

Shaftesbury y el modelo clásico

Núria Llorens
 Universitat Autònoma de Barcelona
 Nuria.Llorens@uab.es

RESUMEN

La reflexión sobre la antigüedad y la herencia clásica constituye uno de los pilares centrales de pensamiento de Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury (1671-1713). En este artículo se lleva a cabo un estudio del significado que la referencia a la antigüedad adquiere en la estética y en la teoría artística del filósofo. Dada la amplitud del tema, el artículo se divide en dos partes. En la primera se examina su interpretación de aquellos temas del debate contemporáneo de los antiguos y los modernos que tienen una especial relevancia, tanto a la hora de reconstruir su visión de la relación entre la cultura antigua y la moderna, como de entender los motivos de su adhesión a una concepción clásica del saber humano, y de comprender también su lectura de algunos conceptos artísticos de raíz clásica que alcanzaron un gran protagonismo en la estética de la Ilustración, como la noción de entusiasmo o la idea de lo sublime. En la segunda parte se analiza la naturaleza específica del clasicismo de Shaftesbury: las razones de su defensa de la recuperación del modelo clásico en Inglaterra a principios del siglo XVIII, las principales características de su teoría artística inspirada en la antigüedad y en la crítica clásica, y el trasfondo filosófico, moral y político que guía su concepción del arte.

Palabras clave:

Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury (1671-1713), antigüedad, antiguos y modernos, arte, teoría artística y estética de la Ilustración, clasicismo en Inglaterra, siglo XVIII.

ABSTRACT

Shaftesbury and the classical model

The reflexion on Antiquity and the classical heritage constitutes one of the main pillars of the philosophy of Anthony Ashley Cooper, earl of Shaftesbury (1671-1713). This article studies the meaning that the reference to Antiquity attained in his aesthetics and in his artistic theory. Given the extent of the subject, the article has two parts. The first examines Shaftesbury's interpretation of those issues belonging to the contemporary debate on ancients and moderns that have a special relevance to reconstruct his vision of the relation between ancient and modern culture, to understand his adherence to a classical conception of human knowledge, and to comprehend as well his interpretation of some artistic concepts of classical origin that achieved a prominent role in the aesthetics of the Enlightenment, as the notion of enthusiasm or the idea of the sublime. The second part analyzes the specific nature of Shaftesbury's classicism: the reasons of his defense of the adoption of the classical model in England at the early Eighteenth-century, the main characteristics of his artistic theory inspired in Antiquity and the classical tradition, and the philosophical, moral and political background that guides his conception of art.

Key words:

Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury (1671-1713), Antiquity, ancients and moderns, art, artistic theory and aesthetics of the Enlightenment, classicism in England, Eighteenth-century.

La realización de este artículo es fruto del estudio llevado a cabo en el Instituto Warburg, la Biblioteca Británica y el Public Record Office de Londres durante la primavera de 1999, gracias a la Beca Batista i Roca per a estada de curta durada a l'estranger, de la Generalitat de Catalunya.

1. Erns Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 354.

2. Acerca de la controversia entre los antiguos y los modernos, véanse: Hubert GILLOT, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1968; John B. BURY, *La idea del progreso*, Madrid, Alianza, 1971; Jean E. de JEAN, *Ancients against Moderns: culture wars and the making of a fin de siècle*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1997; Joseph M. LEVINE, *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age*, Itaca y Londres, Cornell University Press, 1991; Charles PERRAULT, *Parallele des Anciens et des Modernes*, mit einer einleitenden Adhandlung von H. R. Jauss und Kunstgeschichtigen Exkursus von M. In-dahl, München, Eidos Verlag, 1964; Stanley ROSEN, *The Ancients and the Moderns*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989; Cesare VASOLI, «La Première Querelle des "Anciens" et des "Modernes" aux origines de la Renaissance». En: *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, R. R. BOLGAR, (ed.), *Proceedings of an International Conference held at King's College*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974, p. 67-80.

3 «The Battel of the Books» (1710). En: *The Writings of Jonathan Swift*, Robert GREENBERG y William B. PIPER (eds.), Nueva York y Londres, Norton, 1973.

La imagen de la antigüedad y la forma de pensar el papel de la herencia clásica experimentaron una profunda transformación a lo largo del periodo ilustrado. Dicho cambio no sólo tuvo una repercusión directa en el arte y la cultura del siglo XVIII, sino que también señala el origen de una manera de entender la relación con el pasado clásico distinta a la de épocas anteriores, y cuyas consecuencias se extienden hasta nuestros días. Una de las características más relevantes de dicho proceso de transformación es su complejidad, derivada de la convivencia del cambio y la continuidad en el debate de las ideas sobre lo antiguo y el modelo clásico propio del momento, y de la forma en que, como en un juego de espejos, lo antiguo se convertía en moderno al reflejarse en una superficie nueva y adaptarse a un enfoque diferente. A menudo la distancia dificulta el reconocimiento de la diversidad de puntos de vista, la riqueza del pensamiento y la capacidad de evocación que contienen las obras de los protagonistas de dicho proceso de cambio. A lo largo de este artículo analizamos el significado específico que uno de los responsables de este proceso, Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury (1671-1713), otorgó a la antigüedad, con el objetivo de estudiar la función y las connotaciones particulares que el modelo antiguo adquiere en su teoría artística, y de recomponer, de este modo, algunos elementos de la compleja trama que define la relación entre la cultura, la teoría estética y el arte del setecientos, y el mundo antiguo. En la primera parte del artículo nos situamos en el contexto general de la denominada querrela de los antiguos y los modernos, y analizamos la interpretación que hace Shaftesbury de algunos temas pertenecientes al debate especialmente significativos a la hora de comprender su visión del mundo clásico, o de

Teofilo. Poniano dunque da canto la raggione de l'antico e novo, atteso che non è cosa nova che non possa esser vecchia, e non è cosa vecchia che non sii stata nova, come ben notò il vostro Aristotele.

Giordano Bruno, *La Cena de le Ceneri*

entender, tanto las razones de su adhesión a una concepción «antigua» del arte, la filosofía, la historia y las ciencias, como su lectura de determinados conceptos artísticos de herencia clásica, tales como la noción de entusiasmo o la idea de lo sublime. Para pasar a continuación, en la segunda parte del artículo, a examinar la naturaleza específica de su clasicismo: los motivos de su propuesta de adopción del modelo griego en Inglaterra a principios del siglo XVIII; las características más relevantes de su teoría artística inspirada en la crítica clásica y en la antigüedad, y el trasfondo filosófico, moral y político que guía su concepción del arte y el artista.

La *querelle des anciens et des modernes*, iniciada en Francia a finales del siglo XVII en el seno de la Academia y extendida de inmediato a Inglaterra y a otros países europeos, constituye un episodio clave en la historia de la cultura moderna. No era la primera vez que lo antiguo y lo moderno se enfrentaban: los antecedentes de la *querella* se remontan a la propia antigüedad, y durante la edad media y a lo largo de la época moderna la polémica se fue repitiendo en distintas ocasiones. Tal como observó Ernst Robert Curtius: «La querrela de antiguos y modernos es un fenómeno constante de la historia y la sociología literarias»¹. No obstante, cada uno de los capítulos de la prolongada historia de la confrontación entre antiguos y modernos posee un carácter particular, dependiendo del contexto cultural de la época en que aparece, de la manera de concebir lo antiguo y lo moderno en cada momento, así como de los intereses en juego por parte de los defensores de uno u otro modelo². La particularidad de la llamada «batalla de los libros» —tal fue la expresión que Jonathan Swift (1667-1745) empleó para designar el debate contemporáneo de los antiguos y

los modernos³— radica, en primer lugar, en el momento en el que aparece: un período en el que confluyen una profunda transformación cultural, herencia de la revolución científica y de las nuevas corrientes de pensamiento religioso, filosófico y político propias del siglo XVII, y una renovada actitud crítica que llevaba a poner en tela de juicio sistemas filosóficos, estilos artísticos, tradiciones religiosas y éticas, modelos cosmológicos o regímenes políticos. En segundo lugar, la singularidad de la *querelle* reside en la propia naturaleza de los principales ámbitos de debate —la historiografía, la filología, la literatura, el arte y la filosofía natural—, en las transformaciones que experimentaron estas disciplinas y las nuevas perspectivas abiertas para cada una de ellas a raíz de dicho proceso. Durante el periodo que duró la *querelle* se discutió acerca de la función atribuible al estudio y la enseñanza de la historia, acerca de las causas del distanciamiento del arte y la literatura respecto de la ciencia, sobre el uso crítico de determinados modelos de la antigüedad, acerca de la finalidad del ideal clásico en el arte o sobre el valor y el papel que corresponde al pasado y a la memoria en la cultura moderna.

Shaftesbury vivió durante el periodo en el que la controversia en torno a los temas de la *querelle* se hallaba en pleno auge. Aunque se mantuvo intencionalmente al margen del núcleo de autores que hicieron pública su adhesión al partido de los modernos o al de los antiguos, a lo largo de su vida fue un observador privilegiado de la disputa, conocedor de lo que se decía y se publicaba sobre ella tanto en Francia como en Inglaterra. Sin entrar personalmente en escena, expresó sus opiniones acerca de los principales temas de la discusión y sobre algunos textos motivo de polémica y fue el destinatario de las consultas epistolares sobre asuntos relativos a la «batalla de los libros» de algunos autores que se comprometieron en el debate. En una carta dirigida a Jean Le Clerc (1657-1736), Shaftesbury se refiere al conflicto desatado entre el primero y uno de los principales protagonistas de la «batalla» de los antiguos y los modernos en Inglaterra, el prestigioso filólogo clásico Richard Bentley (1662-1742), a raíz de su reciente publicación de una serie de correcciones a la edición de la obra de Menandro realizada por Le Clerc⁴. Shaftesbury alude al carácter extremadamente virulento de las discusiones acerca del modo correcto de estudiar y de editar a los clásicos —uno de los temas recurrentes de la *querelle*— y expresa su opinión acerca de cuál había de ser la mejor estrategia a seguir en el caso de verse envuelto en una de ellas: la de la discreción y la paciencia:

Tis strange that the bitterest Quarrels should be those of Christians, and that among Christians Feuds and Animosities, the most violent,

and those carry'd on, with the least Quarter, or Token of Humanity or Civility, should be such as are exerciz'd between the men who are set apart to keep the World in Peace, by the Culture of Letters and Philosophy. I cannot but think that in this sort of Controversy, the person who says least and is the most patient, obtains the victory⁵.

A juicio de Shaftesbury, aquél que, al sentirse interpelado, se implicase plenamente en alguno de los debates públicos del mundo de las letras propios de la «querella» experimentaría una doble pérdida, pues se enfascaría en una actividad que le obligaría a abandonar su tarea y su objeto principales: «his great Purpose and daily labour of instructing the World and raising the Age to greater Knowledge, Virtue and Liberty⁶». No recibir a cambio de este esfuerzo ninguna compensación, y el abandono de su labor cotidiana, de retorque, beneficiaría enormemente a sus adversarios, contribuyendo a su triunfo. Esta declaración de Shaftesbury es especialmente significativa, ya que refleja las razones de su reserva frente al escenario de la disputa entre los antiguos y los modernos. De acuerdo con sus convicciones, Shaftesbury no se pronunció públicamente, pero no por ello dejó de expresar en su obra sus puntos de vista acerca de algunos de los principales temas motivo de discordia, desarrollándolos en el contexto de su filosofía. Los lectores de sus obras, debido a su exhaustivo conocimiento de los clásicos y de la tradición humanista, al papel esencial que desempeña la filosofía antigua en la articulación de su pensamiento y a su defensa del clasicismo artístico, lo situaron desde un principio del lado de los representantes de lo antiguo⁷. Sin embargo, tal como iremos viendo a lo largo de este artículo, su actitud es demasiado personal y compleja como para encajarla en un esquema simple, ya que propuso un tipo de relación entre lo antiguo y lo moderno más basado en la complementariedad que en la exclusión. La particularidad del clasicismo de Shaftesbury proviene, precisamente, de su forma de entender la relación entre la cultura de la antigüedad y la cultura moderna. Shaftesbury buscaba en los autores clásicos vías de comprensión para profundizar en temas antiguos, y para plantearse, asimismo, nuevas preguntas, relativas a problemas surgidos en el contexto cultural y social de su época. Por otro lado, en sus escritos manifiesta una profunda conciencia del paso del tiempo, emparentada directamente con la teoría de los ciclos del estoicismo y, por lo tanto, de la condición de pasado de la antigüedad⁸. En este sentido, no pretendía restaurar en el presente un mundo que había dejado de ser, ignorando la distancia que de él lo separaba. Tampoco defendía obstinadamente la vigencia del modelo antiguo, haciendo abstracción de las circunstancias concretas de su aplicación, si-

4. Véanse: Jean LE CLERC, *Menandri et Philemonis Reliquiae, quotquot reperiri poterunt, graece et latine, cum notis Hugonis Grotii et Joannis Clerici qui etiam novam omnium versionem adornavit, indicesque adiecit*, Amstelodami: apud T. Lombraill, 1709; BENTLEY, Richard, *Emendationes in Menandri et Philemonis reliquiae, ex nupera editione Johannis Clerici, ubi multa Grotii et aliorum, plurima vero Clerici errata castigantur, auctore Phileuthero Lipsiensi (R. Bentley)*, Trajecti ad Rhenum: ex officina G. Van de Water, 1710.

5. Reigate, July 19th, 1710. En: Rex A. BARRELL, *Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713) and «Le Refuge Français»*, *Correspondence*, *Studies in British History*, vol. 15, Levinston, Lampeter, Queensston, The Edwin Mellon Press, 1989, p. 98.

6. *Ibidem*, p. 98.

7. David Hume afirmaba que Shaftesbury era uno de los defensores más fervientes de los antiguos, véase: «Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences», en *Essays, Moral, Political and Literary*, ed. Eugene Miller, Indianápolis, Liberty Classics, 1987, p. 131.

8. «Remember that of Marcus applied in another Way: Καθ' ἕτερον μὲν λόγον ἡμῖν ἐστὶν οὐκείωτάτων ἄνθρωπος (Meditations, Bk. V, § 20). In one nothing can be more near to me than men (and especially these men). But in another respect (viz.: as they are mortal, as they must yield to time, as they must give place to others that arise, as they must accomplish, destroy, and make good the laws of the universe they are no more to me than is the sun or air; no more than are any of those things that are every day converted and changed by the sun or air, which at some other time, if so the Universe requires, may also themselves be converted and changed, when so the Universe requires. And what else do I require? What other economy do I favour? What interest should prevail besides the interest of the whole? Such therefore are the laws of the whole, such the establishment, such the order. Would I invade or overturn this?— God forbid.»

Askēmata, P.R.O. 30/24/27/10, p.144, 145 (*Exercises*, ed. Jaffro, p. 180), (*The philosophical Regimen*, ed. Rand, p. 79). El conjunto de textos que componen los *Askēmata* o *Ejercicios* constituye una especie de diario filosófico que Shaftesbury escribió entre 1698 y 1712, pero que no tenía intención de publicar. El manuscrito se conserva en el Public Record Office de Londres. Benjamin Rand llevó a cabo, en 1900, una edición de los *Askēmata* bajo el título, *Philosophical Regimen*, en *The Life, Unpublished letters and*

Philosophical Regimen of Anthony Ashley Cooper, Author of the Characteristics, Londres, Swan Sonnenschein and Co, Nueva York, The Macmillan & Co, 1900. Pero Rand no respetó el orden original de los escritos, eliminó partes del texto y cometió muchos errores de edición. La primera publicación integral del texto original de los *Ejercicios* fue la edición francesa llevada a cabo por Laurent Jaffro: *Exercices*, París, Aubier, 1993. A partir de ahora en las citas al texto de los *Ejercicios* daremos, en primer lugar, la referencia del manuscrito original, seguido de la página correspondiente al texto de las ediciones de L. Jaffro y de B. Rand entre paréntesis.

9. Shaftesbury pasó dos largas temporadas de estudio en Rotterdam —de 1698 a 1699 y de 1703 a 1704—, en casa del comerciante cuáquero de origen inglés Benjamin Furly (1636-1714), donde había residido con anterioridad su abuelo, Anthony Ashley Cooper —primer conde de Shaftesbury (1621-1683), cofundador del partido *whig*, y presidente del Parlamento *whig* de 1679 a 1681—, junto a su secretario y tutor de Shaftesbury, John Locke (1632-1704), durante sus años de exilio en Holanda, desde 1681, año en que Carlos II (1660-1685) disolvió el Parlamento y otorgó el poder a un equipo *tory*, hasta su muerte en 1683.

Benjamin Furly poseía una espléndida biblioteca, cuyo catálogo evidencia la erudición, la variedad de intereses y el cosmopolitismo de su dueño. Véase: *Bibliotheca Furliana, sive Catalogus Librorum Honoratiss & Doctiss. Viri Benjamin Furly. Bibliorum Editiones, Mystici, Libri propii cuiuscumque Sectae Christianae & Manuscripti membranci*, Rotterdami, apud Fritsch et Bohm, 1714. Acerca de las relaciones entre los representantes de *Le Refuge* y Shaftesbury, véanse: Léo Pierre COURTINES, *Bayle's Relation with England and the English*, Nueva York, Columbia University Press, 1938; S. F. WHITAKER, «Pierre Coste et Shaftesbury», *Revue de Littérature Comparée*, año 25, 1951, p. 241-253.

10. Acerca de la historia de la *querelle* de los antiguos y los modernos en Francia, véanse: Hubert O. GILLOT, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1968; M. T. MARCIALIS, *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, Milán, Principato, 1970; Antoine ADAM, *Histoire de la Littérature Française au XVII^e siècle: La Fin de l'École Classique 1680-1715*, tomo V, París, Éditions Mondiales, 1968; Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, París, Albin Michel, 1984.

11. Véase: Charles PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, Dialogues, Avec le Poème du Siècle de Louis Le*

no que llevó a cabo lo que podría denominarse «un uso crítico de la antigüedad». En el campo de la filosofía, Shaftesbury halló en los textos clásicos una fuente de inspiración para analizar las costumbres y el pensamiento de sus contemporáneos y para desarrollar su pensamiento en los ámbitos de la ética y la estética. Y en la esfera artística, Shaftesbury se sirvió de la adopción del modelo clásico para proponer una renovación de las artes en Inglaterra, partiendo de una personal visión de las necesidades culturales de la sociedad del momento.

Shaftesbury y la *querelle* francesa

Shaftesbury conocía de cerca a los autores franceses de su época, y estaba al corriente del debate de las ideas que tenía lugar entre los intelectuales del país vecino, debido, en gran medida, a su estrecha amistad con los miembros del denominado *refuge français* de Rotterdam: el núcleo de librepensadores protestantes exiliados en Holanda a raíz de la revocación del Edicto de Nantes en 1685, formado por Pierre Bayle (1647-1706), Jacques Basnage (1653-1723), Jean Le Clerc (1657-1736) y Pierre Coste (1668-1747)⁹. Los miembros de *le refuge* llevaron a cabo una importante labor de divulgación de la cultura francesa en Inglaterra y contribuyeron, asimismo, a introducir las ideas inglesas en Francia, mediante un extenso y prolongado trabajo como traductores y editores de publicaciones eruditas.

En Francia, los defensores de la superioridad y el valor universal del modelo literario antiguo, y los defensores de la poesía moderna se hallaban enfrascados en una tensa polémica desde 1667¹⁰. Los primeros proclamaban la superioridad de la doctrina clásica y la consiguiente observación rigurosa de los principios de la regularidad, la verosimilitud y el decoro. Los segundos hacían apología de la epopeya moderna y de la poesía galante a la moda y, desde una óptica cartesiana, oponían la «razón moderna» a la autoridad de los antiguos. La tensión alcanzó su grado máximo en 1687 a raíz del famoso episodio de la lectura por parte de Charles Perrault (1628-1703) del poema laudatorio titulado *Le siècle de Louis le Grand*, ante los miembros de la Academia Francesa. En un tono intencionadamente polémico, Perrault no sólo ponía en tela de juicio la calidad y el carácter ejemplar de la épica homérica en comparación con la poesía francesa del seiscientos, sino que, mediante una simple equivalencia y salvando la distancia temporal, consideraba, asimismo, la ciencia, la pintura, la escultura y la música de los tiempos del Rey Sol por encima de las creaciones antiguas; extendiendo, de este modo, el debate entre antiguos y modernos del ámbito

tradicional de la literatura, al campo de la ciencia y de las artes plásticas¹¹. De entre las afirmaciones de Perrault que generaron un debate más largo y encendido, destacan sus observaciones acerca de Homero. A decir de Perrault, Homero, de haber vivido en la Francia del seiscientos, habría corregido la rudeza y el carácter caprichoso de sus héroes, habría evitado los prefacios y las descripciones demasiado largas e incluso habría superado su propia descripción del escudo de Aquiles¹². La reacción ante el texto de Perrault no se hizo esperar. Nicolas Boileau (1636-1711) replicó de inmediato, confirmando la belleza y la perfección de la poesía de Homero y defendiendo la primacía del modelo antiguo. Perrault respondió a su vez en 1688, mediante una serie sucesiva de escritos que se prolongó hasta 1697, titulada *Parallèle des Anciens et des Modernes*, donde expuso sus tesis de una forma mucho más elaborada. Sobre un terreno propicio a causa de viejas tensiones, pronto se fue diferenciando, aunque de un modo un tanto indefinido, el grupo de los partidarios de lo antiguo y el grupo de los defensores de lo moderno, si bien entre los autores adscritos a un mismo grupo los criterios para argumentar la superioridad de uno u otro modelo eran muy diversos. Entre los representantes de la causa de los antiguos podemos citar, entre otros, además de Boileau, a Jean Racine (1639-1699), René Rapin (1621-1687), Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), Jean de La Bruyère (1645-1696), François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715), Jean Baptiste Du Bos (1670-1742) y el matrimonio de filólogos clásicos André (1651-1722) y Anne Dacier (1651-1720). Y entre los modernos destaca el propio Charles Perrault y su hermano Claude (1613-1688), Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), Houdar de la Motte (1672-1731), Charles de Marguetel de Saint-Denis-Saint Évremond (1614-1703), Philippe Quinault (1635-1688), Jean Le Clerc (1657-1736) e Isaac de Benserade (1612-1691). Dejando a un lado la comicidad evidente de ciertas divagaciones propias de la *querelle*, como los citados comentarios de Perrault sobre Homero y el carácter un tanto disparatado de algunas de las situaciones a las que dio lugar¹³, en el contexto francés de la *querelle* se debatió acerca de la relación entre la antigüedad y la cultura moderna; también se habló sobre el modo diferente de juzgar el progreso y el conocimiento derivados de las ciencias y de las artes; se discutió acerca del papel de las reglas en la literatura y en las artes plásticas; sobre la función de los sentimientos en la creación y en la recepción artísticas, o sobre la necesidad de una literatura y un arte acorde con los tiempos.

