

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

# FILOSOFIA

Y

# LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

## 57-58-59

*ENERO-DICIEMBRE*

1955

*IMPRESA UNIVERSITARIA*

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**Rector:**

**DR. NABOR CARRILLO**

**Secretario General:**

**DR. EFRÉN C. DEL POZO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**Director:**

**LIC. SALVADOR AZUELA**

# FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. A. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:

*Eduardo García Máynez*

DIRECTOR:

*Salvador Azuela*

SECRETARIO:

*Juan Hernández Luna*

Correspondencia y canje a Ciudad Universitaria  
Torre de Humanidades, San Angel, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país . . . . .	\$ 15.00
Exterior . . . . .	Dls. 2.50
Número suelto . . . . .	\$ 4.00
Número atrasado . . . . .	\$ 5.00

## Sumario

### ARTICULOS

	Págs.
Antonio Gómez Robledo . . . . . <i>Filosofía aristotélica del arte</i> . . . . .	13
Patrick Romanell . . . . . <i>Perfil del Neo-naturalismo norteamericano</i> . . . . .	43
Miguel León Portilla . . . . . <i>Existencia histórica de un saber filosófico entre los nabuas</i> . . . . .	57
Gregorio López y López . . . . . <i>La filosofía de los zapotecas</i> . . . . .	83
Isaías Altamirano . . . . . <i>Fenomenología de las vivencias de pudor y caricia</i> . . . . .	99
Oswaldo Robles . . . . . <i>Psicofisiología de la emoción</i> . . . . .	111
Matías López Chaparro . . . . . <i>Psicometría</i> . . . . .	131
Francisco Larroyo . . . . . <i>Psicología en primera, segunda y tercera persona</i> . . . . .	139
G. T. Nicotra di Leopoldo . . . . . <i>Los documentos científicos de la Atlántida</i> . . . . .	153
Amancio Bolaño e Isla . . . . . <i>El "paralelo de las lenguas castellana y francesa" del P. Feijoo</i> . . . . .	173
Sergio Fernández . . . . . <i>Iago y Herodes: dos formas de los celos</i> . . . . .	189
Marianne O. de Bopp . . . . . <i>Thomas Mann</i> . . . . .	201

	Págs.
Pedro Urbano González de la Calle . . . . .	<i>Cómo citaban a veces los humanistas y . . . cómo no se debe citar</i> . . . . . 215
Juan A. Ortega y Medina	<i>Consideraciones críticas acerca del volumen conmemorativo sobre el Plan de Ayutla</i> . . . . . 251
Juan Hernández Luna . . . . .	<i>Los precursores intelectuales de la Revolución Mexicana</i> . . . . . 279
Vicente T. Mendoza . . . . .	<i>La música en la época de la Reforma, la Intervención y el Imperio</i> . . . . . 319
José Corona Núñez . . . . .	<i>La arquitectura indígena del occidente de México</i> . . . . . 345
Juan Feres	<i>Un capítulo de los Prolegómenos de Abenaldún</i> . . . . . 357

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Robert Jay Glickman . . . . .	<i>La bruma lo vuelve azul</i> . (Ramón Rubín) . . . . . 367
Pedro Rojas . . . . .	<i>La catedral y las iglesias de Puebla</i> . (Manuel Toussaint) . . . . . 370
Pedro Rojas . . . . .	<i>El plateresco en México</i> . (Luis MacGrégor) . . . . . 372
Isaías Altamirano . . . . .	<i>Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico</i> . (Gabriel Marcel) . . . . . 375
Isaías Altamirano . . . . .	<i>Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830</i> . (Carlos Guillermo Koppe) . . . . . 378

	<u>Págs.</u>
Abelardo Villegas . . . . .	<i>La filosofía en México.</i> (Leopoldo Zea) . . . . . 382
Xavier Tavera Alfaro . . . . .	<i>La Revolución de Independencia.</i> (Luis Villoro) . . . . . 385
Rosa Klip de Bergman . . . . .	<i>Técnica General de la Segunda Enseñanza.</i> (Ensayo Pedagógico. Angel Miranda Basurto) . . . . . 388
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Las Actas de Independencia de América.</i> (Javier C. Griffin) . . . . . 391
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Documentos de Indias.</i> Siglos XV y XVI. Catálogo de la serie existente en la Sección de Diversos. (Ma. del Carmen Pescador del Hoyo) . . . . . 393
J. H. L. . . . .	<i>Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras.</i> . . . . . 395
J. H. L. . . . .	<i>Cátedra de Verano.</i> . . . . . 403
J. H. L. . . . .	<i>Graduados en el año de 1955.</i> . . . . . 405

## FILOSOFIA ARISTOTELICA DEL ARTE

El arte (*τέχνη*) lo define Aristóteles como el hábito productivo acompañado de razón verdadera: *ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική*.<sup>1</sup>

Por ser hábito intelectual, no puede el arte consistir en la mera habilidad técnica, en el uso expedito de los medios que permiten llevar a cabo la obra. Con mayor énfasis acaso que en los demás hábitos, importa recalcar, en lo que atañe al arte, su condición de tal, por lo menos si queremos ser fieles al espíritu del aristotelismo. El arte en general, trátase de las artes útiles o de las bellas artes, es, ante todo, la posesión (*ἔξις*) de una forma inteligible, en el más amplio sentido del término —“esquema inicial”, diría André Malraux—,<sup>2</sup> apta de suyo para informar en el momento dado, y con el dominio técnico por otra parte indispensable, una materia sensible. “Del arte —dice Aristóteles—, proceden las cosas cuya forma está (previamente) en el alma.”<sup>3</sup> Y poco después: “El arte es forma.”<sup>4</sup>

Esta es la razón, como observa Maritain, de que podamos llamar verdaderamente arte al arte primitivo, porque, pese a su deficiencia técnica, es bien visible en esas obras la posesión de la forma interior.<sup>5</sup> Y es un lugar común en esta materia el denunciar sin mayor trabajo la ilusión del buen burgués, quien se imagina que podría pintar, tocar, escribir, etc., si le hubiesen enseñado a hacerlo, cuando no hay enseñanza capaz de alumbrar por sí sola ese *εἶδος*, sin cuya posesión vital, sencillamente, no hay arte. La inhabilidad técnica, en último extremo, impediría al hábito pasar al acto, pero el arte, una vez más, no es acto, sino hábito.<sup>6</sup>

Por ser hábito productivo, el arte tiene su campo propio de aplicación, al contrario de las otras virtudes intelectuales que hemos considerado hasta ahora, en la esfera de lo contingente. No puede haber producción (*ποίησις*) sino de cosas que pueden ser de uno u otro modo, y más

aún, ser o no ser. Todo arte, añade Aristóteles, concierne a la generación; su fin es traer algo a la existencia.

El versar sobre lo contingente es carácter que el arte comparte con la prudencia, pero uno y otro hábito son, con todo, irreductibles entre sí, como lo son la producción técnica y la acción moral, o para decirlo en los términos de la Escuela, el *facere* y el *agere*, el hacer y el obrar. La distinción entre uno y otro dominio, aunque afinada en la tradición peripatética, es genuinamente aristotélica. Sin ir más lejos, Aristóteles nos habla, al empezar la ética, de la *τέχνη* como opuesta a la *πράξις* y funda esta diferencia en los fines de una y otra actividad: en tanto que la acción moral tiene su fin en sí misma, la actividad técnica o artística, por el contrario, se endereza a una obra ulterior, a un producto, bien sea un simple útil o artefacto, o ya lo que hoy llamamos por antonomasia obra de arte.<sup>7</sup> En palabras de Juan de Santo Tomás, el *agibile* y el *factibile* se distinguirían entre sí, respectivamente, como la acción inmanente y la acción transitiva.<sup>8</sup>

Esto, empero, de la obra ulterior o producto como uno de los elementos constitutivos del arte, hay que entenderlo en su sentido más lato. Para la razón del arte es suficiente, en efecto, con que llegue a darse una obra (*ἔργον, opus*) que de algún modo pueda subsistir por sí misma independientemente del agente que la produjo, y sin que necesariamente dicha obra haya de pertenecer a la realidad sensible. Esta es la razón por la cual Santo Tomás estima que la lógica, sin dejar de ser ciencia, es con todo también un arte, en cuanto que no sólo tiene por objeto el conocimiento, sino una obra (*non solum cognitionem, sed opus aliquod*), o sea, el conjunto de normas con arreglo a las cuales serán formalmente verdaderas las operaciones del entendimiento.<sup>9</sup> Así pues, y según comenta Juan de Santo Tomás, bajo la regulación del arte caen no sólo las obras externas, las llamadas propiamente "factibles", sino también las obras internas.<sup>10</sup>

El arte es así la *recta ratio factibilium*, como la prudencia es por su parte la *recta ratio agibilium*. En fuerza de esta misma oposición,<sup>11</sup> y por estar el arte enderezado no a una acción como tal, sino a la obra, su fin, su bien, su excelencia —y todo esto es en Aristóteles uno y lo mismo—, le vienen no de la acción humana, considerada en todo su complejo existencial, sino única y exclusivamente de la perfección de la obra. En su estricto orden de especificación, y prescindiendo por ahora

de considerar el arte también como acción humana, lo que es indiscutiblemente, el arte es por entero independiente de la prudencia, lo que vale decir independiente de la moral, ya que la prudencia es la virtud que fija el término medio en las acciones y pasiones, y constituye, por ende, toda, virtud moral. En vano buscaremos que Aristóteles requiera para el arte, como lo hace tan reiteradamente para la prudencia,<sup>12</sup> la conformidad entre la recta razón y el apetito recto. En el arte la recta razón está toda de parte del objeto y hacia el objeto, no de parte del hombre y con referencia a su índole moral.

