity of Baumgarten's idea of philosophical science.

Key words: Aesthetics, Enlightenment, humanities, liberal arts, fine arts, A. G. Baumgarten, G. F. Meier.

Aunque en el saber establecido por la transmisión académica y manualística de la cultura histórica Baumgarten² y Meier³ pasan por ser los fundadores de la

2. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) fue profesor extraordinario de filosofía («Weltweisheit») en la Universidad de Halle entre 1737 y 1740, fecha en la que pasó a ocupar el puesto de profesor ordinario de Filosofía y Ciencias Bellas en la Universidad de Frankfurt am Oder para el resto de su vida. Entre sus diversas obras destacaremos aquí las que se citan o se han utilizado en este trabajo, con las correspondientes referencias bibliográficas: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: 1735 [nos basamos en la reedición bilingüe, latino-alemana, hecha por Heinz Paetzold. Hamburg: Meiner: 1983. Hay dos ediciones castellanas distintas, bastante deficientes: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (trad., prólogo y notas de José Antonio Míguez), bilingüe, Buenos Aires: Aguilar, 1975; y *Reflexiones filosóficas en torno al poema* (trad. de Catalina Terrasa Montaner). En BAUMGARTEN, A. G./MENDELSSOHN, M./WINCKELMANN, J. J./HAMANN, J. G. *Belleza y verdad*. Barcelona: Alba, 1999, pp. 23-78]; *Metaphysica*. Halle: 1739, 1742², 1779⁷ [nos basamos en la edición bilingüe, latino-alemana, del capítulo sobre la «psicología empírica». En BAUMGARTEN, A. G. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik* (trad. y edic. de Hans Rudolf Schweizer). Hamburg: Meiner, 1983, pp. 1-65]; *Philosophische Briefe von Aetheophilus*, Frankfurt und Leipzig 1741; *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae* (hacia 1741), edición póstuma de J. Chr. Förster, Halle, 1769; *Philosophia generalis* (1742), edición póstuma de J. Chr. Förster. Halle: 1770 [reproducción en Hildesheim: Georg Olms, 1968. Nos basamos sólo en el &147, incluido por Hans Rudolf Schweizer en su selección ya citada: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, pp. 73-78]; *Aesthetica*. Frankfurt am Oder: 1750-1758, reproducción en Hildesheim: Georg Olms, 1970, 1986 [una selección bilingüe, latino-alemana, puede hallarse en: BAUMGARTEN, A. G. *Theoretische Ästhetik* (trad. y edic. de Hans Rudolf Schweizer). Hamburg: Meiner, 1988; hay edición italiana reciente, que no hemos podido aún consultar: *L'Estetica* (a cargo de S. Tedesco). Palermo: Aesthetica Edizioni, 2000]; *Kollegium über die Ästhetik* (1750), editado en y por: POPPE, B. A. G. *Baumgarten: seine Bedeutung und seine Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens*. Bern/Leipzig: R. Noske, 1907, pp. 65-258. Sobre la vida de Baumgarten destacan

Estética como disciplina científica, el conocimiento del que realmente se dispone acerca de ambos autores y de lo que significó filosófica y culturalmente el surgimiento de aquella nueva disciplina a mediados del siglo XVIII, suele estar lleno de tópicos o incluso reducirse casi, como es el caso del mundo hispano, al recuerdo reiterado de un par de nombres propios y de la obra por la que se les nombra. Es indudable que no faltan acreditadas razones para esta escasa resonancia y hasta olvido académicos. El legado intelectual de Baumgarten y Meier no tuvo historia efectiva en la posteridad que reconstruye el pasado, y el eco de su modesta originalidad en sus coetáneos no sobrevivió al resquebrajamiento progresivo del universo categorial de Wolff y de su escuela, al que acompañó también en su caída ya desde finales de la década de los cincuenta. Esta condición de obra sin continuidad, de propuesta teórica sin trascendencia ulterior visible indica, sin embargo, que la Estética de Baumgarten es precisamente expresión genuina de una cosmovisión de las cosas que llegaba a su final, o que incluso, como es el caso, pudo haber sido —lo que es aún más interesante desde el punto de vista de una historia conceptual— el último ensayo intelectual, la tentativa filosófica límite por evitar la decadencia inexorable, la precipitación de aquel universo teórico en el vertiginoso devenir de los acontecimientos, a los que ya no podía salvar, de los que ya no era capaz de dar cuenta. Pero es también este carácter de esfuerzo límite, de construcción casi gótica en el tránsito de una orilla a otra de la cultura moderna lo que debería hacerla digna de atención para nosotros, no sólo por un cierto prurito de curiosidad arqueológica, sino más bien por lo que su verdad

dos biografías de coetáneos: MEIER, G. F. *Leben des Professors Alexander Gottlieb Baumgartens*. Halle, 1763; y ABBT, TH., *A. G. Baumgartens Leben und Charakter*. Halle: 1765.

3. Georg Friedrich Meier (1718-1777) fue alumno de Baumgarten en la Universidad de Halle, profesor extraordinario de Filosofía en esa Universidad en 1746 y ordinario a partir de 1748. Fue el gran difusor del pensamiento estético de Baumgarten y también uno de los principales teóricos de la hermenéutica dieciochesca. Entre sus múltiples y variadas obras destacaremos aquí algunas de las relacionadas directamente con la Estética: *Abbildung eines Kunstrichters*. Halle: C. H. Hemmerde, 1745; *Untersuchung einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen in Absicht auf die schönen Wissenschaften*. Halle: Hemmerde, 1746; *Beurteilung der Gottschedischen Dichtkunst*. Halle: 1747-1749; *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 partes. Halle: Hemmerde, 1748-1750, 1754-1759²; y *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*. Halle: Hemmerde, 1757. Hay una edición selecta reciente, en tres partes, de los escritos de orientación estética, poetológica y teórico-literaria de Meier (incluidos los de la larga polémica con Gottsched), que no hemos podido consultar aún: MEIER, G. F. *Frühe Schriften zur ästhetischen Erziehung der Deutschen in 3 Teilen*. Halle/Saale: Hallescher Verlag, 1999-2002 [Teil 1: «Das Streben nach philosophischen Grundsätzen einer neuen deutschen Dichtung», 1999, 183 pp.; Teil 2: «Der <<kleine Dichterkrieg> zwischen Halle und Leipzig», 2000, 222 pp.; y Teil 3: «Philosophische Ästhetik —Literaturtheorie— Neue Deutsche Literatur», 2002, 249 pp.]. A lo largo de este trabajo las apelaciones a Meier, y en particular a su magna obra *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, responderán siempre al propósito de aclarar o completar algunos puntos oscuros o refrendar algunas afirmaciones de Baumgarten, a sabidas de que, al margen de leves matices diferenciales, ambos autores asumieron la tarea de fundación de la Estética como un proyecto común.

histórico-conceptual pueda tener de instructiva para una autoconciencia lúcida de los orígenes y limitaciones culturales de nuestra actualidad.

En este trabajo me propongo por ello ofrecer una panorámica amplia del surgimiento y concepción de la Estética de Baumgarten en el horizonte cultural de la primera mitad del siglo XVIII, tal como se configura especialmente en Alemania. En este sentido intentaré mostrar que se trataba de un proyecto filosófico complejo y arriesgado, puesto que con él se pretendía abrir en el sistema racional del saber definido por Leibniz y Wolff un espacio epistemológico⁴ nuevo mediante la formulación de una nueva filosofía «orgánica», complementaria de la Lógica, la cual, sin abandonar el marco categorial del pensamiento racionalista vigente, proporcionase una explicación específica del conocimiento sensible capaz de iluminar y fundamentar al mismo tiempo todo el heterogéneo conjunto de saberes y prácticas culturales de carácter humanístico y artístico, que, sustraídas al modelo de conocimiento científico-matemático impuesto en el siglo XVII, se hallaban, no obstante, en creciente desarrollo y transformación sociocultural. El polifacético rostro con el que se presenta la Estética, visible ya en sus dos caracterizaciones principales, como «gnoseología de la sensibilidad» y como «teoría de las artes liberales» y bellas, atestigua de por sí la dificultad teórica del proyecto, pero también su fragilidad intrínseca, oculta tras una construcción conceptual rigurosa y coherente; pone de manifiesto, en suma, las limitaciones del universo racionalista leibnizowolffiano para hacer frente a las realidades emergentes de la cultura y de la vida características de los nuevos tiempos (el gusto, las artes, la sociabilidad, los saberes del hombre y del lenguaje, etc.). En las páginas siguientes, y con el fin de bosquejar un mapa conceptual con una potencia suficientemente explicativa de la magnitud del plan, centraré mi exposición en tres aspectos fundamentales: en las tradiciones culturales que Baumgarten hace confluir en la Estética (I), en la concepción más básica de la misma: su configuración «organológica» como «ciencia del conocimiento sensible» (II), y, por último, en la conversión de esta gnoseología de la sensibilidad en una teoría «fundamental» de las Humanidades y de las artes bellas (III).

4. Por «epistemología» —término que usaré de manera casi equivalente al de «gnoseología»— entiendo la teoría filosófica que no sólo explica conceptualmente el conocimiento, cualquiera que éste sea, sino que mediante ello lo acredita también como saber válido y, en este aspecto, lo reconoce y sitúa dentro del conjunto de los saberes o ciencias válidas para una época. Éste es el sentido en el que a lo largo de este trabajo se presenta la Estética de Baumgarten como una nueva epistemología, es decir, se la considera desde la perspectiva de la configuración de una nueva *epistème* o de un nuevo ámbito epistémico.

I. UN PLAN DE INTEGRACIÓN SISTEMÁTICA DE LA CULTURA «NO RACIONALISTA».
LAS TRADICIONES CONVERGENTES EN EL NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA

En el primer volumen del célebre diccionario filosófico de Johann Heinrich Zedler, publicado en el año 1732, el *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, no figura aún la voz «Estética» (*Aesthetica*, *Ästhetik*); ésta aparece, en cambio, diecinueve años después, en 1751, cuando sale a la luz el primer suplemento de aquella magna obra⁵. Zedler la presenta entonces como una ciencia muy reciente, desarrollada por A. G. Baumgarten y su discípulo G. F. Meier, a quienes atribuye respectivamente la «invención» y la «ejecución» del nuevo plan científico en sus dos obras correspondientes: *Aesthetica* (1750), elaboración exhaustiva del proyecto bosquejado ya «en lengua latina»⁶, y *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (3 partes, 1748-1750). Asimismo el artículo caracteriza la Estética en los mismos términos en los que, de modo general, la habían definido sus fundadores, a saber, por un lado, como «ciencia del conocimiento sensible y de su expresión en general» y, por otro lado, como una «lógica de los sentidos», que se ocupa de las reglas de las «facultades inferiores de conocer»⁷, en claro paralelismo con la Lógica o ciencia de las reglas del entendimiento, que es la facultad superior de conocer.

En el margen histórico de las dos décadas que transcurren entre la publicación del primer volumen del *Lexikon* de Zedler en 1732 y la aparición del primer suplemento del mismo en 1751, se fragua, pues, la Estética como ciencia en Alemania gracias a las tres obras mencionadas en dicho artículo y a los dos autores de las mismas, formados en la filosofía leibnizo-wolffiana. Este lento proceso de formación se debió en buena medida tanto a factores externos, de carácter histórico-cultural, como internos, relacionados con la dificultad intrínseca de una empresa teórica de gran calado. En relación con lo primero, parece evidente que tanto la denominación de la nueva ciencia filosófica como el plan de la misma concebidos por Baumgarten en 1735 en sus *Meditaciones sobre el poema* no sólo se toparon con la resistencia y el rechazo de un ambiente cultural dominado por la alianza entre el racionalismo wolffiano y el clasicismo poético, igualmente racionalista, cuyo exponente máximo en Alemania era entonces Johann Christoph Gottsched, sino que acaso precisamente por ello cayeron desde el principio en el

5. «Aesthetick/Aesthetica». En ZEDLER, Johann Heinrich (Hrsg.). *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, 64 vols. y 4 supl. Leipzig/Halle: 1732-1754; aquí Suppl. I (1751), pp. 667-668 [reimpresión en Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt 1961-64]. Tampoco se registra en la primera edición del diccionario de Johann Georg Walch (*Philosophisches Lexicon*. Leipzig: 1733), pero sí en la segunda, bastante más tardía, en 1775.

6. Se refiere a: BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: 1735 [*Meditaciones filosóficas sobre algunos asuntos relativos al poema*].

7. «Aesthetick/Aesthetica», OC, p. 667.

más absoluto olvido⁸, y sólo la defensa del proyecto de Baumgarten y su difusión popularizadora por parte de G. F. Meier a partir de 1745, coincidiendo entonces con el ocaso del movimiento gottschediano, permitió que la nueva ciencia y su denominación acabase cuajando en la mentalidad de los círculos universitarios e intelectuales, reacios inicialmente a la dignificación (tanto ontológica y epistemológica como, en un mundo cristiano, también moral) de la «sensibilidad» que suponía el hecho de convertirla en objeto de una ciencia, de un saber filosófico.

Pero no menos decisivo en el ralentizado devenir de la Estética como ciencia fue, por otra parte, el inevitable proceso de maduración y elaboración exhaustiva de un proyecto tan ambicioso, tan complejo a la vez, como era el intento de someter a la *unidad* sistemática de una *fundamentación común* a una amplia diversidad de saberes y de prácticas culturales que habían discurrido sin una clara conexión entre sí o se habían desarrollado sin una autocomprensión reflexiva de

8. El poeta y poetólogo suizo coetáneo J. J. Bodmer, en un pasaje de su defensa del poeta Albrecht von Haller, lamentaba que la disertación latina de Baumgarten hubiera llegado a ser «tan desconocida como si nunca hubiera sido escrita», acusaba a los críticos alemanes de «negligencia irresponsable» por haber «descuidado que un escrito acerca de la verdadera esencia de la poesía, tan útil y realizado con tanta profundidad que es el primero y único en su estilo, apenas haya sido conocido por su nombre en ocho años», y achacaba tal olvido, sin disculparlo, a que estaba escrito en lengua latina, y a que, dada su profundidad, había parecido «a algunos demasiado oscuro» y restrictivo como para lograr el éxito en el arte poético. Bodmer escribía esto justamente después de tener noticia de las *Meditaciones sobre el poema* a través de la primera reseña de ese texto, aparecida anónima (era de H. J. Lasius) ocho años después de su publicación en la revista editada en Greifswald *Critischer Versuch zur Aufnahme der Deutschen Sprache*, 1: 6 (1742), pp. 573-604. Esa reseña, que fue precisamente el medio a través del cual se llegó a conocer el escrito de Baumgarten, contribuyó a forjar una imagen desfavorable para la nueva ciencia (cuyo nombre, por cierto, apenas mencionaba), ya que no sólo pasaba por alto la gran innovación gnoseológica de las *Meditaciones*, la idea de «claridad extensiva» referida al conocimiento sensible perfecto, sino que además tergiversaba el sentido de este último al insistir en que la poética filosófica de Baumgarten se ocupaba esencialmente de representaciones oscuras y confusas a las que el recensor calificaba de «representaciones perfectamente sensibles» [*repraesentationes perfective sensitivae*], trastocando con ello las palabras del filósofo wolffiano cuando definió el poema como «discurso sensible perfecto» [*oratio sensitiva perfecta*]. Ello motivó la reacción virulenta de Theodor Johann Quistorp, quien, en defensa de la definición de «poema» de su maestro Gottsched, arremetió satíricamente contra la ofrecida por Baumgarten, porque al cifrar éste la esencia de la poesía en la sensibilidad entendida como facultad de las representaciones oscuras y confusas, la reducía —según Quistorp— a mera vulgaridad, a la vulgaridad de algo «que huele mal» («Herrn Theodor Johann Quistorp Erweis, dass die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne». En *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Bd. 1, Stk. 5, Nr. 3 (Nov. 1745), pp. 441-450). Tan malintencionado artículo tuvo su réplica en un bello ensayo de G. F. Meier («Verteidigung der Baumgartischen Erklärung eines Gedichts, wider das 5. Stück des 1. Bandes des neuen Büchersaals der schönen Wissenschaften und freyen Künste». En *Critischer Versuch zur Aufnahme der Deutschen Sprache*, 2: 15 (1746), pp. 236-267), en el cual se exponía de nuevo el contenido esencial de la disertación de Baumgarten, se rechazaban las acusaciones de Quistorp y se acababa defendiendo la superioridad de la definición de poema dada por su maestro en Halle. Éste fue el primer trabajo de militancia y difusión de las ideas estéticas de Baumgarten por parte de Meier, al que siguieron sus voluminosos *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748-1750).

suficiente profundidad teórica. La evolución de la propia definición de Estética, con sus matizadas variaciones desde las *Meditaciones* de 1735 hasta la formulación definitiva de la *Aesthetica* de 1750, así como las ligeras modificaciones de su estructura en los diferentes bocetos de la nueva ciencia —lo veremos más adelante— dan cuenta por sí mismas de ese arduo y dilatado trabajo de reflexión, a la vez que ponen de manifiesto la pluralidad de perspectivas y de tradiciones culturales que Baumgarten trató de aglutinar y conjugar en un sistema científico coherente. A ellas es preciso referirse siquiera de manera concisa, pues sólo teniendo presente su radical heterogeneidad puede entenderse la complicada apuesta sistematizadora de la Estética tanto como la multívoca, compleja y polivalente concepción que el filósofo wolffiano tuvo de la misma.