A pesar de que, en líneas generales, su pensamiento estético se halla más próximo al de los partidarios de lo antiguo, las simpatías de Shaftesbury se dirigen, indistintamente, tanto hacia los

representantes franceses de la causa de los antiguos, como hacia los de la de los modernos. Su estética presenta un claro paralelismo con la del clasicismo francés, pues se funda igualmente en la identificación de la belleza y la verdad, define el arte como la imitación de las acciones humanas ejemplares, y defiende el orden, la fidelidad a las reglas y la supremacía del modelo antiguo. Shaftesbury sostenía la necesidad de reglas artísticas, a las que denominaba «Cartas de navegación filosóficas»¹⁴, y expresaba su admiración por la sujeción a las mismas propia de la crítica francesa del seiscientos. Sin embargo, desaprobaba los excesos de celo en la aplicación de las reglas propios de algunos críticos franceses de la época, que consideraba, sobre todo, fruto del desconocimiento de la auténtica naturaleza de las mismas, y que desembocaban en osadas correcciones a la *desmesura* de Miguel Ángel o a la *desproporción* del Laoconte¹⁵. Por otro lado, sus ideas acerca del clasicismo artístico diferían del clasicismo francés en un aspecto fundamental: desde su punto de vista, la doctrina y el estilo clásicos eran incompatibles con la monarquía absoluta¹⁶. En este sentido, fue uno de los primeros críticos de la enseñanza académica en Francia, al observar su vinculación al poder monárquico. Y estaba convencido de que las artes en su país podían igualmente prosperar sin la «ayuda extraordinaria» de una academia apoyada por el estado¹⁷.

A lo largo de su obra, Shaftesbury insiste en señalar el importante papel que desempeña la crítica, tanto en relación con la práctica artística como respecto a la formación del gusto en general. Elogia a los críticos franceses de su época por su contribución a la mejora del conocimiento de las artes y las letras, sin tener demasado en cuenta su

adhesión más o menos estricta al canon clásico, a la vez que se lamenta por la falta de una tradición crítica más consolidada en Inglaterra. En repetidas ocasiones expresa su admiración por la obra de Boileau y de Corneille (1606-1684)¹⁸. Nicolas Boileau, defensor a ultranza de los principios del clasicismo y uno de los principales representantes de la causa de los antiguos en Francia, gozaba, junto a Rapin, de un gran prestigio en Inglaterra. Shaftesbury ensalza su trabajo como satirista y como crítico¹⁹. *L'art poétique* (1674), la traducción del breve tratado de Longino titulado *Traité du sublime et du merveilleux dans le discours* (1674), y las *Refléxions critiques sur quelques passages du rheteur Longin* (1694)²⁰, son las obras de Boileau que tuvieron una repercusión más directa en la obra de Shaftesbury. Ambos autores coinciden en considerar que la primordial tarea del poeta consiste en el estudio y la imitación de la naturaleza humana. Establecen un nexo entre la nobleza de los contenidos y la belleza del estilo, entre la denominada «verdad poética» y la «verdad moral»; siendo para ellos la finalidad de la obra artística, fundamentalmente, ética y pedagógica. También comparten una misma aversión por el preciosismo, el estilo florido y el detalle superfluo, por todo aquello que pueda contribuir a ensombrecer la simplicidad, la claridad y la unidad, cualidades esenciales de la doctrina clásica. Y los dos defienden, asimismo, la conformidad a las reglas, el carácter universal de las mismas y su origen natural, si bien en Shaftesbury la rigidez en la aplicación de las reglas se halla atenuada por el carácter primordial que atribuye al sentido estético —también denominado «sentido común» u «ojo interior»—, que ejerce las funciones de árbitro central en cuestiones de gusto²¹.

Forms, Benjamin RAND, (ed.), Nueva York, Greenwood Press, 1969, p. 23.

17. *Ibidem*, p.24, 25.

18. «AMONG the *Moderns* a BOILEAU, and a CORNEILLE are sufficient Precedents in the Case before us. They apply'd their *Criticism* with just Severity, even to their own works. This indeed is a Manner hardly practicable with the Poets of our own Nation. It wou'd be unreasonable to expect of them that they shou'd bring such Measures in use, as being apply'd to their Works, wou'd discover'em to be wholly deform'd and disproportionable. 'Tis no wonder therefore if we have so little of this *critical* Genius extant, to guide our Taste», *Miscellaneous Reflections on the preceding Treatises, and other Critical Subjects, Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), vol. III, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1978, Misc. 5, Cap. 2, p.280-281.

19. John Dryden, en colaboración con Sir William Soames, llevó a cabo la primera traducción al inglés de *L'Art Poétique* (1674): *The art of poetry, written in french by Sieur de Boileau... Made in English by Sir William Soames. In verse. Revised by John Dryden*, R. Bentley & S. Magnes, Londres, 1674. Y Pierre Des Maizeaux, con quien Shaftesbury entabló amistad en Rotterdam durante una visita del primero a Jacques Basnage, escribió una biografía de Boileau, *La Vie de Monsieur Boileau Despreux*, Amsterdam, 1712. Sobre la recepción de Boileau en Inglaterra, véase: A. F. B. CLARK, *Boileau and the French Classical Critics in England, 1660-1830*, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, tomo 19, París, 1925.

20. El título completo reza: *Réflexions critiques sur quelques passages du Rheteur Longin où, par occasion, on répond à quelques objections de Monsieur P... contre Homère et contre Pindare*. El nombre oculto corresponde a Charles Perrault.

21. «Is there then, said he, a natural Beauty of *Figures*? And is there no a natural a one of ACTIONS? No sooner the Eye opens upon *Figures*, the Ear to *Sounds*, than straight the *Beautiful* results, and *Grace* and *Harmony* are known and acknowledged. No sooner are ACTIONS view'd, no sooner the *human Affections* and *Passions* discern'd (and they are most of them as soon discern'd as felt) than straight an inward EYE distinguishes, and sees the *Fair* and *Shapely*, the *Amiable* and *Admirable*, apart from the *Deform'd*, the *Foul*, the *Odious*, or the *Despicable*. How is it possible therefore not to know, That as these *Distinctions* have their *Foundation in Nature*, the *Discernment* it-self is *natural*,

Grand et une Épître sur le Génie, Ginebra, Slatkine Reprints, 1979, p. 79-85.

12. *Ibidem*, p. 80-81.

13. François de Cailleres, en la obra titulada, *Histoire Poétique de la Guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* (1688), inspirándose en los argumentos esgrimidos por uno y otro grupo, describe en clave de humor al bando de los antiguos y al de los modernos enfrentados en una divertida guerra imaginaria. El texto de Cailleres inspiró a Jonathan Swift la trama de *La batalla de los libros*.

14. «THUS much for *Antiquity*, and those *Rules of Arts*, those *Philosophical Sea-Cards*, by which the adventuring Genius's of the times were wont to steer their Courses and govern their

impetuous Muse. These were the CHARTAE of our Roman Master Poet, and those Pieces of Art, the *Mirrors*, the *exemplars* he bids us place before our Eyes.

Vos Exemplaria Graeca Nocturna versate manu, versate diurna.
Hor. De Arte Poet. V. 268

Soliloquy, or Advice to an Author, Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, (1711), vol. I, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1978, p. 205-206.

15. «Plastics, An Epistolary Excursion in the Original Progress and Power of Designatory Art», en *Second Characters or the Language of Forms*, Benjamin RAND (ed.), Nueva York, Greenwood Press, 1969, p.132, 155 (P.R.O. 30/24/27/15, p. 68, 54). El esbozo de este tratado, escrito alrededor

de 1712, permaneció inédito hasta que Benjamin Rand lo publicó en 1905 junto al resto de textos que conforman los *Second Characters*. El texto de *Plastics* corresponde a la composición que Benjamin Rand realizó a partir de las notas manuscritas que se conservan en el Public Record Office de Londres bajo el título, *Note Book on Art, Painting, Ancien and Modern Masters and Works, Taste & C*, Naples, 1712. A partir de ahora, en las citas al texto de *Plastics*, tras la referencia a la edición de Rand, citaremos entre paréntesis la paginación del manuscrito original.

16. Durante toda su vida Shaftesbury combatió el absolutismo monárquico en favor de la monarquía parlamentaria. De acuerdo con sus ideas acerca de la limitación de las atribuciones del monarca, rechazaba igualmente

el patronazgo monárquico de las artes. En la *Letter Concerning the Art or Science of Design*, editada por vez primera en 1732, Shaftesbury hizo explícita su posición al respecto: «What encouragement our higher powers may think fit to give these growing arts, I will not pretend to guess. This I know, that it is so much for their advantage and interest to make themselves the chief parties in the cause, that I wish no court or ministry, besides a truly virtuous one, may ever concern themselves in the affair. For should they do so, they would in reality do more harm than good; since it is not the nature of a court (such as courts generally are) to improve, but rather corrupt a taste. And what is in the beginning set wrong by their example, is hardly ever afterwards recoverable in the genius of a nation», en *Second Characters or the Language of*

and from NATURE alone?», *The Moralists, A Philosophical Rhapsody being a recital of certain Conversations on Natural and Moral Subjects, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), vol. II, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1978, parte 3, sección 2, p. 414-415.

22. «Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux que frappe dans le discours, et que fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le stile Sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant», Nicolas BOILEAU, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 338.

23. Samuel H. MONK, *Il Sublime*, Génova, Marietti, 1991, p. 48.

24. Véase: LONGINO, *Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos, 1996, VIII, 1, p. 158.

25. *Ética Eudemia* (VIII 1248a26-1248b2), Madrid, Gredos, 1985.

26. Shaftesbury expone sus ideas acerca del entusiasmo en las siguientes obras: *A Letter concerning Enthusiasm, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), vol. I, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1978; *An Inquiry concerning Virtue and Merit, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), vol. II, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag; *The Moralists... Characteristics*, vol. II, 1978; *Miscellaneous... Characteristics...*, vol. III, 1978; *Askemata*, P.R.O: 30/24/ 27/10. Acerca de la teoría del entusiasmo en Shaftesbury, véase la introducción de Agustín ANDREU a su edición castellana de la *Carta sobre el entusiasmo*, Barcelona, Crítica, Grijalbo, Mondadori, 1997, p. 9-88; F. H. HEINEMANN, «The Philosopher of Enthusiasm: with material hitherto unpublished», *Revue of English Studies*, 20, 1944, p. 125-146; Michael HEYD, *Be Sober and Reasonable: The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Leiden, Nueva York, Koln, B. J. Brill, 1995; Jean Paul LARTHOMAS, «Humour et Enthousiasme chez lord Shaftesbury (1671-1713)», *Archives de Philosophie*, 49, p. 355-373; Richard B. WOLF, «Shaftesbury's Wit in "A Letter Concerning Enthusiasm"», *Modern Philology*, LXXXVI, 1988, p. 46-53; véase también el capítulo dedicado a la teoría del entusiasmo de Shaftesbury titulado «La Carta sobre el Entusiasmo: un nuevo horizonte para un anti-

Mientras que en *L'art poétique* Boileau sólo reiteraba en forma versificada las principales tesis de la estética clásica, su traducción de *Sobre lo sublime* de Longino, paradójicamente y lejos de su lectura inicial del texto, constituyó una de las simientes que, con el tiempo, había de ir transformando algunos de los principales presupuestos de la teoría clásica. En el prefacio que acompañaba a la traducción, Boileau exponía brevemente sus ideas acerca de la obra. Más tarde, en las *Refléxions critiques sur quelques passages du rheteur Longin*, elaboró un comentario más extenso y empleó los argumentos derivados del texto longiniano como arma dialéctica dirigida directamente contra Charles Perrault. En esta obra Boileau interpreta lo sublime en términos de «una cualidad extraordinaria y maravillosa que sorprende en el discurso y hace que una obra eleve, rapte y transporte» a su audiencia²². Dicha cualidad, a juicio de Boileau, no reside en la forma del discurso, sino en su contenido, al que la primera se halla supeditada. En este sentido, el carácter sublime de una obra viene determinado por la nobleza de sus personajes, lo excepcional de las acciones que narra y la profundidad del pensamiento que la ha generado. Boileau sigue a Longino al afirmar que sólo los grandes pensamientos poseen dicha capacidad extraordinaria de conmover, y que la simplicidad del estilo constituye la forma esencial a través de la cual la nobleza del pensamiento y la profundidad espiritual pueden transmitirse. Y precisa el significado de la grandeza moral, la simplicidad y la fuerza inherentes al estilo sublime, mediante ejemplos ya citados por Longino, extraídos, entre otras fuentes, de la Biblia y de los poemas homéricos, y añadiendo también fragmentos procedentes de obras contemporáneas. Desde esta perspectiva, la interpretación de Boileau del tratado de Longino no contradecía, en principio, el canon clásico, sino al contrario, lo confirmaba, pero al mismo tiempo, tal como obsevó Samuel H. Monk, al trasladar la reflexión sobre el concepto de lo sublime del ámbito de la retórica —de la discusión sobre la forma o el estilo— al de la crítica «abrió la vía a la investigación sobre las cualidades intrínsecas del arte, sobre la experiencia del artista y la del lector»²³, que constituiría una de las vías de reflexión centrales en la estética del siguiente siglo.

Una de las ideas contenidas en *Sobre lo sublime* que fue motivo de mayores desacuerdos entre los representantes de los antiguos y los modernos fue la identificación longiniana de la pasión vehemente y entusiasta —una de las cualidades clásicas del genio poético—, como una de las cinco fuentes originarias del estilo sublime²⁴. Para Boileau, la imaginación y la inspiración constituían la fuente de la creación poética, aunque para que dichas facultades pudieran fructificar en una obra bella, habían de someterse a método, debían seguir los criterios de corrección e inteligibilidad derivados de las reglas o,

lo que era lo mismo, del modelo antiguo. Mientras que los representantes de los modernos, como Fontenelle o Houdar de la Motte, mucho más imbuidos de cartesianismo que los «antiguos», desconfiaban del entusiasmo por su capacidad para «aprehender» —en palabras de Aristóteles— «aquellas cosas de las que la razón se ha separado»²⁵, y también recelaban a causa del origen innato o «inconsciente» tradicionalmente atribuido a la inspiración, porque desvirtuaba la noción de acto creativo entendido como un fruto independiente y exclusivo del intelecto.

La deuda de Shaftesbury con Longino es mucho mayor que con Boileau. El breve tratado *Sobre lo sublime* se halla entre las fuentes utilizadas para articular su teoría del entusiasmo «verdadero, bondadoso y sociable». Dejando a un lado la polémica entre el genio y las reglas, habitual en la discusión acerca de este tema entre los autores franceses, Shaftesbury recuperó el concepto clásico de entusiasmo y le dio un sentido nuevo. Definió la inspiración en términos de un sentimiento que es al mismo tiempo una forma de inteligencia, capaz de descubrir una visión de la naturaleza y del ser humano, cuya belleza, profundidad e intensidad no son comparables a los alcanzados por ninguna otra forma de conocimiento. El entusiasmo es descrito como «una afeción que excede a cualquier otra afeción, una auténtica afeción natural», una emoción, un sentimiento que acompaña al pensamiento y que incita a contemplar la naturaleza, a observar la forma y la multiplicidad inagotable de los seres que la habitan, el tiempo eterno, la armonía y la belleza de las formas naturales y artísticas, y a reconocer, finalmente, un principio divino en todo ello, a descubrir la presencia de lo divino en el mundo²⁶. La dimensión y el significado que Shaftesbury atribuyó al concepto de entusiasmo se hallan lejos del margen de acción controlado que Boileau daba a la inspiración y contrarrestan, por otro lado, la cara más estereotipada de su propia concepción del clasicismo artístico. A partir de diversas fuentes antiguas y modernas, Shaftesbury elaboró su teoría del entusiasmo y le otorgó un papel determinado dentro del panorama cultural y religioso de la época: el de combatir, por un lado, la intolerancia y el fanatismo religiosos, y, por otro, la creciente tendencia al mecanicismo y al materialismo derivados de la filosofía de Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679) y también, en cierta medida, de su propio tutor, John Locke (1632-1704). La visión artística o «inspirada» del mundo propia de los poetas, los artistas, los «virtuosos», o los denominados «hombres de armonía», descubría, según Shaftesbury, la esencia espiritual del mismo, en contraposición a la visión mecánica de la naturaleza y del individuo que proyectaba la ciencia y la filosofía de la época. Su concepción del entusiasmo desembocaba en una forma de pensar al individuo

en relación con la sociedad y con la naturaleza, cuya humanidad y espiritualidad iban intencionadamente a contracorriente de los postulados de dicha tendencia rectora de la Ilustración inglesa y de la imagen del ser humano, el mundo social y el natural que proyectaba. La profundidad y el alcance de su crítica convierten las reflexiones de Shaftesbury sobre el entusiasmo en uno de los rasgos más originales y modernos de su filosofía.

Respecto al tema central del texto del Longino, el concepto de lo sublime, Shaftesbury lleva a cabo una lectura del mismo que varía en función de su contexto de aplicación. Así, cuando se refiere al arte, su interpretación de lo sublime coincide en gran medida con la de Boileau, al identificar dicha cualidad con la profundidad del tema, y la grandeza de los sentimientos y de las acciones representadas en la obra literaria o pictórica²⁷. Sin embargo, en los textos que no tratan directamente del arte o del artista, ofrece una versión del término más elaborada y rica en matices. El punto de partida continúa siendo el mismo: la reflexión sobre la grandeza moral, la bondad y la libertad del individuo, pero en este caso no la ubica en el terreno de las costumbres ni de las acciones humanas propio de la poesía y la pintura de historia, sino en la esfera de la correspondencia del individuo con el mundo natural, a la que se llega a través de la contemplación del paisaje. A partir de una combinación de fuentes filosóficas, científicas, religiosas y literarias, Shaftesbury ofrece, a lo largo del texto de *Los moralistas* (1709), una espléndida descripción de lo sublime natural que se halla en el origen de la nueva sensibilidad hacia el paisaje característica del setecientos, y tuvo importantes repercusiones en la estética de lo sublime y la teoría del paisaje de la época. La convivencia de una concepción clásica o longiniana de la idea de lo sublime y una lectura de la misma que otorgaba un protagonismo central al paisaje, pone de manifiesto un cambio, expresado de una forma muy incipiente todavía, en el panorama estético de la época.

Volviendo a la relación de Shaftesbury con los críticos franceses, ya hemos mencionado su admiración por Corneille, al que valoraba como crítico y, especialmente, como dramaturgo²⁸, en un momento en que los defensores del clasicismo más estricto y autoritario todavía recelaban de la figura de Corneille, a causa de la libertad con la que adaptó

los principios del canon clásico a las necesidades particulares de la composición poética. En los escritos de Shaftesbury también aparecen citados de forma dispersa los nombres de La Bruyère (1645-1696), Fénelon (1651-1715)²⁹, René Le Bossu (1631-1680), Jean de La Fontaine (1621-1695) y Mme. Dacier (1651-1720)³⁰, todos ellos representantes de la causa de los antiguos en el debate de la *querelle*³¹. Shaftesbury hace referencia, asimismo, a dos de los autores más destacados del grupo de los modernos: Saint-Évremond —en este caso a través de una fuente indirecta— y Fontenelle.

La alusión de Shaftesbury a La Bruyère es muy escueta, pero significativa. En un par de ocasiones aparece citada su obra más famosa, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688)³², inspirada directamente en la obra de Teofastro (*circa* 372-297 aC.), discípulo de Aristóteles, titulada *Los caracteres*, un texto muy popular en el siglo XVII cuya traducción al francés precedía el texto³³. La Bruyère se declaraba continuador fiel del texto antiguo, y llevaba a cabo una descripción de los rasgos y las costumbres de la sociedad bienestante de su época cargada de ironía y de sentido crítico. Shaftesbury elogiaba la contraposición que La Bruyère establecía entre las costumbres de los antiguos y las de los modernos en el prefacio de su traducción³⁴. Y es fácil suponer que el uso crítico del humor y el ingenio propio de *Les caractères* se adecuaba bien a su gusto por el empleo inteligente de la ironía y el humor en pro de la libertad del pensamiento.

Shaftesbury admiraba también la obra del padre jesuita René Le Bossu, *Traité du poème épique* (1675). Consideraba a Le Bossu como uno de los mejores comentaristas de la *Poética* de Aristóteles:

The French Translator, no doubt, hast justly hit our Author's Thought, by naming in his Margin the excellent BOSSU *du Poème Epique*; who in that admirable Comment and Explanation of ARISTOTLE, has perhaps not only shew himself the greatest of the French Criticks, but presented the World with a View of antient Literature and just Writing, beyond any other Modern of whatever Nation³⁵.