Esta es la ineludible conclusión, la única que sea dable inferir de los textos aristotélicos, y que Santo Tomás y los escolásticos no tuvieron ningún empacho en asentar paladinamente. "El bien del arte —leemos en Santo Tomás—, no consiste en que el apetito humano esté dispuesto de algún modo, sino en que la obra que se haga sea en sí misma buena. No pertenece, en efecto, a la loa del artífice en cuanto artífice, la voluntad (buena o mala) con que haga la obra, sino de qué calidad sea la obra que hace."<sup>13</sup>

Por el hecho de venirle al arte toda su perfección por el lado de la obra, podrá sin duda decirse que el arte no es virtud en sentido absoluto, *simpliciter*, sino apenas bajo cierto respecto, *secundum quid*, en cuanto que no perfecciona al hombre en cuanto tal, sino sólo en alguna de sus facultades; y esta apreciación nos parece asimismo inobjetable. Esto, empero, en nada deroga a aquéllo; y el artista como tal, abstractamente considerado, es, en suma, como dice Maritain, algo enteramente amoral,<sup>14</sup>

¿Qué quiere decir, en fin, el último elemento de la definición aristotélica que estamos declarando? ¿Qué quiere decir Aristóteles al enunciar que este hábito operativo en que consiste el arte debe ir acompañado de razón verdadera?

Aristóteles, nos parece, ha querido aludir con esta nota, acaso más que todo explicativa, al carácter distintivo del arte con respecto a lo que vulgarmente podría entenderse por tal, y que no es sino el mero saber empírico. Pensando sobre todo en la medicina, Aristóteles nos dice en la Metafísica que el arte nace cuando de una diversidad de nociones empíricas se forma un solo juicio universal sobre todos los casos semejantes.<sup>15</sup> Y en seguida ilustra esta aseveración haciendo ver que no posee el arte de la medicina quien aplica a Calias el remedio que vio aplicar

con éxito a Sócrates, simplemente por esta razón, sino sólo quien ha podido formar un juicio general (*κατ'είδος*) sobre la etiología de la enfermedad, y otro juicio del mismo carácter sobre la idoneidad de esta o aquella terapéutica. Este conocimiento general (*λόγος*) no dispensa, claro está, de la experiencia que ha de adquirir el médico, pues al fin no ha de curar al hombre en general, sino a Sócrates o Calias. Teoría y experiencia, en otros términos (*λόγος, ἐμπειρία*), son elementos constitutivos del arte, y sólo por la unión de entrambos podrán eliminarse las contingencias azarosas y aplicarse el arte a su materia o campo de acción.

La experiencia por sí sola no es sino una práctica irracional (*ἄλογος τριβή*) y es sólo por el señorío de la inteligencia como puede nacer la virtud del arte. La experiencia puede eventualmente tener más éxito que el arte, pero el arte, una vez más, no consiste en el éxito. En el ejemplo de que se sirve, Aristóteles opone el curandero al médico, pero también en las otras artes, e incluso en las bellas artes, podríamos comprobar la necesidad del elemento racional. De aquí que la pintura infantil, por ejemplo —por lo menos así lo sostienen numerosos críticos—, <sup>16</sup> no alcance la perfecta razón de arte, por cuanto le falta al niño la conciencia artística del pintor maduro, no sólo el dominio técnico, sino la posesión plenamente consciente de la forma interior que intenta trasladar a la materia. Y fuera de los filósofos, así lo han sentido los grandes artistas, como Leonardo, verbigracia, para quien la visión interior debía siempre exceder a la obra.

No hay contradicción entre lo que acabamos de asentár y lo dicho al principio sobre la calidad del arte primitivo. El primitivo, en efecto, no es el niño, pues si conviene con éste en la inhabilidad técnica, le aventaja, en cambio, en cuanto a que nada impide que el primitivo posea la forma o esquema interior, una intuición original, de manera tan perfecta como el artista perteneciente a un pueblo en el más avanzado grado de cultura. Los bisontes de Altamira no han menester de "perfección" ulterior alguna. Lo único que hace falta es cierta madurez, así sea estrictamente personal, porque la virtud perfecta no puede darse, como dice Aristóteles, sino en una vida completa: *ἐν βίῳ τελείῳ*, esto es que exige cierto desarrollo en el tiempo, como excelencia que es de un ente temporal como el hombre.

Esta condición de virtud exclusivamente interior e intelectual que compete al arte, ha sido puesta de relieve por Aristóteles en aquel pasa-

je, a primera vista enigmático, donde, al contraponer una vez más el arte a la prudencia, dice el Filósofo que así como en la prudencia es peor la falta o el error voluntario que el involuntario, en el arte, por el contrario, es mejor el artista que yerra voluntariamente.<sup>17</sup> La prudencia, en efecto, es virtud intelectual ciertamente, pero supone la rectitud del apetito, la voluntad bien ordenada a su fin, y una falta o error voluntario en la esfera que le es propia, que es toda la conducta moral, supone por ello mismo una perversión de la voluntad. Dicho de otro modo, voluntariedad del mal moral y prudencia son términos claramente excluyentes. El artista, en cambio, que un buen día hace un mamarracho simplemente porque le da la gana, es evidentemente mejor, en cuanto artista, que el imperito que hace otro tanto imaginándose haber consumado una obra de arte. El artista que se divierte con su arte, que no lo respeta como debe hacerlo o que incluso lo prostituye a otros intereses, podrá ofender todas las virtudes morales que se quiera, pero guarda intacta la virtud del arte. La comparación aristotélica, por lo tanto, a la vez que acusa de nuevo la irreductibilidad recíproca entre arte y prudencia, destaca asimismo la inmanencia del arte como hábito intelectual acompañado de razón verdadera. La razón falsa, en cambio, el no tener conciencia de la forma interior ni de los medios materiales que han de emplearse, es simplemente, dice Aristóteles, la negación del arte.<sup>18</sup>

*Artes útiles y bellas artes*

Todo cuanto hemos dicho hasta aquí sobre la virtud del arte, glosando a Aristóteles o desarrollando principios y conceptos propuestos por él, se aplica por igual a las artes útiles como a las bellas artes. Esta distinción, como es sabido, no fue planteada explícitamente por los griegos, por lo menos antes de Aristóteles. Hicieron por una parte filosofía de la belleza, y por la otra filosofía de la actividad humana productiva pero no filosofía del arte en el sentido que hoy damos a este término.