El modo más elocuente de mostrar la pluralidad de saberes y tradiciones intelectuales que convergen en la Estética de Baumgarten, acaso sea el de partir del comentario al párrafo primero de la *Aesthetica* perteneciente a la *Lección* de 1750, en el cual se reconoce y concreta la deuda histórica contraída por la nueva ciencia con el pasado artístico, cultural y filosófico:

Esta ciencia y el conjunto de sus verdades no son tan nuevos como sería el caso si nunca antes se hubiera pensado de manera bella. No, ha habido estetas prácticos antes de llegar a saber las reglas de la Estética y de darles la forma de una ciencia. No será inútil hacer una breve introducción a la historia de la Estética. De ella formará parte toda la historia de los pintores, escultores, entendidos en música, poetas, oradores, pues todas estas diferentes partes tienen sus reglas en la Estética. Esto sería para nosotros demasiado prolijo; queremos atenernos sólo a los que se concentraron especialmente en el conocimiento distinto [*deutlich*]. Veremos que ellos en su mayor parte han sido estetas prácticos, y entonces podremos concluir que quienes hicieron del conocimiento distinto —por así decir— su profesión, han pensado de manera sensible, al igual que aquellos otros a los que el conocimiento distinto les era desconocido...

Y tras un largo repaso histórico en el que se retrotrae hasta los egipcios, griegos y romanos, y menciona entre las obras modernas la *Física* de Descartes y el poema que éste escribiera a la reina Cristina de Suecia, concluye destacando los siguientes autores y escritos:

...Aquí Leibniz, grande desde todas las perspectivas, se muestra también como una mente grande en sentido estético. Su *Teodicea* es verdaderamente bella, y muchos testimonios de ello suministran también la historia y las lenguas. No menos belleza estética se encuentra en Wolff y en Bilfinger. Quien ha leído las *Dilucidaciones* del último, verá cómo a veces entra en juego el ingenio. Él desea ahí que se conozcan mejor las reglas del mismo y se impulse más el conocimiento sensible. Este deseo proporcionó la ocasión para que el Sr. Prof. Baumgarten escribiera la disputación *De nonnullis ad poema pertinentibus*, que fue el fundamento de esta ciencia. En la *Metafísica*, en la que él mostró que las facultades inferiores también tenían que corregirse, se planteó finalmente dónde debía tener lugar esta corrección, y, como fue propuesta la Estética, que siempre había sido un pío deseo, llevó tan lejos la exi-

gencia de verla definitivamente, que acabó desarrollándola en el sistema actual. Bouhours, Crousaz en su *Traité du beau*, los *Diálogos de los pintores* y el *Tratado del gusto* contienen muchas ideas generales sobre lo bello, pero sin llegar a agotarlo. Por eso no podían conducir aún a la forma actual de una ciencia. Sólo ahora la conocemos como tal; por consiguiente, ha de poder decirse de ella todo lo que se dice de una ciencia: debe tener fundamentos ciertos. Sus conclusiones tienen que derivarse con certeza a partir de esos fundamentos ciertos; por tanto, todas sus conclusiones han de ser correctas según la forma y según la materia⁹.

En este fragmento se subraya, en primer lugar, que lo novedoso de la Estética de Baumgarten está más en la idea misma de una «ciencia» unitaria que en el contenido u objeto sobre el que ha de versar, ya que desde que existe arte y artistas en general ha habido reglas y verdades acerca de lo bello, aunque no hayan sido tematizadas de una manera plenamente consciente o estrictamente científica. En el terreno estético, como en el de los restantes saberes, la «práctica» ha precedido también a la «teoría», y en este aspecto cabe decir que han existido siempre «estetas prácticos», aun cuando no hubiese propiamente «estetas teóricos»¹⁰. A este respecto la mención particular de los pintores, escultores y músicos junto a los poetas y oradores pone de relieve que el proyecto filosófico de la Estética pretende dar cuenta de todas las manifestaciones creadoras de lo bello o —según la expresión de la época— de todas las «ciencias bellas», y, en este sentido, se propone fundamentar no sólo las llamadas «artes de la palabra» sino también las «artes plásticas» e integrar incluso en su seno la tradición teórica de estas últimas desarrollada especialmente a partir del Renacimiento.

9. BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium über die Ästhetik* (1750), &1, pp. 67 y 70-71.

10. Esta ampliación de la «Estética» a los «prácticos» (poetas, pintores, músicos, etc.), más allá del territorio teórico-filosófico que aquélla propiamente define, descansa en la distinción entre *Estética natural* y *Estética artificial* (o científica) que hacen A. G. Baumgarten y G. F. Meier en analogía con la división de la Lógica hecha por Christian Wolff en «logica naturalis» y «logica artificialis» (Cf. WOLFF, CH. *Philosophia rationalis sive Logica* (Frankfurt/Leipzig: Renger, 1728), &6. En ÉCOLE, J. y otros (ed.). *Gesammelte Werke*. Hildesheim: Georg Olms, 1983, II. Abteilung: «Lateinische Schriften», vol. 1.2 [reproduce la edición de Frankfurt/Leipzig: 1740]). La «Estética natural» no es más que «el grado o estado natural de las facultades cognoscitivas inferiores alcanzado mediante el solo uso, sin formación metódica alguna» (BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &2; Cf. MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &12), el cual puede ser meramente «innato» («ingenium pulchrum connatum») o bien «adquirido» mediante el ejercicio de la disposición natural. La «Estética artificial», en cambio, es precisamente la «Estética» teórica o científica que Baumgarten se propone elaborar, y que tiene por objeto las reglas del conocimiento sensible y de su expresión. En este sentido cabe decir que el «esteta práctico» es, en rigor, el artista que no sólo dispone de una capacidad innata para lo bello, elevada ya a «aptitud» o habilidad artística mediante el ejercicio, sino que además tiene un conocimiento meramente confuso de las reglas del pensamiento bello («estética natural doctrinal»), que aplica casi de modo instintivo o natural («estética natural aplicada»), es decir, sin basarse en el adoctrinamiento de la ciencia filosófica de lo bello. Dicho en términos actuales: el «esteta práctico» es el artista, no el esteta o filósofo del arte.

No son, con todo, las reflexiones particulares de esta tradición hechas, por ejemplo, en los tratados humanistas sobre la pintura de Leon Battista Alberti o de Leonardo da Vinci las que Baumgarten destaca entre los antecedentes de su Estética en el fragmento citado. Pues, en segundo lugar, el reconocimiento indiscutible de esos precedentes en el terreno de la *teoría* estética apunta más bien a otras tradiciones distintas, de cuyas contribuciones teóricas a la doctrina de lo bello se dice que han sido dispersas y asistemáticas, y se han limitado a suministrar las reglas o principios de un arte en particular, sin buscar el fundamento universal de todas las artes bellas y sin elevar así sus resultados a la unidad metodológica y filosófica de una «ciencia» única. Esas tradiciones predecesoras que la Estética de Baumgarten ha querido integrar y fundamentar unitariamente, están formadas o bien por filósofos del nuevo *pensamiento racionalista leibnizo-wolffiano*, o bien por tratadistas y pensadores de la larga *tradicción poético-retórica* occidental y, más en concreto, por los que en el horizonte cultural de la reciente *querelle des anciens et des modernes* se pronunciaron contra el clasicismo poético de Boileau¹¹. Vamos a referirnos brevemente a los planteamientos teóricos y, en especial, a las aportaciones doctrinales que Baumgarten reconoce y asume como punto de partida de su proyecto sistemático en cada una de estas tradiciones¹².

1. *La necesidad sistemática de una «teoría de la sensibilidad»*

La primera corriente de pensamiento con la que enlaza directamente la Estética de Baumgarten es, según la mencionada *Lección* de 1750, la de la emergente tradición leibnizo-wolffiana. Dentro de ella, el filósofo y profesor de Frankfurt am Oder considera que la idea de su nueva ciencia, bosquejada ya en las *Meditaciones sobre el poema* (1735) y desarrollada como sistema en la *Aesthetica* (1750-58), constituye simplemente la realización del deseo, expresado por G. B. Bilfinger en

11. También G. F. Meier relaciona el origen de la Estética tanto con la tradición «retórico-poética» como con la filosofía sistemática de Leibniz-Wolff. Así, cita como predecesores en el tratamiento teórico de las materias estéticas a cuatro autores antiguos (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Longino) y a varios autores modernos (Boileau, Bouhours, Pope, J. U. König, Crousaz), y entre estos últimos subraya la contribución de los suizos Bodmer y Breitinger, a la vez que pone de relieve la idea de una ciencia de la sensibilidad sugerida por Bilfinger (Cf. MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &6).

12. Consideramos, pues, que la Estética de Baumgarten no puede entenderse unilateralmente sólo como respuesta a la tradición retórico-poética y a las polémicas coetáneas de la teoría literaria, ni sólo como resultado de la evolución y complementación del pensamiento leibnizo-wolffiano, sino más bien como una propuesta filosófica compleja de articulación de las necesidades epistemológicas planteadas principalmente por ambas tradiciones. Compartimos en este aspecto la posición de algún modo integradora de: FRANKE, U. *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1972, para quien la conexión establecida por Baumgarten entre «conocimiento sensible» y «artes liberales» o humanísticas sólo puede comprenderse si «se adopta, tanto metódica como materialmente, una doble perspectiva, es decir, si se mira, por un lado, desde la Retórica y la Poética y, por otro lado, desde la gnoseología» (p. 14).

1725, de una «lógica de la sensibilidad» que debía elaborarse siguiendo el modelo de la lógica aristotélica de las facultades del entendimiento¹³. Este deseo se había convertido realmente en una necesidad de compleción sistemática después de que Christian Wolff expusiera en 1728, en la *Philosophia rationalis sive Logica*, su proyecto filosófico del saber sobre la sola base de la «lógica del entendimiento» e identificara método filosófico y matemático, haciendo caso omiso, pues, de las facultades sensibles de conocer y de los correspondientes ámbitos cognoscitivos relacionados con ellas.

Ahora bien, cualquier intento de elaborar una teoría lógica de la sensibilidad dentro del nuevo sistema filosófico debía partir del marco categorial definido por el pensamiento de Leibniz y, en el fondo, debía concebirse como un desarrollo específico de su admirable concepción gnoseológica y metafísica del mundo. En la *Lección* de 1750 Baumgarten menciona por ello en primer lugar al filósofo de Hannover, si bien no ofrece en ella propiamente un relato mínimo de sus aportaciones conceptuales básicas a la idea y concepción científica de la Estética. Ciñendonos sólo al aspecto estrictamente epistemológico¹⁴, esas aportaciones pueden reducirse a las dos siguientes. Por un lado, y sobre el trasfondo metafísico de su concepción de cada «mónada» (y, en particular, del alma humana) como *vis repraesentativa universii*, Leibniz admite, frente al racionalismo cartesiano, una *claridad* cognoscitiva propia de los sentidos y de la experiencia a la que denomina «conocimiento confuso» [*confusa cognitio*] por consistir en el mero reconocimiento de una cosa sin conciencia analítica de sus propiedades o notas distintivas, y que se diferencia así de la claridad racional, propiamente científica, del «conocimiento distinto» [*distincta cognitio*], en el cual la identificación de una cosa se basa en la

13. «Quisiera que existiesen» —escribe Bilfinger— «los que proporcionaran acerca de la facultad de sentir, de imaginar, de atender, de abstraer y acerca de la memoria lo que el bueno de Aristóteles, tan despreciable hoy para todos, suministró acerca del intelecto, esto es, que las elevasen a la forma de un arte» (BILFINGER, G. B. *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus* [1725]. Tübingen: 1748, 3ª ed., &268, citado según: FRANKE, U. *Kunst als Erkenntnis*, p. 17).

14. Para una visión panorámica de los diversos aspectos de la contribución de Leibniz al surgimiento de la Estética en Alemania, v. el artículo clásico de: BROWN, C. «Leibniz und die Ästhetik». En *Akten des internationalen Leibniz-Kongresses Hannover, 14.-19. November 1966* (Studia Leibnitiana vol. IV). Wiesbaden: Franz Steiner, 1969, pp. 121-133. Dentro de esta línea «filosófica» de formación de la Estética de Baumgarten en el horizonte del pensamiento leibniziano, desarrollada ampliamente en la historiografía a partir de la segunda mitad del siglo XIX siguiendo las primeras historias neokantianas de la Estética (R. Zimmermann, H. Lotze, etc.) y el trabajo de Th. Danzel sobre la época de Gottsched (*Gottsched und seine Zeit*. Leipzig, 1848), y que tiende a subrayar más la deuda de la Estética alemana con Leibniz que la originalidad de Baumgarten, cabe destacar, entre otros, los estudios siguientes: MEYER, H. G. *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik*. Diss. Halle: 1874; SCHMIDT, J. *Leibniz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Ästhetik*. Diss. Halle, 1875; PRIEGER, E. *Anregung und metaphysische Grundlage der Ästhetik von Alexander Gottlieb Baumgarten*. Diss. Halle: 1875.

presencia consciente de las notas particulares que la distinguen de las demás¹⁵. Es cierto que Leibniz no llega a identificar expresamente la *confusa cognitio* con el conocimiento sensible (de éste formaría parte también la *oscura cognitio*), pero es asimismo evidente por los ejemplos habitualmente aducidos por él que se trata de un tipo de conocimiento procedente de la sensibilidad, al que otorgará incluso el estatuto de conocimiento verdadero.

Es significativo, por otro lado, que entre esos ejemplos figuren algunos relativos a la *experiencia estética* tanto de los creadores como de los receptores de lo bello, lo cual pone de manifiesto que el autor de la *Monadología* considera que la clase de conocimiento vinculado al arte y a la literatura, así como a la vivencia misma del gusto estético es la definida por la *confusa cognitio* propia de la sensibilidad o es al menos análoga a ella. A este respecto escribe en sus *Meditationes* de 1684:

De modo análogo [a como no podemos explicar a otros nuestras percepciones de colores o nuestras sensaciones de gusto o de olor, si no los ponemos en presencia de la cosa misma] vemos cómo los pintores y otros artistas conocen muy bien en función de su experiencia lo que está correctamente hecho y lo que está defectuosamente, y, sin embargo, habitualmente no pueden fundamentar su juicio y dicen al que pregunta que echan de menos algo en la cosa que les desagrada, pero no saben qué¹⁶.

Mediante esta sugerente vinculación cognoscitiva de la experiencia estética con la *claridad sensible* del así llamado «conocimiento confuso» Leibniz estaba no sólo abriendo la posibilidad e indicando incluso la necesidad de una nueva lógica o teoría gnoseológica de la sensibilidad¹⁷, paralela o análoga a la usual lógica del entendimiento; estaba también señalando que con esa hipotética lógica del conocimiento sensible se tendría asimismo que dar cuenta, desde el punto de vista

15. Sobre los diversos «grados de conocimiento» véanse especialmente estos dos escritos de Leibniz: *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684). En GERHARDT, C. J. (ed.). *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Hildesheim/New York: Georg Olms, 1978, vol. 4, pp. 422-426, espec. pp. 422-423; y *Discurso de metafísica* (1686). Madrid: Alianza, 1981, &&24-25.

16. LEIBNIZ, G. F. *Meditationes*, p. 423. En la misma línea se halla este texto: «Así [refiriéndose al conocimiento confuso] «conocemos a veces *claramente*, sin dudar en modo alguno si un poema o un cuadro está bien o mal hecho, porque hay un *no sé qué* [je ne sçay quoy] que nos satisface o nos molesta» (*Discurso de metafísica*, &24, p. 87). De manera similar, aludiendo ya a todo tipo de «claridad sensible», se pronuncia en su obra póstuma *Nouveaux Essais* (1765): «Estas pequeñas percepciones» [las del conocimiento «confuso»] «tienen por sus efectos mayor eficacia de la que se piensa. Ellas producen ese no sé qué, esos gustos, esas imágenes de las cualidades que tienen los sentidos, claras en conjunto, pero confusas en sus partes, esas infinitas impresiones que provocan en nosotros los cuerpos que nos rodean, esa conexión que cada ser tiene con el resto del universo» (*Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 47).