Y cierra la lista de los representantes de los antiguos Anne Le Févre, Madame Dacier, distinguida

dagógico dedicada al duque de Bourgogne, interpretada de inmediato como una dura crítica dirigida contra la sociedad francesa y la política de Luis XIV.

«J'exécute avec la plus grande joie du monde l'ordre que vous me donnez de vous parler du Livre intitulé, *Les Aventures de Télémaque*. Il est certain que c'est un ouvrage de l'Archevêque de Cambrai; et qu'il a donné pour thème à son Disciple, le Duc de Bourgogne, les principales Réflexions qui se trouvent dans ce livre. Je ne l'ai point lû encore. On n'en imprima d'abord qu'une petite partie; mais enfin, un Libraire de la Haie en a recouvré une Copie complete, qu'il a fait imprimer en quatre ou cinq petits toms. On fait grand cas de cet Ecrit. On trouve que le Stile en est vif, heureux, beau; le tout des Fictions bien imaginé, etcetera: mais, sans doute, ce qui a le plus contribué au grand succès de la Piece, est que l'Auteur y parle selon le goût des peuples que, comme la France, ont le plus senti les mauvaises suites de la Puissance arbitraire, qu'il a touchées et bien exposée.»

Rex. A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge... Correspondence*, 1989, p. 28.

30. Shaftesbury conocía bien las fábulas de La Fontaine; las cita en diversas ocasiones, véase: «Plastics...», *Second Characters*, 1969, p. 159, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 70), y *Askemata*, P.R.O. 30/24/ 27/10, p. 352 (*Exercices*, ed. Jaffro, p. 373).

31. A pesar de que Shaftesbury no lo menciona en sus escritos, R. L. Brett señala un paralelismo entre las *Characteristics* y *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), obra del padre jesuita Dominique Bouhours (1628-1702), otro de los representantes franceses de la causa de los antiguos. Véase: R. L. BRETT, *The Third Earl of Shaftesbury, A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, Londres, Hunchinson's University Library, 1951, p. 94.

32. *Askemata*, P.R.O. 30/24/27/10, p. 69 (*Exercices*, ed. Jaffro, p. 104), (*The Philosophical Regimen*, ed. Rand, p. 182).

33. De entre las diversas ediciones de *Los Carácteres* llevadas a cabo en época moderna, destaca la traducción latina y el comentario de la obra del humanista ginebrino Isaac Casaubon, publicada en 1592.

34. «Plastics...» *Second Characters*, 1969, p. 99, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 64)

35. *Sensus Communis: an Essay on the Freedom of Wit and Humour*, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, (1711), vol. I, parte 4. sección 3, p. 142.

guo concepto», en mi tesis doctoral: *Imaginación y experiencia en la teoría artística inglesa del siglo XVIII*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

27. «He [el artista] notes the

Boundaries of the Passions, and knows their exact Tones and Measures; by which he justly represents them, marks the Sublime of Sentiments and Actions, and distinguishes the Beautiful from the Deform'd, the Amiable from the Odious.» *Soliloquy...*,

Characteristics, vol. I, 1978, parte I, sección 3, p. 207.

28. Véase: *Miscellaneous...*, *Characteristics*, vol. III, 1978, Misc. 2. Cap. 2, p. 86-87.

29. Sólo aparece un pequeño

comentario sobre Fénelon en una carta de Pierre Bayle dirigida a Shaftesbury, fechada en julio de 1699, en la que éste responde a una demanda anterior de Shaftesbury preguntándole por *Las Aventuras de Telémaco* (1699), la novela de carácter pe-

36. Sobre la participación de Mme. Dacier en el debate de la *querelle* y acerca de su defensa de Homero, véase: Joseph M. LEVINE, *The Battle of the Books, History and Literature in the Augustan Age*, Itaca y Londres, Cornell University Press, 1991, p. 133-147.

37. En una carta de Shaftesbury a Pierre Coste, enviada desde Nápoles el 22 de noviembre de 1712, Shaftesbury lamentaba no poder viajar a París, donde se hallaba Coste temporalmente, y visitar a Mme. Dacier, a causa de su mala salud. Shaftesbury se trasladó a Nápoles en 1709 buscando un clima más benigno para su asma, allí pasó los últimos años de su vida hasta su muerte en 1713. Véase: Rex A. BARRELL, *Shaftesbury et «Le Refuge... Correspondence*, 1989, p. 213.

38. Saint-Évremond tuvo que marchar al exilio en 1661, pasó un tiempo en Holanda donde conoció a Spinoza y entabló amistad con algunos representantes de los círculos de librepensadores del país. En 1670 se trasladó a Londres, donde vivió hasta su muerte, en 1703. Véase: Rex A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge... Correspondence*, 1989, p. 17, 217, 227, 229. Pierre des Maizeaux llevó a cabo la edición de las obras de Saint-Évremond y también publicó su biografía: *Oeuvres mêlées de Mr de Saint-Évremond, publiées sur les manuscrits de l'auteur* [par Silvestre et des Maizeaux] Londres P. Et Vailant, 1708, *La Vie de Mr Charles de Saint-Denis, sieur de Saint-Évremond avec sa lettre sur la Paix des Pyrénées*. La Haya, A. Troyet, 1711.

39. Acerca de las opiniones de Saint-Évremond en torno a los temas de la *querelle*, véanse: Hubert GILLOT, *La Querelle...*, 1968, p. 407-414; Antoine ADAM, *Histoire de la littérature Française au XVII^e siècle*, 1968, p. 200-212.

40. *Second Characters or the Language of Forms*, Benjamin RAND (ed.), Nueva York, Greenwood Press, 1969, p. 15 (P.R.O. 30/24/27/15, p. 64). Benjamin Rand llevó a cabo, en 1905, la primera edición del conjunto de cuatro textos que Shaftesbury había proyectado llamar *Second Characters*. Esta había de ser una obra dedicada enteramente al tema artístico, pero se vio interrumpida a medio camino a causa del agravamiento de la salud de Shaftesbury. Estos cuatro textos son: *A Letter Concerning Design*; *A Notion of the Historical Draught or Tablature of The judgment of Hercules*; *An Appendix Concerning the Emblem of Cebes*, y *Plastics or the Original Progress and Power of Designatory Art*. La mayor parte de estos escritos fue redactada en 1712, en Nápoles, donde Shaftesbury se había trasladado a vivir a finales de 1711. *A Letter Concerning Design* fue publica-

filóloga clásica, famosa por sus cuidadas ediciones y traducciones de los clásicos griegos y latinos, esposa del prestigioso latinista André Dacier, con quien tomó parte activa en la *querelle*. En 1711 publicó *L'Illiade d'Homère traduite en français avec des remarques*. Su traducción de la *Ilíada*, a decir de la autora, preservaba la belleza original del texto y venía a substituir las ediciones fraudulentas del poema que eran la causa de muchos errores en su interpretación, y la raíz también de una cierta confusión en cuanto a la calidad de la épica homérica. En el prefacio, la biografía de Homero y las notas al texto, Anne Dacier presentaba una elaborada defensa del poeta, con el fin de acallar las críticas que desde el bando de los *modernos* se hacían de su poesía³⁶. La lectura que Shaftesbury realizó de Homero coincide con la de Anne Dacier en algunos puntos significativos. Ambos elogiaban la belleza y la perfección de los poemas homéricos, admiraban la profunda sabiduría extensible a todos los campos que Homero manifestaba en sus versos, y defendían el valor intemporal de la lección que se derivaba de los personajes y de las historias narradas en ellos³⁷.

Tal como hemos apuntado, los nombres de Saint-Évremond y de Fontenelle, dos de los representantes más destacados de la causa de los modernos, también aparecen citados en los escritos de Shaftesbury. En la correspondencia entre Shaftesbury, Pierre Bayle y Pierre des Maizeaux aparece una serie de noticias acerca de la vida y la obra de Saint-Évremond que da cuenta de la familiaridad de todos ellos con las ideas de éste último³⁸. Los textos de Saint-Évremond, junto con los de Fontenelle, constituyen uno de los mejores ejemplos de la libertad de pensamiento y el antidogmatismo característico de algunos representantes de los modernos. Saint-Évremond admiraba las obras de los autores antiguos y no perdía de vista su valor y significado filosóficos, pero rechazaba la imposición del modelo antiguo, la conversión en regla de la antigüedad propia de los partidarios más extremos de lo antiguo. Desconfiaba de la adoración exagerada por la antigüedad y proponía una visión más objetiva de los autores clásicos, capaz tanto de elogiar sus virtudes como de señalar sus defectos. Y también proclamaba la necesidad de una política, una filosofía, una moral, una historia y un arte de acuerdo con los tiempos, que respondieran a las circunstancias y a las necesidades cambiantes de cada época³⁹.

En una de las notas que, a modo de prefacio inacabado introducen la edición de los *Second Characters*⁴⁰, Shaftesbury alude a la necesidad de establecer una distinción entre los autores y artistas merecedores de una reflexión crítica y los que ni siquiera merecían ser citados. En la lista de autores pertenecientes a la primera categoría, Fontenelle figura junto a Rubens, Le Brun, Poussin y Salvatore

Rosa⁴¹. Fontenelle fue uno de los representantes más populares del partido de los *modernos*. El lugar destacado que Shaftesbury le atribuye evidencia su interés por la obra de Fontenelle, y es indicativo de su posición relativamente independiente respecto de las tensiones y las divisiones de la *querelle*. Aunque pensaba que los *Dialogues des Morts* (1683) eran «una mala imitación de Luciano escrita sin cuerpo, gracia o carácter», valoró muy positivamente sus *Entretiens sur la pluralité des Mondes* (1686)⁴². Seguramente, la lectura de este texto de Fontenelle influyó en el planteamiento de algunos pasajes de *Los Moralistas*, en los que Shaftesbury reflexiona fascinado acerca de la infinitud del universo y los mundos que lo habitan. Sin embargo, el breve escrito de Fontenelle que tuvo una mayor repercusión en la *querelle*, la *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), difiere claramente en cuanto a enfoque y contenidos de los puntos de vista de Shaftesbury acerca del arte y la antigüedad. A la hora de establecer cuáles son las diferencias entre los antiguos y los modernos, Fontenelle parte de una idea común a otros autores de la época: la afirmación del carácter invariable de la naturaleza humana. Así pues, desde el punto de vista de la naturaleza, los individuos pertenecientes a culturas y a épocas distintas son exactamente iguales. Las diferencias culturales, observa Fontenelle, dependen de otros factores, ajenos a la naturaleza, factores como el tiempo, los gobiernos y las circunstancias históricas⁴³. Y cuando se trata concretamente de la adquisición de conocimientos, los factores determinantes del progreso del saber son el tiempo y la experiencia. Desde la perspectiva de las grandes transformaciones que habían experimentado la ciencia y la filosofía a lo largo del seiscientos, Fontenelle insiste en el papel esencial de la experiencia, el método y el error en el aprendizaje. Y, desde una óptica cartesiana, alude a los grandes progresos que el uso adecuado de la razón estaba introduciendo en el campo de la física, las matemáticas, la metafísica, y también de la religión, la moral y la crítica⁴⁴, así como al futuro prometedor que auguraba el avance continuo y bien dirigido de la razón científica. Pero la idea del texto de Fontenelle con mayores consecuencias para la estética posterior fue la forma en que distinguió la elocuencia y la poesía, es decir, las materias artísticas, de aquellas materias que poseían una base científica. Siguiendo la ya clásica división baconiana de los distintos saberes en función de las principales facultades que los determinan, asociando, de este modo, la historia a la memoria, la poesía a la imaginación y la filosofía a la razón⁴⁵, Fontenelle considera que la poesía y la elocuencia dependen, básicamente, de «la vivacidad de la imaginación», la cual, a diferencia de la razón científica, «no necesita una larga serie de experiencias ni una gran cantidad de reglas para alcanzar toda la perfección de la que es ca-

paz»⁴⁶. La imaginación, fuente de la creación poética, no precisa una prolongada trayectoria de razonamientos justos y observaciones concretas para alcanzar sus metas artísticas. Por este motivo, Fontenelle deduce que los antiguos griegos y latinos pudieron haber sido ya en su época excelentes poetas y oradores, y pudieron haber alcanzado en su día la perfección artística⁴⁷. Al hacer depender la poesía y la elocuencia fundamentalmente de la imaginación, Fontenelle remite las artes a la esfera de la subjetividad, separándolas claramente de las ciencias, de aquellos saberes capaces de generar un conocimiento preciso y objetivo sobre el mundo, y susceptibles de progresar. Tal como observó Paul Oskar Kristeller, una de las consecuencias más importantes de la *querelle* fue la distinción moderna entre el saber científico, experimental y acumulativo, y el saber artístico, dependiente de la imaginación, *el talento individual y el gusto crítico*:

De este modo, quedó preparado el terreno por vez primera para una clara distinción entre las artes y las ciencias, distinción ausente en los debates antiguos, medievales y renacentistas sobre el tema, aun cuando se emplearan las mismas palabras. En otros términos, que la separación entre las artes y las ciencias en el sentido moderno presupone no sólo el verdadero progreso de las ciencias en el siglo XVII, sino también el considerar las razones por las que algunas de las otras actividades humanas, que llamamos ahora con el nombre de bellas artes, no participaron, o no pudieron participar, en el mismo género de progreso⁴⁸.

La división metodológica entre las artes y las ciencias trazada por Fontenelle implicaba, asimismo, una diferencia de valor, pues la elocuencia y la poesía se hallaban, a su juicio, cognoscitivamente «limitadas» en comparación con el saber moderno derivado de un uso adecuado de la razón⁴⁹. Mediante la adscripción de las artes a la esfera de la subjetividad, de la imaginación, Fon-

tenelle anticipó una vía de reflexión estética que a lo largo de todo el setecientos exploró las funciones y posibilidades de la imaginación creativa, y fue profundizando en las complejidades de la creación artística, el gusto y la experiencia estética. Pero, al mismo tiempo, al asignar al arte un terreno independiente, el de lo subjetivo, el de la sola ficción, separado del resto de saberes y en inferioridad de condiciones respecto a la posibilidad de generar un auténtico conocimiento del ser humano y de la naturaleza, el texto de Fontenelle dejaba al arte en clara desventaja teórica frente a la ciencia y la filosofía modernas.

Shaftesbury partía de una concepción distinta del progreso del conocimiento, así como del significado y la función de la estética y del arte en relación con las demás esferas del saber. En sus obras, especialmente en *Los Moralistas* (1709), se hace eco de algunos descubrimientos recientes de la ciencia en torno a la configuración del universo y de la tierra, y también hace alguna breve referencia al avance creciente de la matemática. Pero se pregunta por las insuficiencias de la filosofía natural y la denominada «razón moderna» a la hora de aportar un conocimiento más profundo de la mente y del comportamiento humanos. Para Shaftesbury, la comprensión de la naturaleza humana y la reflexión acerca de los vínculos que relacionan a un ser humano con otro, con la sociedad y con la naturaleza, constituían el eje central de toda especulación filosófica, siendo, precisamente, esta parcela del conocimiento la que, en su opinión, descuidaba la filosofía de Hobbes, de Descartes o de su maestro Locke. Frente a esta carencia de la filosofía de su tiempo y su metodología «científica», Shaftesbury orientó su búsqueda hacia la sabiduría antigua, y convirtió el saber sobre lo humano derivado de los textos de Homero, de Platón, de Horacio, de Aristóteles, de Marco Aurelio, de Epicteto y de otros autores clásicos, en el elemento clave de la articulación de su pensamiento. Por otro lado, respecto a la separación de las artes y de las ciencias que se desprende del texto de Fontenelle, Shaftesbury traza a lo largo de su obra una imagen

ters, 1969, p. 159, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 159).

43. *Digression sur les Anciens et les Modernes, Oeuvres Complètes*, tomo II, París, Fayard, 1991, p. 416.

44. «Avant M. Descartes, on raisonnait plus commodément; les siècles passés sont bien heureux de n'avoir pas eu cet homme-là. C'est lui, à ce qu'il me semble, qui a amené cette nouvelle méthode de raisonner, beaucoup plus estimable que sa Philosophie même, dont une bonne partie se trouve fautive ou fort incertaine, selon les propres règles qu'il nous a apprises. Enfin il règne non seulement dans nos bons Ouvrages de Physique et de Métaphysique, mais dans ceux de Religion, de Morale, de Critique, une précision et une justesse que, jusqu'à présent, n'avoient été guère connues». *Ibidem* p. 420.

45. Francis BACON, *The Advancement of Learning and New Atlantis* (1605), (1627), Londres, Oxford University Press, 1938, p. 76.

46. «L'Eloquence et la Poésie ne demandent qu'un certain nombre de vues assez borné par rapport à d'autres Arts, et elles dépendent principalement de la vivacité de l'imagination. Or les Hommes peuvent avoir amassé en peu de siècles un petit nombre de vues, et la vivacité de l'imagination n'a pas besoin d'une longue suite d'expériences, ni d'une grande quantité de règles, pour avoir toute la perfection dont elle est capable». *Digression... Oeuvres...*, 1991, p. 419.

47. «Pour ce qui est l'Eloquence et la Poésie, qui sont le sujet de la principale contestation entre les Anciens et les Modernes, quoiqu'elles ne soient pas en elles-mêmes fort importantes, je crois que les Anciens en ont pu atteindre la perfection, parce que, comme j'ai dit, on la peut atteindre en peu de siècles, et je ne sais pas précisément combien il en faut pour cela». *Ibidem*, p. 421.

48. Paul Oskar KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, p. 208.

49. «L'Eloquence menoit à tout dans les Républiques des grecs, et dans celle des Romains, et il étoit aussi avantageux d'être né avec le talent de bien parler, qu'il le seroit aujourd'hui d'être né avec un million de rente. La Poésie, au contraire, n'étoit bonne à rien, et ç'a toujours été la même chose dans toutes sortes de Gouvernemens: ce vice-là lui est bien essentiel. [...] Les Latins étoient des modernes à l'égard des grecs: mais comme l'Eloquence et la Poésie sont assez bornées, il fait qu'il ait un temps où elles soient portées à leur dernière perfection; et je tiens que pour l'Eloquence et pour l'Histoire, ce temps-là a été le siècle d'Auguste». *Ibidem*, p. 422.

da por primera vez después de su muerte, en 1732, formando parte, aunque no era éste el proyecto inicial del autor, de la quinta edición de las *Characteristics*. El *Judgement of Hercules* fue publicado primero en francés, en el *Journal des Sçavans*, en noviembre de 1712, seguidamente fue traducido al inglés por el propio Shaftesbury; de todos los textos que integran los *Second Characters*, éste es el que desde un principio fue más conocido. De *An Appendix Concerning the Emblem of Cebes* sólo se conserva el texto correspondiente a la traducción

del anónimo griego; no se conoce con seguridad si la traducción fue llevada a cabo directamente por Shaftesbury y escrita a través de un secretario, ya que, tal como indica Benjamin Rand («Introduction», p. XVIII), la caligrafía de la traducción no es la de Shaftesbury. El apéndice al texto, que, supuestamente, había de consistir en un comentario acerca del modo de representar la alegoría descrita en él, no se llegó a escribir. Shaftesbury falleció antes de poder realizar el cuarto tratado titulado *Plastics*, que en principio había sido proyectado como el texto más com-

pleto y ambicioso de todos los que integran el conjunto de los *Second Characters*, y del que sólo se conserva una primera redacción manuscrita. No apareció publicado hasta la edición de Rand de 1905.

41. En una carta dirigida a Mr. Darby, fechada el 2 de febrero de 1708, Shaftesbury hace referencia a la traducción de la obra de Fontenelle realizada por John Hugues. En el catálogo manuscrito de la Biblioteca de Shaftesbury —*Catalogus Librorum Anglicorum, Gallicorum, Italicorum &c*, Utriusche Bibliothecae viz. Aegidiana & Chalseyana, 1709— constan las siguientes ediciones de las obras de Fontenelle:

Poésies Pastorales, París, 1688, (esta edición de las *Poésies Pastorales*, incluía otras dos obras: el *Discours sur la Nature de l'Églogue* y la famosa *Digression sur les Anciens et les Modernes*); *Nouveaux Dialogues des Morts*, París, 1683; *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, París, 1686; *Dialogues of the Dead*, Londres, 1708, (la mencionada traducción de John Hugues).

42. «Plastics...» *Second Charac-*

50. Jorge V. Arrregui y Pablo Arnau, en el artículo titulado «Shaftesbury: Father or Critic of Modern Aesthetics», *British Journal of Aesthetics*, vol. 31, nº 4, 1994, p. 350-362, y en la introducción a su edición de *Los Moralistas*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, Eiuinsa, 1997, p. 9-20, consideran a Shaftesbury como uno de los primeros críticos de la estética moderna, frente a las tesis de Jerome Stolnitz y Jean Paul LARTHOMAS, que, basándose en las ideas de Shaftesbury acerca del desinterés estético y del sentido común, le atribuyen el calificativo de «padre de la estética moderna». En palabras de J. Arrregui y de P. Arnau, Shaftesbury fue «el primer gran crítico —enteramente consciente por cierto— de la temprana modernidad, de la reducción de la estética a adorno subjetivo del mundo y de una vida entendidos mecánicamente, al otorgar al arte y a la belleza una función directiva en la vida humana», introducción, *Los Moralistas*, p. 15. Dicha interpretación de J. Arrregui y de P. Arnau da un giro a la ya tradicional lectura de la estética de Shaftesbury. Véanse: Jerome STOLNITZ, «On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness”», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 2, 1961, p. 131-143; «On the significance of lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory», *The Philosophical Quarterly*, 43, 1961, p. 97-113; «A Third Note on Eighteenth Century “Disinterestedness”», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22, 1963, p. 69-70. Jean Paul LARTHOMAS, *De Shaftesbury à Kant*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Université de Lille II, Lille, 1985.