¿Cómo fue que pudo pasarles por alto una distinción que hoy nos parece tan obvia? A esto podrían darse por supuesto muchas respuestas, y una de ellas podría ser que hay artes que son al propio tiempo útiles y bellas, como la arquitectura, por donde la susodicha división, con sólo que falle en un caso tan señalado, no es ya tan exclusiva, tan perfectamente distributiva de sus diferentes miembros, como pudiera

parecer a primera vista. En segundo lugar, los conceptos que la fundan no son tampoco, ni mucho menos, de esas ideas claras y distintas que permitan encuadrar rígidamente sus respectivas esferas de objetos. No lo es, desde luego, el concepto de belleza, pero tampoco lo es el de utilidad, a menos que entendamos esta noción como circunscrita al puro bienestar material. Pero los griegos no la entendieron así, pues para ellos artes tan inútiles hoy día como la poesía habían de servir a los fines de la educación, y la poesía trágica, más concretamente, había de tener el efecto de una purificación psicológica y moral. Una y otra cosa son patentes, sin ir más lejos, en la *República* de Platón y en la *Poética* de Aristóteles. En fin, ocurrirá pensar que así como tenían los griegos fuertemente arraigado el sentido utilitario —si es permitido hablar de utilidad moral—, no menos fuertemente predominaba en ellos el sentido estético, en virtud del cual las cosas más triviales del uso cotidiano proporcionaban, junto con su utilidad inmediata, un deleite desinteresado a su poseedor y eran ornamento de su vida. De otros muchos pueblos podría decirse otro tanto. ¿No son acaso tan bellos como útiles tantos objetos del arte chino: porcelana, biombos, lacas, mobiliario? <sup>19</sup>

La Edad Media no parece tampoco haberse hecho conciencia expresa de la distinción de que estamos hablando. La división habitual que encontramos en los escolásticos es la de artes liberales y artes serviles, según que la obra en que termina la operación artística (este continúa siendo el criterio director), sea una obra de la pura inteligencia, como los complejos normativos de la gramática, la lógica, la jurisprudencia, o por el contrario una obra que haya de llevarse a cabo con el concurso del cuerpo. *Opera rationis, opera per corpus exercita*: he ahí la norma discriminatoria. <sup>20</sup>

Hariamos mal, llevados de nuestro moderno espíritu esteticista, en escandalizarnos de esa división, en la que las bellas artes, con excepción acaso de la poesía, quedan aparentemente rebajadas a la triste condición de artes serviles. Pero no hay motivo para escandalizarnos ni intranquilizarnos. La Edad Media amó y cultivó en altísimo grado la belleza; los escolásticos disputaron ampliamente sobre ella hasta el punto de dar fundamento para tenerla por uno de los trascendentales del ente. Pero más encendido aún que su amor de la belleza fue su amor de la inteligencia, y por esto dieron rango superior, aun en el terreno del arte, a las obras que consuma la inteligencia por sí misma, sin estar

coartada por las limitaciones de la materia sensible. Si erraron en esta valoración, al anteponer por ejemplo la gramática a la música o a la arquitectura, no parece haber tenido este error otra consecuencia que una nomenclatura por demás inocua, pues *salta a la vista que en nada estorbaron estas lucubraciones escolásticas al maravilloso florecimiento de la poesía y de las artes plásticas en la Edad Media.*

No es pues por desestima de la belleza, ni por nada semejante, por lo que las bellas artes no alcanzaron en otras edades el rango aparte que en la nuestra tienen. Si esto ha ocurrido después, ha sido debido a un conjunto de circunstancias históricas que a nuestro entender podrían cifrarse en todo lo que ha traído consigo la revolución industrial. Con el advenimiento de la máquina aparecen los bien conocidos fenómenos de la producción en masa, la estandarización del producto y la intervención mínima o nula del hombre, *en adelante esclavo de la máquina*, en la ideación y factura del artículo. Con ello también piérdese el sentido corporativo de la creación artística: al desaparecer los gremios y talleres medievales, en los cuales artista y artesano eran términos sinónimos, queda por una parte la ergástula de la gran fábrica, y por la otra los artistas por antonomasia, aislados entre sí, pero con el sentimiento común de pertenecer a una casta privilegiada. Y este divorcio entre el artesano y el artífice es a su vez correlativo del otro entre utilidad y belleza. ¿Hemos ganado mucho, en verdad, con esta situación? ¿No era mejor acaso un estilo de vida y una filosofía en la cual, sin perjuicio de todas las distinciones que puedan y deban hacerse, se unificaban en formas y principios comunes los aspectos de toda índole del hacer humano?

Mas si no con el nombre, y aunque no tan tajante como en nuestros días ¿no habrá en Aristóteles una como legalidad especial, digámoslo así, de las bellas artes, o sea cierta finalidad y constitución propia tan sólo de las artes a que hoy atribuimos la producción y contemplación desinteresada de la belleza?

Enfocado el problema bajo esta perspectiva y con estos límites, la respuesta afirmativa no ofrece dudas para nosotros.<sup>21</sup> Lo único que hay, y en lo que importa reparar desde el principio si se quiere evitar toda confusión, es que Aristóteles, como nadie tampoco entre los griegos hasta Plotino, no se planteó la cuestión del arte bello como tal, *reduplicative ut sic*, esto es del arte en tanto que creador de belleza, o lo que es lo mis-

mo, del arte y la belleza como conceptos de implicación mutua. La belleza, por una parte, fue entendida por Platón y Aristóteles más bien como categoría metafísica que como categoría estética, y Aristóteles, no menos que Platón, tiene sus concepciones bien definidas de la belleza.<sup>22</sup> Y no sólo las tiene, sino que las aplica expresamente al tipo de arte bello que está considerando, es a saber a la tragedia, síntesis para los griegos de todas o casi todas las bellas artes, pues en ella entraban la poesía, la música y las artes plásticas. De otra parte, sin embargo, el arte desborda, en su pura formalidad conceptual, de la idea de lo bello; y lo único que no hace Aristóteles es lo que hará Plotino, o sea tomar esta idea como el problema fundamental del arte.

Si no perdemos de vista el principio que en esta materia debe guiarnos constantemente, el principio de que el arte es para Aristóteles, ante todo y sobre todo, actividad humana, y que lo es tanto por parte del artista como del espectador; y si a esta consideración sumamos las que en el capítulo anterior hicimos sobre la primacía axiológica de la contemplación, entenderemos sin dificultad la razón de la división de las artes que en Aristóteles creemos ser la fundamental, entre artes útiles (*χρήσιμοι*) y artes liberales (*ἐλευθέριοι*). Esta división no coincide exactamente con la actual entre artes útiles y bellas artes, ni tampoco con la medieval entre artes serviles y artes liberales. Para Aristóteles son artes útiles todas aquellas de que puede derivarse un uso, empleo o provecho (*χρεία*) distinto o suplementario de la pura contemplación del espectador. De este género serían, según Aristóteles, ciertas artes como la escritura (que los escolásticos hubieran llamado liberal) y la gimnástica. Aquellas otras, en cambio, cuyo único fin es el pasatiempo contemplativo del hombre libre (*διαγωγή των ἐλευθέρων*) son las que el Filósofo llama artes liberales, y su ejemplo por excelencia es la música.<sup>23</sup>

Como puede apreciarse, las *ἐλευθέριοι τέχναι* de Aristóteles podrían coincidir en cuanto a su concepto —un concepto construido sobre el efecto o fin—, con nuestras bellas artes, ya que en éstas asimismo no se persigue otra cosa fuera del placer desinteresado del espectador. La coincidencia, sin embargo, no lo es quizá totalmente en cuanto a las artes en particular, y así, Aristóteles considera la pintura en general como arte útil, sin cuidarse de hacer las precisiones del caso. Por otra parte, como se ve por el ejemplo de la gramática, lo útil es en él un concepto no

limitado a la estricta utilidad económica, y de ahí que tenga como artes útiles o bien algunas que hoy adscribiríamos sin vacilar a las bellas artes, o disciplinas que por nuestra parte no consideraríamos bajo la razón de arte.

A nosotros podrá hoy parecernos extraño esto de que la dignidad mayor o menor de un arte le venga del placer del espectador y no de la condición misma del acto creador; pero Aristóteles no habría sido consecuente con sus propios principios si hubiese pensado de otro modo. La contemplación es siempre y en todas circunstancias el valor supremo; y la contemplación estética, sea por la vista, sea por el oído (los dos sentidos privilegiados desde la antigüedad hasta nuestros días), es un valor superior al mismo trabajo creador del artista. No es el *τεχνίτης*, sino el *θεατής* el tipo humano en absoluto superior; no es el artista que trabaja para otros y para su obra, sino el espectador que goza para sí, la norma y patrón de la excelencia artística. Otra cosa es naturalmente cuando el artista se complace en su propia obra, sólo que en ese momento no actúa como artista, sino como espectador. Lo mismo aquí que en todos los demás campos, los actos inmanentes de la persona son preferibles a los actos transitivos, y lo que es en sí y para sí a lo que es para otro o por causa de otra cosa. Libertad y contemplación: esta es la meta final y la pareja de conceptos de mutua y necesaria implicación, cuya simbiosis constituye el valor humano más alto que pueda concebirse.