17. El proyecto leibniziano, no llevado a término, de una *lógica de la probabilidad* o del conocimiento verosímil, complementaria de la lógica silogística o racional, y que debía ser entendida como *ars inveniendi*, era, en el fondo, el plan de esa nueva «lógica de la sensibilidad».

filosófico, del creciente fenómeno sociocultural del «gusto» y de las artes bellas, irreductible al modo de explicación cartesiano-racionalista que había pretendido suministrar la Poética clasicista de Boileau-Déspreux. En este aspecto, la apelación recurrente de Leibniz al *je ne sais quoi* —la fórmula difundida por el jesuita Dominique Bouhours— precisamente para ilustrar su nuevo concepto de *confusa cognitio*, venía a afianzar la idea de que sólo una teoría gnoseológica de la sensibilidad sobre bases leibnizianas podía ofrecer un fundamento sólido a la peculiaridad de la experiencia estética, esa peculiaridad que en el contexto crítico del clasicismo poético abierto por la *querelle des anciens et des modernes* Bouhours había tratado de captar, siguiendo a Pascal, con su *esthétique de finesse*.

Mas aunque Leibniz había indicado el camino, no lo había allanado lo suficiente como para que se divisara ya un itinerario filosófico perfectamente firme y asentado. Por un lado, no había expuesto ni examinado con exhaustividad —tampoco lo hará Wolff— en qué consistía positivamente la «claridad sensible» del conocimiento «confuso», más allá de su mera caracterización negativa como forma de reconocimiento no-analítico de una cosa. Por otro lado, en consonancia con ello, se había limitado a señalar la «irracionalidad» de todo juicio basado en impresiones sensibles, y en especial del juicio estético, al decir que descansaba en ese indefinido *je ne sais quoi*, sin aventurarse en una búsqueda de las reglas o criterios de objetividad sensible que pudieran fundamentar nuestros juicios de gusto (y nuestra experiencia en general), y ahorrarnos así el peligro de la absoluta arbitrariedad subjetiva en relación con ellos. Esa doble tarea filosófica, la propia de una «teoría de la sensibilidad» que de hecho Leibniz en modo alguno se había siquiera planteado, constituirá buena parte del reto gnoseológico que Baumgarten asuma como proyecto científico en su Estética.

2. *La necesidad epistemológica de una lógica del pensamiento ingenioso. Una poética filosófica de la imaginación y del gusto*

Además de referirse a la reciente tradición filosófica del pensamiento leibnizowolffiano, Baumgarten reconoce en la mencionada *Lección* de 1750 la deuda de su Estética con la tradición retórico-poética. De hecho nuestro autor formula por primera vez la idea de la nueva ciencia de la sensibilidad en un tratado de poética como el de *Meditaciones sobre el poema* (1735). No podemos abordar aquí, ni es nuestro objetivo, los elementos doctrinales o los componentes discursivo-estructurales de la Retórica y de la Poética que Baumgarten hace suyos o revisa tanto en las *Meditaciones* como en la *Aesthetica*¹⁸. En coherencia con nuestro planteamiento

18. Una visión sintética de la deuda doctrinal y formal de la Estética de Baumgarten con la Retórica puede encontrarse en: LINN, M. L. «A. G. Baumgartens <<Aesthetica> und die antike Rhetorik». En SCHANZE, H. (ed.). *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1974, pp. 105-125. En la misma línea se sitúa el artículo de: BENDER, W. F.

epistemológico, trataremos de mostrar más bien las propuestas teóricas surgidas en el marco del pensamiento retórico-poético de la época a las que el proyecto científico de la Estética se adhiere o intenta consumir. En este sentido la *Lección* de 1750 parece dejar claro el nexo de continuidad tanto con la línea francesa de superación crítica del clasicismo poético (Bouhours y Crousaz son los citados), como con la línea germánica de las poéticas de la imaginación (Bodmer y Brei-tinger) y de la doctrina del gusto (J. U. König)¹⁹.

En lo concerniente al pensamiento retórico-poético francés, Baumgarten considera su Estética científica como la realización efectiva de la *lógica del pensamiento ingenioso* reivindicada y propuesta por Dominique Bouhours frente a la Poética «racionalista» de Boileau. Esa (auto)interpretación se hace explícita en la equiparación nominal de la nueva ciencia de la sensibilidad con la *logique sans épines* del jesuita francés que aparece en la *Lección de Estética*:

Se la llama [a la Estética] ciencia de nuestras facultades inferiores de conocer, o si uno quiere hablar de un modo aún más sensible, se la denomina con Bouhours *la logique sans épines*²⁰.

Recordemos que lo que Dominique Bouhours designaba con esa «lógica sin espinas» era una especie de «lógica del ingenio» o del pensamiento «delicado» que se hiciera eco de la peculiaridad de cualquier obra de arte y de su belleza: la ocurrencia brillante, sorprendente, vivaz o refinada, el «juicio ingenioso», ese *je ne sais quoi* que no se puede explicar a partir del mero precepto o de la regla expedida por el pensamiento claro de la razón ni de la simple *justesse* en la expresión, sino que sólo cabe iluminarlo mediante la singularidad de los «ejemplos». Así lo señalaba

«Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert: Baumgarten, Meier, Brei-tinger», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 99 (1980), pp. 481-506. Algunas sugerencias se encuentran también en: HERNÁNDEZ MARCOS, M. «Estética y Retórica en el siglo XVIII. El caso Baumgarten». En RUIZ CASTELLANOS, A./VIÑEZ SÁNCHEZ, A./SÁEZ DURÁN, J. (coords.). *Retórica y textos*. Universidad de Cádiz, 1998, pp. 293-295. Por su parte la conexión de la Estética con el pensamiento poético y crítico-literario precedente y coetáneo ha sido ampliamente destacada por la historiografía desde el trabajo de Von STEIN, K. H. *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart: J. G. Cotta 1886 (sobre Baumgarten, pp. 336-369). Un desarrollo exhaustivo desde este enfoque puede hallarse en: BERGMANN, E., *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alex. Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier*, Leipzig: Röder & Schunke, 1911; y RIEMANN, A. *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus nebst einer Übersetzung dieser Schrift*. Halle: 1928 [reimpresión en M. Sändig GMBH 1977].

19. La alusión al «tratado del gusto» puede ser una mención de la obra del suizo Johann Jacob BODMER, *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* (Zürich, 1736), o, lo que parece más probable, de la obra de Johann Ulrich KÖNIG, *Untersuchungen von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst* (Leipzig/Berlin, 1727), tal como lo confirma la alusión a esta obra y autor por parte de MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &6.

20. BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium*, p. 66.

expresamente Bouhours en la Advertencia preliminar de su obra al aclarar que su objetivo era

una *lógica sin espinas*, que no es seca ni abstracta; y una retórica breve y fácil, que instruye mediante ejemplos más que mediante preceptos, y que apenas tiene otra regla que el *bon sens* vivo y brillante del que se habla en los *Entretiens d'Ariste & d'Eugene*²¹.

Baumgarten, al vincularse conscientemente al nuevo proyecto retórico-poético del jesuita francés, está, sin duda, haciendo valer su Estética como la esperada «lógica de la delicadeza» que venía a cubrir el vacío epistemológico abierto por el cartesianismo en relación con los discursos inexplicables *more geometrico*, en especial las obras literarias. Pero al mismo tiempo estaba transformando y ampliando el sentido de aquella lógica del pensamiento ingenioso al integrarla en (y concebirla como) una «gnoseología de la sensibilidad», bajo el supuesto de que el modo de pensar ocurrente, «delicado», bello al que se refería Bouhours, formaba parte precisamente de esa «claridad sensible» de la *confusa cognitio* bajo la cual ya Leibniz había subsumido, sólo a manera de ejemplo, el pensar metafórico reclamado por *l'esthétique de finesse*.

En cuanto a la línea germánica de pensamiento retórico-poético a la que se adhiere Baumgarten, es preciso dedicarle cierta atención, no sólo por ser prácticamente coetánea sino sobre todo porque en ella tiene lugar una especie de ensayo preliminar, fallido, pero diferente, de lo que será el proyecto científico de la Estética en el profesor de Frankfurt am Oder: una *poética filosófica de la imaginación* dentro del sistema general leibnizo-wolffiano. Por motivos de brevedad y coherencia, voy a ceñirme a los dos autores de la obra *Discourse der Mablern* (Zürich, 1721) mencionada en la *Lección de Estética* de 1750, a saber, los poetas suizos J. J. Bodmer y J. J. Breitinger, y a concentrar mi exposición no en esa obra juvenil sino en el escrito que aborda expresamente el genuino proyecto retórico-poético que unió literaria e intelectualmente a ambos escritores: el ensayo *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft, zur Ausbesserung des Geschmacks* (1727). O mejor: nos centraremos en el prólogo de esta obra, ya que es en él donde se diseña aquel proyecto bajo la forma literaria de una carta dirigida, de modo muy significativo, al filósofo Christian Wolff. Lo que contienen esa carta y el ensayo que ella prologa, puede cifrarse sintéticamente en dos ideas: el plan sistemático-racional de una *elocuencia filosófica* y la fundamentación de la misma en la *imaginación* entendida como facultad de representar *lo posible*.

21. BOUHOURS, D. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*. Amsterdam: A. Wolfgang, 1688. [Los *Entretiens d'Ariste & d'Eugene* era la obra literaria más conocida de Bouhours]. Es innegable, por otra parte, que esta idea de una «lógica sin espinas» responde a la influencia de B. Gracián, en particular de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), en la cultura cortesana de Francia en la segunda mitad del siglo XVII.

Lo que de entrada llama la atención en ese prólogo-carta a Wolff es la advertencia acerca de que el ensayo *Sobre el influjo y uso de la imaginación* constituye sólo el primero de los cinco libros de una serie que se anuncia allí bajo el título *Vernünfftige Gedancken und Urtheile von der Beredsamkeit* [«Ideas y juicios racionales acerca de la elocuencia»], en clara paráfrasis de la denominación correspondiente a la conocida serie «alemana» de escritos de Ch. Wolff, encabezada, desde el primer libro aparecido en 1713, con la expresión *Vernünfftige Gedancken*. Aquel primer tratado sobre la imaginación pertenecía, pues, a un proyecto general de *fundamentación filosófica de la elocuencia*, o mejor, de las «artes de la palabra», que no llegó, empero, a realizarse por completo en todas sus partes²². Dicho plan respondía al propósito racionalista de establecer «los principios filosóficos firmes» del buen decir con la misma certeza matemática con la que hasta entonces se habían sentado las bases del conocimiento científico-racional²³. Bodmer y Breitinger pretendían de esta manera someter la Retórica y la Poética a una especie de «logización» filosófica, en cierto modo convertir o asimilar el ámbito tradicional de la *dóxa*, del conocimiento «probable» (Aristóteles) al dominio científico de la *episteme*, del conocimiento «apodíctico», al menos en lo concerniente a sus primeros principios. Lo que alentaba en tan sorprendente proyecto era, sin duda, una doble voluntad teórica, «ilustrada» y a la vez «sistemática», tal como correspondía a la conciencia filosófica alemana de la primera mitad del siglo XVIII. Por un lado, los dos poetas suizos entendían que para lograr una cultura estética y literaria en Alemania era preciso complementar la ya iniciada «Ilustración del entendimiento» con una «Ilustración del gusto», pero ello no podía llevarse a cabo apoyándose en las formas degeneradas, artificiosas y vacías de la Retórica y de la Poética al uso (el vacío formalismo de la tópica, los preceptos de la rima o la doctrina de las figuras retórico-literarias...), sino mediante una previa purificación lógico-filosófica de ellas que consistiera en retrotraerlas a (y fundarlas en) las fuentes «naturales» y

22. El uso del término «elocuencia» [*Beredsamkeit*, *Woblredenheit*] no debe llevarnos a equívoco alguno sobre el alcance retórico-poético del plan. Recuérdese que desde el Renacimiento la Retórica clásica (grecolatina) evolucionó hasta reducirse a una de sus partes, a la teoría de la «expresión» o *elocutio*, lo cual determinó su progresiva asimilación a la Poética. Esta aproximación histórica entre Poética y Retórica (su identidad en la *elocutio*) se da por supuesta en el proyecto de Elocuencia Filosófica de Bodmer y Breitinger, quienes en realidad se proponen con ello una fundamentación teórica de las «artes de la palabra», dentro de las cuales conceden a la Poética (arte de la expresión literaria) un lugar central. Pues el plan sistemático diseñado en el prólogo-carta a Wolff constaba de hecho de tres partes de «Poética general» (1. sobre la imaginación; 2. sobre el ingenio; y 3. sobre el buen gusto y la capacidad de hacer poesía) y dos de «Poética especial» (4. sobre los diversos géneros poéticos, y 5. sobre lo sublime, como «grado supremo de perfección al que puede elevarse el alma en el buen decir», junto con una investigación sobre el tratado del Longino). De todas estas partes sólo la relativa al «ingenio» quedó sin ser desarrollada en alguno de los diversos tratados escritos por los poetólogos suizos.

23. Cf. BODMER, J. J./BREITINGER, J. J. *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft, zur Ausbesserung des Geschmacks*. Frankfurt/Leipzig: 1727, pp. 6-7.

simples de la razón humana universal, de cuya luz y claridad fluye también la belleza y el goce de la misma.

No es ningún milagro —argumentaban al respecto en la carta a Wolff— que en nuestros poetas el gusto sea tan mísero, pues ellos han despreciado o descuidado la filosofía, que purifica y eleva el entendimiento, ya que en lugar de la lógica han puesto las flores y figuras retóricas, y no buscan en la naturaleza de las cosas sino en el léxico de los epítetos las cualidades de las cosas de las que hablan²⁴.

Pero esta iluminación purificadora del buen decir debía efectuarse, por otro lado, conforme al «modo demostrativo del filosofar» con el que el racionalismo y, en particular, Wolff habían identificado el proceder puro de la inteligencia y el quehacer «ilustrado» del pensador. De este modo, mediante semejante fundamentación lógico-«matemática» de la elocuencia se conseguiría no sólo la *integración* epistemológica de las artes de la palabra en el sistema filosófico wolffiano del saber y de la realidad, sino sobre todo la *complementación* teórico-literaria del mismo que garantizaría su compleción racional: la de disponer, además de un buen *organon* para el conocimiento conceptual de la verdad, también de un buen *organon* para la expresión lingüística de ella. En este punto filosofía y elocuencia se antojaban indisolubles:

...la elocuencia pertenece a la filosofía, porque enseña a expresar las ideas y conceptos de las cosas nítida y eficazmente, gracias a lo cual la verdad recibe su auténtica luz y el énfasis justo. [...] ¿Cómo iban a estar enfrentadas entre sí filosofía y elocuencia, si la misma verdad que encuentran los filósofos, es precisamente la regla y el hilo conductor adecuados del buen decir, según el cual Bouhours, Boileau, Pope, Orsi y todos los buenos autores de investigaciones críticas han estimado los escritos poéticos?²⁵

Ahora bien, con este plan de elocuencia filosófica, ¿no estamos, en el fondo, sino ante una nueva variación del mismo suelo del racionalismo poético que propugnara Boileau en Francia y en Alemania J. Ch. Gottsched, con quien Bodmer y Breitinger mantuvieron, sin embargo, una larga y tediosa polémica, la primera versión de lo que se suele llamar la *querelle allemande*? Lo novedoso, también lo paradójico —como ya subrayara Cassirer— de este nuevo racionalismo poético reside en que aspira a extraer los «principios filosóficos firmes» del buen decir no de las obras literarias (o artísticas) clásicas —como aún Gottsched—, sino de las facultades psíquicas del alma humana y, en concreto, de la *imaginación* o «capacidad de ficción» [*Dichtungsvermögen*]²⁶. Es ésta, y no la *justesse* de la expresión

24. *Ibid.*, p. 18.

25. *Ibid.*, pp. 5-6.