51. *Soliloquy...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte I, sección 1, p. 154-155.

52. *Ibidem*, parte I, sección 3, p. 198; parte 2, sección 2, p. 253.

53. *Sensus Communis...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 4, sección 3, p. 142.

54. *Sensus Communis, Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, estudio introductorio, traducción y notas de Agustín Andreu, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 203.

55. ERNS CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 344.

56. Joseph M. LEVINE, en *The Battle of the Books; History and Literature in the Augustan Age*, 1991, lleva a cabo un excelente análisis de la historia de la disputa de los antiguos y los modernos en Inglaterra que me ha sido de gran utilidad a la hora de elaborar este estudio.

del individuo, de la naturaleza y de la sociedad en la que, a diferencia del planteamiento de Fontenelle, la dimensión estética, ética, epistemológica y religiosa se hallan estrechamente unidas, manteniendo, así, el vínculo clásico entre dichas esferas, ante la creciente tendencia a definir las como disciplinas independientes⁵⁰. La poesía, la filosofía y el arte se comunican constantemente en la obra de Shaftesbury, pues para él todas estas formas de conocimiento parten de un origen común: la indagación sobre la vida humana, sus posibilidades y sus relaciones con todo lo que se halla a su alrededor. En la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, Fontenelle desvinculaba la poesía y la elocuencia de la filosofía y de la ciencia, en función de su dependencia básica de la imaginación. Para Shaftesbury, en cambio, dichas disciplinas no sólo se hallaban interrelacionadas, sino que además reivindicaba el valor de la «sabiduría poética» y expresaba la necesidad de recuperar la antigua concepción del poeta sabio, «maestro del entendimiento para su época»:

For all *Authors at large are*, in a manner, professed *Masters of Understanding* to the Age. And for this reason, in early days, *Poets*, were looked upon as authentic *Sages*, for dictating Rules of Life, and teaching Manners and good Sense. How they may have lost their pretension, I can't say⁵¹.

Shaftesbury se refiere en más de una ocasión al parentesco originario entre la poesía y la filosofía, aludiendo a la legendaria semejanza entre Homero y Platón⁵². Y al tratar acerca de la sabiduría inherente a la obra poética, siguiendo a Aristóteles, asigna a la poesía un papel esencial en la formación del conocimiento acerca de nosotros mismos y de los demás, acerca de los lugares y de los tiempos⁵³. Pero el rasgo más personal de su pensamiento consiste, precisamente, en la centralidad que otorga a las esferas estética y ética, íntimamente relacionadas. Partiendo de la ética y de la estética, Shaftesbury lleva a cabo una indagación acerca del individuo, el ser social, la naturaleza y sus vínculos, en cuyo desarrollo forman parte de un todo integrado la teoría política, la historia, el pensamiento ético y religioso, el arte, y también determinados aspectos de la ciencia moderna. Para Shaftesbury, la conformación de la vida individual, social y natural no podía entenderse sin la dimensión estética. En palabras de Agustín Andreu: «La percepción estética del todo es indispensable en el conocimiento de la realidad y en su consideración.»⁵⁴ La belleza, el misterio de la creación de la forma natural y artística, y la visión espiritual, se hallan en la raíz misma de su concepción de la realidad. Así, lejos de concebir la estética como una esfera especulativa independiente, Shaftesbury la sitúa en el centro mismo de su propia definición del ser humano y del lugar

que ocupa en el mundo natural y social. Erns Cassirer, en la breve alusión a la estética de Shaftesbury incluida en su *Filosofía de la Ilustración*, observó dicha cualidad de su pensamiento. «Trata de resucitar el ideal original de la filosofía, la *doctrina de la sabiduría*. Por este camino, y no por el de la especulación abstracta o el de la observación empírica, se acerca Shaftesbury a los problemas de la estética. Para él constituían problemas de la vida mucho antes de haberse convertido en puros problemas teóricos.»⁵⁵

Aunque, como es sabido, la separación entre la esfera artística y la científica iniciada a raíz del debate de la querelle continuó su curso irremisiblemente a lo largo del setecientos, a nuestro juicio, el conocimiento de los motivos de la defensa de una concepción «antigua» del saber por parte de Shaftesbury contribuye a evitar las lecturas superficiales sobre este tema, posibilitando la elaboración de un mejor análisis de los contenidos del debate de la *querelle* de los antiguos y los modernos. Y, en cierto modo, aporta argumentos para comprender mejor el interrogante clave planteado por Kristeller acerca de «las razones por las que algunas de las otras actividades humanas que llamamos ahora con el nombre de bellas artes, no participaron, o no pudieron participar, en el mismo género de progreso». Dejando a un lado el carácter parcial y poco exhaustivo de su interpretación de los objetivos de la filosofía natural y la epistemología modernas, las críticas de Shaftesbury dirigidas contra la tendencia moderna a la adopción del modelo «científico» en filosofía y contra el modelo de universo mecánico proyectado por la física moderna, se hallan en el inicio de un proceso en el que diversas voces críticas contra la progresiva «anatomización del universo» y la gradual «mecanización de la naturaleza humana» se fueron sucediendo a lo largo de todo el periodo ilustrado. En el contexto de este mismo proceso crítico surgieron también las primeras dudas acerca de la preeminencia de un modelo de progreso basado principalmente en el avance de la ciencia y de la técnica, y sus consecuencias.

La «batalla de los libros» en Inglaterra: el debate sobre la historia

En Inglaterra, la denominada «Battle of the Books» tuvo lugar entre 1690 y 1740⁵⁶. Comenzó a raíz de la publicación en 1690 del ensayo de Sir William Temple (1628-1699) titulado, *Essay upon Ancient and Modern Learning*. Tras una brillante carrera diplomática como representante del partido *Tory*, Temple se retiró en 1680 a su finca de Moor Park en Surrey para dedicarse a la escritu-

ra, al arte del jardín y al estudio de los clásicos. Su forma de leer a los autores clásicos no era la propia de un erudito especializado en lengua y literatura antiguas, sino la de un «caballero», la de un hombre de gusto de la época. Para Temple, la familiaridad con los antiguos constituía un requisito esencial en la formación de la clase política, un rasgo inherente a la personalidad del «caballero». En palabras de Joseph Levine, Temple «no era ni un filósofo, ni un estudioso [...] era un antiguo sin un profundo conocimiento de la antigüedad»⁵⁷. Temple publicó el *Essay upon Ancient and Modern Learning* como respuesta a dos textos de naturaleza muy distinta aparecidos recientemente: la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, de Fontenelle, y la obra del teólogo Thomas Burnet (1635?-1715) titulada *Sacred Theory of Earth* (1684)⁵⁸. La *Teoría Sagrada de la Tierra* se inscribe en la corriente de pensamiento denominada «fiscoteología», aparecida a finales del siglo XVII. Burnet pretendía en esta obra conciliar el método de la ciencia moderna y los nuevos datos que la geología y la paleontología iban aportando acerca de la historia de la Tierra, con la teología cristiana, para llevar a cabo una interpretación de las Escrituras en la que descifraba dos episodios clave de la historia bíblica del universo: la creación y el diluvio, éste último descrito en términos de una segunda creación que destruyó el paisaje originario de la Tierra y lo substituyó por el actual. Burnet presenta en su obra un fascinante relato filosófico acerca del origen de los tiempos que recuerda a Lucrecio y a Epicuro, y tiene bien poco que ver, en cuanto a planteamiento y contenidos, con los estudios de historia geológica propiamente dichos. Sin embargo, a pesar de la gran dosis de imaginación que Burnet puso en su interpretación de la historia de la Tierra, alejándose, de este modo, del principio científico de objetividad, hizo explícita en su obra su confianza en el progreso y la superioridad del saber moderno sobre el antiguo. La ciencia y la filosofía modernas aportaban, según Burnet, un conocimiento más claro y preciso del mundo natural que él había aprovechado para ilustrar sendos episodios cruciales de la historia del universo y de la humanidad.

Temple respondió a Burnet y sobre todo a Fontenelle, contraponiendo el saber antiguo al moderno y remarcando la superioridad no sólo de las artes, sino también de las ciencias de los antiguos respecto a las de los modernos. Para Temple, los textos antiguos conservados constituían la prueba fehaciente de dicha superioridad, e insistía en que el carácter fragmentario y disperso de los mismos revelaba un conocimiento mucho más amplio, perdido a lo largo de la historia en distintas circunstancias. Temple partía, asimismo, de una concepción del saber basada en la imitación, según la cual los autores modernos, a pesar de ha-

ber desempeñado brillantemente su tarea, no habían igualado la perfección de los modelos de la antigüedad. Por otro lado, a diferencia de Fontenelle, para quien la elocuencia y la poesía poseían un carácter meramente ornamental, considerándolas, principalmente, fruto de la imaginación, no de la razón; para Temple, tal como explica Joseph Levine, «la poesía y la elocuencia se hallaban en el propio centro de la cultura civilizada, eran las únicas artes indispensables para la política y la vida práctica»⁵⁹.

La principal réplica al texto de William Temple vino de parte de un erudito con una formación y un conocimiento de los clásicos excepcionales: el filólogo clásico y clérigo anglicano William Wotton (1666-1727). Wotton, en su calidad de miembro de la Royal Society, la institución cuyos méritos científicos habían sido puestos en tela de juicio por William Temple, representaba a los *modernos*. Sin embargo, él se veía a sí mismo más como un mediador entre las dos partes enfrentadas⁶⁰. Entendía la relación entre el saber antiguo y el moderno en términos de una complementariedad en la que había de sumarse lo mejor de ambas culturas⁶¹. Para Wotton, tanto el predominio rígido y autoritario del modelo antiguo como la primacía de un saber moderno sin memoria, en exceso orgulloso de sus propios éxitos y displicente respecto a las culturas más antiguas, podían perjudicar enormemente la generación del conocimiento y su avance futuro. En las *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (1694), Wotton responde a Temple mediante una comparación sistemática y detallada de los logros de los antiguos y de los modernos en todos los campos, de la que resulta una división de las distintos saberes muy similar a la planteada por Fontenelle. Por un lado, Wotton distingue aquellas disciplinas en las que sobresalieron los antiguos: la filosofía moral y política, la elocuencia, la poesía y las artes. Y, por otro, las disciplinas en las que los modernos aventajaban a los antiguos: el conjunto de materias científicas y también la lógica, la metafísica y la filología. Los antiguos, según Wotton, sentaron las bases de la filosofía moral y política⁶². A su juicio, la poesía clásica alcanzó una perfección no superada en tiempos posteriores debido a las cualidades excepcionales de las lenguas antiguas: la ductilidad, la expresividad y la riqueza del latín, y sobre todo del griego⁶³. Ubica la elocuencia ejemplar de los antiguos en el marco de una particular cultura política que propició su libre ejercicio y su florecimiento⁶⁴. Y adscribe la tesis tradicional de la superioridad y el carácter modélico de la arquitectura, la escultura y la pintura antiguas⁶⁵, aunque confiesa sus dudas sobre este particular, surgidas a raíz de la lectura de la exposición de Charles Perrault acerca de las transformaciones de la arquitectura, la escultura y

57. *The Battle of the Books...*, 1991, p. 17.

58. La primera versión de la obra apareció en latín en 1681, bajo el título de *Telluris Theoria Sacra*. Burnet corrigió y amplió la edición inglesa de 1684, véase: *The Sacred Theory of Earth*, introducción de Basil Willey, Londres, Fontwell, Centaur Press, 1965. Acerca de la incidencia de la fisicoteología y las teorías de Burnet en la estética y la cultura de la Ilustración, véanse: Majorie Hope NICOLSON, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, Itaca y Nueva York, Cornell University Press, 1959; Ernest Lee TUVESON, «Space, Deity and the Natural Sublime», *Modern Language Quarterly*, XII, 1951, p. 20-58; H. V. S. OGDEN, «Thomas Burnet's "Telluris Theoria Sacra" and Mountain Scenery», *A Journal of English Literary History*, vol. 14, 1947, p. 139-150; Mirella PASINI, *Thomas Burnet. Una storia del mondot tra ragione, mito e rivelazione*, Florencia, La Nuova Italia, 1981.

59. *The Battle of the Books...*, 1991, p. 27.

60. «The ablest Men of the two opposite Parties are, Sir William Temple, and Monsieur Perrault: They are too great men, and their Writings are too well known, and too much valued, to be over-looked. They cloath their Thoughts in so engaging Dress, that a Man is tempted to receive all they say without Examination; and therefore I was afraid that I might have been accused of betraying my Cause, if, whilst I endeavoured to act the Part of a Mediator, and to give to every Side its just due, I had omitted what these two elegant Advocates had severally alledged for their respective Hypotheses». William WOTTON, *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (1694), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968, prefacio, p. XXI.

61. «But this is what one would gladly hope should be referred for his own Posterity, and his own Country; how it may be referred is obvious: It must be by joining Ancient and Modern Learnig together, and by studying each as Originals, in those things wherein they severally do most excel; by that means few Mistakes will be committed, the World will soon see what remains unfinished, and Men will furnish themselves with fitting Methods of completion it». *Ibidem*, p. 359.

62. *Ibidem*, p. 12, 13.

63. *Ibidem*, p. 25-29

64. *Ibidem*, p. 36-37.

65. *Ibidem*, p. 68-77.

66. *Ibidem*, p. 62-68.

67. *Ibidem*, p. 154-158.

68. *Ibidem*, p. 321.

69. *Ibidem*, p. 317.

70. *Ibidem*, p. 312.

71. Falaris († aprox. 554 a.C.) fue un antiguo tirano de la ciudad de Acragas, la moderna Agrigento, en Sicilia. A pesar de que se tenían muy pocas noticias de él, a excepción de algunos comentarios de Píndaro acerca de su crueldad, los sofistas del periodo helenístico convirtieron a este personaje oscuro y lejano en una figura benevolente y humana, atribuyéndole la autoría de cuarenta y ocho cartas de tema moral. Bentley demostraba en *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris* que la procedencia de las cartas era mucho más tardía, pues habían sido escritas por un sofista o un retórico del periodo imperial, probablemente Adriano de Tiro († aprox. 193 d.C.)

72. *The Battle of the Books...*, 1991, p. 75.

73. Véase: Arnaldo MOMIGLIANO, «Ancient History and the Antiquarian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 13, 1950, p. 285-319.

la pintura modernas⁶⁶. A continuación, tras un exhaustivo análisis, Wotton sitúa las diversas disciplinas científicas de lado de los modernos, y también la lógica y la metafísica, revisadas y afianzadas sobre bases más seguras gracias a la labor de Bacon, Descartes, Malebranche y Locke, entre otros⁶⁷. De este modo, a través de distintos argumentos, Wotton llega a la misma conclusión que Fontenelle: la división del saber entre disciplinas científicas y artísticas. El capítulo dedicado a la filología moderna alude a un tema clave de la *querelle*: el debate acerca del modo correcto de estudiar e interpretar los textos antiguos. En él Wotton se defiende de las reiteradas acusaciones de pedantería procedentes del lado de los antiguos, según las cuales los filólogos modernos inflaban sus estudios de las obras clásicas con una abundancia innecesaria de citas y de disquisiciones eruditas, porque estaban menos interesados en la comprensión real de las obras que en la ostentación de su propia erudición vacía y sin sentido⁶⁸. Wotton, al contrario, insiste en las importantes contribuciones al conocimiento de los clásicos que la filología y la crítica habían hecho en los últimos doscientos años. Los filólogos modernos habían llevado a cabo un trabajo difícil y muy laborioso de búsqueda, análisis y contrastación de textos, con el fin de recuperar, hasta donde era posible, la escritura, el significado y la cronología originales de las obras antiguas⁶⁹. Habían estudiado las lenguas y las culturas de la antigüedad y habían contribuido a trazar una visión de la antigüedad que, a juicio de Wotton, superaba incluso, en cuanto a amplitud y diversidad, a la que cualquier autor antiguo podía tener de su propia época⁷⁰.

William Temple redactó un texto para contestar a Wotton, pero decidió no publicarlo. Fue Jonathan Swift (1667-1745), su secretario y colaborador, quien lo publicó tras su muerte, en 1701, bajo el título *Some Thoughts on Reviewing the Essay on Ancient and Modern Learning*. Más tarde, en 1704, Swift publicó, en defensa de la causa de los antiguos, dos obras que pronto se hicieron muy populares debido al humor mordaz y al ingenio con el que describía el escenario de la *querelle de los antiguos y los modernos* y a sus principales protagonistas: *A Tale of a Tube* y *The Battel of the Books*. Durante los años que median entre la publicación de *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, de William Wotton, y estas obras de Jonathan Swift se editaron numerosos textos que trataban acerca de las distintas cuestiones surgidas en torno a los debates de la *querelle*. De entre todos ellos destaca el ensayo titulado *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (1697), añadido a modo de apéndice al texto de la segunda edición de las *Reflections* de Wotton, obra de su amigo, el prestigioso filólogo clásico y divulga-

dor del newtonianismo, Richard Bentley (1662-1742). En él Bentley denunciaba el carácter espúreo de las *Epístolas* de Falaris, consideradas por Temple en el *Essay upon Ancient and Modern Learning* como una pieza cumbre de la prosa clásica, la obra de un gran pensador y eminente legislador⁷¹. Bentley demostraba la falsedad de las *Epístolas* sometiendo el texto a un riguroso examen crítico, contrastándolo con numerosas fuentes y estudiando su lenguaje y su estilo en vistas a establecer la datación y la autoría exactas de la obra. Según Bentley, las *Epístolas* no fueron escritas por Falaris, el tirano agrigentino del siglo VI a.C., sino por un sofista o retórico de época imperial, posiblemente Adriano de Tiro († aprox. 193 d.C.). Pero Bentley no sólo probaba la falsedad de la atribución tradicional de las *Epístolas*, sino que también hacía referencia a la poca originalidad del texto y a la escasa o nula calidad literaria y filosófica de la obra. La finalidad del ensayo de Bentley, tal como observa Joseph Levine, era el conocimiento histórico:

He saw the classics as individual and variable pieces written in specific and differing circumstances and in need of historial explication. But he was interested in their information as much as in their literary merit and he was eager to use them, along with the nonliterary evidence of coins, inscriptions, and monuments, to restore the whole life of the ancient world⁷².

La forma en que Bentley y Wotton estudiaban a los autores antiguos entraba en clara contradicción con el modo en que Temple y otros representantes de los antiguos leían o comentaban a los clásicos. La *Dissertation upon the Epistles of Phalaris* fue interpretada por Temple y el grupo de los antiguos como un desafío dirigido directamente contra su visión de la antigüedad entendida como un ideal de civilización. A juicio de los *antiguos*, Bentley se entregaba a un análisis minucioso y pedante de los textos clásicos, en el que perdía de vista la necesaria conexión entre el texto y el lector del presente, su finalidad pedagógica y práctica. Por otro lado, la libertad con la que Bentley criticaba las carencias de determinados autores antiguos parecía poner en tela de juicio el valor atemporal, la autoridad y la integridad misma de la sabiduría clásica. Pero, para poder entender mejor el significado que tuvo en su momento la polémica en torno a las *Epístolas de Falaris*, es necesario inscribirla en el marco de un debate cuyo alcance y consecuencias fueron mucho mayores: el del conflicto, en palabras de Arnaldo Momigliano, entre «una nueva forma de humanismo y el humanismo tradicional»⁷³. Un debate que se prolongó durante el siglo XVIII y desembo-

có en el fin a la confrontación ahistórica entre la antigüedad y la época moderna. A lo largo de este proceso la visión de la antigüedad como modelo absoluto fue perdiendo autoridad, y fueron surgiendo distintos modos de entender el estudio de la historia, el arte y la literatura antiguas.

Para el grupo de los antiguos, el mundo clásico era la fuente de sabiduría que constituía la base de la educación de los jóvenes, el fundamento de la formación de la futura clase política. Una educación fundada en el ideal de *humanitas* ciceroniano, en el que las materias principales eran la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral. El estudio de estas materias y la imitación de los modelos antiguos no sólo había de dotar al alumno de una serie de habilidades teóricas y técnicas, sino que también había de formar su sensibilidad y su carácter. De este modo, de la lectura de los clásicos se derivaba una determinada manera de entender el ser humano y su comportamiento en sociedad. La historia y la poesía antiguas constituían una fuente inagotable de ejemplos a partir de los cuales habían de irse forjando los principios y valores de los futuros gobernantes.

El grupo de los antiguos y el de los modernos defendían, precisamente, dos maneras distintas de entender el estudio de la historia, el arte y la literatura, y su aplicación práctica. Temple, Swift, John Dryden (1631-1700) y otros representantes de los antiguos concebían la historia como una guía para la vida, como una escuela de humanidad. Admiraban la claridad y la belleza con que las obras de Herodoto, de Tito Livio, de Tucídides o de Plutarco narraban las grandes hazañas políticas y militares de la antigüedad, y pensaban que a la hora de hacer historia moderna el camino a seguir era el de la imitación del estilo y la forma de los maestros clásicos, a pesar de que las circunstancias fueran muy distintas. Estaban poco preocupados por la débil frontera que separaba la realidad de la ficción en las crónicas clásicas, ya que, para ellos, la verdad histórica residía, principalmente, en los caracteres que las protagonizaban, en su posibilidad de erigirse como modelos, y en la forma en que, a través de sus acciones, de sus decisiones y de sus juicios, contribuían a profundizar en el conocimiento sobre el ser humano, y movían a reflexionar sobre sus capacidades y virtudes. La historia, la poesía, la filosofía moral y la elocuencia se hallaban, de esta manera, relacionadas a través de una estrecha red de vínculos e interdependencias.