No obstante lo dicho, y con otra secuencia mental no menos lógica que la anterior, no podemos dejar de pensar que Aristóteles hubiera podido fácilmente llegar a una concepción del arte en función de la belleza, pues a esta concepción llevaba derechamente su definición del arte. Si no lo hizo él, nada nos impide a nosotros hacerlo, y sin ser por ello infieles a su pensamiento. Si el arte, en efecto, es la virtud de trasladar a una materia una forma interior (*εἶδος, λόγος ἀληθής*), el arte lo es tanto más, alcanza su momento supremo, cuando esa forma irradia en la materia sensible ese esplendor al que, desde los tiempos de Platón, llamamos belleza.

La belleza es un concepto difícil, y sobre todo cuando se quiere dilucidar puntos tales como si es uno de los atributos trascendentales del ente, o describir con toda minucia sus ingredientes constitutivos, y especialmente los que dependen de la materia. Pero sin que sea menester plantearse estos arduos problemas, sí creemos que la belleza es una categoría estética gene-

ral, y no, como quiere Worringer, una categoría propia del arte helénico. Worringer tendría razón evidentemente si entendiéramos la belleza de acuerdo con los cánones expresivos del pueblo griego, en consonancia con su ideal antropomórfico de belleza y otras cosas por el estilo, pero no si tomamos el concepto en toda su latitud analógica, dentro de la cual la belleza no es otra cosa, como dijeron los escolásticos, que "el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia".<sup>24</sup> Con arreglo a esta concepción, es bella toda genuina obra de arte perteneciente a cualquier época o a cualquiera de los estilos artísticos en que pueda pensarse, pues en todas ellas encontraremos una subyugante expresión (y no otra cosa es la luz o esplendor de que aquí hablamos) de la idea del artista.

Es muy poco decir ciertamente con estos términos de luz, irradiación, etcétera, que no alcanzan a dar cuenta cabal del misterio de la belleza; pero hasta ahora eso es todo, o bien poco más, lo que han podido decir los hombres sobre lo que también, como habría dicho Aristóteles, es uno de los secretos de Dios. Por el lado subjetivo hemos avanzado algo más, por el lado de la exploración de la emoción estética; pero sería un error querer reducir lo objetivo a lo subjetivo y cifrar el arte en general en cosas como la *Einführung* u otras teorías semejantes.<sup>25</sup>

Si ha de haber un correlato objetivo de la emoción estética; si hemos de dar razón de por qué en este objeto, y no en otro, proyectamos o inyectamos nuestro yo emocional, nos será preciso balbuzear siquiera, cuando otra cosa no podamos, una ontología de lo bello. Así lo hizo Platón, movido del afán de dar cuenta de cómo opera la reminiscencia de las Ideas en este comercio humano, al que nadie escapa, con el mundo sensible. En su existencia anterior, el alma veía todas las Formas: justicia, templanza, sabiduría, pensamiento, belleza, etcétera, en la misma claridad radiante. Mas después de su caída, ellas han perdido su luminosidad (*φῆγος*) en las imágenes sensibles que son su imitación remota, y apenas la Belleza ha conservado el privilegio único de hecérse nos inmediatamente visible con avasalladora evidencia (*ἐναργεστῆρα*) al irradiar en el objeto bello.<sup>26</sup> Por esto la belleza, "lo más manifiesto y lo más amable", nos remite luego al mundo de que proviene, al mundo inteligible, y suscita en nosotros el Eros que da acceso a él; es su puerta obligada y el principio de la dialéctica.

Lo que quedó de esta visión sublime, por sobre la caducidad de la reminiscencia y todo lo demás, fue la concepción de la belleza como resplandor de la idea ( *φέγγος τῆς ιδέας* ), como manifestación radiosa de la esencia y del ser, de lo que en cada ente es su verdad más profunda y su más íntimo orden. De aquí la variedad de definiciones que, siguiendo a Platón, fueron dadas de la belleza en la historia del pensamiento filosófico: *splendor veri*, dijeron los neoplatónicos; *splendor ordinis*, dijo San Agustín; *splendor formae*, con mayor rigor y como si no hiciera sino trasladar la página inmortal del *Fedro*, Santo Tomás. Todas estas definiciones, empero, convienen en el elemento fundamental del *splendor* o la *claritas*,<sup>27</sup> porque la belleza, hoy como entonces y en todas las estéticas posibles, tiene el privilegio único de hacer lo inteligible manifiesto al sentido y de fundir en un solo acto vital el goce y el conocimiento.

Si todo lo anterior tiene alguna justificación, es lógico pensar que el *εἶδος* que lleva en su interior el artista, pretenda trasladarlo a la materia con toda la claridad o esplendor posible, y consecuentemente es fundada la conclusión que avanzamos en el sentido de que el arte aspira, por su propia razón de ser, a expresarse en belleza; o dicho de otro modo, que la belleza es el ideal o la idea regulativa del arte en general.

Si Aristóteles no llegó expresamente a esta conclusión, conjeturamos haber sido porque no supo o no quiso aislar la genial intuición platónica de sus otras adherencias caducas, tal como si estuviese irrevocablemente ligada a la teoría de las ideas en general. En lugar de seguir por la ruta abierta por su maestro, Aristóteles parece haberse preocupado por puntualizar las condiciones empíricas de la belleza, como ésta de la magnitud (*μέγεθος*), cuya problemática no nos corresponde ahora dilucidar. No es por este camino, sino más bien profundizando en su noción del arte y viéndola a la luz de las ideas platónicas, como podemos extraer de ella todas sus riquezas implícitas. El arte es conciencia y expresión de forma, y lo será en tanto mayor grado cuanto la materia pueda reducirse más completamente a la pura economía formal. En esta subordinación de la materia a la forma, en esta castidad de los medios expresivos, reside verdaderamente el arte clásico de cualquier edad y civilización. Este podría ser asimismo el principio fundatorio de lo que en arquitectura sobre todo se denomina arte funcional. Y esta afirmación de la soberanía de la forma es también su resplandor o claridad.

*Teoría de la imitación*

Por más que Aristóteles, como queda dicho, no haya desarrollado con este nombre una teoría general de las bellas artes, el problema le preocupaba tanto que escribió un tratado consagrado, con exclusión completa de todo arte útil, a todas las bellas artes, o muy poco menos, tenidas por tales en su tiempo. En la *Poética*, en efecto, se ocupa de la poesía (*ποίησις*) en sus formas más variadas, aun aquellas que hoy dejaríamos fuera de tal denominación;<sup>28</sup> concretamente de la epopeya, la poesía lírica, la tragedia, la comedia, la danza y la música. En la tragedia, además, podríamos considerar, así no sea sino como elemento decorativo, la escultura, y apenas la arquitectura, por razones que indicaremos a su tiempo, quedaría fuera del ámbito intencional de la *Poética*. Es pues por su designio, si no por su título ni por su acabado formal, un tratado de las bellas artes.

Entrar en los detalles de esta obra estaría aquí evidentemente fuera de lugar. Mas hay un punto que no podemos dispensarnos de estudiar, por ser directamente pertinente a la teoría del arte en general, y es el célebre problema de la imitación. Aristóteles, en efecto, dice al empezar la *Poética*, que todas estas artes: epopeya, tragedia, comedia, poesía ditiirámica, música —y poco más adelante incluye también la danza—, son todas y cada una imitaciones (*μιμήσεις*), y que si difieren entre sí es por el medio, los objetos y el modo de imitación.<sup>29</sup> Dilucidar qué sea precisamente esta "imitación" es algo, pues, que contribuye a esclarecer más aún la noción del arte, y tanto más cuanto que, como inmediatamente veremos, la imitación es, en el pensamiento de Aristóteles, un carácter que se extiende, más allá de las bellas artes, al arte en general.

Toda imitación es imitación de algo, y Aristóteles, bien consciente de esto, dice en efecto con toda claridad que el arte imita a la naturaleza.<sup>30</sup> Ahora bien, ligando sin discernimiento este célebre lugar de la *Física* con los otros correlativos de la *Poética*, y a condición, además, de hallarse en un estado de ignorancia supina con respecto a Aristóteles y su filosofía, puede fácilmente llegarse a conclusiones que harían de la "imitación" aristotélica la negación misma del arte. De tomarse, en efecto, la imitación como copia servil o simulacro perfecto de los objetos reales que nos presenta la naturaleza, el ideal del arte serían cosas como la llamada música descriptiva (algo aún muy por abajo de la *Pastoral* de Beethoven), o la llamada también pintura académica, pero de un acade-

micismo tan rastrero que estaría a su vez muy por debajo de lo que hicieron pintores, que al fin lo eran, como David o Meissonier.