26. «He aquí, pues, el auténtico problema de los suizos: que ellos, anclando sus raíces en el racionalismo y ateniéndose a sus presupuestos, tratan de probar, con los medios propios del racionalismo,

conforme a una norma o precepto retórico-literario, lo que «distingue al buen poeta del trovador vulgar» y «a la poesía de la prosa»²⁷. Sólo que el concepto de imaginación que Bodmer y Breitinger manejan, está hecho a la medida de la lógica del entendimiento; no se alude con él a un poder ilimitado de producción e invención *ex nihilo* sino a la facultad de representarse, mediante abstracción e idealización selectiva de datos empíricos de la realidad, aquellos «mundos posibles» que Leibniz había concebido como supuesto lógico-semántico de las «verdades necesarias» o verdades de razón (frente a las «verdades contingentes» o verdades de hecho, referidas al mundo real) y, por ende, como mero constructo de la espontaneidad del pensar. De este modo la capacidad de ficción de la poesía quedaba limitada por la verdad lógico-formal de la razón (limitada, pues, a lo *posible* en el sentido de lo *no-contradictorio*), y la defensa a ultranza por parte de los suizos del valor creativo de la imaginación llevaba consigo, de manera sorprendente, la exclusión de la *sensibilidad* como fundamento gnoseológico de la Poética²⁸. Más aún: la proscripción de los sentidos como juez y fuente de lo bello es la condición previa para establecer principios estéticos firmes y para formar e ilustrar el gusto a partir de ellos; por el contrario, la instauración del sensualismo como principio retórico-poético equivale, por el relativismo subjetivo-individual que le es inherente, a entregarse al escepticismo y a la irracionalidad estéticas, y con ello, a dar entrada también «a la ciega creencia y a la obediencia irreflexiva» en cuestiones de gusto²⁹.

Baumgarten y Meier asumen ciertamente el proyecto de Bodmer y Breitinger relativo a la fundamentación y sistematización filosófica de las «artes de la palabra». De hecho en la concepción inicial de las *Meditationes* (1735) y de la *Metaphysica*

el derecho de la fantasía poética y del mundo de los objetos de ficción» (CASSIRER, E. *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Darmstadt: WBG 1975, p. 67).

27. BODMER, J. J./BREITINGER, J. J. *Die Discourse der Mahlern. 1721-1722*. Frauenfeld: J. Huber 1891, XIX. Discours, p. 91. Este discurso fue redactado por Bodmer y en él, como en lo referente al papel concedido a la imaginación de cara al arte en general, se halla bajo la influencia del inglés J. Addison.

28. El gran mérito de la doctrina leibniziana de la armonía preestablecida de cara a la Estética —señala al respecto Bodmer— consiste precisamente en haber asestado «un golpe mortal a la sensación, [en] haberla destituido de su oficio judicial, ocupado por ella durante tanto tiempo injustamente, y [en] haberla convertido tan sólo en una causa ocasional y al servicio del juicio del alma» (BODMER, J. J. *Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*. Zürich: C. Orell, 1736, p. 48; reimpresión facsímil en Stuttgart: Metzler, 1966).

29. BODMER, J. J. «Vorrede» de: BREITINGER, J. J. *Critische Dichtkunst*. Zürich/Leipzig: C. Orell und J. F. Gleditsch, 1740, p. 10 [reimpreso en Stuttgart: J. B. Metzler 1966]. Es significativa la afinidad «ilustrada» de este argumento de Bodmer contra el sensualismo con el que esgrimirá Kant contra el empirismo estético de Burke. También para Kant, quien se sirve de la analogía con la teoría política absolutista, el sensualismo psicofisiológico conduce, bien al escepticismo o «estado de naturaleza» en los juicios de gusto, bien a su remedio «civil»: la fijación autoritaria de un juicio privado como norma del gusto (Cf. KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Lagarde, 1790, AB 130; Cf. versión castellana: *Crítica del discernimiento*. Madrid: A. Machado Libros, 2003, p. 241).

(1739) Baumgarten restringe el objeto de estudio de la Estética al de ambas «ciencias del buen decir» al dividirla en las dos partes teóricas correspondientes a ellas: la *Retórica general* y la *Poética general*³⁰. Baumgarten y Meier comparten asimismo con los poetólogos suizos la idea de que dicha fundamentación epistemológica ha de tener lugar dentro del marco filosófico y conceptual del pensamiento leibniziano e incluso como complementación del sistema racional de Wolff. Pero entienden —a diferencia de Bodmer y Breitinger— que la integración epistemológica de Retórica y Poética en el sistema filosófico del saber no puede efectuarse, sin menoscabo de su peculiaridad epistémica, mediante la sola lógica del entendimiento, aun incorporando en su seno como doctrinas auxiliares o *ad hoc* las teorías de la imaginación y del gusto. Dicha integración requiere más bien elaborar, conforme a la indicación de Bilfinger, una nueva teoría de la sensibilidad, ciertamente en analogía con la doctrina de la razón, pero diferenciada y autónoma en su objeto y desarrollo; una nueva lógica o gnoseología que reconozca la validez cognoscitiva de la experiencia sensible en toda su amplitud (incluidos la imaginación, el gusto y el ingenio) y haga pivotar sobre ella la «verdad» distintiva de los saberes de la palabra o de las artes del buen decir. Esa nueva lógica o teoría del conocimiento sensible es la Estética de Baumgarten, y con ella la Retórica y la Poética ciertamente, pero también y más en general todos los saberes humanísticos reciben por primera vez en la modernidad la unidad epistemológica de una fuente o fundamento cognoscitivo común y el reconocimiento científico de formar parte del sistema filosófico del saber.

II. GNOSEOLOGÍA DE LA SENSIBILIDAD

La caracterización más básica y general de la Estética por parte de Baumgarten es la que la presenta como «ciencia del conocimiento sensible»³¹. Se trata ciertamente de la concepción de la misma como una nueva *gnoseología*, que, lejos de abordar el conocer humano en general y sus diversas formas, versa sólo sobre el tipo de conocimiento específico de la *sensibilidad*, y puede llamarse propiamente *gnoseología inferior*, en la medida en que se tiene a dicha capacidad sensible por una *facultas cognoscitiva inferior*. La Estética aparece así como la respuesta filosófica a la necesidad epistemológica planteada por la cultura racionalista alemana tras la admisión por parte de Leibniz de una clase de conocimiento diferente del «intelectual», el conocimiento «confuso», inherente a los sentidos, y el subsiguiente convencimiento de la insuficiencia de la Lógica al uso, desentendida por completo

30. «La retórica general, la ciencia acerca de la exposición imperfecta de las representaciones sensibles en general, y [...] la poética general, la ciencia acerca de la exposición perfecta de las representaciones sensibles en general» (BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes*, &CXVII; Cf. *Metaphysica*. Halle: 1739, &533).

31. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &1. Cf. *Meditationes*, &CXV; *Metaphysica*, &533.

de la explicación y dirección de las facultades sensibles de conocer³². Mas con la regulación de las «facultades inferiores del alma» y del conocimiento que les es propio, la Estética venía asimismo a completar el «sistema» del conocimiento filosófico de la razón, ya que ofrecía una comprensión conceptual, «clara y distinta», de la esfera «oscura y confusa» de nuestra experiencia sensible.

Pero esta formulación y construcción de la Estética como una gnoseología de la sensibilidad, por obvia o anacrónica que ahora nos pueda parecer, supuso en su momento la realización previa de complejas operaciones conceptuales que es conveniente recordar para comprender con precisión y de manera apropiada la magnitud y alcance del proyecto que ella representaba. Voy a referirme a continuación únicamente a las tres elaboraciones conceptuales acaso más relevantes: la acreditación de la *sensibilidad* como una facultad *cognoscitiva* autónoma, la ampliación de la filosofía *instrumental* u «orgánica» para dar cabida a una nueva «lógica del conocimiento sensible», y, por último, la conversión de la *psicología empírica* en fundamento *científico* de la Estética.

3. *La validación gnoseológica de la sensibilidad*: facultas cognoscitiva inferior, sensitiva perfectio

Una de las operaciones filosóficas más arriesgadas que hubo de afrontar Baumgarten, difícil desde el punto de vista conceptual y, sobre todo, problemática desde el punto de vista sociocultural³³, fue la de acreditar los sentidos y, en general, el ámbito de nuestra experiencia sensible como un espacio de conocimiento válido e incluso autónomo sin menoscabo alguno de la gnoseología racionalista, integrándolo y fundamentándolo más bien en el sistema leibnizo-wolffiano vigente. No conviene olvidar en este aspecto que el pensamiento racionalista, y, en particular, el germánico había hecho suya, como un presupuesto e incluso un «prejuicio» incuestionado, la desconfianza cartesiana sobre la fiabilidad cognoscitiva de nuestros sentidos, a los que todavía no había otorgado un papel significativo al respecto y menos aún les había concedido el reconocimiento de ser una fuente válida y específica del conocer humano (a diferencia del empirismo inglés). La rehabilitación gnoseológica de la sensibilidad por integración en el marco categorial de la

32. Este planteamiento es claro ya en las *Meditaciones* de 1735: «...la filosofía poética supone en el poeta una facultad cognoscitiva inferior. Dirigir ésta en el conocimiento sensible de las cosas sería ciertamente tarea de la lógica en sentido general, pero quien conoce nuestra lógica, no ignora que este campo está sin cultivar...» (BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes*, &CXV). Cf. asimismo MEIER. *Anfangsgründe*, &5, p. 8.

33. De la resistencia de una cultura racionalista y religiosa a la dignificación gnoseológica y ética de la sensibilidad que suponía la Estética de Baumgarten y Meier, da testimonio no sólo la recepción tardía y tergiversada de las *Meditaciones sobre el poema* (v. nuestra nota 8) sino también las respuestas a las objeciones moralistas que ofrecen MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &&21-22 y BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &12.

filosofía racionalista que Baumgarten se propuso, se llevó a cabo, pues, gracias a un complejo proceso de formación conceptual, del cual vamos a destacar aquí los tres momentos de transmutación y ampliación semántica fundamentales.

En primer lugar, Baumgarten consume la versión *psicológica* de la gnoseología leibniziana ofrecida por Wolff, al transformar la mera «gradación» de *partes* en la facultad cognoscitiva («inferior»/«superior») establecida por éste en una «división» de *facultades* de conocer distintas, con sus propias reglas y formas de conocimiento. Así, si Christian Wolff, en su *Psychologia empirica* (1732), asumiendo la tendencia «psicologista» de la época a traducir subjetivamente, en dimensiones o fuerzas cognoscitivas del alma humana, las diversas clases de conocimiento, ya había admitido una *parte inferior* y una *parte superior* en la facultad de conocer en consonancia con la *oscura et confusa cognitio* y la *distincta cognitio* de Leibniz respectivamente³⁴, el autor de *Aesthetica* deriva de estos dos tipos graduales de conocimiento no dos meras «partes» de la capacidad representativa del alma sino dos tipos de *facultades* distintas, entre las que hay, por lo que se refiere a sus conocimientos respectivos, no sólo una mera diferencia de grado en claridad «lógica» sino también —como veremos luego— una cierta diferencia cualitativa en la claridad de las representaciones. Es en la primera edición de su *Metaphysica* (1739) donde Baumgarten fija de manera firme la existencia de una *facultad cognoscitiva inferior* ligada al «conocimiento oscuro y confuso» señalado por Leibniz:

&520. Mi alma conoce algunas cosas de manera oscura, otras de manera confusa (Cf. &510). Y cuando ella, bajo los mismos supuestos, conoce algo de tal modo que lo distingue de otra cosa, percibe más que si ella lo conociese, pero no lo distinguiese (Cf. &67). Por consiguiente, bajo los mismos supuestos, un conocimiento claro es superior a uno oscuro (Cf. &515). De ahí que la oscuridad signifique un grado menor de conocimiento, la claridad uno mayor. Por la misma razón es la confusión [confusio] menor o inferior, y la distinción mayor o superior. Por eso se llama Facultad Cognoscitiva Inferior a la capacidad de conocer algo oscura y confusamente, o sin distinción. Luego mi alma tiene una facultad cognoscitiva inferior³⁵.

34. «&54. Se llama parte inferior de la facultad de conocer a aquella mediante la cual comparamos ideas y nociones oscuras y confusas para nosotros». «&55. La parte superior de la facultad de conocer es aquella mediante la cual adquirimos ideas y nociones distintas» (WOLFF, CH., *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata, qua ea, quae de anima humana indubia experientiae fide constant continentur et ad solidam universae philosophiae practicae ac theologiae naturalis tractationem via sternitur*. Frankfurt am Oder/Leipzig: Renger 1732, 1738². En *Gesammelte Werke*, OC, II. Abteilung: Lateinische Schriften, vol. 5, 1968).

35. BAUMGARTEN, A. G. *Metaphysica*, &520. En las *Meditationes* de 1735 Baumgarten aún no ha llegado a una posición nítida acerca de si se trata meramente de una «parte inferior» de la facultad de conocer o, más bien, de una «facultad cognoscitiva inferior». Así, por ejemplo, en el &III de aquella obra de juventud utiliza aún la terminología de Wolff, mientras que en el &CXV de la misma se refiere ya a una

Pero Baumgarten no sólo admite una facultad inferior de conocer; añade a continuación que el tipo de «conocimiento confuso y oscuro» característico de esta facultad es propiamente el conocimiento *sensible*, con lo que, en segundo lugar, viene a identificar dicha facultad cognoscitiva inferior con la *sensibilidad* humana en general.

Se llama Sensible a la Representación no distinta. Por consiguiente, la fuerza de mi alma [*vis animae meae*] hace presente percepciones sensibles a través de la facultad cognoscitiva inferior (Cf. &&520, 513)³⁶.

Esta identificación «psicológica» de la sensibilidad con la facultad «inferior» de representar así como la atribución del predicado «sensible» a las representaciones propias de la *oscura et confusa cognitio* leibniziana constituye, sin duda, una innovación conceptual de gran alcance gnoseológico, la innovación por la que precisamente se otorga validez y autonomía cognoscitiva por primera vez dentro del universo racionalista a los sentidos y a la experiencia asociada a ellos en su conjunto. Ahora bien, el modo como Baumgarten efectúa esta validación del conocer empírico conlleva una ampliación semántica del sentido usual del término «sensible» (y sensibilidad) en el horizonte categorial leibnizo-wolffiano, ampliación consistente en que una noción característica de la *doctrina de la voluntad* (o mejor, de la teoría de la facultad de apetecer) se extiende ahora a la *doctrina del conocimiento* (o teoría de la facultad de representar). El argumento con el que se justifica esta ampliación se halla expuesto ya en las *Meditaciones* de 1735 y extrae simplemente la conclusión lógica del hecho de que el predicado «sensible» se dice propiamente de toda actividad del alma en la que esté implicada una «representación confusa» (u oscura), con lo cual vale tanto si se trata de un objeto de la voluntad (conforme al sentido usual, wolffiano³⁷) como de un objeto del conocimiento:

Las Representaciones *adquiridas mediante la parte inferior* de la facultad de conocer son Sensibles.

Y de inmediato se fundamenta esta proposición en el siguiente razonamiento:

Puesto que el apetito, en tanto que procede de una representación confusa del bien, se llama sensible, y, por otra parte, la representación confusa junto con la oscura se adquiere a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva, podrá también aplicarse idéntico nombre a las representaciones mismas, para diferenciarlas así de las [representaciones] intelectuales, distintas, mediante todos los grados posibles³⁸.

facultas cognoscitiva inferior. Es, pues, en este &520 de su *Metaphysica* (1739) donde Baumgarten establece por primera vez de manera inequívoca la existencia de una «facultad inferior» de conocer.

36. *Ibid.*, &521.

37. «Se llama sensible al apetito que procede de la idea confusa de lo bueno» (WOLFF, CH. *Psychologia empirica*, &580).

38. BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes*, &III.

Por último, con el reconocimiento de la sensibilidad como *facultas cognoscitiva inferior* se abría en el sistema filosófico de la Escuela ciertamente un espacio singular para una lógica o gnoseología de la experiencia en su conjunto, pero no parece que con la sola rehabilitación de los sentidos y demás capacidades sensibles se pudiera dar cuenta también de la *peculiar* experiencia del gusto y de la belleza en general. Baumgarten debía, pues, llevar a cabo una operación conceptual adicional (la tercera en nuestro esquema) que permitiera identificar dentro del conocimiento sensible al menos un lugar propio y distintivo para los fenómenos específicamente «estéticos», pero que al mismo tiempo siguiera avalando la concepción de su Estética (no sólo como teoría de lo bello sino) también y prioritariamente como la ansiada lógica o doctrina de la sensibilidad. Pues bien, la clave para la comprensión conceptual de la experiencia estrictamente «estética» dentro del amplio territorio de las representaciones sensibles se encuentra tanto en una nueva ampliación semántica que afecta a la idea leibniziana de «perfección», como en la subsiguiente vinculación gnoseológica de esta última con el concepto de «claridad sensible» sugerido también por el autor de la *Monadologia*.