Bentley, Wotton, Saint-Évremond y otros representantes de los modernos defendían, a su vez, una manera distinta de hacer historia, en la que el objetivo prioritario era la reconstrucción «objetiva» de los hechos, y en la que la retórica y la emulación de los historiadores clásicos pasaban a un

segundo plano⁷⁴. Frente a una forma fabulística de hacer historia, los historiadores modernos hablaban de la necesidad de distinguir entre fuentes originales y derivadas, y de la importancia del uso y la contrastación de diversos documentos de la época en la investigación. Empezaron a utilizar una gran cantidad de datos y de documentos acerca de las tradiciones antiguas que la erudición anticuaria de raíz humanista había ido acumulando durante siglos⁷⁵. Y también se beneficiaron de los nuevos conocimientos que la arqueología, la numismática, la paleografía o la filología modernas iban aportando sobre el mundo antiguo. El análisis detallado de las fuentes originales venía a substituir a la historia legendaria. La erudición crítica, a la imitación retórica de las crónicas clásicas. Todo ello daba como resultado una imagen de la antigüedad más plural y, por tanto, menos unitaria; más real y, en consecuencia, menos perfecta. Wotton y otros defensores de esta nueva manera de hacer historia continuaban creyendo en la vigencia de la finalidad didáctica y apologética de la historia. Sin embargo, el grupo de los antiguos rechazaba de pleno la nueva metodología histórica y filológica, porque, a su juicio, daba carta blanca al relativismo en la historia de los hechos y de las ideas y, por lo tanto, anulaba el valor intemporal y universal del modelo antiguo. Para el grupo de los antiguos, los historiadores modernos primaban por encima de todo la investigación de los hechos, escribían mal, se perdían en minucias y detalles y colmaban sus escritos de referencias eruditas inacabables e inútiles. Y al proceder de este modo perdían de vista el auténtico objetivo de los estudios históricos, la finalidad filosófica de los mismos, su necesaria repercusión en la vida práctica y su papel primordial en la formación del ciudadano.

Shaftesbury expresó en más de una ocasión el propósito de conciliar estas dos actitudes aparentemente incompatibles ante la historia: la erudición crítica con la educación del hombre de mundo o, lo que es lo mismo, el conocimiento del experto en lenguas, literatura, arte e historia antiguas, y la sabiduría práctica del caballero que preconizaban *los antiguos*⁷⁶. Frente al escaso conocimiento del griego y el latín, común —paradójicamente— entre los representantes de los antiguos, y frente a la ligereza con la que éstos empleaban las traducciones y las ediciones defectuosas de los clásicos, Shaftesbury los leía en su lengua original y tenía por principio consultar «las ediciones antiguas y los mejores comentaristas» con el fin de citar e interpretar los textos de la forma más correcta posible⁷⁷. También estaba al corriente de la erudición moderna en materia filológica, filosófica e histórico-artística. A lo largo de las *Characteristicks* cita a diversos humanistas, entre los que destacan los nombres de

74. Acerca del conflicto entre estas dos maneras distintas de entender los estudios históricos, véanse: Arnaldo MOMIGLIANO, «Ancient History and the Antiquarian», 1950; Paul HAZARD, *La Crisis de la Conciencia Europea*, Madrid, Alianza, 1988, p. 37-54; Joseph M. LEVINE, *The Battle of the Books...*, 1991, p. 267-413.

75. Acerca de las relaciones entre la historia y la erudición anticuaria desde la antigüedad hasta el siglo XIX, véase: Arnaldo MOMIGLIANO, «Ancient History and the Antiquarian», 1950, p. 285-315.

76. Leibniz elogia este propósito de Shaftesbury en su comentario de las *Characteristicks*: «Would God that a way might be found to reconcile learning with the education of a gentleman, as he recommends on page 335, and to direct both towards virtue: If our illustrious author had many companions in quality and merit, this could soon be achieved». *Philosophical Papers and Letters*, Dordrecht, Holanda, D. Reidel Publishing Company, 1970, p. 632.

77. *Second Characters...*, *Idea of the Work*, Benjamin Rand (ed.), 1969, p. 11, 12.

78. Shaftesbury contaba en su biblioteca con varios volúmenes de estampas de antigüedades y de estudios arqueológicos y anticuarios, entre los que destacan los siguientes: FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Rotterdám, 1694; BARTOLI, *Admiranda Romanorum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia*, Notis, Petri Bellori Illustrata, Domenicus de Rubéis Chalcographus, Anno MDCXCIII; BARTOLI, BELLORI, *Colonna Traiana*, Roma, s.a.; BELLORI, *Imagines Veterum*, Roma, 1685; BOISSARD, *Antiquitates Romanae*, vol. I, Francfurt, 1591; LLOYD, *Archaeologia Britannica*, Oxford, 1707, y LEONARDO AGOSTINI, *Le Gemme Antiche Figurate*, G.B. Brussatti, Roma, 1686.

79. En el Public Record Office de Londres (P.R.O. 30/24/27/14) se conserva la copia manuscrita del proyecto titulada *Note Book of Lord Shaftesbury containing a design of a Socratic History*.

80. P.R.O. 30/24/27/14, p. 75-76.

81. Acerca del ideal de «politeness» encarnado en la obra de Shaftesbury, véase: LAWRENCE E. KLEIN, *Shaftesbury and the culture of Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

82. *Soliloquy...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 3, sección 3, p. 333.

83. Véase: WALTER E. HOUGHTON, «The English Virtuoso in the Seventeenth Century», *Journal of the History of Ideas*, nº 1, 2, 1942, p. 51-73, 150-219.

84. «The sprightly Arts and Sciences are sever'd from *Philosophy*, which consequently must grow dronish, insipid, pedantic, useless, and directly opposite to the real Knowledge and practice of the World and Mankind». *Soliloquy...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 3, sección 3, p. 333-334.

Isaac Casaubon (1559-1614) y su hijo, Meric Casaubon (1599-1671), Claude Salmasius (1588-1653), Thomas Gataker (1574-1654) y su admirado Franciscus Junius (1589-1677). Por otro lado, su interés por la cultura antigua no se centraba exclusivamente en la filosofía, la literatura y la historia, sino que se hacía extensivo al arte antiguo y a la arqueología⁷⁸.

A partir del esquema del proyecto para un ensayo sobre Sócrates que Shaftesbury no pudo llevar a cabo a causa de su salud precaria, podemos observar su particular modo de entender la finalidad del conocimiento erudito⁷⁹. La obra tenía como objetivo profundizar en el estudio de la ética socrática y analizar la figura de Sócrates como modelo de filósofo cívico. El ensayo había de consistir en el comentario a su propia traducción de los escritos socráticos de Jenofonte —los *Recuerdos de Sócrates*, el *Económico*, el *Banquete* y la *Apología de Sócrates*—, y el estudio de otras cuatro fuentes —la *Vida de Sócrates* de Diógenes Laercio, *Las Nubes* de Aristófanes, los *Diálogos* de Platón y el texto atribuido tradicionalmente a Epicteto, *La Tabla de Cebes*—. Todo ello acompañado de una amplia serie de referencias al tema extraídas de autores antiguos como por ejemplo, Séneca, Marco Aurelio o Plutarco, y modernos, entre los que destacan, Marsilio Ficino, Ralph Cudworth y Henry More. La notas que conforman el esquema inicial de la obra revelan una extensa erudición, equiparable a la de los expertos filólogos representantes del partido de los modernos. Sin embargo, Shaftesbury se muestra precavido ante la posibilidad de que la erudición, necesaria para llevar a cabo un estudio de tales características, acabe oscureciendo el objeto principal de la obra: la transmisión del ideal de virtud y pensamiento encarnado en la filosofía y la personalidad de Sócrates y de su discípulo, Jenofonte. En este sentido, proyectó incluir a pie de página, únicamente, unas breves notas de agradable lectura, y trasladar las notas críticas y las citas en griego al final del texto e imprimirlas en letra pequeña⁸⁰. Mediante este planteamiento, Shaftesbury se halla próximo a la doctrina de la sabiduría amable, propia de los representantes de lo antiguo. Para Shaftesbury, la erudición no se justificaba por sí misma, sino que había de estar al servicio del mensaje, del contenido del texto y había de presentar, además, una apariencia bella. Deseaba evitar el estilo de la crítica moderna «the common and Dry way of Commentators», manteniéndose fiel al carácter elocuente y agradable que, según la tradición, habían de tener las obras de tema ético o pedagógico. Por otro lado, el estilo de sus textos se adecuaba a los gustos de sus posibles lectores. Sus obras iban dirigidas a una audiencia diversa, en la que los eruditos y los hombres de letras sólo constituían un pequeño

porcentaje de sus lectores, en comparación con su principal destinatario, el llamado «polite people», un término que no posee una traducción exacta en castellano, pero que correspondería a la clase de «los caballeros», los miembros de la aristocracia o de la alta burguesía vinculados a la política y familiarizados con la cultura clásica⁸¹.

Todo apunta a que la pretendida conciliación entre el universo del erudito y el del caballero, en realidad, consistía en un equilibrio tenso. Shaftesbury salvó hipotéticamente esta tensión apuntando hacia una meta común, pues para él, tanto la erudición como la educación de hombre de mundo habían de tener como principal objetivo promover la virtud o, lo que para él era lo mismo, la libertad, la independencia del pensamiento y la bondad de las acciones. En consecuencia, la figura capaz de alcanzar el mencionado equilibrio entre erudición y educación había de ser el virtuoso:

I am persuaded that to be a *Virtuoso* (so far as befits a Gentleman) is a higher step towards the becoming a Man of Virtue and good Sense, than the being what in this Age we call a *Scholar*⁸².

El término *virtuoso* se empleaba desde principios del seiscientos para designar al estudioso y coleccionista de arte y antigüedades de diversa clase: piezas escultóricas, inscripciones, monedas, grabados, etc.⁸³. Shaftesbury personificaba a la sazón esta clase de virtuoso. Su interés por el arte y las antigüedades se hace extensivo al estudio de la poesía, la filosofía y la historia antiguas, y adquiere una dimensión filosófica y moral. A lo largo de su obra Shaftesbury fue configurando un retrato complejo y rico de la figura del virtuoso, diferenciándola tanto de la personalidad del erudito moderno, como de cierta clase de caballeros «a la moda». A su juicio, la erudición moderna había separado las «artes y las ciencias vivas» de la filosofía, convirtiendo su materia de estudio en un saber «monótono, insípido, pedante» y alejado del auténtico conocimiento de la naturaleza y la humanidad⁸⁴. En opinión de Shaftesbury, la fragmentación moderna del saber desembocaba en una visión del mundo, de la sociedad, del ser humano y los vínculos que los relacionan, pobre y uniforme. En cambio, la sabiduría del virtuoso, tal como él la entendía, era el fruto de una combinación armoniosa de las esferas estética, ética, social y religiosa. Por este motivo, su visión del mundo presenta un intencionado parentesco con la imagen del cosmos de los antiguos, un universo vivo en el que la esfera natural, la social y la individual se correspondían. Así, según Shaftesbury, la sabiduría del virtuoso, en línea con la concepción de la ciencia del sabio entre los estoicos, había de ser al mismo tiempo ciencia y virtud,

no podía reducirse a una serie de contenidos descifrados por la razón abstracta, sino que consistía en un tipo de sabiduría que partía del entendimiento y la vivencia del sentido, el lugar y el tiempo que corresponden a los distintos seres y elementos que conforman el universo, y del reconocimiento del lugar y el papel que había de desempeñar uno mismo en concordancia con el mundo. La ciencia del virtuoso surgía de la vida, tenía como primer objetivo comprender mejor la vida humana y sus posibilidades, y a ella, finalmente, había de retornar.

Shaftesbury también criticaba con dureza la ignorancia y la superficialidad predominantes en determinados círculos aristocráticos —entre los que se contaban numerosos partidarios de lo antiguo—, criticaba su desconocimiento de la cultura antigua, su aversión hacia cualquier signo de pensamiento riguroso y también «su adhesión al gusto francés»⁸⁵. En la figura del virtuoso, tal como Shaftesbury la concebía, confluían las cualidades del filósofo, el estudioso, el caballero y el artista. Inspirándose en los clásicos, dibujó un personaje en el que la esfera contemplativa y la práctica se hallaban en perfecta correspondencia. El virtuoso era un observador reflexivo de la naturaleza y de la sociedad que, movido por un sentimiento o una *afección natural* hacia lo bello y lo bueno, contemplaba y reflexionaba acerca del orden, la belleza y la infinitud del mundo natural e intuía o imaginaba una concordancia entre la armonía inherente a la naturaleza, el orden universal y la armonía interior del ser humano. A través de la *afección natural*, el virtuoso descubría de este modo un vínculo intelectual y afectivo que lo unía a sus semejantes y al mundo. El descubrimiento de dicho vínculo era el objetivo principal del virtuoso, y sus acciones habían de hallarse en consonancia con la bondad, la armonía interior y la belleza inmanentes al universo, iluminadas a raíz de dicho descubrimiento.

Como es obvio, en el contexto de la época, la espléndida construcción filosófica que Shaftesbury llevó a cabo de la figura del virtuoso sólo podía materializarse en alguien como él, o que compartiera su condición y circunstancia. Por otro lado, a pesar de sus esfuerzos por conciliar «erudición» y «caballerosidad», Shaftesbury fue demasiado crítico respecto a la lectura de los clásicos practicada por la filología moderna. A su juicio, los críticos modernos, en lugar de ser fieles al estilo simple, a la naturalidad de los clásicos, complicaban sus textos a base de citas y deshacían la unidad original de las obras con sus notas y comentarios. Por este motivo las obras, tras ser sometidas a un «minucioso» análisis, perdían gran parte de su sentido original y decían mucho, en cambio, de las opiniones particulares de su intérprete⁸⁶. En la carta dirigida a Jean Le Clerc a la que hemos alu-

dido al principio de este artículo, expresó su opinión acerca de la edición crítica de las *Odas de Horacio* de Richard Bentley:

His *Horace* will be the most elaborate Monster that the learn'd World ever saw produc'd. He has mangled him and torn him in pieces so as that the Author is scarce knowable in his own Text. I have seen many of his horrible Corrections and not one of them but had been presumptuous even in an Annotation or in the margin. But he has frankly displac'd the reading of the Manuscripts and all the ancient and new Editions to make room for his own Conceptions which (as I told Mylord Hallifax) was in my opinion a defacing Horace in the worst manner in the World, especially in so fair an Edition and Print as was design'd for it⁸⁷.

El análisis al que Bentley sometía el texto de Horacio y la lectura que Shaftesbury hacía del mismo perseguían objetivos distintos, a su juicio, totalmente contrarios. Bentley buscaba recomponer el texto original siguiendo un camino que presentaba un cierto parentesco, en cuanto al rigor y a la escrupulosidad metodológicas, con el de la investigación científica: deteniéndose en el análisis de los aspectos formales del texto, comparando las distintas ediciones anteriores, corrigiendo sus errores y acompañando al texto de un extenso aparato erudito. Shaftesbury, en cambio, estaba interesado principalmente en el contenido moral, estético, político y filosófico de la poesía horaciana⁸⁸. Su lectura de Horacio va unida a una reflexión sobre la vida y el carácter del poeta. La actitud crítica de Horacio ante las costumbres de su época o la libertad con la que manifestaba sus opiniones sobre sí mismo o los demás constituían, para Shaftesbury, una valiosa referencia a la hora de llevar a cabo su propia defensa de la libertad de pensamiento y de crítica. Por otro lado, su teoría artística también se halla directamente relacionada con la poética horaciana. Shaftesbury sigue a Horacio a la hora de elaborar dos conceptos clave de su estética: el del entusiasmo poético y el del sentido común estético y moral. Y también tiene presente a Horacio cuando reflexiona acerca de la forma y el significado de la representación artística. En suma, las lecturas que Bentley y Shaftesbury hacían de los clásicos seguían procedimientos distintos y apuntaban, igualmente, hacia un fin diferente. Al estudio filológico, erudito y «quasi científico» de Bentley, Shaftesbury oponía una lectura poética y filosófica de los clásicos, próxima en cuanto a intención a la de los representantes de los antiguos, si bien difiere de la mayoría de ellos en cuanto a su alcance y profundidad. Shaftesbury interrogaba constantemente a los clásicos, casi po-

85. «Our Youth accordingly seem to have their only Chance between two widely different Roads; either that of *Pedantry* and *School-Learning*, which lies amidst the Dregs and most corrupt part of Antient Literature; or that of the *fashionable illiterate World*, which aims merely at the Character of the *fine Gentleman*, and takes up with the Foppery of modern Languages and forcing Wit». *Soliloquy...* *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 3, sección 3, p. 334.

86. «There can be nothing more natural if we leave it to Natural Judgment, and not to the learned Art of Critics, whose only Business is to improve Difficulties, and confound the Most ordinary and plain Sense of Authors, in order to Say Something Extraordinary Themselves», Carta de Shaftesbury a Pierre Coste, Chelsea, 1 de octubre de 1706, en Rex A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge Français»*, 1989, p. 170.

87. Carta de Shaftesbury a Jean Le Clerc, Reigate, 19 de julio de 1710, en Rex A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge Français»*, 1989, p. 98-99. La obra de Bentley a la que se refiere Shaftesbury se titulaba *Horatius Reformatus: sive, emendationes omnes quibus editio Bentleiana a vulgaribus distinguitur... in unum collectae*, Londres, 1712.

Shaftesbury no hace ninguna alusión a la obra del otro gran filólogo clásico implicado en la «Batalla de los libros»: William Wotton. En cambio, curiosamente, Wotton sí que criticó directamente a Shaftesbury, si bien lo hizo a propósito de un tema bastante alejado del que aquí nos ocupa, en la obra titulada, *Barilemy Fair or, an Enquiry after Wit, In which due Respect is had to a «Letter concerning Enthusiasm» to my Lord*, Printed for R. Wilkin at the King's head in St. Paul's Church Yard, Londres, 1709. En esta obra Wotton defendía la tesis oficial de la Iglesia anglicana frente a la crítica del cristianismo que Shaftesbury había llevado a cabo en la *Letter concerning Enthusiasm*, 1708.

88. Acerca de la lectura que Shaftesbury hace de Horacio, véase, especialmente, la carta dirigida a Pierre Coste, fechada el 26 de noviembre de 1706: Rex A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge Français»*, 1989, p. 177-189.

89. Donde más evidente se hace la intensidad del diálogo interior que Shaftesbury mantiene con los autores antiguos es en los *Askématas*. De un modo más espontáneo y vivo que en las obras destinadas a ser publicadas, Shaftesbury interpela a Marco Aurelio, a Séneca o a Horacio, entre otros, e intercala sus citas a modo de recordatorio para reflexionar, interrogarse o expresar sus dudas, tanto acerca de los temas filosóficos que iba desarrollando paralelamente en su obra, como acerca de una serie de cuestiones más íntimas vinculadas a su vida privada.

90. La distancia de Shaftesbury respecto de William Temple también podía estar relacionada con la crítica que Temple hizo del primer conde de Shaftesbury en sus memorias, a causa de sus divergencias políticas. En una carta dirigida a Jean Le Clerc, fechada el 19 de febrero de 1706, Shaftesbury comenta: «It is my Grandfather's misfortune to have Sir William Temple, a vailable Author very unfavourable to him: there having been a great Quarrel between them on a slight occasion of my Grandfather's having stopt his Gift of Plate after his Embassy: a custome which my grandfather as Chancellor of the Exchequer thought very prejudicial». Rex A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge Français»*, 1989, p. 91.

91. *The Moralists..., Characteristics*, vol. II, 1978, parte 3, sección 1, p. 381-382. En el capítulo titulado «Naturaleza y Humanidad» de mi tesis doctoral *Imaginación y experiencia en la teoría artística inglesa del siglo XVIII*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997, se estudia la relación entre la corriente fisicoteológica y la concepción de lo sublime natural en Shaftesbury.

dría decirse que conversaba con ellos⁸⁹. No sólo los leía con el objetivo prioritario de alcanzar un saber más extenso y preciso sobre la antigüedad, sino que sobre todo lo hacía para entender mejor su propia época, para analizar y criticar las costumbres, la política, los gustos o el arte de su tiempo y para proponer, inspirándose en ellos, un modelo cultural adaptado a las circunstancias de su tiempo. La finalidad práctica que Shaftesbury atribuía al modelo clásico lo aproxima al grupo de los antiguos. Sin embargo, él se mantuvo intencionalmente al margen de sus proclamas. Su silencio acerca de William Temple, puede deberse además a que Temple, en tanto que representante destacado del partido conservador o *tory*, vinculaba su visión de la antigüedad a la defensa de un proyecto político y a una concepción de la monarquía contrarios a los de Shaftesbury, defensor a ultranza de la ideología del partido liberal, *whig*, fundado por su abuelo, Anthony Ashley Cooper, primer conde de Shaftesbury (1621-1683)⁹⁰. Por otro lado, William Temple, tal como hemos visto, rechazaba de pleno los argumentos de Thomas Burnet expuestos en su *Sacred Theory of Earth*, mientras que Shaftesbury no sólo manifestaba un interés especial por esta obra, sino que su lectura tuvo una clara influencia en la interpretación de lo sublime natural que llevó a cabo en *Los Moralistas*. Shaftesbury descubre, como Burnet, un componente religioso en el sentimiento de placer negativo asociado a la contemplación de paisajes de apariencia infinita, solitarios y extraños: a la visión del desierto, el océano o la montaña. Y establece también un vínculo imaginario entre la forma de dichos paisajes extremos y los estadios primigenios de la creación y el diluvio, a causa de la intensidad con la que evocaban la presencia de lo divino en la Tierra⁹¹.