No creemos que nadie pueda hoy en serio acogerse a Aristóteles para cubrir con su nombre una teoría semejante del arte, la más insensata de cuantas han podido imaginarse. Con todo, no creemos fuera de lugar poner sumariamente en su punto el sentido del famoso apotegma aristotélico, y no tanto para desvirtuar torcidas interpretaciones, sino porque —lo cual ya no es tan evidente— su justa intelección contribuye no poco a poner más de manifiesto la condición creadora del arte.

Para disipar todo equívoco, bastaría con que, viendo las cosas ante todo por este lado, cobráramos conciencia cabal, como dice Butcher, de lo que por “naturaleza” entiende Aristóteles. Para decirlo de una vez, la naturaleza no es en Aristóteles lo que hoy entendemos ante todo por este nombre: lo dado de por sí, la realidad nuda, sin designio, propósito o teleología; lo opuesto, para bien o para mal, a la cultura o a la civilización; lo que solaza al burgués o inspira al romántico, aliviándoles, sublime o banalmente, de las constricciones de la vida social. De todas estas representaciones hay que despojarse si se quiere captar la noción aristotélica de naturaleza (*φύσις*), la cual es ante todo una fuerza creadora, el principio inmediato de todo movimiento en el universo.<sup>31</sup> Por esto tiene la naturaleza cierto carácter divino, y en todo cuanto hace procede como un artista que ordena y planea razonablemente y con arreglo a un fin todas sus obras, enderezándolo todo al mejor resultado posible.<sup>32</sup>

Con razón dice Bonitz que Aristóteles habla de la naturaleza como si fuera un artista, y un artista de tal condición que apenas si puede distinguirse del poder divino: *De natura perinde ac de artifice sapienter loquitur Aristoteles . . . ita quidem ut a divino numine vix distinguatur*. Ni más ni menos. Si por tanto, el arte nuestro, el arte humano, ha de llegar a toda su perfección posible, ha de obrar a su modo como obra la naturaleza: como fuerza creadora que adapta sabiamente los medios al fin propuesto, que no es otro que el de suscitar formas siempre nuevas en el conjunto del universo. En este sentido el arte imita a la naturaleza, es decir, una vez más, como potencia creadora y renovadora. ¿Hay nada más alejado de esto que una teoría esterilizante del arte, concebido como imitación servil de la realidad?

Cuando todavía se conocía bien la filosofía aristotélica, y a nadie le pasaba por la cabeza hacer de Aristóteles el patrono del naturalismo

y la pintura académica, el arte humano se entendía de este modo, como si fuese el término final del ciclo creador iniciado por el divino artista<sup>33</sup> al producir en la naturaleza su más ostensible obra de arte. Y así Dante, que era tan alto poeta como buen aristotélico, nos dice cómo la filosofía nos enseña que la naturaleza toma su curso "del divino intelecto y de su arte"; por lo cual, continúa el poeta, el arte humano sigue a la naturaleza en cuanto puede, como el discípulo al maestro, de modo tal que, en conclusión, es como nieto del arte divino.<sup>34</sup>

Con toda evidencia, Dante está glosando el pasaje que se encuentra, "no muchas páginas después", en el libro II de la *Física* aristotélica, donde se enuncia el principio: *Ars imitatur naturam in quantum potest. La imita, como dice Santo Tomás, en su operación, no en su obra: in sua operatione, non in suo opere.*

En numerosos pasajes de sus escritos, además, Aristóteles ha mostrado con diversos ejemplos el sentido en que debe entenderse el aforismo en cuestión. En el mismo lugar de la *Física*, de donde es más usual citarlo, todo el contexto aclara que la imitación viene a reducirse a lo siguiente: a que así como la naturaleza combina sabiamente, cual si las conociera bien, forma y materia, así también el médico y el arquitecto han de tener conocimiento de la forma y materia aplicables, respectivamente, a su arte; el médico, de la salud y los humores (bilioso y flemático); el arquitecto, de la forma de la casa y la madera y los ladrillos.

En los *Meteorológicos*, donde aparece también el texto que estamos comentando, el ejemplo es esta vez el del arte culinaria, la cual, según Aristóteles, imita o es semejante al proceso natural de la digestión; en ambos casos, en efecto, se persigue el mismo efecto por la aplicación del calor al alimento.<sup>35</sup>

Las citas anteriores nos hacen ver con toda claridad cómo la teoría de la imitación no es en modo alguno exclusiva de las bellas artes, y nos ilustran además sobre lo que Aristóteles tiene sobre todo en mente, y que es la idea del arte no sólo como imitador, o mejor dicho émulo de la naturaleza (*cum ars naturae aemula sit*, leemos en la versión latina de la edición Didot), mas también como teniendo la misión de ayudar a la naturaleza y de suplir sus deficiencias cuando quiera que ella no pueda consumir perfectamente su obra.<sup>36</sup> La educación misma, que es para los griegos la educación en el hombre de todo valor posible, es asimilada por Aristóteles al arte, en cuanto que gracias a ella alcanza su

entelequia, su realización perfecta, el designio de la naturaleza al hacer del hombre el animal político.<sup>37</sup> El ejemplo es excelente porque significa la aplicación de la más humana de las artes al más natural de los instintos.

En todos los casos que hasta aquí hemos considerado puede verse asimismo (y otro tanto veremos análogamente a propósito de las bellas artes) cómo la naturaleza es para el arte un patrón que éste puede corregir sin duda, pero no transgredirlo en lo que tiene de esencial. El arte debe perfeccionar la naturaleza, mas no violarla. Así, ni el médico puede impunemente aplicar cualquiera terapéutica de su fantasía, ni el arquitecto ignorar las leyes mecánicas y la resistencia de los materiales, ni el educador y el político hacer violencia a la naturaleza racional y social del hombre. A la naturaleza no la dominamos, como decía Bacon, sino obediéndola: *Natura non imperatur nisi parendo*. El arte es de esta suerte, con respecto a la naturaleza, fidelidad y superación.

#### *La imitación en las bellas artes*

En las bellas artes tiene la imitación, como es natural, caracteres específicos cuya consideración es altamente interesante para los fines que antes dijimos. Este es, además, el terreno en que Aristóteles diserta más largamente sobre la cuestión.

Si, como dice Aristóteles, las artes difieren unas de otras por los objetos, medio y manera de imitación, para lo que hemos de decir bastará con fijar nuestra atención en los objetos, los cuales son, para todas las bellas artes que considera Aristóteles, de estos tres géneros tan sólo: caracteres, afecciones y acciones: *ἡθῆ, πάθη, πράξεις*.<sup>38</sup>

Ahora bien, ninguno de estos objetos pertenece, hablando en rigor, al mundo visible, por más que tengan en él una variedad de repercusiones empíricas. Mas en sí mismos son todos ellos, sin excepción, cosa del alma, incluso las acciones (*πράξεις*) que para Aristóteles no son ¿es que necesitamos decirlo? el ademán exterior, sino todo el complejo del acto humano, así en su aspecto psíquico como en su tonalidad moral. "Las acciones —dice Aristóteles— las adscribimos al alma."<sup>39</sup>

Es pues el mundo interior y no la "naturaleza" visible, el verdadero objeto de la imitación estética, y por algo Aristóteles considera la música como la más imitativa de las artes; y no porque esté pensando en una

música del género de la que hoy llamaríamos descriptiva, aun de la buena (Vivaldi, Mousorgsky, Respighi...), sino porque ella traduce, mejor que ningún otro arte, los estados permanentes y transitorios del alma: su carácter y sus afectos, virtudes y pasiones.<sup>40</sup> La música es el arte más expresivo de la vida interior, porque la vida interior a su vez, de ningún modo puede comprenderse mejor que en términos musicales: como la organización melódica y armónica de estados que se funden unos con otros en la duración real; Bergson por lo menos no encontró simil más idóneo para darnos a entender lo propio del espíritu. Hay una afinidad o parentesco, como dice Aristóteles, entre el alma y el ritmo y la armonía.<sup>41</sup> La vida interior y humana, añadamos ahora, es así para Aristóteles el campo de la imitación. Ni el paisaje ni los animales, como observa Butcher,<sup>42</sup> parecen tener para él categoría estética; ni tampoco, por lo mismo, la arquitectura, no obstante tener ante sus ojos los milagros de la arquitectura helénica. ¿Limitación en sus ideas estéticas? Es bien posible, y no interesa discutirlo aquí; pero ciertamente no podrá acusársele de haber cifrado su ideal del arte en el *trompe l'oeil* de la pintura al natural, ni en naturalezas muertas tan semejantes al original como para estimular la secreción de los jugos gástricos.