En efecto, Baumgarten introduce, por un lado, la noción de *perfección sensible* por extensión de un concepto originariamente «intelectual», ligado en Leibniz a la motivación de la voluntad divina³⁹, al ámbito del conocimiento y de los objetos de los sentidos. De este modo se hace efectiva una gradación infinita en el orden de nuestras representaciones empíricas, gracias a la cual cabe explicar, de manera coherente, dentro de la amplia esfera de la facultad cognoscitiva inferior, la peculiaridad de la belleza precisamente como la «perfección» característica «del conocimiento sensible» de una cosa⁴⁰. Mas, por otro lado, resultaba evidente que, aun siendo siempre relativa y gradual, la perfección sólo podía predicarse de aquel tipo de representaciones sensibles con el suficiente grado de claridad como para hacer posible el reconocimiento de una cosa, a las cuales Leibniz había calificado de *confusa cognitio*⁴¹. Baumgarten, sin embargo, no sólo concretará la *sensitiva perfectio* (y, por ende, la belleza) en la idea de «claridad sensible»; avanzando más allá de Leibniz, definirá ésta de manera positiva en términos de *claridad extensiva* o de «pregnancia sensible», nociones con las que se alude a la potencia expresiva

39. Recuérdese que para Leibniz la «perfección» fue la razón suficiente que motivó a la «voluntad» divina a crear nuestro mundo real como el mejor de los posibles (Cf. LEIBNIZ, G. W. *Discurso de metafísica*, &6, &13; *Essais de théodicée* [1710], 1ª parte, &&8-9 y 74. En *Die philosophischen Schriften*, OC, vol. 6; *Monadología* [1714], Buenos Aires: Aguilar 1980, &&46 y 53-55). Por perfección entiende Leibniz tanto el grado de *realidad* positiva de una cosa —noción «ontológica» tradicional— (Cf. *Monadología*, &41) como, sobre todo, el grado de *pluralidad en la unidad*, de variedad en el orden, de complejidad en la simplicidad —noción «teleológica», nueva— (Cf. *Discurso de metafísica*, &&5-6; y *Monadología*, &58). Es este último concepto el que tiene presente Baumgarten.

40. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &14. Cf. MEIER, G. F., *Anfangsgründe*, &23.

41. Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes*, &XIII.

de las representaciones empíricas en función de su riqueza, variedad o vivacidad de notas perceptivas⁴².

4. *La Estética como nueva filosofía «orgánica»*

La aceptación de la sensibilidad como una facultad cognoscitiva autónoma y de la experiencia ligada a ella como un ámbito de conocimiento válido, susceptible de perfección, obligaba a su vez a llevar a cabo una operación intelectual complementaria en el *sistema* mismo del saber filosófico que implicaba, en concreto, la ampliación *epistemológica* y conceptual de la filosofía *orgánica* o «instrumental» vigente, identificada con la *Lógica* como teoría general del conocimiento⁴³. Esta

42. En *Meditationes* &XVI Baumgarten introduce como criterio de claridad sensible la noción de *claridad extensiva* (Cf. también MEIER, G. F. C. *Anfangsgründe*, &33) y la identifica en el &XVII con la noción de «perfección del conocimiento sensible». En *Metaphysica* &517 emplea, en cambio, la expresión *pregnancia sensible* para designar lo mismo: la multitud, complejidad, vivacidad o extensión de las notas sensibles que contribuyen unitariamente a la identificación de un objeto; de ahí la «perfección» de las representaciones extensivamente claras o *pregnantes*. Tanto Baumgarten en su *Aesthetica* como Meier en sus *Anfangsgründe* tratarán de especificar esta noción de «claridad extensiva» en una serie de «categorías estéticas» («riqueza», «grandeza», «verosimilitud», «vivacidad», «certeza» o «persuasión», «vida»...), que debían constituir la base metafísico-gnoseológica para la formulación de las reglas de lo bello, de la perfección del conocimiento sensible y, por tanto, también de la *inventio* o producción artístico-literaria. Baumgarten y Meier consideraban en este aspecto que tales «categorías estéticas» habrían de servir de «hilo conductor» alternativo a la Tópica poético-retórica tradicional (Cf. MEIER, G. F. L. *Anfangsgründe*, &212).

43. Conviene aclarar aquí algunos supuestos «histórico-culturales» implícitos en nuestro enunciado. En primer lugar, es preciso recordar que de acuerdo con una larga tradición que se retrotrae hasta Aristóteles, en el esquema general del saber filosófico la *Lógica* constituía el núcleo de la *filosofía orgánica* o «instrumental», llamada así por centrarse en el estudio del *instrumentum* u *organon* de nuestro conocer (la inteligencia humana y sus reglas), en vez de dirigir su mirada científica a algún objeto o ámbito propio de la realidad conocida (mundo, alma, sociedad, Dios, etc.). En su célebre *Discursus praeliminaris* Ch. Wolff la definía por ello así: «Se llama *lógica* a la parte de la filosofía que enseña el uso de la facultad cognoscitiva en el conocimiento de la verdad y en la prevención del error; por eso la definimos como la ciencia que dirige la facultad cognoscitiva hacia el conocimiento [de la verdad]» (WOLFF, CH. *Discursus praeliminaris de philosophia in genere* (1728), &61 [cito según edic. bilingüe, histórico-crítica, de G. Gawlick y L. Kreimendahl, Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1996]). En segundo lugar, hay que tener presente además —tal como se desprende también del texto citado— que en esta tradición y, particularmente en el marco de la filosofía wolffiana, la *Lógica* no tenía aún el significado puramente «formal» característico de nuestro tiempo sino el más amplio de una «teoría del conocimiento» o de una gnoseología general. Por último, no se puede pasar por alto la concepción «*emendativa*» de la filosofía o del conocimiento racional característica de Wolff y de su escuela, según la cual la tarea del pensar consiste propiamente en llevar a cabo una «reforma» o «mejora» de lo real mediante la elaboración de una imagen (cognoscitiva) coherente (clara y distinta) de la diversidad de lo existente. En este sentido todo conocimiento racional es ya un ejercicio (práctico) de perfección, puesto que saca a relucir la unidad de lo plural poniendo de manifiesto las reglas o criterios que rigen la pluralidad misma (de un territorio del mundo) y que, como tales, definen el grado máximo de perfección en el ámbito de que se trate. El supuesto último es que todo conocimiento

ampliación venía además exigida por la creciente convicción de la insuficiencia de la Lógica al uso como instrumento de explicación y dirección del conocimiento, ya que se limitaba al estudio y mejora de las representaciones «claras y distintas» de la verdad y, por tanto, se reducía a mero *organon* de la razón. El reconocimiento de una específica facultad de conocer sensible así como de la peculiar validez de sus representaciones empíricas imponía ahora la tarea de completar la «filosofía orgánica», bien mediante una reelaboración total de la Lógica existente hasta acoger en su seno las condiciones propias de la sensibilidad, bien mediante la creación de una nueva «filosofía instrumental» en analogía con la Lógica establecida, que se ocupase exclusivamente del examen y dirección de la «facultad cognoscitiva inferior» y de su modo propio de conocimiento de la verdad. Baumgarten optó —como parecía más viable y sensato— por la segunda alternativa y denominó Estética a la nueva «lógica de la sensibilidad». Con ella se abandonaba, pues, la equiparación tradicional entre Lógica y filosofía orgánica y se ampliaba a la vez esta última con una nueva disciplina «instrumental», también llamada *gnoseología inferior*, por cuanto se presentaba en paralelismo con la Lógica *sensu stricto* o «gnoseología superior» como *instrumentum cognitionis sensitivae*. El texto de Baumgarten en el que mejor se expone este argumento relativo a la necesidad de la Estética como nueva filosofía orgánica, acaso sea el de la segunda de sus *Cartas filosóficas de Aleteófilo*:

Aunque se admiten como palabras equivalentes filosofía orgánica y Lógica, el autor —el narrador ficticio de la carta, Aleteófilo, se refiere a Baumgarten, de quien aquél es sólo un pseudónimo— las diferencia, sin embargo, de tal modo que él reconoce, no obstante, que la filosofía orgánica puede llamarse también Lógica en sentido amplio. Propiamente él dice que la primera [filosofía orgánica] es la ciencia de la

filosófico, toda claridad cognoscitiva, en tanto que aprehensión conceptual de las reglas [de unidad] de una multiplicidad efectiva, es siempre conocimiento de la perfección de esa multiplicidad y, en cuanto tal, conlleva un efecto ético de «reforma» o corrección de la misma o de certeza normativa sobre su mejora y perfeccionamiento. En el caso de la Lógica se trata concretamente de conocer o extraer las reglas de la perfección cognoscitiva del pensar, y en este sentido Wolff habla de «dirección» o de «corrección» del entendimiento. Esta misma concepción «emendativa» está presente ya en la primera definición de la Estética por parte de Baumgarten: se trata de una ciencia que ha de «dirigir» o «corregir» la facultad cognoscitiva inferior (Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Meditationes*, &CXV) mostrando, esto es, llevando a claridad conceptual las reglas o criterios del conocimiento sensible, que son precisamente los que definen la «unidad» y coherencia de la diversidad del mundo de nuestra sensibilidad, es decir, la perfección del representar empírico. De ahí que Baumgarten acabe centrando la Estética en el análisis de los criterios de «belleza» (pues es ésta la perfección del conocer sensible), y que crea que este conocimiento racional, claro y distinto, de los principios de la sensibilidad proporcionado por la Estética teórica contribuye de por sí a la mejora o perfeccionamiento de la experiencia sensible, incluida la de la producción artística y del gusto (Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &&11-12; MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &17 y 21). Acerca de esta concepción «emendativa» de la filosofía v. MARCOLUNGO, F. L. «Wolff e il problema del metodo». En CARBONCINI, S./MADONNA, L. C. (ed.), *Nuovi studi sul pensiero di Christian Wolff*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1992, pp. 11-37.

corrección del conocimiento, mientras que la Lógica, su parte preferente, muestra —tal como lo confirman su denominación y la costumbre de la mayoría de los teóricos de la razón— sólo el camino para el conocimiento «distinto» de las verdades, tiene por objeto suyo exclusivamente el entendimiento en sentido estricto y la razón. Ahora bien, puesto que poseemos más facultades del alma al servicio del conocimiento que las que uno puede incluir sólo en el entendimiento o en la razón, le parece que la Lógica promete más de lo que cumple, cuando se compromete a corregir nuestro conocimiento en general y luego se ocupa sólo del conocimiento «distinto» y de su corrección. Por eso él se la representa sólo como una ciencia del entendimiento o del conocimiento «distinto», y reserva para una ciencia especial las leyes del conocimiento sensible y vivaz, aun cuando éste no pueda alcanzar la claridad «distinta» en el sentido más preciso de la palabra. A esta última la llama la Estética, nombre que me resulta tanto menos extraño cuanto que ya lo he advertido en algunos escritos académicos impresos [se refiere a las *Meditationes* (1735), &CXVI]⁴⁴.

5. *Psicología empírica, fundamento «científico» de la Estética*

La concepción de la Estética como «lógica» o gnoseología de la sensibilidad, dedicada a investigar el uso correcto de la facultad cognoscitiva inferior y a dirigirla hacia el conocimiento fenoménico de la verdad, equivalía metodológicamente a asignarle la tarea de establecer los *principios* generales o «leyes» básicas de las representaciones empíricas (especialmente las «confusas» o «extensivamente claras») mediante las cuales se conocen las conexiones de las cosas en su plenitud o perfección sensible. De este modo la Estética venía ciertamente a concentrarse en el examen y formulación de los criterios fundamentales de lo bello⁴⁵, en los que han de basarse a su vez las *reglas* generales del «arte» o de la producción

44. BAUMGARTEN, A. G. *Philosophische Briefe* (1741), Zweiter Brief, en: BAUMGARTEN, A. G. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, p. 69. Cf. *Meditationes*, &CXV; y *Sciagraphia*: &25. La gnoseología (la ciencia del pensar, la lógica en sentido amplio) es la ciencia del conocimiento, tanto del que se piensa como del que se expresa, la parte principal de la filosofía orgánica. [...] Puesto que todo conocimiento es sensible o intelectual, habrá una ciencia del conocimiento I) sensible, II) del intelectual. La primera es la ESTÉTICA (la teoría filosófica de las ciencias bellas). [...] &109. La segunda parte de la gnoseología o lógica en sentido amplio es la ciencia del conocimiento intelectual o LÓGICA PROPIA y Estrictamente dicha (la doctrina de la razón, la lógica en sentido estricto) (citado según: JÄGER, M. *Kommentierende Einführung in Baumgartens «Aesthetica»*, Hildesheim/New York: Georg Olms 1980, pp. 17-18).

45. El contenido de la *Aesthetica* (1750-1758) de Baumgarten se reduce esencialmente a exponer y fundamentar los criterios de lo bello como perfección sensible («Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis» —se dice en el &14) o —como señalara Meier al referirse al objeto de la Estética— a investigar los primeros principios «de los que emanan o todas las bellezas del conocimiento y de la expresión del mismo, o la mayoría de sus modos» (MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &4, p. 7). Esta visión restrictiva era consecuencia de la concepción «emendativa» del conocer filosófico a la que se aludió antes (v. nuestra nota 43).

artística como tal⁴⁶. Pero más importante aún era el hecho de que sólo si se lograba fijar semejantes principios o fundamentos primeros de manera incommovible, la Estética podía aspirar al estatuto racional de una «ciencia», esto es, integrarse en el sistema metafísico del saber. Para ello era preciso acreditar aquellos principios en una fuente de certidumbre firme y profunda, que permitiera escapar al caos de las frecuentes disputas en cuestiones de gusto. Baumgarten y Meier, en consonancia con los planteamientos psicologistas de Dubos difundidos en Alemania, pensaron que esa fuente segura de los principios estéticos no podía ser otra que la naturaleza del *alma* humana y especialmente la de «la facultad cognoscitiva inferior de la misma»⁴⁷, y puesto que existía ya dentro del sistema racional del saber una ciencia sobre los primeros principios del alma sacados de la experiencia, esto es, una metafísica de la sensibilidad, a la que Wolff había dado el nombre de *psicología empírica*⁴⁸, parecía lógico que se derivaran entonces, como de su «causa», los criterios básicos de lo bello a partir de la naturaleza y principios de las facultades inferiores de conocer establecidos por esta doctrina psicológica y, por ende, se hiciera de ella el soporte científico-racional de la Estética misma⁴⁹.

46. Baumgarten y Meier entendían que la Estética como «ciencia» constituía a la vez un «arte», el «arte de la representación bella» (*ars pulchre cogitandi* —se dice en la definición del §1 de *Aesthetica*), ya que, por un lado, se suponía que la diferencia entre lo «científico» y lo «artístico» (en el sentido general de «arte» o *techne*) era simplemente de *grado cognoscitivo*, entre un conocimiento fundado, cierto y, por ende, «distinto», de un conjunto de reglas (conocimiento de «principios»), y un conocimiento infundado, incierto y, por ende, no racional de las mismas (mero conocimiento de «reglas» para hacer o perfeccionar algo) [Cf. *Aesthetica*, §68; *Kollegium*, §§8 y 10]; y, por otro lado, se pensaba consiguientemente que la Estética científica, esto es, el conocimiento racional de los principios generales de lo bello conllevaba de por sí una Estética artística (*ars aesthetica*), es decir, un conocimiento de las reglas generales de la belleza (una especie de «meta-arte») [Cf. *Aesthetica*, §§70-71], del mismo modo que, a la inversa, toda arte bella podía transformarse (y así había ocurrido históricamente) en la correspondiente ciencia (Cf. *Aesthetica*, §10). Sobre esta problemática relación entre Estética como ciencia y Estética como arte y la polémica que generó en su época, v. JÄGER, M. *Kommentierende Einführung*, pp. 22-33.

47. MEIER, G. F. *Anfangsgründe...*, §§3-4, pp. 6-7.

48. En su diseño del sistema racional del saber Wolff había incluido la «psicología empírica» dentro del conocimiento filosófico y la había caracterizado así: «Defino, pues, la *Psicología empírica* como la ciencia que establece mediante la experiencia los principios con los cuales se da cuenta [*ratio*] de lo que ocurre en el alma humana» (WOLFF, CH. *Discursus praeliminaris*, §111). De manera aún más radical, Baumgarten la consideraba como una parte de la metafísica, ya que se ocupaba de los primeros principios relacionados con el alma humana, por más que los extrajera de la experiencia (Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Metaphysica*, §§502-503).

49. Así, frente a la posible objeción contra el carácter científico de la Estética Baumgarten argumenta que su condición de ciencia «es evidente *a priori*, porque la psicología, entre otras, le proporciona principios ciertos» (BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, §10).