En cuanto a la obra de Jonathan Swift, uno de los paladines más populares de la causa de los antiguos, la opinión de Shaftesbury no pudo ser más negativa. Su forma de concebir la crítica ingeniosa y de defender el papel esencial del humor a la hora de abordar asuntos filosóficos o religiosos, chocaba de pleno con la sátira demoleadora que Swift —representante distinguido a su vez del partido *tory*— practicaba en sus escritos:

Witness the prevalency and first Succes of that detestable Writing of that most detestable Author of the *Tale of a Tub*, whose Manners, Life and prostitute Pen and Tongue are indeed exactly answerable to the Irregularity, Profaneness and Fulsomnes of his false Wit and scurrilous Style and Humor. Yet You know how this extraordinary Work pleas'd even our great Philosophers themselves; and how few of those who dislik'd it dar'd declare against it⁹².

Respecto al otro gran tema del debate de la «batalla de los libros» en Inglaterra, la discusión acerca del estudio de la historia y su finalidad, para Shaftesbury, de acuerdo con la tradición, el historiador, necesariamente, juzga los acontecimientos que narra, y para ello ha de poseer un punto de vista moral acerca de los hechos históricos y los personajes que los protagonizan:

Narrative, or *Historical Truth*, must needs be highly estimable; especially when we consider how Mankind, who are become so deeply interested in the Subject, have suffer'd by the want of Clearness in it. 'Tis it-self a part of *Moral Truth*. To be Judg in one, requires a Judgment in *the other*. The Morals, the Character, and Genius of an Author, must be thorowly consider'd. And the Historian or Relater of Things important to Mankind, must, whoever he be, improve himself many ways to us; both in respect of his Judgment, Candour, and Disinterestedness, e'er we are bound to take any thing on his Authority⁹³.

Desde esta perspectiva, la «verdad histórica» se hallaba estrechamente vinculada a la «verdad moral». El juicio del historiador dependía de su particular capacidad de comprender el ser humano, de entender los motivos de sus acciones, de observar sus limitaciones, vislumbrar sus posibilidades y ensalzar sus virtudes. En este sentido, para Shaftesbury, al igual que para los representantes de los antiguos, los estudios históricos poseían, principalmente, una finalidad pedagógica y moralizante⁹⁴. A pesar de su interés por la que él denominaba «verdad crítica» o conocimiento erudito, no reconoció el papel que le correspondía en la formación del conocimiento histórico. Mientras que la «verdad histórica» se hallaba a la altura de la «verdad moral»; la denominada «verdad crítica», o «juicio crítico», dependía tan sólo de la «sutil especulación» del erudito o del lector y se hallaba supeditada a la primera:

And as for *critical Truth*; or the Judgment and determination of what Commentators, Translators, Paraphrast, Grammarians, and others have, on this occasion, deliver'd to us; in the midst of such Variety of Stile, such different Readings, such Interpolations, and Corruptions in the Originals; such Mistakes of Copists, Transcribers, Editors, and a hundred such Accidents, to which antient Books are subject: it becomes, upon the whole, a *Matter of nice Speculation*⁹⁵.

Shaftesbury no concibe todavía la posibilidad de una historia que integre la investigación crítica y la narrativa histórica. Su interés por la erudición

crítica lo distingue de aquellos representantes del grupo de los antiguos que, de entrada, la rechazaban o la ignoraban. Sin embargo, continúa manteniéndose fiel a la visión clásica de la historia al primar el contenido filosófico de la misma, vinculándola de este modo, en cuanto a objeto y finalidad, al saber sobre lo humano propio de la poesía y de la ética.

La tensión entre la moderna investigación histórica y la visión filosófica y ejemplar de la historia se fue diluyendo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Tanto Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), en su *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1767), como Edward Gibbon (1737-1794), en *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776), conocedores ambos de la obra de Shaftesbury, llegaron a conciliar la reflexión filosófica y la erudición crítica a la hora de escribir historia⁹⁶. Y el conflicto entre la manera de entender la historia y la filología propia de los modernos y la de los antiguos, fue desapareciendo a lo largo de un proceso de transformación de los estudios históricos que tuvo lugar durante los siglos XVIII y XIX, y cuyas consecuencias se prolongan hasta nuestros días. Durante este tiempo se fueron delimitando de un modo cada vez más preciso los campos correspondientes a cada uno de los estudios de carácter histórico. Aparecieron o se redefinieron determinadas disciplinas como la historia de la cultura, la historia del arte o la filosofía de la historia y, en el seno de cada disciplina, fue surgiendo una variedad de metodologías y de enfoques. A medida que dicho proceso avanzaba fueron quedando atrás la confrontación ahistórica entre el presente y el pasado, la historia ejemplar, la limitación de la historiografía a los acontecimientos políticos y militares, la estrecha vinculación entre la narrativa histórica, la elocuencia y la retórica, o el conflicto entre el juicio del historiador y la investigación crítica de las fuentes. El debate en torno a los estudios históricos surgido en el contexto de la «batalla de los libros» señala, de este modo, un punto de inflexión, el inicio de un proceso de cambio en la visión tradicional de la historia que se extiende hasta el presente. La forma actual de investigar la historia ha variado mucho y continuará cambiando respecto a la de los historiadores del siglo XVIII, no obstante, a pesar de los cambios experimentados desde los tiempos de la *querelle*, la historia continúa siendo una vía esencial para profundizar en el conocimiento de la realidad, para entender mejor su complejidad, su carácter plural y variable. Continúa constituyendo un instrumento crítico imprescindible, en ausencia del cual la comprensión del presente resulta parcial, fragmentada, uniforme o, simplemente, banal. Continúa, por tanto, manteniendo el valor filosófico del que hablaban Shaftesbury y sus contemporá-

neos, en tanto que fuente constante de reflexiones, interrogantes y puntos de vista diversos sobre el mundo y los seres que lo habitan.

La adopción del modelo clásico y la renovación de las artes en Inglaterra

Shaftesbury fue uno de los primeros autores ingleses del siglo XVIII que llevó a cabo una defensa de la adopción del modelo clásico en las artes, fundamentada en una serie de argumentos artísticos, políticos y culturales. Para comprender el sentido que adquiere en su obra la recuperación del estilo clásico en Inglaterra, es necesario tener en cuenta un punto clave de su pensamiento: su particular modo de interpretar la relación entre la antigüedad y la época moderna o, mejor dicho, su proyección crítica de la cultura antigua en el ámbito de la cultura moderna. La perspectiva de dicha relación entre la antigüedad y la cultura de su época es la que da sentido a su defensa del clasicismo. Para Shaftesbury, las obras clásicas constituían una referencia crítica clave a la hora de analizar la filosofía, la religión, la política, las artes o las costumbres de su tiempo. A pesar de considerar la antigüedad clásica como un modelo a seguir, la proyección crítica de la cultura antigua que llevó a cabo en su obra no implicaba el rechazo de lo moderno en pro de una antigüedad ideal o soñada. La antigüedad y la modernidad no mantenían para él una relación excluyente, sino complementaria. En palabras de Laurence Klein:

Shaftesbury's admiration for the ancients did not constitute a rejection of modernity since the ancient had a clarifying, not a disparaging, relation to the modern. Though he ascribed the greatest achievements in art and literature to the Greeks, Shaftesbury was progressive in his views of history. The point of looking back to the Greeks was not to mourn a loss but to celebrate a possibility⁹⁷.

A partir del modelo antiguo, Shaftesbury fundó un proyecto cultural y artístico que se inscribe en un contexto político y social concreto: el de la Inglaterra de principios del siglo XVIII. A su juicio, las reformas introducidas a raíz de la denominada «revolución Gloriosa» de 1688 habían proporcionado a Inglaterra un régimen único de libertades jurídicas, políticas y religiosas que dotaba al país de unas condiciones excepcionales para iniciar una nueva etapa cultural. La libertad política recién ganada iba necesariamente asociada a un inminente florecimiento de las artes:

92. Carta de Shaftesbury dirigida a Pierre Coste fechada en Nápoles el 25 de julio de 1712, Rex A. BARRELL, *Shaftesbury and «Le Refuge français»*, 1989, p. 208-209.

93. *Sensus Communis... Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 4, sección 3, p. 146.

94. «Tis well for you (my Friend!) that in your Education you have had little to do with the *Philosophy*, or *Philosophers* of our days. A good Poet, and an honest Historian, may afford learning enough for a *Gentleman*». *Sensus Communis... Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 3, sección 4, p. 122.

95. Ibídem parte 4, sección 3, p. 146-147. Agustín Andreu traduce «a Matter of nice Speculation» por «cuestión de cauta especulación». Véase: *Sensus Communis*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 207.

96. Gibbon seguía a Shaftesbury en su propósito de conciliar su faceta de estudioso —su investigación filológica y anticuaria— y su faceta de caballero —como militar y político—, véase: Joseph LEVINE, *The Battle of the Books*, 1991, p. 415. Acerca de la relación entre Gibbon y Shaftesbury, véase: Michel BARIDON, *Edward Gibbon et le Mythe de Rome: Histoire et idéologie au siècle des Lumières*, París, Honoré Champion, 1977, p. 335-348.

97. Laurence KLEIN, *Shaftesbury and the culture of politeness: Moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 206.

When the free spirit of a nation turns itself this way, judgments are formed; critics arise; the public eye and ear improve; a right taste prevails, and in a manner forces its way. Nothing is so improving, nothing so natural, so congenial to the liberal arts, as that reigning liberty and high spirit of a people, which from the habit of judging in the highest matters for themselves, makes them freely judge of other subjects, and enter thoroughly into the characters as well of men and manners, as of the products of works of men, in art and science. So much, my Lord, do we owe to the excellence of our national constitution, and legal monarchy; happily fitted for us, and which alone could hold together so mighty a people; all sharers (though at so far distance from each other) in the government of themselves⁹⁸.

La autonomía y la libertad de juicio a nivel político que la monarquía parlamentaria garantizaba a los ciudadanos⁹⁹, constituían el fundamento del resto de las libertades, incluida la libertad de juicio y de crítica en materia artística, que Shaftesbury consideraba la condición de posibilidad del progreso artístico. Shaftesbury se hacía eco, de este modo, de una de las principales consignas de la doctrina del humanismo cívico de raíz clásica y renacentista —la teoría artística más influyente en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVIII, de la que él fue uno de sus principales portavoces junto a Jonathan Richardson (1665-1745) y George Turnbull (1698-1748)¹⁰⁰—: la creencia que la libertad política era la causa eficiente de la excelencia de las artes en general y de la pintura en particular.

La visión prometedora de una nueva etapa de florecimiento cultural y artístico en Inglaterra adquiere pleno significado en el marco político del conflicto entre Inglaterra y Francia, en guerra casi constante desde 1688¹⁰¹. Una de las principales divisas del pensamiento político de Shaftesbury era la lucha contra el absolutismo monárquico. Frente al régimen absolutista francés, él defendía el equilibrio de poderes entre el rey y los ciudadanos me-

dante un gobierno parlamentario, la tolerancia religiosa y la salvaguarda del bien común. Su noción del bien público era del todo incompatible con el poder ilimitado y arbitrario de Luis XIV (1643-1713), de quien decía aspiraba a fundar una «monarquía universal» al estilo del Imperio Persa o del Imperio Romano¹⁰². Asociaba la monarquía absoluta con la corrupción y el predominio de los intereses privados de la corte sobre el bien común de los ciudadanos. También acusaba al gobierno del país vecino de instrumentalizar la religión políticamente y de favorecer la intolerancia y la persecución religiosas, cuyos efectos conocía de primera mano a través de su amistad con los miembros del círculo de refugiados franceses en Rotterdam. En su opinión, la ausencia de libertades tenía como consecuencias directas la ignorancia, la superstición, y la decadencia del gusto. Frente a la Francia de Luis XIV, Shaftesbury estaba convencido de que las particulares condiciones políticas y sociales de Inglaterra habían de impulsar una nueva etapa cultural en la que, siguiendo unos modelos adecuados, debían florecer el arte y la literatura. Partiendo de una lectura muy personal de la historia cultural y política inglesa, Shaftesbury pensaba que la cultura de su país todavía se hallaba en una fase temprana de desarrollo, en una etapa de búsqueda de modelos. Y esta situación, más que un inconveniente, para él era una ventaja:

Content therefore I am, my Lord, that Britain stand in this respect as she now does. Nor can one, methinks, with just reason regret her having hitherto made no greater advancement in these affairs of art. As her constitution has grown, and been established, she has in proportion fitted herself for other improvements. [...] She has now the advantage of beginning in other matters on a new foot. She has her models yet to seek, her scale and standard to form, with deliberation and good choice¹⁰³.

A la hora de designar modelos, Shaftesbury hallaba un claro paralelismo entre la Inglaterra del

98. *A Letter Concerning Design, Second Characters*, 1669, p. 22, 23.

99. Tal como apunta Rex A. Barrell, no todos los individuos gozaban de dicha libertad. La libertad política a la que se referían *whigs* y *torys* indistintamente era la propia de los ciudadanos libres, aquellos que podían participar activamente en política, es decir, la aristocracia y la alta burguesía. Véase: Rex A. BARRELL, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body and the Public*, New Haven,

Londres, Yale University Press, 1986, p. 3-10.

100. Acerca de la historia y la ideología del denominado «humanismo cívico», véase: J. G. A. Pocock, *Politics, Language and Time: Essays on Political Thought and History*, Nueva York, Atheneum, 1973. Acerca de la transformación y la crisis de la teoría artística del humanismo cívico en la Inglaterra del setecientos, y las particularidades de la interpretación que de ella hicieron sus principales exponentes durante la

primera mitad del siglo —Shaftesbury, Jonathan Richardson y George Turnbull— y de la segunda mitad —Edmund Burke, Alexander Gerard y Daniel Webb véase: la obra de Rex A. Barrell citada en la nota precedente; David H. SOLKIN, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993; Matthew CRASKE, *Art in Europe 1700-1830*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

101. «TIS scarce a quarter of an Age since such a happy Balance of Power was settled between our Prince and People, as has firmly secur'd our hitherto precarious Libertys, and remov'd from us the Fear of Civil Comotions, Wars, Violence, either on account of Religion and Worship, the Property of the Subject, or the contending title of the Crown. But as the greatest Advantages of this World are not to be sought at easy Prices; we are still at this moment expending both our Blood and

Treasure, to secure to our selves this inestimable Purchase or our *Free Government* and *National Constitution*. And as happy as we are in this Establishment at home; we are still held in a perpetual Alarm by the Aspect of Affairs abroad, and by the Terror of that Power, which e'er Mankind had well recover'd the Misery of those barbarous Ages consequent to the Roman Yoke, has again threaten'd the World with a Universal Monarchy, and a new Abyss of Ignorance and Superstition». *Soliloquy...*, *Characteris-*

momento y la Roma republicana, aunque, sobre todo, relacionaba su país con Grecia, concretamente, con la cultura y la política atenienses de los siglos V y IV a.C.¹⁰⁴. La comparación entre las condiciones políticas y sociales de la Inglaterra de principios del siglo XVIII y las de la Roma republicana era una práctica muy extendida entre la intelectualidad y las clases políticas de la época, y constituyó uno de los fundamentos ideológicos del clasicismo inglés del siglo XVIII. Tal como explica Philip Ayres, las élites sociales y políticas beneficiarias de la «Revolución Gloriosa» hallaban una profunda afinidad entre la república romana y el nuevo régimen inglés:

It is the English ruling class's deep sense of affinity with this Rome and its oligarquiz, not its popular, traditions, which gives English classicism an entire dimension of meaning absent from any of the contemporary continental classicism until the French Revolution and the assimilation of Roman-republican iconography under the Republic¹⁰⁵.

Shaftesbury contraponía la cultura y los valores de la Roma republicana a los de la Roma imperial. Basándose en los historiadores clásicos, identificaba el imperio con la tiranía, considerándolo la causa directa del declive de las artes. Veía a Horacio y a Virgilio, dos de los autores que más admiraba, como a los últimos exponentes de la ideología republicana en tiempos de Augusto. Sólo dos autores se salvan de su crítica global de la cultura en tiempos del imperio, Marco Aurelio (121-180 d.C.) y Flavius Claudius Julianus, Julián el Apóstata (331-363 d.C.). El primero, a causa de su altura como filósofo y como gobernante. Y el segundo, porque lo consideraba un defensor de la tolerancia y la razón en tiempos de persecución religiosa. Asimismo, las nociones de *libertas*, *civitas* y *sensus communis*, herencia de los autores latinos del periodo helenístico, adquieren una relevancia central en su ética y en su teoría política. Y a lo largo de toda su obra son constantes las alusiones a Horacio (65-8 a.C.) y

Marco Aurelio, principalmente, pero también a Cicerón (104-43 a.C.), Virgilio (70-19 a.C.), Luciano (s. II d.C.), Séneca (3 a. J.C.-65 d.C.) y Juvenal (c. 60-c. 140), entre otros. Sin embargo, a pesar de su gran interés por la antigüedad romana y de sus constantes referencias a las obras de Marco Aurelio y de Horacio, fue en Grecia donde Shaftesbury halló el modelo cultural y artístico que mejor podía ejercer una profunda transformación en el arte y la cultura inglesas de su época. El énfasis y el protagonismo que el modelo griego adquiere en su obra lo convierten, tal como apuntan Philip Ayres y James Sambrook, en uno de los mayores apologistas de la herencia cultural griega en tiempos de la reina Ana, un momento en el que el modelo romano republicano se hallaba en pleno auge¹⁰⁶.

A juicio de Shaftesbury, el pueblo griego, y en particular el pueblo ateniense, era el más cortés, civilizado y culto de todos los pueblos de la antigüedad¹⁰⁷. Y atribuía la razón del desarrollo único de la cultura clásica al grado excepcional de libertad que gozó Grecia durante los siglos V y IV a.C. *Cultura y libertad* eran términos intercambiables y dependientes el uno del otro en el universo de Shaftesbury; siendo, sobre todo, la libertad de pensamiento y de crítica la que dotaba a la cultura griega de un carácter específico. La referencia a la libertad de pensamiento propia de los autores clásicos se convierte en uno de los principales alegatos de la defensa de la tolerancia, la libertad de ingenio, de expresión y de crítica que Shaftesbury llevó a cabo en la *Letter Concerning Enthusiasm* (1708) y en el *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humor* (1709). Así aún pesar de reconocer que los antiguos griegos podían haber alcanzado todavía una mayor libertad de la que en efecto gozaron¹⁰⁸, para Shaftesbury, entre ellos la libertad de pensamiento se hallaba mucho más extendida y consolidada que entre los modernos. Prueba de ello eran: la convivencia pacífica entre escuelas filosóficas de muy distinto signo, el régimen de libertades y de leyes legítimas que garantizaba la democracia, la tolerancia religiosa y la importante repercusión pública de la crítica de las

tiks, vol. I, 1978, parte 2, sección 1, p. 216-217.

102. *Ibidem*, p. 217, 222.

103. *Letter Concerning Design, Second Characters*, 1969, p. 23-24.

104. Cabe decir que la convicción con la que Shaftesbury defendía el clasicismo artístico no estaba exenta de prejuicios. Su adhesión al gusto clásico tenía como contrapartida una ceguera total respecto al arte de otras culturas. El arte musulmán, chino, japonés

o indio son descalificados de antemano, porque sus formas diferían del ideal clásico de raíz grecorromana. La sencilla ecuación mediante la cual Shaftesbury equiparaba la calidad artística a la libertad política difícilmente podía aplicarse en el caso de todas estas culturas. A su juicio, los regímenes políticos y religiosos que desde antiguo gobernaban estos pueblos habían impedido el desarrollo de una *cultura de la cortesía* necesaria para la creación, la contemplación y el disfrute del gran arte. Su mirada respecto al

arte de otras culturas se hallaba condicionada por su forma de entender el sistema político y religioso que lo sustentaba. En consecuencia, su veredicto, no sólo respecto al arte de otras culturas, sino también respecto al arte medieval inglés o a la plástica francesa durante el reinado de Luis XIV, fue extremadamente negativo. La defensa del gusto clásico implicaba, asimismo, el rechazo de la pintura flamenca. El detallismo y el naturalismo de las composiciones nórdicas se alejaban, en opinión de Shaftesbury, de los prin-

cipios de simplicidad y de unidad que habían de regir a la representación ideal de las acciones humanas propia de la pintura de la historia. Shaftesbury se hacía eco, así, una vez más, de uno de los tópicos de la teoría artística italiana y francesa del siglo XVII: el de la superioridad de la manera italiana respecto de la manera nórdica.

105. Philip AYRES, *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 13.

106. Philip AYRES, *Classical Culture and the Idea of Rome*, 1997, p. 4; James SAMBROOK, *The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789*, Londres y Nueva York, Longman, 1993, p. 203.

107. *Miscellaneous...*, *Characteristiks*, vol. III, 1978, misc. 3, Cap. 1, p. 138.

108. Rex. A. BARRELL, *Shaftesbury et «Le Refuge Français»*, 1989, p. 251.

109. *Soliloquy...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 1, sección 3, p. 198-199.

110. *Miscellaneous...*, *Characteristics*, vol. III, 1978, misc. 3, Cap. 1, p. 152.

111. *Ibidem*, misc. 3, Cap. 1, p. 139.

112. *Soliloquy...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 2, sección 2, p. 240. Véase también parte 2, sección 3, p. 360.

113. *Plastics...*, *Second Characters*, 1968, p. 152, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 91)

114. Acerca de la crítica de Shaftesbury dirigida contra la pintura religiosa barroca y la Academia francesa, véase: Richard WOODFIELD, «The Freedom of Shaftesbury's Classicism», *British Journal of Aesthetics*, 14, 1975, p. 254-266.

115. «4th Part of Painting: viz. Sentiment, Movement, Passion, Soul.