No obstante, y con todo lo que llevamos dicho, parecería que no hemos hecho sino trasponer el problema, pues aun dado que el arte no sea imitación servil de la realidad extrahumana, quedaría aún por ver si no lo es —poniendo en la "imitación" el mismo énfasis denigratorio—, de la realidad humana. ¿Qué habremos ganado, en efecto, con que en lugar de copiar un árbol copiemos un estado de cólera? ¿De dónde o cómo será posible destacar en la imitación un aspecto creador?

El lenguaje, no hay duda, tiene sus limitaciones. Forzados como nos vemos a traducir *μίμησις* por "imitación" (aunque "emulación" pudiera ser también una traducción fiel), trasladamos sin querer al vocablo griego la condición precisa que tiene nuestra "imitación" de referirse a una realidad dada. Pero de esta condición está exenta al parecer la *μίμησις*, pues de otro modo no nos diría Aristóteles que así como el artista puede imitar las cosas como han sido o como son, puede también hacerlo como le parecen ser, e incluso, por último, como *debieran* ser.<sup>43</sup>

Lejos pues de estar coartado por la realidad empírica, el arte tiene así vía expedita para lanzarse a la creación de formas ideales, en pesquisa de esa otra realidad más alta y "mejor"<sup>44</sup> que la que nos ofrece

la naturaleza. En este sentido, aquí también, no menos que en las artes más prosaicas, el arte suple y colma las deficiencias de la naturaleza. La naturaleza aspirará siempre, pero inútilmente, a dar de por sí los tipos de humanidad sublimada que sólo pueden dar, en el hombre viviente, la educación, y en su representación imaginaria, artes como la poesía o la pintura. El ideal del hombre jamás podrá expresarlo la naturaleza, pues es cosa del arte.

Esta es la razón profunda de que Aristóteles diga, en otro pasaje que tampoco ha sido siempre bien entendido, que la poesía es cosa más excelente y filosófica que la historia.<sup>45</sup>

¿Por qué? Pues sencillamente porque, como dice Aristóteles en la línea siguiente, la poesía tiende a expresar lo universal (καθόλου), en tanto que la historia tiene forzosamente que ocuparse de lo particular como particular (καθ'ἑκάστον). La historia ha de describir las cosas como han sido (γεγόμενα) y no como debieran ser (οἷα ἂν γένοιτο) en un plano axiológico superior. Todas estas expresiones, coordinadas cada una con las de su respectivo orden, son equivalentes; por todas ellas Aristóteles intenta expresar, en una u otra forma, la libertad creadora del arte.

El universal de que aquí se nos habla no es, por supuesto, el universal conceptual que persigue por su parte el pensamiento abstractivo en la ciencia y la filosofía; nada hay en los textos aristotélicos que autorice a semejante confusión. Este universal es, según la expresión insuperable de Kant, el universal sin concepto, o como se ha dicho también, el universal poético. No es el complejo de las notas quiditativas obtenidas en la abstracción ideatoria, sino la mostración vívida, en una materia sensible, de una forma interior configurada por el artista con entera independencia de las limitaciones espacio-temporales a que debe ceñirse el historiador, y por ello mismo dotada, en la intención por lo menos, de universalidad.

Quedaría aún por ver si Aristóteles, al hablar del universal en el arte, con las otras locuciones conexas, no delata inconscientemente la predilección que como buen griego debía tener por un arte de tipo ejemplar, como si dijéramos, tal como nos lo ofrece en gran profusión la estatuaría antigua, muchas de cuyas obras aspiran a ser la realización plástica de caracteres ideales, de virtudes o vicios en general. Esta hipótesis no la negamos, y es harto sabido por lo demás que lo particular como tal: en la autobiografía, en las artes plásticas, etc., es descubrimiento artís-

tico que viene sólo con el cristianismo, pues sólo hasta entonces se revela el valor inapreciable del alma. Una obra como las *Confesiones* de San Agustín, por ejemplo, o una de tantas esculturas medievales (desde una Madona hasta el rostro de un condenado) que expresan un destino absolutamente personal, son cosas inconcebibles en la antigüedad clásica.

Admitido todo esto, creemos no obstante que la noción del universal poético no tiene por qué circunscribirse necesariamente a la expresión en el arte de lo general como general, sino que puede tomarse como expresiva de la libertad de la forma interior en comparación con la constrictión de los entes naturales por todo lo particular. Y sin necesidad de mayores argumentos, las grandes obras del arte universal nos muestran esta conjunción, fuente del mayor goce, entre el individuo incomunicable que allí es expresado y la humanidad como tal en lo que tiene de más profundo y perenne. El Quijote y los autorretratos de Rembrandt, por ejemplo, ¿no serían acaso la mejor prueba de esto que es ya imposible reducir a mayor demostración?

La libertad del arte con respecto a la naturaleza —a la naturaleza humana más concretamente—, no parece tener en Aristóteles otra limitación, según dijimos antes, que la constitución esencial de la naturaleza misma. Todo lo posible y lo imposible, si se consideran solamente las leyes de la causalidad física, es permitido al artista, pero no lo que implica, como si dijéramos, imposibilidad moral. ¿No lo comprobamos así realmente en las obras maestras de la literatura? La fuerza de Aquiles es físicamente imposible, pero no lo son moralmente su cólera ni sus rencores, como no lo es tampoco la maldad de Yago o de Lady Macbeth. Por el contrario, *Tito Andrónico* es una creación literaria endeble, porque sus truculencias son moralmente inverosímiles, aun descontando todos los excesos de que es capaz la naturaleza humana. Esta es, según creemos, la recta interpretación del pasaje de la *Poética*, donde Aristóteles nos dice que el poeta ha de preferir las imposibilidades plausibles a las posibilidades inverosímiles.<sup>46</sup> Lo ἀπίθανον, y no lo ἀδύνατον, es en efecto irracional (ἄλογον) y esto sí que no puede entrar en el arte si éste ha de ser un λόγος ἀληθής. El expresionismo puro, por lo menos algunos de sus extremos, sería acaso la única tendencia que no podría encontrar cabida dentro de la estética de Aristóteles.

En suma, pues, la teoría de la imitación no hace sino confirmar la esencia creadora del arte, con la única restricción de que no es, si po-

demos decirlo, una creación *ex nihilo*, ya que éste es otro de los privilegios exclusivos de Dios. Por su mayor estimación de la naturaleza, Aristóteles pudo superar a su maestro Platón, como creador de la filosofía del arte. El arte era también para Platón una *μίμησις*, sólo que de la apariencia (*μίμησις φαντάσματος*):<sup>47</sup> copia de copia, realidad de tercer o cuarto orden, pues ya lo era la naturaleza con respecto a la única realidad digna de este nombre, que son las Ideas. En Aristóteles, por el contrario, la naturaleza es la fuerza creadora de Dios, o como dijeron los escolásticos, la razón del arte divino entrañada en las cosas (*ratio artis divinae indita rebus*); y nuestro arte es, por ello mismo, una semejanza de la creación divina hasta donde ello es posible al hombre. El arte lleva a su máxima perfección posible el plan divino patente en la naturaleza; sin ser su esclavo, no puede tampoco desentenderse de ella. De Corot se cuenta que daba la última mano a sus cuadros encerrado en su casa, y de Chardin, a su vez, que lo hacía al aire libre; pero uno y otro empeñaban por recibir su inspiración de la naturaleza que a cada cual interesaba, y que intentaban elevar al plano superior de la intuición creadora.

### *Arte y moralidad*

No puede darse término a ningún estudio sobre la virtud del arte sin explorar el punto de sus relaciones con la virtud de la prudencia, o como es más usual decir, las relaciones entre arte y moralidad. Y juzgamos ser éste el lugar más propio para hacerlo, aun con antelación al tratamiento especial de la prudencia, tanto porque el conflicto se ha planteado históricamente *más a propósito* del arte, cuanto también porque ayuda mucho tener ante los ojos ciertas tesis o puntos de vista pertinentes específicamente a la virtud del arte.

Desgraciadamente Aristóteles ha sido, en esta cuestión también, de una parquedad, o peor aún, de un enigmatismo tal, que no podemos hacer otra cosa, las más de las veces, que aventurar conjeturas sobre el sentido de ciertos textos, o bien ir decididamente más allá de ellos para buscar de propia cuenta una solución cuyo fundamento estaría ya no en la letra, sino a lo más en el espíritu de los textos aristotélicos. En lo que sigue vamos pues a proceder ascendiendo de uno a otro plano, pasando de la exégesis textual a una más libre elaboración doctrinal.