Esta dependencia «científico-racional» de la Estética con respecto a la Psicología empírica traerá consigo una cierta falta de distinción epistemológica entre ambas. Así, Meier, siguiendo el planteamiento de la *Metaphysica* de Baumgarten (y de sus primeras obras en las que se aborda el tema: Cf. *Philosophia generalis* [1742], §147; *Philosophische Briefe*, 2ª Carta), consistente en derivar las diversas

Esta dependencia «científico-racional» de la Estética con respecto a la psicología empírica, así como su diseño «gnoseológico» según el modelo de la Lógica determinarán el breve destino de la nueva doctrina de la sensibilidad y su radical transformación en la segunda mitad del siglo XVIII. Mencionaremos aquí sólo algunas de las dificultades insalvables con las que habría de toparse ineludiblemente la Estética de Baumgarten. Por un lado, la subsidiariedad «científica» de la psicología empírica significaba que tan pronto como se negase la viabilidad de extraer principios universales y necesarios de la naturaleza empírica del hombre, la nueva teoría del conocimiento sensible perdería su estatuto de «ciencia» filosófica. Pero significaba también que esta disciplina debía incorporar en su seno, al menos inicialmente, una serie de doctrinas ligadas a la teoría psicológica del conocimiento sensible —así, por ejemplo, la denominada por Baumgarten «empírica estética»⁵⁰— que muy poco tenían que ver con el esclarecimiento de la belleza y de los principios del gusto y de la creación artística.

Ello era además, por otro lado, una consecuencia de la concepción «gnoseológica» (o más bien «psico-gnoseológica») de la Estética según el modelo de la Lógica del entendimiento, concepción que trajo consigo no sólo la mera formulación y elaboración de aquella *per analogiam* —procedimiento que de por sí no habría cuestionado su plena independencia (epistemológica)— sino también la atribución (valorativa) a la nueva «gnoseología inferior» del papel suplementario de *ancilla logicae*, al ser considerada como instrumento auxiliar de la «doctrina de la razón» en su tarea de perfeccionamiento del saber intelectual y al ser interpretada a este respecto como una propedéutica educativa (y también divulgativa) del entendimiento y de todos los saberes filosóficos de la razón⁵¹. Esta serie de

disciplinas estéticas a partir de las diferentes facultades inferiores de conocer, incluirá en sus *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, como segunda parte, toda la doctrina psicológica sobre las facultades inferiores de conocer, arguyendo que, conforme al principio de proporción entre la causa y el efecto, las ideas bellas, de las que propiamente se ocuparía la Estética, al ser «efectos [empíricamente perfectos] de la facultad cognoscitiva sensible», justifican el tratamiento del modo de perfección o mejora de la facultad inferior del alma, que es su «causa» (MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &10, p. 15). En su obra magna *Aesthetica* Baumgarten reducirá, en cambio, esa parte de la psicología empírica a un breve apartado de la sección dedicada a la «estética natural» innata (&&28 y ss.) y se centrará exclusivamente en los criterios y reglas de lo bello. Este dato es el que ha llevado probablemente a FRANKE, U. *Kunst als Erkenntnis*, p. 37 y ss. a sostener que la «gnoseología inferior» a la que alude Baumgarten no se identifica propiamente con la Estética sino con la «psicología empírica» y constituiría, por tanto, más bien una «introducción a la Estética» misma. No parece, sin embargo, que esta interpretación se ajuste del todo a la concepción de Baumgarten, quien siempre ha caracterizado la Estética como «gnoseología inferior», por más que pueda ser aceptable en lo concerniente a la psicología empírica.

50. La «empírica estética» es el arte de mejorar la experiencia tanto mediante el conocimiento de sus leyes como mediante la fabricación de instrumentos técnicos (microscopios, telescopios, etc.) que agudicen y amplíen la capacidad perceptiva de nuestros sentidos (Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Philosophische Briefe*, 2ª Carta; *Philosophia generalis*, &147; y *Metaphysica*, &540).

51. Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &3, &7; y *Kollegium*, &1, p. 66; MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &5, p. 8; &13, pp. 20-21, &15, p. 23.

problemas derivados de la unificación epistemológica en la Estética de una teoría del gusto y de la belleza con una teoría del conocimiento sensible, y de la fundamentación empírico-psicológica común de sus principios se puso de relieve progresivamente en la posteridad, conforme se fue resquebrajando el universo categorial del sistema leibnizo-wolffiano en Alemania, hasta encontrar en el criticismo kantiano una solución de ruptura definitiva, por la cual se establecía una separación definitiva entre la teoría psico-gnoseológica de la sensibilidad y la teoría del arte y de la belleza, a la vez que se transformaban por entero ambas en dos nuevas disciplinas o partes de la filosofía crítica: la Estética trascendental y la crítica trascendental del gusto (o del Juicio estético) respectivamente⁵².

III. DISCURSO FILOSÓFICO DE LA «HUMANIDAD»: *THEORIA LIBERALIUM ARTIUM*

Los problemas de la Estética de Baumgarten recién esbozados se complican todavía más por el hecho de que la nueva doctrina de la sensibilidad aspiraba *ab initio* a ofrecer asimismo una teoría filosófica de las «artes de la palabra» (Retórica y Poética) que permitiese su integración en el sistema wolffiano del saber. Ya hemos indicado que la necesidad de fundamentar la Retórica y la Poética llevó a Baumgarten a concebir la idea de la Estética como ciencia e incluso a acotar restrictivamente el contenido de ésta, tanto en las *Meditationes* (1735) como en la *Metaphysica* (1739), en función de ambas artes de la expresión lingüística. Pero esta concepción inicial se amplía posteriormente, a partir de 1741, para satisfacer en cierto modo el desiderátum wolffiano de una «filosofía de las artes liberales»⁵³, hasta culminar así en la nueva visión de la Estética como denominación general de los saberes humanísticos, tal como se recoge en la denominación de la misma como *theoria liberalium artium* en el primer párrafo de *Aesthetica* (1750). Lo que esta visión ampliada de la nueva filosofía instrumental significa ha de ser expuesto a continuación en tres aproximaciones sucesivas. Mostraremos primero cómo y por qué llevó a cabo Baumgarten esta revisión de su planteamiento retórico-poético inicial de la Estética; después se aclarará a qué se aludía, en la primera mitad del siglo XVIII, con la expresión «artes liberales» y qué significaba ello para nuestro autor; y concluiremos, finalmente con una breve reflexión sobre el nuevo sentido sistemático-epistemológico con el que se matiza de ese modo la orientación

52. Cf. al respecto KANT, I. *Crítica de la razón pura* [1781, 1787]. Madrid: Alfaguara 1978, A 21/B 35-36 nota; y *Crítica del discernimiento* [1790, 1793]. Madrid: A. Machado Libros 2003, &34, AB 144.

53. «Puede construirse también una *filosofía de las artes liberales mismas*, si éstas ciertamente se redujeran a la forma de la ciencia. Por ejemplo, hay una filosofía de la gramática en la que se da cuenta de las reglas generales que atañen a la gramática en general, sin considerar la peculiaridad de las lenguas particulares. Y ésta podría llamarse, conforme a la terminología habitual, *gramática filosófica*. A partir de aquí se comprende al mismo tiempo lo que significaría la *retórica filosófica*, la *poética filosófica*, etc.» (WOLFF, CH. *Discursus praeliminaris*, &72).

organológica de la Estética como teoría de la sensibilidad, a saber, el de erigirse en una filosofía de las Humanidades y del *ethos* de la humanidad, paralela al discurso filosófico (racional) de las Ciencias físico-matemáticas.

6. *De la Poética filosófica a la teoría general de las «ciencias bellas» y de las «artes liberales»*

En el planteamiento originario de Baumgarten la Estética sólo se diferenciaba del proyecto de «elocuencia filosófica» de los suizos Bodmer y Breitinger en su comprensión epistemológica como ciencia de la facultad cognoscitiva inferior. Esta teoría de la sensibilidad tenía, por ello, que incluir como parte constitutiva y esencial de su esclarecimiento gnoseológico una teoría de la *exposición* sensible según el criterio de perfección de la misma y, en este aspecto, venía incluso a presentarse simplemente como una «doctrina *general* de la Retórica y de la Poética». A esta orientación «(retórico-)poetológica» respondía la caracterización primera, dual, de la Estética como «ciencia del conocimiento y de la exposición sensibles»⁵⁴. Baumgarten tenía en mente el solo propósito de ofrecer una fundamentación filosófica exclusivamente de las «artes bellas de la palabra», motivado y condicionado, sin duda, por su afición y dedicación personal a la poesía, según relata en el prólogo de sus *Meditaciones*.

Ahora bien, parece innegable que en el proceso ulterior de elaboración y desarrollo de la idea de la nueva ciencia Baumgarten llegó a percatarse de que, por coherencia con su misma caracterización inicial, la Estética debía ser algo más que una mera Poética (o elocuencia) filosófica. Pues, por un lado, si tenía por objeto la belleza como «perfección sensible», su alcance teórico-explicativo había de proyectarse sobre *todo* tipo de representación bella, más allá de la sola belleza de las palabras, y dar cuenta, así, de todas las *artes bellas* en general. La Estética no podía identificarse, por tanto, ni con la Poética ni con la Retórica; su ámbito de fundamentación debía ser mucho más amplio:

abarca todo lo que estas disciplinas tienen en común entre sí y con otras artes, y que, una vez examinado aquí [en la *Aesthetica*] adecuadamente, permite a cualquier arte cultivar su campo propio de manera más fértil, sin excrecencias inútiles⁵⁵.

54. Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Metaphysica* (1739, 1742²), &533; *Meditationes*, &CXV y CXVII. La misma definición aún en: MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &2, p.3. Es curioso que Baumgarten utilice luego, en su *Lección de Estética*, el mismo argumento de la indisociabilidad entre «conocimiento» (o pensamiento) y «expresión» sensibles precisamente para justificar la superfluidad de la inicial definición «dual» de la Estética, que reconoce estaba, por otro lado, al servicio de su limitación restrictiva a la «elocuencia» (BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium*, &1, p. 71).

55. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &5. Cf. *Kollegium*. &5, p. 76; MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &19, p. 31. De este modo se disipaba el reiterado reproche, que llegó a tener lugar históricamente, de superfluidad de la Estética al «vender con un nuevo nombre un asunto muy antiguo» (G. C. Winkelmann). Sobre este tema polémico v. JÄGER, M., *Kommentierende Einführung*, p. 94 y ss.

El estudio y elucidación de eso común a todas las artes bellas, los criterios y reglas generales de la «perfección sensible», convertían así a la Estética en una doctrina fundamental o «metafísica de lo bello»⁵⁶, que contenía los primeros principios de todas las artes o «ciencias bellas» a manera de «estrellas conductoras» de las mismas⁵⁷. La música y las artes plásticas se incorporaban también al ámbito de conocimientos sensibles explicados y fundamentados por la nueva teoría filosófica de las «ciencias bellas» y quedaban de este modo integradas, por su raíz común, en el sistema racional del saber.

Mas, por otro lado, la Estética surgía asimismo con el cuño gnoseológico de una teoría de la sensibilidad, que debía construirse tomando como punto de partida la psicología empírica y, por ende, la doctrina de la *facultas cognoscitiva inferior* en toda la variedad de sus manifestaciones representativas. Entre éstas, y siguiendo la costumbre intelectual de la época (y, en particular, de la escuela wolffiana) consistente en atribuir cada tipo de acto o contenido peculiar de representación a una facultad psíquica particular, Baumgarten distinguía una *facultas characteristic*, una capacidad de representar cosas mediante signos⁵⁸, sobre la cual se alzaba una ciencia o arte, la «Característica» (o «semiótica, semiología o simbólica»), en la que el profesor de la universidad de Frankfurt am Oder incluía como parte central la Filología con sus diversas ramificaciones, entre las cuales la Retórica y la Poética figuraban como disciplinas «especiales» de la Elocuencia (o «filología especial»)⁵⁹. Como consecuencia, pues, del desarrollo coherente de la nueva

56. BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium*, &1, p. 66.

57. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &71. Cf. MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &4 («metafísica de todas las ciencias y artes bellas», p. 8), y &1 (su objetivo es exponer «los fundamentos primeros del conocimiento bello y de todas las ciencias bellas», p. 2). En realidad, Baumgarten pretendía con ello dignificar las ciencias o artes bellas reconduciéndolas al ámbito de la filosofía: «Yo pertenezco a esos raros filósofos» —escribe Baumgarten ya en 1741— «que consideran la mayoría de las ciencias bellas, despreciadas no sin impunidad por muchos filósofos y matemáticos, como parte genuina de la filosofía, de cuyo dominio ellas se sustrajeron sólo durante algún tiempo, pero que volverá ya a tomarlas en posesión con el tiempo» (BAUMGARTEN, A. G. *Philosophische Briefe*, 5. Brief, cit. según FRANKE, U. *Kunst als Erkenntnis*, p. 31).

58. «Tengo la capacidad de unir al representar los signos con lo significado, la cual puede llamarse *Facultad Característica*» (BAUMGARTEN, A. G. *Metaphysica*, &619).

59. Tanto el término «Característica» como la idea misma de una ciencia llamada así proceden de Leibniz, quien proponía con ella una especie de gramática o lengua universal constituida por «los números característicos de todas las ideas» y las cosas, que garantizase no sólo la comunicación de todos los pensamientos humanos, sino también la notación aritmética y algebraica, así como el método de invención y el del juicio (LEIBNIZ, G. W. «Historia y elogio de la lengua o Característica Universal» (1678-1679). En LEIBNIZ, G. W. *Antología*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, pp. 91-98; Cf. Carta a Juan Federico, duque de Hannover, del 8 de abril de 1679, en: *Ibid.*, p. 78 y ss.). Baumgarten, además de retrotraer la Característica a su fuente psicológico-subjetiva del mismo nombre (la «facultas characteristic»), renuncia a las pretensiones lógico-matemáticas de la ciencia proyectada por Leibniz y la concibe simplemente como una «ciencia de los signos», que puede llamarse por ello también Semiótica, Simbólica o Semiología filosófica (Cf. *Metaphysica*, &622). Y aunque en principio parece contemplar

gnoseología de la sensibilidad sobre supuestos psicologistas, Baumgarten se percató de que toda una serie de saberes o artes muy diversos, derivados de las diferentes facultades cognoscitivas inferiores, pasaban a depender epistemológicamente de la Estética, y que entre ellos el grupo principal y más amplio era el constituido por las ciencias o «artes» de la *expresión* o exposición lingüística sensible *en general*, y no sólo las relativas a la expresión o conocimiento bello en particular.

Pero todos estos saberes filológicos (Gramática, Lexicografía, Emblemática, Heurística, Hermenéutica, etc.), si tenían su fundamento último en la Estética, debía ser —supuestamente— no sólo porque su objeto de estudio formara parte de nuestro conocimiento (y/o expresión) sensible del mundo. Si habían de integrarse junto con las artes o ciencias bellas en el marco epistemológico de una teoría general del conocer sensible perfecto, debían acreditar también algún tipo de relación con la perfección cognoscitiva o de contribución a ella. Es obvio que no podía tratarse de la belleza (ni como objeto de estudio ni como práctica artística). Sin embargo, la perfección cognoscitiva que estos saberes, como toda ciencia⁶⁰, introducían en el conocimiento sensible mediante su «esclarecimiento» conceptual, conllevaba en este caso un tipo de perfección ética de la misma índole que la generada por las artes bellas (y la belleza en general): la del cultivo de la *libertad* del hombre y de su *humanidad*. Baumgarten entendía por ello que esa libertad inherente a la claridad cognoscitiva proporcionada por tales saberes, la mera libertad de pensamiento, es lo que podía haber llevado a denominarlos «artes liberales»⁶¹. El autor de *Aesthetica* divisaba probablemente en el ejercicio de estas artes una prolongación de la *libertas philosophandi* que Wolff había presentado como

la posibilidad de una rama «intelectual» y de una rama «sensible» de la misma (la «Estética característica» o ciencia del «conocimiento y expresión sensibles de los signos», *ibid.*) en función de la duplicidad de la *facultas characteristic* (Cf. *Metaphysica*, &619), en el bosquejo enciclopédico de 1741-1742 la «Característica» figura sólo como la segunda parte de la Estética y es definida como «el arte de significar y de conocer por signos» (*Philosophia generalis*, &147). Dentro de los saberes o secciones científicas de la Semiótica o Característica Baumgarten, tanto en la *Metaphysica* como en la *Philosophia generalis* y la *Sciagraphia*, se refiere sólo, sin excluir otros, al arte característico del lenguaje verbal o discursivo («oratio»), al que califica como Gramática en sentido amplio o Filología universal, la cual es a su vez dividida en múltiples disciplinas, cuyo orden y relación completa varía algo de una obra a otra. Así, por ejemplo, el cuadro de «saberes filológicos» contemplados en la *Philosophia generalis*, &147 es el siguiente: a) Filología en general (lexicografía, gramática universal con sus ramificaciones, caligrafía, taquigrafía, criptografía); b) Filología en especial, sobre la representación del sentido místico, o Emblemática (con sus ramificaciones); c) Filología de la expresión [«propositio-] u Oratoria («ciencia de la elocuencia o perfección en el discurso sensible»), con dos partes: i) General (Heurística, Metodología, Arte de la expresión adecuada de los signos); y ii) Especial: en el tema (Historiografía, Homilética, Taumaturgia, Patología), en el método (Epistolografía, Dialogística), en los términos literarios, sea en prosa (Retórica), sea en poesía o en discurso métrico (Poética).