The divine part and only Raphael's. Something which is above the modern turn and only antique species of grace. Above the dancing-master, above the actor on the stage. Above the other masters of exercise. And this even the ordinary painters and statuaries see; and therefore no toe twisted out, no chin held up. No stalk, or tread, or brangling, like the tragic, the theatrical action. Yet the sneer retained; the twist; the affected contrast. «Here and here. This way and this way.» So the French modern school, in reverse of Poussin their renegade; or rather they his rebels, since he had the right to be their prince». *Plastics...*, *Second Characters*, 1969, p. 151, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 91)

116. «But the good painter must come a little nearer to TRUTH, and take care that his Action be not *Theatrical*, or at second hand, but original, and drawn from NATURE her-self». *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules: According to Prodicus; Lib II, Xen. De Mem. Soc.*, 1713, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 5a ed., Londres, 1732, capítulo 3, p. 368. «Theatrical, etc, or which is the same as theatrical action, pulpitation, as in foreign country», *Plastics...*, *Second Characters*, 1969, p. 128, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 29)

costumbres y los males de la sociedad llevada a cabo por los poetas y oradores. El ejercicio crítico del humor, la práctica del diálogo y el libre examen habían dotado a los griegos de una capacidad especial para *verse a sí mismos* sin necesidad de obviar sus diferencias o de disimular sus defectos, de la que los modernos carecían. Shaftesbury contraponía dicha capacidad de los antiguos para verse a sí mismos y representarse de forma simple y natural, a las actitudes afectadas de sus contemporáneos¹⁰⁹. Otros signos de la libertad de pensamiento entre los griegos eran, en opinión de Shaftesbury, la tolerancia con la que aceptaban las opiniones diferentes de los demás, el cultivo de la crítica razonable e ingeniosa en lugar del odio o la persecución por motivos ideológicos o religiosos, y la curiosidad con la que se interesaron por las culturas de otros pueblos, inherente a su carácter de viajeros constantes¹¹⁰. A su juicio, este clima de debate y de libertad fue el que propició el desarrollo excepcional de la poesía, la música, la retórica, la historia y las artes plásticas durante el período clásico¹¹¹. Shaftesbury vinculaba, asimismo, el avance de las artes en Grecia al dinamismo de la crítica y a la importante función que cumplía. Tomando como modelo a Aristóteles, según Shaftesbury, el crítico tenía como objetivo reflexionar acerca de las diversas artes y, partiendo del conocimiento de su naturaleza y sus reglas, educar y refinar los sentidos y la mente del público para que su juicio ante la obra artística fuera más perspicaz, más rico en connotaciones y, sobre todo, más autónomo. El crítico desempeñaba, de este modo, un papel clave en la formación del gusto de los ciudadanos.

For to all Musick there must be an Ear proportionable. There must be an Art of *Hearing* sounds, e'er the performing Arts can have their due Effect, or in any thing exquisite in the kind be felt or comprehended. The just Performers therefore in each Art, cou'd not but naturally be the most desirous of improving and refining the publick Ear; which they cou'd no way so well effect as by the help of those latter *Genius's*, who were in a manner their *Interpreters* to the People; and who by their Example taught the Publick to discover what was just and excellent in each Performance¹¹².

La herencia griega: simplicidad, naturaleza y virtud

Las cualidades del arte griego que Shaftesbury más admiraba eran la naturalidad y la simplicidad. A lo largo de su obra insiste en que la belleza y la perfección de la poesía y la plástica griegas residían principalmente en la simplicidad y la naturali-

dad de las mismas. Por el contrario, consideraba afectado el arte moderno, a excepción de los artistas que mejor habían interiorizado los principios del clasicismo:

This an eternal distinction between ancient and modern. The first ever without affectation. The latter (except Raphael, Poussin, and in statuary Michael Angelo) all give into it more or less. And the cavalier Bernini in this respect an apostate in statuary, as Pietro da Cortona in painting, both for this and for colours.

Definition of *affectation*, viz. «An expressed consciousness of grace which spoils grace and its simplicity. An attention to self, to the action, movement, or attitude itself.»¹¹³

La afectación era la enemiga de la gracia. Una de las principales causas de la afectación en el arte era, en opinión de Shaftesbury, la incapacidad de los pintores modernos de crear imágenes vivas a partir de la naturaleza y del modelo antiguo. Y situaba el empobrecimiento de la idea de imitación de lo antiguo y el consiguiente distanciamiento de la naturaleza en el contexto particular de la pintura académica francesa y de la pintura religiosa barroca¹¹⁴. Los pintores franceses, con la brillante excepción de Poussin, mediante el empleo repetitivo y minucioso de los modelos propio de la enseñanza académica, habían perdido la capacidad de observación y la agudeza imaginativa necesarias para dotar de gracia a sus representaciones¹¹⁵. La crítica de la afectación iba asociada al rechazo de la denominada «acción teatral», término que empleaba para referirse a las obras de expresión exagerada y gesto estereotipado¹¹⁶. En la representación, tal como Shaftesbury la concebía, las figuras habían de tener una apariencia natural, habían de poseer una cualidad despojada y austera. Por otro lado, pensaba que la negación del principio clásico de simplicidad en la pintura religiosa barroca, o en el estilo gótico, se debía a la supeditación de dichas formas artísticas a la función exclusivamente devota o a la propaganda papal. Ambos estilos artísticos entraban en contradicción con la sencilla ecuación entre cultura y libertad que él consideraba el fundamento del progreso y la calidad artísticas. No obstante, a pesar de la evidente parcialidad de sus juicios, mediante la crítica de la *teatralidad* y la defensa de un tipo de composición más simple y clásica, Shaftesbury avanzó una vía de reflexión que adquiriría una especial relevancia entre los teóricos posteriores del neoclasicismo, especialmente en Diderot¹¹⁷. Su idea de la simplicidad aplicada al lenguaje de la arquitectura chocaba igualmente con el estilo gótico y le llevó a rechazar también la obra del más célebre de los arquitectos de su tiempo, Christopher Wren (1632-1723)¹¹⁸. Su reivindicación del estilo clásico en ar-

quitectura ejerció una notable influencia en el neopalladianismo del siglo XVIII. Tal como señaló Rudolf Wittkower, uno de los principales representantes de esta corriente, Richard Boyle, Lord Burlington (1694-1753), fue el arquitecto que llevó a la práctica de forma más completa en el campo de la arqueología y de la arquitectura el proyecto de shaftesburyano de un nuevo arte inglés fundado en el modelo clásico¹¹⁹.

La simplicidad desempeña un papel clave en la teoría artística de Shaftesbury. El filósofo interpretaba el concepto en dos sentidos que se complementaban. Por un lado, designaba una cualidad formal, una determinada concepción del estilo propia de las obras antiguas, definida previamente en la tratadística clásica, según la cual, las obras simples y naturales son ordenadas y sencillas, presentan una apariencia unitaria, y las partes que las conforman guardan una armonía, un equilibrio entre ellas. Y, por otro, hacía referencia a una cualidad ética o espiritual que se expresaba a través de las formas simples. El estilo o la forma simples eran, de este modo, la expresión, la imagen visible de otro tipo de simplicidad: la simplicidad del alma, la belleza del alma:

All this is right, but take care lest, while thou admirest simplicity of this sort, thou forgettest another simplicity, infinitely more beautiful and of more importance. Remember, therefore, what *the perfection of man is*, and that beyond this, to seek for anything, or aim at any other ornaments, is to lose simplicity, and become that gaudy piece of painting or architecture which he that is knowing despises¹²⁰.

La simplicidad de la forma adquiere, de esta manera, un significado ético. Para Shaftesbury, la virtud, la dignidad, la ingenuidad o la sabiduría sólo podían presentar una apariencia simple, y dicha apariencia era la traducción sensible de la belleza espiritual. Los objetos simples, incluso los aparentemente más vulgares, se hacían eco a través de su forma de dicha belleza¹²¹. El significado ético y filosófico que Shaftesbury otorga a la simplicidad tiene sus raíces en el estoicismo. La noción estoica de simplicidad y su dimensión ética se hallaban imbricadas en el propio tejido filosófico de la estética clásica, aunque pocos autores modernos llegaron a articularla con la profundidad y la coherencia de Shaftesbury. Para los estoicos, el orden del cielo, la armonía, la medida y la unidad presentes en la naturaleza se hallaban regidas por el principio divino del *logos*, la recta razón. Y el *logos* siempre seguía «el camino más corto», la vía más simple¹²². La simplicidad constituía, por tanto, uno de los signos de la actuación de la inteligencia divina presente en el mundo natural. Y dado que para la filosofía estoica la mayor aspiración del ser humano consistía

en alcanzar la íntima correspondencia entre la razón humana y el principio ordenador del universo, la simplicidad inherente al devenir de la naturaleza había de reflejarse en la sencillez de las acciones y en la libertad, en la transparencia de la inteligencia. Trasladando la noción de simplicidad al plano de la teoría artística, a juicio de Shaftesbury, el poeta que mejor materializó en su obra dicha idea fue Homero:

He retain'd only what was decent in the *figurative* or *metaphoric* Stile, introduc'd the *natural* and *simple*, and turn'd his thoughts towards the real Beauty of Composition, the Unity of Design, the Truth of Characters, and the just Imitation of Nature in each particular¹²³.

En su opinión, la presencia y la vivacidad características de los personajes de la poesía homérica se derivaban de la simplicidad con la que habían sido trazados. Homero despojaba a la representación de todo aquello que no era esencial, de todo lo secundario:

He describes no Qualitys or Virtues, censures no Manners; makes no Encomiums, nor gives Characters himself. 'Tis they that show themselves¹²⁴.

El equilibrio y la concisión de la poesía de Homero se erigían, así, como un modelo a seguir. Shaftesbury admiraba también la capacidad del poeta para otorgar plena entidad a un personaje empleando los elementos mínimos, y su misteriosa habilidad para evocar con total nitidez el carácter y la apariencia de un personaje a partir, únicamente, de la descripción de un detalle de su figura o de su rostro:

A few words let fall, on ony slight occasion, from any of the Partys he introduces, are sufficient to denote their manners, and distinct Character. From a Finger or a Toe, he can represent to our Thoughts the Frame and Fashion of a whole Body¹²⁵.

Asimilando la tarea del poeta a la del pintor, Shaftesbury afirmaba que Homero dibujaba sus personajes con tal concisión que era innecesario añadir una inscripción o un comentario para hacer explícito su significado y función:

He paints as to need no Inscription over his Figures, to tell us what they are, or what he intend's by'em¹²⁶.

Por todo ello, siguiendo a Aristóteles, la poesía de Homero alcanzaba el cumplimiento perfecto de la

117. Diderot llevó a cabo la traducción al francés del *Inquiry concerning Virtue and Merit*, y conocía bien la obra de Shaftesbury. Michael Fried, en relación con el uso que Diderot hizo del concepto de «teatralidad» en su teoría artística, hace referencia a la más que probable lectura por parte de éste de la *A Notion of the Historical Draught of Hercules*, véase: Michael FRIED, *Absortion and Theatricality: Painting & Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1980, p. 218.

118. *A Letter Concerning Design, Second Characters*, 1969, p. 22.

119. *Palladio and Palladianism*, Nueva York, 1974, p. 181. Acerca de la relación entre Burlington y Shaftesbury, véase también Philip AYRES, *Classical Culture and the Idea of Rome*, 1997, p. 105-115.

120. *Askêmata*, P.R.O. 30/24/27/10, p. 66, (*Exercices*, ed. Jaffro, p. 101), (*The Philosophical Regimen*, ed. B. Rand, p. 179).

121. «Whenever there appears anything which, for its beauty and simplicity, is charming to the sight, thought it be one of those ordinary things, such as a vessel, or urn, a sword or any other arm, a habit or a dress, remember still what it is that resembles this in life.» *Askêmata*, P.R.O. 30/24/27/10 p. 66 (*Exercices*, ed. Jaffro, p. 101; *The Philosophical Regimen*, ed. Rand, p. 179).

122. «Ἐπὶ τὴν σύντομον αἰετρεχέ συντομον δὲ ἡ κατὰ φύσιν ὅστε κατὰ τὸ υγιέστατον πᾶν λέγειν καὶ πράσσειν.» («Corre siempre por el camino más corto, y el más corto es el que discurre de acuerdo con la naturaleza.» Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 51, Madrid, Gredos, 1994), *Askêmata*, P.R.O. 30/24/27/10 p. 72 (*Exercices*, ed. Jaffro, p. 108).

123. *Soliloquy... Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 2, sección 2, p. 243.

124. *Ibidem*, parte 1, sección 3, p. 197.

125. *Ibidem*, p. 197.

126. *Ibidem*, p. 197.

127. *Ibidem*, p. 196.

128. *The Dancing Column: On Order in Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), Londres, 1996, p. 45.

129. «These are the ancient Busts; the Trunks of Statues, the Pieces of Anatomy; the masterly rough Drawings which are kept within; and the secret learning, the Mystery, and Fundamental knowledge of the Art». *Soliloquy...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 1, sección 3, p. 206.

130. «Tis from the many Objects of Nature, and not from a particular one, that those Genius's form the Idea of their Work. Thus the best Artist are said to have been indefatigable in studying the best Statues: as knowing them a better Rule, than the perfectest Human Bodies could afford». *Sensus Communis...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 4, sección 3, p. 145.

131. *Soliloquy...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 1, sección 3, p. 205.

función mimética: la historia, los personajes, los lugares o los sentimientos fantásticos que describía adquirirían, a ojos del espectador, la apariencia de un mundo real:

For Poetry it-self was defin'd an Imitation chiefly of Men and Manners: and was that in an exalted and noble degree, which in a low one we call Mimicry. 'Tis in this that the great *Mimographer*, the Father and Prince of poets, excels so highly; his Characters being wrought to a Likeness beyond all that any succeeding Masters were ever able to describe¹²⁷.

Tomando al Poeta como ejemplo, la representación de los personajes, de los *caracteres* en pintura había de ser, igualmente, simple y natural. La forma externa, los signos exteriores de la representación debían reflejar directa e inequívocamente el carácter interior. El énfasis especial que Shaftesbury atribuye a la simplicidad y a la ausencia de ambigüedad se debe a que estas cualidades tenían una finalidad práctica, se hallaban al servicio de la transmisión de un contenido moralizante. El mensaje de la obra había de comunicarse a través de la forma más clara posible para que ésta pudiera cumplir su función civilizadora. Por este motivo, tal como observa Joseph Ryckwert, determinados mecanismos retóricos quedaban descartados de la práctica de la pintura:

Indeed he proposed to reform the use these artists made of the universally signifying marks, the *characteristics* of his title, through a search for truth to type in language; the best kind of characteristic would then be a «natural» figure that might convey immediate meaning to the uninstructed. The old apparatus of allegory and learned reference on which artists had long relied seemed to him to be already wearing threadbare, and to be in any case corrupted by «gothick» and «monkish» prejudice. The study of the individually expressive, of a naturally indexed and almost measurable expression was the only way forward. Shaftesbury was, in any case, another enemy of traditional rhetoric and his work implied the devaluation of all rethoric and artifice¹²⁸.

Junto a la idea de simplicidad, Shaftesbury elabora en sus textos de tema artístico una serie de conceptos y de temas fundamentales de la crítica y de la estética clásicas: como la idea de imitación, la denominada trinidad filosófica de lo verdadero, lo bueno y lo bello, o la atribución de una función moral al artista. Anthony Ashley Cooper interpreta en todo momento estos conceptos a la luz de su filosofía moral y de su concepción estética del mundo. El trasfondo moral, espiritual y también político del arte es la característica que define por

excelencia su teoría artística y su lectura del modelo clásico.

En la teoría clásica, el artista había de educar su mirada y formar su juicio a partir de la observación constante de la naturaleza y del estudio de los modelos de la antigüedad¹²⁹. El significado y el valor que Shaftesbury atribuye a la imitación de lo antiguo era, en líneas generales, con el sentido que la crítica clásica daba a este concepto. La originalidad de su pensamiento no radica, pues, en la novedad de sus tesis, sino en la profundidad filosófica con la que articuló los conceptos de belleza, naturaleza e imitación, y en las connotaciones particulares que la idea de imitación de lo antiguo adquiere en el contexto específico de la Inglaterra de principios del setecientos. Para Shaftesbury, de acuerdo con los postulados de la estética clásica, la imitación de lo antiguo era el camino a seguir para alcanzar la representación de la belleza, ya que interpretaba el arte clásico como la encarnación perfecta de la misma. En el contexto de la estética clásica la belleza era pensada como la expresión visible del orden y la armonía interiores, como la manifestación sensible de la estructura inteligible del universo. De ahí que la belleza fuera inseparable de la verdad, pues formaba parte de la propia definición de la configuración inteligible del mundo natural. La representación de la naturaleza a través del arte era entendida como la imagen visible de dicha estructura metafísica del mundo. El artista, por tanto, había de llevar a cabo un complejo proceso de observación, selección y abstracción de las formas naturales, con el fin de dar con la forma que mejor encarnara dicho principio inteligible, que expresara mejor la idea de belleza¹³⁰. El estudio y la imitación de las obras antiguas era una de las condiciones ineludibles del aprendizaje del complejo proceso de representación de la naturaleza que el artista había de realizar, ya que en el arte clásico la mimesis había alcanzado un punto culminante: el del equilibrio perfecto entre la naturaleza y la idea. Para la estética clásica, las obras antiguas constituían la traducción al lenguaje de las imágenes de la ley racional universal de la naturaleza; de ahí su perfección, su valor intemporal y su carácter modélico. En consecuencia, las reglas artísticas, derivadas de las fuentes clásicas y codificadas a partir del Renacimiento, se hallaban en estrecha concordancia con dicha ley universal y eterna de la naturaleza. Shaftesbury otorgaba un valor cognoscitivo a las reglas artísticas, a las que denomina en una ocasión «cartas de navegación filosóficas», refiriéndose a su función guía de la creación artística¹³¹. También empleaba esta metáfora para aludir a los modelos antiguos, a los que atribuía el mismo carácter cognoscitivo y regulador que a las reglas. Sin embargo, a pesar de asignar a las reglas un papel determinante en la creación artística, se distanció de aquellos críticos que, partiendo de un uso restrictivo y casi mecánico de las mismas, cen-

suraban las obras que no se adaptaban a ellas de una manera estricta. Tal es el caso de Roland Fréart de Chambray (1606-1676), al que Shaftesbury calificaba de «dogmático» a causa de sus puntillosas críticas al carácter indecoroso y a los errores de invención de Miguel Ángel en el *Juicio final*, o a las carencias en la expresión del dibujo de *La masacre de los inocentes* atribuido a Rafael¹³². Sus críticas a Fréart de Chambray están fundadas en un sentido más flexible de las reglas que el de los críticos franceses, más próximo al uso y al significado de las mismas que se desprende de la contemplación y el estudio del arte antiguo y de la lectura de las obras de Vitruvio, Horacio, Longino, de los teóricos renacentistas y especialmente de Franciscus Junius. No obstante, a pesar de las importantes diferencias de matiz que separaban a Shaftesbury de Fréart du Chambray y de otros exponentes del clasicismo a los que muy probablemente leyó, como Charles Alphonse du Fresnoy (1611-1665), André Felibien (1619-1695), Charles le Brun (1619-1690) o Roger de Piles (1635-1709), su teoría artística coincide en líneas generales con los presupuestos de la doctrina clásica. En las notas para un tratado sobre pintura titulado *Plasticks or the Original Progress and Power of Designatory Art*, que no pudo llegar a realizarse¹³³, y en la *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1712), principalmente, y también de forma más dispersa en otros textos, Shaftesbury examina gran parte de los conceptos y de los temas que formaban el corpus de la teoría clásica. Desde la perspectiva de la teoría clásica aborda temas tales como la diferencia entre la imitación y el retrato, la primacía del diseño sobre el color, la jerarquía de los géneros, la noción del *ut pictura poesis*, la comparación entre la escultura y la pintura, la teoría de las cinco partes de la pintura o los principios del orden, el decoro, la proporción y la unidad.

En consonancia con los teóricos clasicistas del siglo XVII, para Shaftesbury, la belleza de las obras antiguas superaba las fronteras del tiempo y del espacio. Las reglas artísticas y el principio de imitación de lo antiguo poseían, por lo tanto, un valor suprahistórico. La creencia en dicha proximidad entre el presente y el pasado, así como la visión idealizada de las obras clásicas entendidas como la encarnación perfecta de la belleza universal y eterna, comenzó, precisamente, a entrar en crisis a partir del episodio de la querrela de los antiguos y los modernos al que acabamos de aludir. La función primordial que determinados historiadores, filólogos y teóricos del arte otorgaron al pensamiento histórico a la hora de concebir la antigüedad, transformó la imagen tradicional de la misma y los valores atemporales derivados de ella. Así, la belleza de las obras clásicas, las reglas o el canon, pasaron a interpretarse como el fruto de una circunstancia cultural concreta, como una creación extraordinaria de

la mente humana surgida en un determinado contexto artístico, cultural y social. En este sentido, las obras clásicas ya no podían ser vistas como la encarnación directa y genuina de la belleza espiritual inherente a la naturaleza y válida para todos los tiempos, sino como el resultado de unas prácticas artísticas y culturales variables a lo largo del tiempo. Y la propia noción de belleza comenzó a considerarse dentro de la esfera de la temporalidad. A raíz del cambio que supuso la comprensión histórica del arte antiguo surgió una pregunta inevitable: ¿cómo conciliar la individualidad de las obras antiguas, su carácter particular vinculado a unas convenciones y a unos hábitos culturales determinados, y su aspiración a la universalidad, su carácter imperecedero y la rotundidad de su presencia más allá del tiempo? Winckelmann y los críticos e historiadores románticos heredaron esta pregunta. Su forma de concebir la plástica y la literatura antiguas, a diferencia del clasicismo anterior, partía de la conciencia de la escisión en la continuidad de la tradición del clasicismo que supuso el reconocimiento de la relatividad histórica del lenguaje clásico. Pero esta forma de pensar el clasicismo y la antigüedad corresponde a un episodio que tuvo lugar, básicamente, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y que, evidentemente, Shaftesbury, cuyas reflexiones sobre la belleza entroncaban directamente con la tradición platónica, se hallaba todavía lejos de vislumbrar.