La solución no ofrecería ninguna dificultad si Aristóteles hubiera sido fiel a Platón en la decisión de no dar cabida en la república sino

a las formas y obras de artes directamente conducentes a estimular la educación moral y política. Esta subordinación completa del arte a la moral parece incluso haber sido el criterio predominante entre los griegos,<sup>48</sup> pues hasta un comediógrafo como Aristófanes, que se arroga en lo demás tan amplia licencia, no deja de ufanarse reiteradamente de que su fin último es enseñar la justicia y hacer mejores a sus conciudadanos.<sup>49</sup> Y este eticismo alcanza con el tiempo tal rigidez, que Plutarco, por ejemplo, tiene a la poesía simplemente como antesala o propedéutica de la filosofía (*ἐν ποιήμασιν προφιλοσοφητέον*), y Estrabón por su parte no vacila en asentar la proposición de que es imposible ser buen poeta sin ser previamente hombre bueno.

Aristóteles ciertamente no habría suscrito una proposición semejante. Aristóteles es, una vez más, el creador de la filosofía del arte; el primero para quien el arte se constituye en una región peculiar de la actividad humana, con su propia suficiencia y su propia legalidad. El arte no es esencialmente una función ancilar de la educación. Su fin, en el caso de las bellas artes, no es la perfección moral, sino el placer desinteresado y propio de un hombre libre. Su rectitud no es la rectitud de la política, dentro de la cual Aristóteles comprende la ética.<sup>50</sup> Todo esto lo creemos bien aristotélico e inimpugnable.

No obstante, es asimismo manifiesto que Aristóteles ha preferido unos géneros artísticos a otros en función de la superior calidad moral del sujeto representado. De este modo, la epopeya y la tragedia son superiores a la comedia por ser las dos primeras una imitación de personajes, caracteres o acciones nobles, vital y moralmente nobles: *μίμησις τῶν σπουδαίων*. Uno y otro valor: el vital y el moral, parecen estar implicados, según la interpretación que nos merece más crédito, en los *σπουδαία* de que aquí se trata, por más que en la ética el término tienda a revestir únicamente el significado moral. La *σπουδαία πράξις* de que se ocupa la tragedia es, sin duda, una acción buena, pero también heroica o sobrehumana, y el tipo correspondiente es lo que los griegos, y por ventura no sólo ellos, entendían por un héroe.

Mas si todo ello es así, el objeto de la tragedia, por lo menos su objeto directo, no parece ser el magisterio moral, sino, de acuerdo con lo que antes hemos dicho, la liberación de la realidad cotidiana, la salvación en lo universal, la elevación de la naturaleza hacia lo que constituye su ideal nunca logrado. La tragedia llenaría así, por modo excelente, el

fin general de las bellas artes, y los caracteres moralmente valiosos entrarían en ella, no menos que los demás elementos, no más que como ingredientes estéticos. Inferir otras conclusiones sería hacer violencia a los textos. Que Aristóteles, en este aspecto de su doctrina, haya podido ser heredero, más o menos consciente, del eticismo de Platón, no lo negamos, pero ciertamente los valores estéticos no están para él subsumidos bajo los valores éticos, antes bien, en el caso concreto de la tragedia, se diría lo contrario.

No creemos tampoco que pueda aportar mayores luces otra de las ideas estéticas de Aristóteles, y sobre la cual se han escrito no libros, sino bibliotecas enteras. Nos referimos, es claro, a la *kátharsis*, que es, según Aristóteles, el efecto propio de la tragedia. Mediante el terror y la compasión, dice el Filósofo, la tragedia lleva a cabo en nosotros la purificación de tales afectos.<sup>51</sup>

Mientras fué la costumbre, una costumbre por otra parte secular, acomodar ciertos lugares clásicos a la propia fantasía y los buenos deseos, la "purificación" del célebre texto fue entendida resueltamente como purificación moral. ¿No la habían entendido así trágicos tan eminentes, tan conocedores de su oficio como Racine? Pero venturosamente la filología sí realizó esta vez una auténtica y cabal purificación, una purga radical de ilusiones y arbitrariedades. Después de los trabajos de Weil, de Bernays, de Bywater, de Hardy, de tantos otros, la *kátharsis* ha quedado reducida a las proporciones en que la encuadra el texto aristotélico. Es una purificación psicológica nada más la que aquí se mienta, y Aristóteles no ha hecho sino aplicar una metáfora médica para dar a entender el efecto psicológico que la tragedia opera en el alma del espectador, efecto análogo al de la medicina en el cuerpo. Es, como ha dicho Butcher,<sup>52</sup> una especie de tratamiento homeopático. El terror y la compasión, elementos mórbidos y perturbadores en nuestra vida anímica, son expulsados, o por lo menos reducidos y equilibrados saludablemente, merced a la participación del espectador en las emociones análogas y de dimensiones heroicas que suscita la tragedia. El hombre se evade así de su propia esfera para tomar parte por unos momentos en lo más grave y grande del destino humano. Es también, por este nuevo aspecto, la liberación de lo individual en lo universal.

¿Por qué ha elegido Aristóteles estos dos sentimientos o emociones (terror y compasión) de preferencia a otros, como, especialmente pertur-

badores del equilibrio anímico? No habiéndolo dicho él, hemos de conformarnos con conjeturas más o menos ingeniosas o fundadas. Con una interpretación existencialista, García Bacca, por ejemplo, dice que ambos afectos nos hacen patente la constitución misma de la existencia humana.<sup>53</sup> El terror y la compasión serán así, con otro nombre, la angustia existencial, de la que la tragedia nos liberaría al elevarla del plano óntico al plano ontológico. Se podría con toda facilidad ir muy adelante por este camino, pero, una vez más, estamos en el terreno del comentario estrictamente personal.

Por último, y sea de todo ello lo que fuere, la *kátharsis* no tiene, en el mejor de los casos, sino una influencia moral indirecta. La virtud moral, es cierto, tiene por materia acciones y pasiones, como dice reiteradamente Aristóteles; y en este sentido, es indudable que un equilibrio pasional es una buena disposición, por lo menos remota, para el acto moralmente valioso. Por encima de ello, sin embargo, es la voluntad la que tiene la última palabra; es en ella donde está el resorte decisivo de la acción buena o mala, y todo esto sin contar con que hay otras pasiones acaso de mayor repercusión ética que el terror y la compasión.

Hay aún otro texto aristotélico importante, al que no ha dejado de acudir con la mira de buscar en él la inserción del arte en la moral. Es el lugar de la *Ética* donde Aristóteles nos dice que así como de la prudencia no hay virtud, si la hay, por el contrario, del arte.<sup>54</sup> Y como, por otra parte, no ha tenido a bien decirnos, aquí tampoco, en qué consiste esta ἀρετὴ τέχνης, los intérpretes han hecho su agosto proponiendo las más variadas exégesis. Recordemos brevemente las de mayor interés. Prantl ve en esta "virtud del arte" nada menos que la sabiduría, identificación a todas luces imposible, pues desconoce totalmente la distinción tan clara establecida por Aristóteles entre lo contingente y lo necesario, a que se aplican respectivamente una y otra virtud. Prantl tendría, sin embargo, razón si tomáramos la sabiduría en su sentido impropio, y que Aristóteles empieza por descartar, cuando nos dice que solemos llamar "sabios" a los artistas más consumados en su respectivo arte.<sup>55</sup> En este sentido, la σοαφία del arte sería apenas su ἀκρίβεια, y consiguientemente su "virtud". Esta parece ser la interpretación de Teichmüller y Burnet. Para este último,<sup>56</sup> el arte, no menos que la ciencia, toleraría aún cierta τελείωσις o perfección ulterior, cosa inconcebible, en cambio, tratándose de la prudencia, a la cual corresponde precisamente fijar el término medio en las virtudes

morales, y no hay medio del medio, como tampoco perfección ulterior de la perfección misma.

A la interpretación anterior parece adherirse Rackham,<sup>57</sup> aunque tal vez fuerza la exégesis al decir que el arte está tomado, en el texto que discutimos, en un sentido "neutral", o sea como el hacer de no importa qué cosa. Sin ir tan lejos como esto, la interpretación de Burnet no deja de ser plausible. Con ella pasaría el arte, es verdad, a ser una virtud no en el estricto sentido del término: perfección acabada y en su punto, pero esto mismo confirmaría lo que antes hemos dicho, o sea que las dos únicas virtudes intelectuales en la plena acepción del vocablo serían sólo la sabiduría y la prudencia, perfectivas una y otra respectivamente, perfectivas con total impleción, de la razón teórica y de la razón práctica.