60. «Toda ciencia hace más perfecto mi conocimiento» (BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium*, &1, p. 71).

61. «Cuando estudiamos las ciencias bellas, comenzamos a desear más claridad, nos hacemos, por consiguiente, también mucho más libres; por eso se las llama artes liberales» (BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium*, &3, p. 73).

condición indispensable para el desarrollo de cualquier disciplina filosófica o científica en su búsqueda de la verdad⁶²; una libertad de pensar que Baumgarten podía suponer (y extender a) en las artes liberales por el mero hecho histórico de que al haber compartido éstas con la filosofía en la tradición humanística el destino «académico» común de servir de introducción a las Facultades Superiores (Teología, Derecho y Medicina), se hallaban —como veremos— igualmente «libres» de cualquier servicio político y socioeconómico, y, en realidad, su desarrollo científico dependía de (a la vez que ejercitaba) un uso libre de la inteligencia humana.

Mas la incorporación de estas artes (o de la mayoría de ellas) al amplio abanico de disciplinas dependientes, en sus principios, de la nueva filosofía «orgánica» de la sensibilidad no sólo suponía su reunificación y fundamentación científico-sistemática; requería asimismo una ampliación del concepto inicial de la Estética y una comprensión de la misma desde una nueva perspectiva: como *teoría general de las artes liberales*, y no sólo como gnoseología inferior y como «metafísica» de las ciencias bellas. Esta visión ampliada, por la que la Estética se erige también en fundamento filosófico de los saberes humanísticos, se advierte con claridad en las *Philosophische Briefe* de 1741 y, sobre todo, en la *Sciagraphia encyclopaediae philosophiae* (&&25-122) del mismo año, pero sus bases gnoseológicas se hallaban ya delineadas —como he mostrado antes— en el capítulo de la Psicología empírica incluido por Baumgarten dos años antes en su *Metaphysica*. Cabe decir, por tanto, en este aspecto, a modo de tesis o conclusión, que la concepción de la Estética como *theoria liberalium artium* se forjó al hilo de la reflexión de Baumgarten sobre la derivación gnoseológica de la nueva ciencia a partir de la doctrina empírica del alma y, en particular, del análisis psicológico de la(s) facultad(es) cognoscitiva(s) inferior(es) que esta última ofrecía.

7. «Artes liberales» o studia humanitatis

Esta redefinición de la Estética que acabamos de exponer, se hacía, con todo, bajo el supuesto de que los «saberes filológicos» resultantes de la facultad de expresión (lingüística) constituirían propiamente «artes liberales». Pero ¿era realmente así? ¿Hasta qué punto ese conjunto variado de disciplinas filológicas contempladas por Baumgarten en la así llamada «Estética característica» podían identificarse estrictamente con todas o la mayoría de las siete «artes liberales» de la Baja Edad Media? En suma: ¿a qué se refería exactamente el autor de *Aesthetica* con el término «artes

62. «La libertad de filosofar es, pues, el permiso para exponer públicamente su opinión [‘sententiam’] sobre asuntos filosóficos» (WOLFF, CH. *Discursus praeliminaris*, &151. Cf. asimismo la posición de Baumgarten sobre la «libertas philosophandi». En BAUMGARTEN, A. G. *Philosophia generalis*, cap. IX, pp. 233-262). Para el concepto de «libertas philosophandi» como privilegio del estamento de los «sabios» v. GAWLICK, G./KREIMENDAHL, L. «Einleitung». En WOLFF, CH. *Discursus praeliminaris*, pp. XLII-XLV; y KLIPPEL, D. *Politische Freiheit und Freiheitsrechte im deutschen Naturrecht des 18. Jahrhunderts*, Paderborn: F. Schöningh, 1976, pp. 102-104.

liberales»? Sólo una respuesta precisa a estas cuestiones puede hacernos inteligible el verdadero alcance de la nueva denominación de la Estética y lo que con ella se proyectaba.

Ahora bien, lo que a este respecto conviene subrayar, en primer lugar, es que en la época de Baumgarten la expresión «artes liberales» no contaba con un significado unívoco, y aún menos definido y claro resultaba el espectro de saberes a los que se aludía con ella. Las diversas opiniones oscilaban entre el extremo de incluir bajo ese rótulo todo tipo de artes y ciencias o sólo las artes y saberes filosóficos⁶³, y la posición opuesta de reducirlas esencialmente a las «artes de la palabra» (Poética y Retórica)⁶⁴. No obstante, la acepción más difundida entre algunos diccionarios filosóficos del momento era la que asociaba las «artes liberales» con aquel conjunto de saberes y prácticas que no respondían a una «necesidad vital» de supervivencia ni a una «exigencia laboral» de la sociedad, sino que se aprendían y desarrollaban con independencia de cualquier condicionamiento bio-fisiológico o socioeconómico⁶⁵. En este aspecto, cabe decir que se las llamaba así porque se ejercían *libres de* cumplir una *función pragmática* en el sistema socioeconómico de las necesidades. En este mismo sentido parece pensar también Baumgarten cuando distingue entre las artes que satisfacen una necesidad de la vida («artes mecánicas»), y las que, liberadas de los quehaceres del mundo, constituyen un lujo u honor del entendimiento humano:

Las artes que son de suma necesidad para la vida humana, son la agricultura, el comercio, los oficios artesanales y las manufacturas, pero las que más honran al entendimiento humano, son la geometría, la filosofía, la astronomía, la elocuencia, la poesía, la pintura, la música, la escultura y arquitectura, la calcografía, y lo que generalmente se incluye en las artes liberales y bellas. [...] Nada otorga a un reino mayor esplendor que estas artes, las cuales florecen bajo su protección⁶⁶.

63. Cf. WALCH, J. G. *Philosophisches Lexicon*. Leipzig: 1740³, Sp. 1599 (cit. según JÄGER, M. OC, p. 8; y FRANKE, U. OC, p. 17, nota 8). En el mismo sentido se pronuncia FLÖGEL, C. F. *Einleitung in die Erfindungskunst*, Breslau/Leipzig: 1760, &361: «algunos incluyen entre las artes liberales todas las artes y ciencias» (cit. según JÄGER, M. OC, p. 9).

64. Cf. FLÖGEL, C. F. OC, &199, donde se viene a reducir las artes liberales a las bellas («scientiae pulchrae, liberales, humaniores»), bajo las cuales incluye sólo la Poética y la Retórica (cit. según JÄGER, M. OC, pp. 10-11, notas 4-5).

65. «Acerca de las artes liberales se encontrarán pocas cosas claras entre los sabios. [...] Me parece, no obstante, que la verdadera causa de esta denominación es que aquéllas se deben practicar y aprender libres de toda coacción gremial de un oficio artesanal» (FABRICIUS, J. A. *Abriss der allgemeinen Historie der Gelehrsamkeit*, vol. I. Leipzig: 1752, &XXVII, cit. según FRANKE, U. OC, p. 17, nota 8). De manera similar se pronuncia Johann Georg Walch en su *Philosophisches Lexicon* (1740): «Su denominación se deriva o bien de la libertad, o bien de la posición libre del hombre [...], o bien de la liberación de los cuidados mundanos, mediante los cuales uno se conserva, etc.» (cit. según FRANKE, U. OC, p. 17, nota 8).

66. BAUMGARTEN, A. G. *Philosophische Briefe*. Carta duodécima, p. 35.

Pero Baumgarten añade además un matiz relevante en este contexto de la duodécima carta de sus *Philosophische Briefe* cuando caracteriza metafóricamente las «artes liberales», en contraste con las «mecánicas», que sirven a intereses materiales de la sociedad, como el *antimaquiavelo* de las artes, en alusión explícita a la obra con el mismo título publicada en 1740 por Federico II de Prusia⁶⁷. Con ello se estaba indicando que las «artes liberales» se denominan así no sólo por estar libres de toda coacción socioeconómica sino también por ejercerse *libres de toda función política*, de todo servicio al poder o relación con el gobierno autoritario de los hombres, tal como se hallaba encarnado en la praxis absolutista de la «razón de Estado» de origen maquiavelista.

Esta peculiaridad de las «artes liberales», su carácter doblemente «afuncional», tanto con respecto a la praxis socioeconómica como a la política, las convertía justamente en el territorio idóneo para el surgimiento de una nueva consideración del hombre, que resultaba de la transformación de la mera «liberación» (negativa) del sistema instrumental de la utilidad y del dominio en un espacio abierto a la construcción (positiva) de un orden de ejercicio real de la «libertad» e igualdad: el orden ético constituido por la idea universal de *humanidad*. Pues, por un lado, gracias a la desvinculación de cualquier máscara social impuesta por la diversidad de gremios y estamentos cada individuo podía ser reconocido en la condición igual y universal de «hombre», de interlocutor que concurre libremente al diálogo inagotable del saber con sus solas facultades intelectuales, sin la identidad diferencial de su estatus o función socioeconómica concreta. Y, por otro lado, como consecuencia de la desconexión de todo lazo político el «artista liberal» podía reconocer asimismo su desnuda humanidad a través de la mera relación «natural» de iguales en la búsqueda de la verdad, sin el condicionamiento «civil» de la desigualdad generada por la relación de poder «soberano/súbdito» en el Estado⁶⁸. La libertad que Baumgarten empezaba a asociar con las «artes liberales» era ya, pues, la de la peculiar constitución del *ethos* de la «humanidad» bajo las condiciones

67. Cf. *Ibid.*, p. 35.

68. Pierre Bayle expresó muy bien esta configuración originariamente apolítica de la idea de humanidad en la «República de las letras» con la imagen del «estado de naturaleza» de la razón: «Esta República [de las letras] es un estado extremadamente libre. En él no se reconoce más que el imperio de la verdad y de la razón, y bajo sus auspicios se hace la guerra inocentemente a cualquiera. Allí los amigos deben mantenerse en guardia contra sus amigos, los padres contra los hijos, los suegros contra sus yernos [...]. Todos y cada uno son allí soberanos y responsables de todos. Las leyes de la sociedad no causan perjuicio a la independencia del estado de naturaleza en relación con el error y la ignorancia; todos los particulares tienen a este respecto el derecho de espada y pueden ejercerlo sin solicitar permiso a los que gobiernan...» (BAYLE, P. «Catius». En *Dictionnaire historique et critique* (1696), Amsterdam, 1740⁴, tomo II, p. 102). Para este tema relativo al surgimiento del proyecto moral de «humanidad» a partir del espacio libre de la «publicidad literaria» véase, a pesar de su orientación conservadora y contra-ilustrada, el clásico libro de: KOSELLECK, R. *Crítica y crisis del mundo burgués* (1969). Madrid: Rialp 1965.

históricas de coexistencia de la sociedad estamental con el Estado monárquico absolutista, a saber, como un orden alternativo al de la experiencia sociopolítica, un orden, por tanto, necesariamente abstracto y formal. Con todo, no parece que el autor de *Aesthetica* vislumbre en este *ethos* algo más que el efecto «humanizante», liberador de la pura *theoria*, carente por entero de una nítida proyección jurídico-práctica en la configuración real de la vida común, puesto que —como antes se indicó— Baumgarten todavía relaciona la libertad de esas artes desligadas del sistema funcional de la praxis sociopolítica con el perfeccionamiento del hombre que suministra la sola «claridad» del conocer⁶⁹. Mas sobre la base de esta «claridad» cognoscitiva desarrollada por las «artes liberales» de la época se irá abriendo paso con el avanzar del siglo una nueva «claridad» práctica, una visión «normativa» de la idea de humanidad que traerá consigo un nuevo orden de relaciones sociopolíticas.

Esta conexión con la formación del proyecto «moral» de la «humanidad» se vuelve aún más plausible cuando se repara, en segundo lugar, en el conjunto de «ciencias» o prácticas del saber que Baumgarten y sus coetáneos suelen reunir bajo el apelativo común de «artes liberales». Se advierte entonces que, salvo ligeras oscilaciones comprensibles por la falta de delimitación precisa entre todos los saberes característica de ese momento histórico, la relación más usual de dichas artes venía a incluir, en líneas generales, el grueso de los *studia humanitatis* del Renacimiento, en los que se habían disuelto o transformado las siete artes liberales de la tradición tardomedieval, o las correspondientes ramificaciones de los mismos derivadas de su evolución posterior, que —como es sabido— tenían por objeto principal el «hombre» y su «dignidad»⁷⁰. Tras la certeza familiar de un viejo término se escondía, pues, un nuevo concepto —de ahí quizás la confusión reinante en la época acerca de las «artes liberales»—, se daba expresión a la evidencia cultural de una serie dispersa y variada de saberes *humanísticos*, que, si bien se retrotraían en sus orígenes al Humanismo de los siglos XV y XVI, representaban ya una versión diferente y transfigurada de la renacentista, un precedente más bien de lo que serán después las así llamadas Humanidades o «ciencias del hombre» que se constituyen de manera plenamente autónoma en el siglo XIX. Así, en los recuentos asistemáticos de Baumgarten y Meier suelen figurar, especialmente desde 1741, todos los *studia humanitatis* y/o sus derivaciones ulteriores, salvo la Ética o Filosofía moral, pero como disciplinas filológicas de la «Estética característica», de la ciencia o arte de la «expresión» sensible del conocimiento (Filología y/o Gramática,

69. Este alcance puramente «teórico» de la libertad humana responde al sentido estrictamente científico-metodológico que tiene aún en Wolff y su escuela la «libertad de pensar» como *libertas philosophandi* (v. nuestra nota 62).

70. Para una escueta panorámica de esta disolución y transformación de las «artes liberales» en *studia humanitatis* v. BORNSCHEUER, L. «Rhetorische Paradoxien im anthropologiegeschichtlichen Paradigmenwechsel». *Rhetorik* 8 (1989), pp. 13-42 (espec. pp. 23-25).

Hermenéutica, Exegética, Historiografía, Homilética, Emblemática, Poética y Retórica, etc.), a las que se añaden también algunas «artes bellas» como la Música, la Pintura y demás artes plásticas, e incluso la Crítica estética o la Mitología⁷¹.

Esta inclusión de las ciencias o artes bellas dentro de los saberes humanísticos, aún denominados «artes liberales», contrasta, sin duda, con lo que había sido el cuadro renacentista de los *studia humanitatis*, del que se hallaban en general (salvo las «artes de la palabra») excluidas (como también de las viejas «artes liberales», a excepción de la Retórica y de la Música), y pone de manifiesto precisamente por ello que estamos ante un nuevo planteamiento y organización conceptual de los saberes, con el que se trata de dar cuenta de la nueva situación sociocultural generada a este respecto desde finales del siglo XVII. Es cierto —como hemos subrayado más arriba— que Baumgarten y Meier tienen en mente principalmente las dos «ciencias bellas» que ya formaban parte del esquema del Humanismo renacentista, esto es, la Retórica y la Poética, pero es igualmente innegable que tanto en el recuento indefinido de «artes liberales» hecho en la duodécima de las *Philosophische Briefe* (1741) como en el del párrafo cuarto de *Aesthetica* (1750) figuran también las «artes plásticas» y la Música, y que incluso en la visión «madura» —por llamarla de algún modo— de la nueva teoría filosófica de la sensibilidad Baumgarten y Meier parecen hacer de las «artes bellas» el núcleo fundamental o por antonomasia de las «artes liberales», hasta el extremo casi de su identificación terminológica (aun cuando pueda ser simplemente por metonimia) o de la casi asimilación de éstas, en sentido restrictivo, a aquéllas⁷². En cualquier caso, esta proximidad incluyente o asimilativa de las artes bellas a las artes liberales o saberes humanísticos, además de ser muestra de la falta de delimitación y definición clara entre las diversas artes y ciencias en la época, se explica, en la concepción de Baumgarten y Meier, no sólo por la ya mencionada comprensión de la teoría del conocimiento sensible prioritariamente como una teoría de lo bello, sino sobre todo por la particular contribución de las artes bellas a la *humanización* o

71. Cf. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &&4-5; *Kollegium*, &&4-5; *Philosophia generalis*, &147; *Philosophische Briefe*, 12. Carta (fragmento citado más arriba); *Metaphysica*, &622; y MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &16, p. 27.