Otro de los legados de la antigüedad que ejerció un mayor influjo en la estética posterior fue el de la denominada «trinidad filosófica de lo verdadero, lo bello y lo bueno». De la creencia griega en un estrecho vínculo entre la esfera natural y la humana, articulada teóricamente por vez primera por los pitagóricos, se derivaba la idea de que la belleza del universo, identificada con la medida y la armonía presentes en todas las cosas, había de corresponderse a escala humana con la bondad, con la virtud entendida como justa medida. Así, para los estoicos, la virtud consistía en alcanzar la armonía entre la propia vida y la vida de la naturaleza, guiada por un principio inteligible:

La virtud del hombre feliz y de una vida bien conducida consisten en esto: que todas sus acciones están fundadas sobre aquel principio de armonía entre su propio espíritu y la voluntad del rector del universo¹³⁴.

Shaftesbury creía igualmente en la existencia de una estrecha relación entre la armonía, la belleza del mundo natural y otro tipo de armonías pertenecientes al mundo moral: las proporciones inherentes al carácter y a las afecciones, a las que denominaba, siguiendo a los autores clásicos, «números interiores», refiriéndose a la virtud, a la bondad y a la difícil justa medida¹³⁵. La centralidad que

132. *Plasticks...*, *Second Characters*, 1969, p. 132, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 68)

133. La edición que Benjamin Rand llevó a cabo de este texto, incluido en su publicación de los *Second Characters*, no respeta el orden original de las notas. El manuscrito original se conserva en el Public Record Office de Londres, 30/24/27/15.

134. Diógenes LAERCIO, *Vidas de los filósofos más ilustres*, Madrid, Gredos, 1972, VII, 88.

135. «So is Symetry and Proportion founded still in Nature, let Mens Fancy prove ever so barbarous or Gothick, in their Architecture, Sculpture, or whatever other designing Art. 'Tis the same case, where Life and MANNERS are concern'd. The same Numbers, Harmony, as Proportion have place in MORALS; and are discoverable in the Characters and Affections of Mankind; in which are lay'd the just Foundations of any Art and Science, superior to every other human Practice and Comprehension». *Soliloquy...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 3, sección 3, p. 353.

136. «Of all other beautys which *Virtuoso's* pursue, *Poets* celebrate, *Musicians* sing, and *Architects* or *Artists*, of whatever kind, describe or form; the most delightful, the most engaging, and pathetic, is that which is drawn from real *Life* and from the *Passions*. Nothing affects the heart like that which is purely from it-self, and of its own *Nature*, such as the *Beauty of Sentiments*; the *Grace of Actions*; the *Turn of Characters*, and the *Proportions and Features of a Human Mind*». *Sensus Communis...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 4, sección 2, p. 136.

137. «They shou'd add the *Wisdom of the Heart* to the *Task* and *Exercise of the Brain*, in order to bring *Proportion* and *Beauty* into their *Works*». *Soliloquy...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 2, sección 3, p. 277.

138. «¿Y qué ocurre con lo más seductor, más agradable, más amable, lo que más se añora y más se desea: el carácter del alma?, ¿También lo imitáis? ¿O no es respresentable?». *Recuerdos de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, p. 137.

139. *Soliloquy...*, *Characteristics*, 1978, vol. I, parte 3, sección 3, p. 336.

140. «For where a real *Character* is mark'd, and the *inward Form* peculiarly describ'd, 'tis necessary the *outward* shou'd give place». *A Notion of the Historical Draught or Tablature od the Judgment of Hercules...* cap. 3. p. 367.

141. *Soliloquy...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 3, sección 3, p. 336.

142. *Ibidem*, parte 1, sección 3, p. 207. En una de las notas de *Plastics*, Shaftesbury emplea la expresión «segundo hacedor» para referirse al poder de invención y de inspiración de Miguel Ángel, ver *Plastics...*, *Second Characters*, 1969, p. 119, (P.R.O. 30/24/27/15, p. 22)

Shaftesbury atribuye a la *mímesis de los caracteres* y el valor y la función éticas que otorga a la pintura de historia, adquieren pleno sentido a la luz de dicha correlación. Así, el pintor, como el poeta, mediante la representación de las acciones humanas, había de aspirar a expresar las bellezas «surgidas de la vida real y de las pasiones»¹³⁶. En este sentido, el artista debía ser sabio en materia moral, siendo su sabiduría el fruto de una especial combinación del sentimiento y la inteligencia, es decir, de una visión inspirada e iluminadora del ser humano¹³⁷. Dicha visión había de descubrir el tejido espiritual propio de la bondad y la virtud, el carácter interior, en palabras de Jenofonte «el carácter del alma»¹³⁸, los mencionados «números interiores», a los que Shaftesbury también denominaba «números del corazón»:

HOWEVER this may prove, there can be no kind of *Writing* which relates to *Men* and *Manners*, where it is no necessary for the *Author* to understand *Poetical* and *Moral TRUTH*, the *Beauty of Sentiments*, the *Sublime of Characters*; and carry in his *Eye* the *Model* or *Exemplar* of that *natural Grace*, which gives to every *Action* its attractive *Charm*. If he has naturally no *Eye*, or *Ear*, for these *interiour Numbers*; 'tis not likely he shou'd be able to judg better of that *exterior Proportion* and *Symmetry of Composition*, which constitutes a *legitimate Piece*¹³⁹.

El contenido moral de la obra artística sólo podía comunicarse a través de unas formas adecuadas¹⁴⁰. A juicio de Shaftesbury, el artista que no fuera capaz de reconocer dichas armonías interiores leyendo en los rostros y en los gestos de los demás, difícilmente podía hallar el medio adecuado para expresarlas mediante el lenguaje de la acción y el movimiento¹⁴¹. Por el contrario, elevaba a la categoría de *segundo hacedor*, de *nuevo Prometeo*, al artista capaz de dar vida en un todo ordenado y proporcionado a una historia y a unos personajes que revelasen el complejo entramado de sentimientos, pensamientos y acciones que constituyen el ser moral del individuo:

Such a *Poet* is indeed a second *Maker*: a just *PROMETHEUS*, under *JOVE*. Like that *Sovereign Artist* or universal *Plastick Nature*, he forms a *Whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due *Subjecion* and *Subordinacy* of constituent *Parts*. He notes the *Boundaries* of the *Passions*, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks the *Sublime* of *Sentiments* and *Action*, and distinguishes the *Beautiful* from the *Deform'd*, the *Amiable* from the *Odious*. The *Moral Artist*, who can thus imitate the

Creator, and is thus knowing in the inward *Form* and *Structure* of his *Fellow-Creature*, will hardly, I presume, be found unknowing in *Himself*, or at a loss in those *Numbers* which make the *Harmony* of a *Mind*¹⁴².

El artista ideal que propone Shaftesbury podía remontarse al origen de las formas, imitar al principio creador de la *naturaleza plástica*, pero no con la finalidad de representar la esencia de la naturaleza —tal fue la lectura que los románticos hicieron más tarde de su teoría del artista—, sino con el objetivo de representar algo así como «la estructura del mundo moral», la esencia espiritual del ser humano. Shaftesbury recupera, de este modo, uno de los sentidos originarios de la *mímesis*, entendida como la representación a través de los medios del arte de la *forma interior* de un modo que resulte reconocible para el espectador y revelador de significado. Tal como explica Hans-Georg Gadamer, éste es el significado que el concepto de *mímesis* adquirió en la antigüedad:

¿Qué es este otro, presente aún en la obra de arte, diferente de un artículo que puede reproducirse a discreción?

La antigüedad dio una respuesta a esta pregunta, que sólo hay que entender correctamente de nuevo: en toda obra de arte hay algo así como *mímesis*, *imitatio*. Por supuesto que *mímesis* no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible¹⁴³.

Mediante esta interpretación de la *mímesis*, Shaftesbury otorga un protagonismo central a la capacidad de invención del artista. El artista no imita lo conocido, sino que lleva a cabo una tarea de búsqueda de ese *algo* no articulado que Shaftesbury denomina «forma interna» o «números interiores». La imaginación creativa del artista es la encargada de descubrir la citada «armonía interior» o forma originaria y la que posibilita también la articulación sensible de la misma a través del lenguaje artístico.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII los lectores de Shaftesbury, especialmente los de lengua alemana, interpretaron sus textos en clave romántica. Así, hallaron diversas prefiguraciones del genio rebelde y visionario del *Sturm* en su reivindicación del entusiasmo poético, su caracterización del artista como *nuevo Prometeo*, o en su forma de concebir la imaginación creativa o la originalidad del artista. Sin embargo, sin necesidad de obviar el papel que Shaftesbury otorga a la imaginación, el modelo de artista que él proponía distaba mucho de ser el de un genio individualista e ingobernable, ya que, en consonancia con las

ideas sobre el genio comunes a principios del setecientos, para él el artista cumplía una función determinada en el contexto de la «cultura de la sociabilidad» de la época. En este sentido, emulando a Plinio, el artista era *res communis terrarum*, y tenía como principal cometido elevar la condición moral de los ciudadanos mediante la promoción de las virtudes públicas.

Let Poets, or the Men of Harmony deny, if they can, this Force of *Nature*, or withstand this *moral Magick*. They for their parts, carry a double Portion of this Charm about with them. For in the first place, the very Passion which inspires them, is itself *the Love of Numbers, Decency and Proportion*; and this too, not in a narrow sense, or after a *selfish* way (for Who is there that composes for *himself*?) but in a friendly social View; for the Pleasure and Good of others; even down to Posterity, and future Ages¹⁴⁴.

La atribución de una función social al artista era una de las tesis centrales de la doctrina del humanismo cívico. John Barrell remarca el carácter aristocrático propio de la interpretación de Shaftesbury y de los demás representantes de dicha doctrina durante la primera mitad del siglo, ya que las virtudes públicas que las artes en general y, especialmente, la pintura de historia debían promover, sólo podían ser puestas en práctica por una élite de ciudadanos libres, siendo éstos, en principio, los destinatarios exclusivos de este género de pintura. El discurso del humanismo cívico, de herencia clásica y renacentista, partía de la idea de que la realización moral y racional del individuo había de cumplirse en el ámbito de la comunidad, mediante su actuación como ciudadano, en tanto que miembro activo, consciente y autónomo de una comunidad política independiente, como la *polis* o las repúblicas de la antigüedad¹⁴⁵. El buen funcionamiento de este sistema de gobierno dependía fundamentalmente de la *integridad moral* de los ciudadanos que lo conformaban. El amor a la comunidad, o lo que es lo mismo, el sentido del bien público, la anteposición del bien común al interés privado, era la virtud cívica por excelencia que definía dicha integridad y había de guiar en todo momento la acción política de los ciudadanos. Junto al sentido del bien común, John Barrell, siguiendo a James Thomson, enumera otras dos virtudes públicas: la vida independiente y la integridad en el cargo público¹⁴⁶. La idea del sentido común, formulada en un primer momento por los autores latinos del periodo helenístico, constituye uno de los pilares del pensamiento ético, estético y político de Shaftesbury. En la obra titulada *Sensus Communis, An essay on the Freedom of Wit and Humor* (1709) define el sentido de lo común como

una afección social, un sentido del bien de la comunidad, un sentimiento natural que une al individuo con sus semejantes, y mediante el cual adquiere conciencia tanto de los derechos de los demás, como del vínculo que lo une a la sociedad, y de la coincidencia del bien común con el suyo propio. Shaftesbury esgrimía su teoría de la afección social natural del individuo y su concepción del bien público contra las tesis hobbesianas de la moral egoísta y utilitaria, y también contra la tiranía y los sistemas de gobierno absolutos: «Where absolute power is, there is no Publick»¹⁴⁷. Es necesario tener en cuenta que, a principios del setecientos, la condición de posibilidad del ejercicio de las virtudes públicas, y la garantía de la independencia del ciudadano a la hora de participar activamente en política era la propiedad, por lo general, la propiedad de la tierra. De ahí que el discurso del humanismo cívico de las primeras décadas del siglo XVIII poseyera un carácter eminentemente aristocrático, en palabras de John Barrell:

For these reasons, the discourse of civic humanism —at least in his aristocratic, which is arguable its only form— is concerned with virtue only insofar as it is public virtue, which is to say, only insofar as it is virtue capable of being exercised by a political animal who is capable not only of being ruled but also of ruling¹⁴⁸.

Si las artes, según Shaftesbury, tenían como principal cometido promover el espíritu público de la aristocracia, la clase gobernante de la que él formaba parte, y el arte y los artistas cumplían una función pública, pues habían de fomentar el conocimiento y el ejercicio de las virtudes sociales, entonces, la adopción del modelo clásico no respondía únicamente a razones estéticas y éticas, sino también políticas.

Partiendo de la creencia en la relación recíproca entre libertad, virtud, incremento del gusto y progreso de las artes, Shaftesbury desarrolló la teoría artística de la que acabamos de analizar los principales rasgos y que, a pesar de su carácter incompleto y más allá del contexto sociopolítico concreto en el que surgió, ejerció un notable influjo en el pensamiento artístico del siglo XVIII. Por otro lado, fundándose en esta misma premisa, llevó a cabo una dura crítica contra los poetas y artistas de su tiempo. Los problemas y defectos de la práctica artística y literaria contemporáneas procedían, a juicio de Shaftesbury, de una carencia fundamental: la falta de gusto y la ausencia de crítica. Dicha insuficiencia de base se manifestaba de múltiples formas. Como por ejemplo, en el desinterés de los autores ingleses no sólo por la cultura antigua, sino también por la literatura, la filosofía o el arte surgidos más allá del suelo británico¹⁴⁹. O en la práctica simplista del comercio común en la época, en la que el personaje

143. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, UAB, 1991, p. 92-93.

144. *Sensus Communis...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 4, sección 2, p. 136.

145. Véase: J. G. A. Pocock, *Politics, Language and Time: Essays on Political Thought and History*, Nueva York, Atheneum, 1973, p. 80-103.

146. *The Political Theory of Painting*, New Haven y Londres, Yale University Press, p. 4.

147. *Sensus Communis...*, *Characteristics*, vol. I, 1978, parte 3, sección 1, p. 107.

148. *Ibidem* p. 8.

149. «For our part, we neither care that *Foreigners* should travel to us, nor any of ours should travel into *foreign* Countrys. Our best Policy and Breeding is, it seems, «To look abroad as little as possible; contract ours Views within the narrowest Compass; and despite all Knowledge, Learning or Manners which are not of a *Home-Growth*». For hardly will the *Antients* themselves be regarded by those who have so resolute a Concept of what the politest *Moderns* of any Nation, besides their own, may have advanced in the way of *Literature, Politeness* or *PHILOSOPHY*». *Miscellaneous...*, *Characteristics*, vol. III, 1978, misc. 3, cap. 1, p. 153, 154.

elogiado era comparado a alguna gran figura de otros tiempos, con el fin de ensalzar sus virtudes de manera superlativa¹⁵⁰. Shaftesbury también criticaba a los modernos autores de memorias, ya que su forma autorreferente y privada de narrar entraba en clara contradicción con sus ideas acerca del artista moral y la función civilizadora del arte¹⁵¹. Otras debilidades de los autores de su época eran, en su opinión, la falta de independencia, su sumisión a la moda o su adaptación a los gustos cambiantes del público¹⁵². Pero la raíz de todos estos problemas de los autores y artistas de su tiempo no residía, según Shaftesbury, en su falta de ingenio o de fantasía, sino en su carencia de *juicio o corrección*, en la falta, en palabras de Horacio, de *limae labor*¹⁵³, es decir, en la ausencia de un auténtico conocimiento ético:

Nor do we condemn'em (our *Authors*) on their want of *Wit* or *Fancy*; but of *Judgment* and *Correctness*; which can only be attain'd by thorough *Diligence*, *Study*, and impartial *Censure of themselves*. It is *MANNERS* that is wanting. It is a due *Sentiment of MORALS*, which alone can make us knowing in *Order* and *Proportion*; and give us the *Just Tone* and *Measure* of human *Passion*.

So much the *Poet* must necessarily borrow of the *Philosopher*, as to the *Master* of the *common TOPICKS* of *Morality*¹⁵⁴.

Con el objetivo de alcanzar dicha sabiduría ética, Shaftesbury aconsejaba a artistas y poetas someterse a un constante ejercicio de autoexamen mediante la práctica del soliloquio, la reflexión, el estudio y la observación crítica de los usos y costumbres de la sociedad¹⁵⁵. Todo ello en vistas a educar el *juicio* y el *buen sentido* y a alcanzar un criterio crítico independiente. A propósito de la soledad necesaria para desarrollar la labor artística, Shaftesbury recuerda el capítulo de *The Painting of the Ancients* (1638), en el que Franciscus Junius se hace eco de las reflexiones de Ovidio, Plinio el Joven

y Séneca, entre otros, acerca de la vida retirada asociada a «these Arts that doe meddle with the imitation of all things»¹⁵⁶, y acerca también de la intensificación de la capacidad contemplativa e imaginativa que propicia la soledad. En contraste con dicho alejamiento, otra fuente principal de sabiduría moral para el artista, para el filósofo o el virtuoso era, en opinión de Shaftesbury, el comercio con el mundo, el diálogo cortés que había de fomentar el cultivo de las afecciones sociales y afianzar el sentido de lo común en el individuo¹⁵⁷. Y la otra gran fuente de sabiduría moral era la antigüedad, principalmente la Grecia clásica, la cultura en la que se forjaron los ideales morales que el arte debía proclamar. El artista filósofo había de trasladar a sus obras los principios aprendidos de la cultura y el arte clásicos: la naturalidad, la austeridad, la simplicidad, el ingenio, la prudencia, la armonía y la gracia. Shaftesbury de nuevo coincide con Junius, al considerar que la plástica y la literatura clásicas tenían como principal cometido la formación moral de los ciudadanos¹⁵⁸. Así, partiendo del modelo clásico, Shaftesbury estableció un binomio indisoluble entre arte y virtud, e insistió en que la formación del gusto —que en el contexto de su filosofía era sinónimo de formación moral— era la función esencial de todas las artes¹⁵⁹. Sin alejarse de los principios de la doctrina clásica, estas reflexiones adquieren un particular significado si tenemos en cuenta la modernidad de los textos de contenido ético en los que Shaftesbury abogaba por una moral autónoma, independiente, no tutelada, o no supeditada a los poderes de la iglesia o el estado. A pesar de su especial sensibilidad hacia el paisaje, la pintura de historia era el género que, en consonancia con los fundamentos de su teoría artística, mejor podía plasmar los valores de la moral renovada inspirada en los clásicos. El pintor o el poeta, podían proseguir, así, adaptándose a las circunstancias de su época, un viaje interminable en torno al centro principal del universo de Shaftesbury: el ser humano, sus posibilidades y sus relaciones con todo lo que le rodea. El tema más antiguo. El más nuevo.

150. «That a *Modern* may be honored, some *Antient* must be sacrificed. If a *Poet* is to be extolled; down with a *HOMER* or a *PINDAR*. If an *Orator*, or a *Philosopher*; down with a *DEMOSTHENES*, *TULLY*, *PLATO*. If a *General of our Army*; down with any *Hero* whatever of *Time* past. «The *Romans* knew no *Discipline*! The *Grecians* never learnt the *Art of War*». *Soliloquy...*, *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 2, sección 3, p. 267.

151. «THESE are the *Airs* which a neighbouring nation give themselves, more particularly in what they call their *Memoir*. Their very *Essays* on *Politicks*, their

Philosophical and *Critical Works*, their *Comments* upon ancient and modern *Authors*, all their treatises are *Memoirs*, The whole *Writing* of this *Age* is become indeed a sort of *Memoire-Writing*. Tho in the real *memoirs* of the *Antients*, even when they write at any time concerning themselves, there was neither the *I* nor *THOU* throughout the whole *Work*». *Ibidem* parte 1, sección 3, p. 200, 201.

152. «OUR modern *Authors*, on the contrary, are turned and modeled (as themselves confess) by the public *Relish*, and current *Humour* of the *Times*: They regulate themselves by the

irregular fancy of the *World*, and frankly own they are preposterous and absurd, in order to accomodate themselves to the *Genius* of the *Age*. In our days the *Audience* makes the *Poet*; and the *Bookseller* the *Author*: with what *Profit* to the *Publick*, or what *Prospect* of lasting *Fame* or *Honour* to the *Writer*, let any one who has *Judgment* imagine». *Ibidem*, parte 2, sección 3, p. 264.

153. «The *Limae Labor* is the great *Grievance* with our *Country-men*. An *English* *AUTHOR* would be all *GENIUS*. He would reap the *Fruits* of *Art*; but without *Study*, *Pains*, and

Application». *Miscellaneous...*, *Characteristicks*, vol. III, 1978, misc.. 5, cap. 1, p. 258.

154. *Soliloquy...* *Characteristicks*, vol. I, 1978, parte 2, sección 3, p. 277, 278.

155. «Soliloquy necessary here as in *Philosophy*», *Plastics...*, *Second Characters*, 1969, p. 109.

156. Franciscus JUNIUS, *The Literature of the Classical Art, The Painting of the Ancients*, eds. Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1991. Book I cap. V, p. 59.

157. *Miscellaneous...*, *Characteristicks*, vol. III, 1978, misc.3, cap. 1, p. 155.

158. Franciscus JUNIUS, *The Literature of the Classical Art*, Book II, cap. XIII, p. 187-192.

159. «My charches turn wholly, as you see, towards the raising of art and the improvement of virtue in the living, and in posterity to come». Benjamin RAND, *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of the Third Earl of Shaftesbury*, Londres, 1900. Carta dirigida a John Crepley, 16 de febrero de 1972, p. 468, 469.