72. Recuérdese que Meier habla siempre de «artes» o «ciencias bellas» y concibe la Estética como una fundamentación filosófica de las mismas (Cf. MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &4). Incluso Baumgarten en alguna ocasión se refiere en este sentido restrictivo también a la Estética como «teoría filosófica de las ciencias bellas» (BAUMGARTEN, A. G. *Sciagraphia*, &25; *Kollegium*, &1, p. 66). Flögel, también discípulo de Baumgarten, utiliza incluso de manera equivalente las expresiones «ciencias bellas», «ciencias liberales» y «ciencias humanísticas» en términos latinos: «scientiae pulcræ, liberales, humaniores» (FLÖGEL, C. F. *Einleitung in die Erfindungskunst*, &199). Para este tema de la conexión próxima entre «artes bellas» y «artes liberales» en la concepción de la Estética de Baumgarten, v. JÄGER, M. *Kommentierende Einföhrung*, p. 8 y ss.

perfeccionamiento de la «libertad» y humanidad del hombre con la que se asociaba habitualmente —como acabamos de exponer— a las «artes liberales»⁷³. Es esta perspectiva de la participación común en el proyecto moral de formación del hombre como ser «libre», diferenciado específicamente del resto de los seres vivos de la naturaleza, la que lleva a Baumgarten y a Meier a hablar casi sin distinción de artes liberales y de ciencias bellas, y a calificarlas por igual de «*mansuetiores et humaniores*» (civilizadoras y humanizadoras)⁷⁴.

Pero lo más relevante en este aspecto —acaso también lo más novedoso— es el modo peculiar como se entiende la contribución humanística de las «ciencias bellas». Ésta consiste en el *refinamiento y mejora de la sensibilidad* humana que trae consigo tanto la práctica artística como el cultivo del gusto estético, y su valor ético reside no tanto (o no sólo) en la función educativa de introducción y acceso preliminar al conocimiento racional, cuanto más bien en la formación de un «carácter» genuinamente «humano», sustraído a la «barbarie» de la mera animalidad lo mismo que a la de la fría erudición del solo entendimiento, de un «espíritu bello», abierto a (y preparado para) la sociabilidad de la vida y a la cultura del mundo, dotado, pues, de ese sentido pragmático y correcto de las cosas humanas que nunca proporciona el mero saber metódico y libresco de la razón⁷⁵. Baumgarten y Meier se percataron, pues, del poder *civilizador* del arte bello y creyeron divisar en la cultura de sociabilidad y refinamiento (cortesía, decoro, buenas maneras, sensatez, buen gusto, etc.) derivada del mismo el lugar por excelencia de identificación y desarrollo de un *ethos* específicamente humano, de una «humanidad» que

73. Esta perspectiva del «perfeccionamiento» del hombre es precisamente la que utiliza Meier para distinguir entre «artes mecánicas» o comunes («conocimiento no excepcionalmente perfecto»), por un lado, y «ciencias superiores» («conocimiento racional perfecto») y «ciencias bellas» («conocimiento sensible perfecto»), por otro lado (Cf. MEIER, G. F. *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften* (1757), &23). Ahora bien, la determinación de las artes o ciencias bellas en función del criterio de mejora o perfeccionamiento de la facultad cognoscitiva inferior plantea a Meier el problema de si se habrían de incluir también entre las artes bellas toda una serie de técnicas o habilidades para el embellecimiento del cuerpo que presuponen asimismo un conocimiento sensible perfecto (la danza, la equitación, el esgrima, etc.). La inclusión de esta serie de «técnicas deportivas» dentro de las «artes bellas» tradicionales pone de manifiesto no sólo la falta de delimitación clara en la época entre los diversos saberes y artes, sino también la insuficiencia de los criterios que se proponen para ello. Así, hasta finales del siglo XVIII no se logrará una diferenciación más precisa, y, en concreto, las «artes bellas» encontrarán su clave de distinción en el criterio kantiano que las identifica de manera exclusiva con la producción del «genio».

74. Cf. MEIER, G. F. *Anfangsgründe*, &15, p. 26. Baumgarten utiliza a este respecto la expresión «*studiis mansuetioribus artibusque liberalibus*» (BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &3).

75. Para Meier, mucho más explícito que Baumgarten en este tema, un sabio meramente erudito, que prescindiera de la sensibilidad o la desprecie, se convierte en un ser perverso, carente de humanidad (Cf. *Anfangsgründe*, &20, p. 33). Las artes bellas humanizan, en este aspecto, la erudición intelectual no sólo al hacerla intuitivamente comprensible y atractiva mediante su exposición sensible (Cf. *Anfangsgründe*, &&14-15), sino sobre todo al formar también al sabio en el juicio mundano de las cosas, esto es, al contribuir a formar «espíritus bellos» (Cf. *Ibid.*, &&14-15, &17, &22).

se constituye precisamente en el punto de alejamiento equidistante tanto de la brutalidad de la bestia como de la perfección del espíritu puro. Esta vinculación del proyecto moral del hombre a la perfección de la sensibilidad antes que a la cultura del entendimiento es lo que ha llevado a Cassirer —quizás exageradamente— a vislumbrar en Baumgarten y Meier la primera formulación de la concepción schilleriana del arte como única vía de educación de la humanidad⁷⁶.

8. *Discurso de la humanidad, filosofía de las Humanidades*

De las consideraciones previas sobre la integración de las artes bellas en los saberes humanísticos por su implicación común en el proyecto moral del hombre como ser sensible (y no sólo como ser racional) se siguen algunas consecuencias doctrinales acerca del auténtico significado sistemático y organológico de la Estética desde el punto de vista de su concepción como «teoría de las artes liberales». Voy a limitarme a las dos quizás más relevantes: la visión, más bien ética, de la Estética como el *discurso filosófico de la humanidad* y a su comprensión estrictamente epistemológica como *fundamentación general de todas las Humanidades y artes bellas*. Empezaré por esta última.

El primer matiz relevante que introduce Baumgarten en su comprensión organológica fundamental de la Estética al caracterizarla también como *theoria liberalium artium*, consiste en la original constatación de que una gnoseología de la sensibilidad representa a la vez la fundamentación filosófica e integración epistemológica de todos los saberes humanísticos, incluidas las bellas artes, en el sistema racional del conocimiento, en la medida en que los retrotrae unitariamente a la facultad cognoscitiva inferior en la diversidad de sus formas y grados de desarrollo. Esta labor fundadora significa, en concreto, que la Estética misma no se identifica con ninguno de dichos saberes o artes ni los incluye como partes doctrinales de su propio despliegue interno como ciencia filosófica; la Estética constituye un nivel teórico más básico y general: el de los *fundamentos* o principios *universales* del conocer sensible y, en particular, de la belleza, válidos, por tanto, para cualquier saber o arte de la sensibilidad. Los saberes o artes humanísticos

76. «En este primer hallazgo [la belleza como consumación de lo sensible] sale a relucir lo que constituye el auténtico significado histórico de la nueva ciencia de un modo más sutil que en las elaboraciones conceptuales especiales de la obra de Baumgarten. Pues de ahí parten los hilos que conectan la disciplina filosófica escolar de la Estética con la teoría clásica del arte. Schiller, en el desarrollo de su intuición estética, pasa por la doctrina de Baumgarten, la cual constituye todavía en [el poema schilleriano] *Los artistas* el genuino armazón conceptual; pero incluso después de que aquél la abandonase, continuó influyendo en la concepción básica de la «educación estética». El comienzo metodológico, tan poco aparente, de la teoría de Baumgarten contenía de hecho un giro decisivo para toda la vida cultural del siglo XVIII: el problema del arte se une ya, en su primera consideración teórica, con el problema de la humanidad. No en lo lógico sino en lo estético se verifica la auténtica formación humana» (CASSIRER, E. *Freiheit und Form*, p. 78).

vienen a ser así más bien «*aplicaciones especiales*» de la Estética y, si en ellos la teoría representa una parte o incluso la totalidad del saber, se integrarán dentro de lo que Baumgarten y Meier llaman «Estética práctica», encargada de examinar los casos particulares «del pensar bello» y de elaborar «un breve bosquejo de todas las artes y ciencias bellas»⁷⁷. En este aspecto, la Filología, la Teoría literaria o la Teoría del arte, tal como se conciben actualmente, en la medida en que se ocupan de los criterios y reglas *específicas* de la expresión lingüística, del buen decir (antiguas Poética y Retórica) o de la creación artística (teorías de la pintura, de la música, de la arquitectura, etc.) respectivamente, formarían parte de la «Estética práctica», aun cuando tuvieran en la «Estética teórica» o doctrina general de lo bello⁷⁸ su fundamento filosófico común.

Conviene subrayar que esta comprensión de la Estética como instrumento de fundamentación epistemológica de los saberes humanísticos, diferenciada metodológicamente de ellos, fue resultado de una evolución en la idea y configuración de la nueva ciencia, y, como tal, supuso, sin duda, un punto de inflexión en el pensamiento de Baumgarten que marcó la concepción madura y el diseño definitivo de la teoría filosófica de la sensibilidad. Dicho giro o inflexión debió gestarse en los años previos a la publicación de *Aesthetica* —probablemente entre 1742 y 1747— y puede caracterizarse como el tránsito de una visión *enciclopédica* a una visión más *instrumental* de la Estética en su relación con los saberes humanísticos, que Baumgarten habría querido reflejar nítidamente con la expresión «*theoria liberalium artium*», empleada por primera vez en 1750. Lo que califico de «visión enciclopédica» estaría representado por la inclusión de los saberes filológicos dentro de la Estética teórica, integrando el conjunto de disciplinas de la Semiótica o «Estética característica», y sería el resultado del ya mencionado plan de derivación psico-gnoseológica de la nueva filosofía orgánica a partir de la facultad cognoscitiva inferior y del proyecto adicional, ligado al mismo, de elaborar una nueva enciclopedia filosófica articulada en torno a los dos nuevos órganos doctrinales del saber: la teoría de la sensibilidad y la teoría del entendimiento, la Estética y la Lógica. Ese programa y el correspondiente diseño de la Estética hallaron su plasmación más clara en la *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae* (hacia 1741), y en otras obras de la misma época (*Philosophische Briefe*, de 1741, y *Philosophia*

77. MEIER, G. F. C. *Anfangsgründe*, &8, p. 13. Uno de los «usos» o «utilidades de la Estética» es el de «suministrar principios correctos a todos los estudios civilizadores y artes liberales» (BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &3; Cf. MEIER, G. F. C. *Ibid.*, &16, p. 27), a partir de los cuales se siguen sus «usos» o «aplicaciones especiales: 1) la filológica, 2) la hermenéutica, 3) la exegética, 4) la retórica, 5) la homilética, 6) la poética, 7) la musical, etc.» (BAUMGARTEN, A. G. *Ibid.*, &4; Cf. *Kollegium*, &4; Cf. MEIER, G. F. C. *Ibid.*, &16, p. 27). Acerca de la no identificación de la Estética con ninguna de las «artes liberales» v. especialmente BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &5 y *Kollegium*, &5; MEIER, G. F. *Ibid.*, &19. Sobre este tema v. también FRANKE, U. *Kunst als Erkenntnis*, pp. 30-31.

78. Sobre la distinción entre «Estética teórica» o «doctrinal» y «Estética práctica» o «aplicada» v. BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &13, *Kollegium*, &13; y MEIER, G. F. C. *Ibid.*, &&7-8.

generalis, de 1742). Posteriormente, y conforme aquel proyecto se fue desdibujando, Baumgarten debió ir perfilando cada vez más el carácter «fundamental» de la Estética como filosofía orgánica de la sensibilidad y percatándose de que todos aquellos saberes filológicos incluidos en la Semiótica o Característica, al referirse sólo a determinados ámbitos de la sensibilidad humana, no podían ya tener cabida en una ciencia de los meros fundamentos generales del conocer sensible perfecto, que, en cuanto tal, no podía reducirse siquiera a una Filología o Semiología general como tampoco a una simple Poética y Retórica generales. Esos saberes filológicos, por muy teóricos que fuesen, debían ser, pues, desterrados de la Estética misma o desplazados, en todo caso, a su parte práctica, y pasar a constituir lo que propiamente eran desde un punto de vista lógico-sistemático: aplicaciones especiales inmediatas del *instrumentum sensitivae cognitionis* común a todas ellas, la *Aesthetica docens* o *theoretica*. Con la fórmula «teoría [general] de las artes liberales» podía, pues, salvaguardarse la relación y diferencia epistémica entre la doctrina «instrumental» de los fundamentos y los saberes humanísticos y artes bellas fundamentados en ella.

La conversión de la Estética en instrumento gnoseológico de las Humanidades y de las artes bellas proyectaba además sobre la nueva filosofía orgánica un perfil ético, el que correspondía a los saberes «liberales» fundados en ella: el de la formación y desarrollo del modo de ser propiamente «humano». Cabe hablar en este aspecto de que con Baumgarten la Estética se erige en el *discurso filosófico de la humanidad*. Lo que con ello quiere decirse es simplemente que la nueva ciencia organológica de la sensibilidad delimita conceptualmente el territorio de la cultura en el que se gesta y se despliega el *ethos* específicamente humano. Y ello no sólo porque, como ciencia racional, suministra un conocimiento claro y distinto de las reglas conforme a las cuales podemos mejorar nuestras facultades sensibles⁷⁹, sino sobre todo porque el esclarecimiento teórico de la sensibilidad se lleva a cabo no tanto desde el punto de vista de (ni de cara a) su uso estrictamente cognoscitivo, cuanto más bien desde la perspectiva de (y con vistas a) su peculiar condición de fuente de «humanidad», tal como lo acredita la consideración de las «artes no mecánicas» o «liberales» como el modelo de uso correcto y de perfeccionamiento de aquella facultad que ha de ser objeto de regulación por parte de la nueva filosofía instrumental. No olvidemos que —como se indicó más arriba— el núcleo temático de la Estética de Baumgarten, en su concepción final, no es, en rigor, el conocimiento sensible en general sino la perfección del mismo, ya que no se trata tanto de reflejar analíticamente, como en un espejo ampliado, los mecanismos y procesos fácticos de nuestro conocer empírico cuanto de mejorarlos y de

79. En este sentido, y dando muestras de su «intelectualismo moral» (del que Baumgarten también participa), Meier afirma taxativamente que la Estética es un complemento útil e indispensable para la Ética, porque nos enseña cómo podemos cumplir el deber de perfeccionamiento de nuestra facultad cognoscitiva inferior (Cf. MEIER, G. F. C. *Anfangsgründe*, &18, p. 30).

corregirlos suministrando las reglas de su buen funcionamiento⁸⁰, ésas que sólo cabe encontrar —según Baumgarten y Meier— en la experiencia cognoscitiva de lo bello, las mismas por las que debería regirse todo conocimiento sensible, por las que de hecho se rige de conformidad, empero, con el relativo grado de perfección que le sea propio en cada caso. Sólo teniendo presente adicionalmente esta concepción «emendativa» de la Estética se puede entender por qué una teoría general de la belleza viene a erigirse a la vez en una teoría fundamental de las «artes liberales», de todos los saberes humanísticos, y no sólo de las «artes bellas». Pues si el análisis y fijación de los criterios o fundamentos de la representación sensible (más) perfecta nos provee de las reglas básicas de todo conocer sensible, si además esas reglas, su conocimiento claro y aún más su correcta aplicación específica en cada arte o saber de las facultades cognoscitivas inferiores contribuyen precisamente a formar un carácter genuinamente «humano», parece evidente que la ciencia que establezca los principios generales de la perfección sensible habrá fundamentado también todas las aplicaciones especiales de los mismos⁸¹, y no sólo las más perfectas, y con ello habrá contribuido, desde su estatuto de mera gnoseología de la sensibilidad, a definir el *ethos* característico de la humanidad, ése que Baumgarten y Meier relacionan exclusivamente con el refinamiento del gusto y de las formas sociales, con la cultura civilizada de la sensibilidad.

80. En la Estética «no se recomienda la confusión sino que se corrige [-emendatur] el conocimiento, en tanto que a éste le atañe necesariamente un resto de confusión» (BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*, &7; Cf. &12: «la Estética nos lleva en cierto modo de la mano al dominio [o dirección] de las facultades inferiores en la medida en que esto se logre de modo natural...»). También para Meier la Estética trata de mejorar y corregir el conocimiento confuso y evita a la vez los errores (Cf. MEIER, G. F. C. *Anfangsgründe*, &21, p. 34).

81. Baumgarten justifica, por ejemplo, la utilidad de la Estética para los saberes humanísticos como la filología arguyendo así: «El conocimiento de lo bello nos mostrará lo que hay que observar en las palabras, en los signos de las palabras y en la ortografía; él corrige nuestra facultad de expresión [Bezeichnungsvermögen, facultas característica], muestra cómo se deben enlazar las palabras de manera que expresen ideas bellas de un modo bello, etc.» (BAUMGARTEN, A. G. *Kollegium*, &4, p. 74).