Sea cual fuere el valor de esta exegética, en toda ella no encontramos, como es evidente, ninguna referencia a la moral, sino que la "virtud" del arte es, de cualquier modo, inmanente al arte mismo. Pero ya entre los comentaristas antiguos no faltó quien, como Heliodoro, adelantara la interpretación ética. Según Heliodoro, cuya opinión transcribe Stewart sin tomar partido, la virtud del arte, como también su vicio, consisten sencillamente en que hay buenos y malos artistas. De esta opinión, si habiéndola conocido o no poco importa, es también Santo Tomás, en cuyo sentir el arte requiere aún, para su recto uso, de la virtud moral.<sup>58</sup> Y pone por ejemplo el del arquitecto que, pudiendo hacer bien la casa que se le ha encargado, no la hace por faltarle la virtud de la justicia. Con respecto a la prudencia, en cambio, es una contradicción manifiesta hablar de virtud aditiva, como quiera que la prudencia supone la rectitud del apetito, y ésta no se da sin la virtud moral, y aún, como veremos después, sin todas ellas.

La interpretación de Santo Tomás es desde luego una interpretación libre, e inferior en este respecto a la de los modernos exégetas ingleses o alemanes; pero tiene el indiscutible mérito de dejar intacta en el arte, con toda plenitud y pureza, su razón de virtud. La virtud, en efecto, de que habla Santo Tomás, no es, hablando en rigor, una virtud del arte, sino de su uso. Es éste tan sólo, y no el arte mismo, lo que debe enderezar la virtud moral.

Con mayor precisión que Aristóteles, Santo Tomás pone las cosas en su punto, y no creemos que pueda dirimirse la cuestión en otro terreno, ni desde otro punto de vista. No es en su orden de especificación, sino en su

orden de ejercicio, donde la prudencia tiene la última palabra, y no para juzgar de la obra de arte en sí misma, sino para encauzar su uso dentro de todo el complejo de las acciones humanas. El arte, en efecto, es producción, pero su uso es acción, y el bien del hombre, al que se ordenan sin excepción todas las acciones humanas, es superior al bien de la obra en que consiste la perfección del arte. Contra lo que dice Yeats,<sup>59</sup> es posible la perfección en la vida y en el arte.

Viendo las cosas por otro lado, pero siempre bajo los mismos principios, podríamos decir que así como la sabiduría es virtud sobrehumana, en el sentido que antes dijimos, el arte sería por su parte una virtud parcialmente humana, como quiera que no concierne sino al hombre como *hacedor (homo faber)*, y no *compromete*, en sus actos específicos, la conducta humana como tal, en relación con sus últimos fines. Virtud extrahumana podríamos aún decir, si no ofende la paradoja, por estar orientada por sí misma no al bien del sujeto, sino al bien de la obra. Esta es una de las razones, dicho sea de paso, por las que ha podido hablarse de la función liberadora del arte, por cuanto nos hace salir de nosotros mismos y nos fuerza a objetivar nuestras vivencias en una obra independiente de nuestra subjetividad.

En un orden, empero, más alto —o más profundo— que el orden de ejercicio, ¿no sería posible descubrir un principio unificador, un principio que, sin privar al arte de su autonomía, lo encuadre, con todo, en el concierto de las virtudes intelectuales? O por el contrario ¿no representará el arte, sometido a la ley de la objetivación, una disonancia en el acuerdo recíproco entre las perfecciones del Logos?

Por el lado de la prudencia, como hemos visto, es imposible la unificación. Ni el hacer puede subordinarse al obrar, ni recíprocamente, en la esfera propia de una y otra actividad. Por el lado de la sabiduría, en cambio, creemos que puede y debe buscarse la jerarquía y coordinación entre todas las virtudes intelectuales sin excepción alguna, y no es quizá tan difícil, a esta altura de nuestro estudio, hacerlo ver así.

La sabiduría es, dice Santo Tomás, virtud arquitectónica con respecto a todas las virtudes intelectuales; a ella compete juzgar de todas e imponerles el orden debido.<sup>60</sup> De las virtudes teóricas esto va de suyo, y apenas si es necesario mostrarlo. La ciencia, en efecto, halla su perfección en la sabiduría y le está directamente subordinada, como lo están, en todos los órdenes posibles, las causas segundas a la Causa primera. Del *intellectus*

*principiorum* podría ponerse en duda su supeditación a la sabiduría, arguyéndose que, por el contrario, la sabiduría alcanza sus conclusiones partiendo de los principios indemostrables de la intuición intelectual. Santo Tomás se hace expresamente cargo de la objeción, y la resuelve en una respuesta que Cayetano califica, justamente aquí, de *aurea doctrina*. La verdad y el conocimiento de los primeros principios, nos dice el santo, depende del sentido o razón de los términos de la proposición: *ex ratione terminorum*. Pero el primero de todos los principios, el principio de contradicción —y esto sólo nos ahorra la prueba con respecto a los demás—, se funda en la razón contradictoria del ente y el no ente; ahora bien, conocer esta razón pertenece a la sabiduría, como quiera que el ente en común es el efecto propio de la causa más alta, que es Dios.<sup>61</sup> Y por esto, concluye Santo Tomás, la sabiduría no se limita a servirse, como las otras ciencias, de los principios indemostrables, sino que juzga de su valor y puede eventualmente defenderlos contra quienes los niegan: *sed etiam iudicando de eis et disputando contra negantes*. No se trata, bien entendido, de una prueba directa: los principios continúan siendo "indemostrables"; pero la sabiduría puede dar razón de su valor ontológico y epistemológico, por poder verlos, como dice Cayetano, desde la más alta cumbre: *ex summo arce videns*.

Con no menor lucidez, pasando a la esfera práctica, hace ver Santo Tomás la supremacía de la sabiduría sobre la prudencia. No le toca a la prudencia, como dice Aristóteles, gobernar a la sabiduría, sino más bien lo contrario; porque incumbiendo a la prudencia la gestión de las cosas humanas, su último fin debe ser disponerlo todo, al hombre consigo mismo y en sociedad, en forma tal que los hombres puedan llegar a la sabiduría (*quomodo homines debeant ad sapientiam pervenire*); este es, en efecto, el fin final de toda actividad humana. Y por esto, concluye bellamente Santo Tomás, la prudencia o política es ministra y servidora de la sabiduría, a la cual introduce, allanando el camino, como el ujier a la presencia del rey.<sup>62</sup>

Es una lástima que Santo Tomás no se haya expresado con la misma claridad, por lo menos hasta donde tenemos noticia, sobre las relaciones del arte con la sabiduría; pero sus principios son suficientemente claros para permitirnos llegar a una conclusión semejante. El hacer, no menos que el obrar, está orientado, aunque por diversos caminos, al último fin del hombre, a su eudemonía, la cual es, como nos ha dicho Aristóteles, coextensiva con la contemplación. La *θεωροσύνη* de la contemplación estética

no puede estar divorciada de la *γαργή* de la contemplación en el más propio sentido del término. No cae, como toda virtud moral, bajo la justicia general, pero tampoco es un pasatiempo sin conexión alguna con la vida superior de la inteligencia y del sentimiento. La fruición estética es una forma de contemplación, y es lógico pensar que deba estar ordenada a la contemplación en que reside simplemente la eudemonía humana.

La sabiduría no sería arquitectónica si las cosas pudieran ser de otro modo; no sería arquitectónica si no pudiera dominar igualmente el hacer y el obrar. La sabiduría es teoría y el arte es creación, sin duda alguna, pero no creación absoluta, pues esto, una vez más, no es dado al hombre. En una forma o en otra, el arte ha de inspirarse en la naturaleza, que es el arte de Dios, imitarla y emularla, del modo que hemos visto, para consumir su obra propia, que será también, si es verdadera obra de arte, una imitación de Dios. Por algo Miguel Angel decía que pintar es trasladar en color y volumen las perfecciones de Dios, y que toda pintura es reflejo de su pintura.

De la *θεωρία* hay que partir para volver a ella finalmente, y la creación humana no puede ser, con toda su dignidad, sino un momento intermedio entre la contemplación primera y la postrera, la que se nos da cuando volvemos a Dios después de haber rastreado su resplandor en sus criaturas y en el arte de su criatura racional. *Invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur* . . . ¿no es acaso el texto paulino, aquí también, de aplicación cabal? Querer eludir este último reenvío a la *theoria*; complacerse en la obra humana como en último fin, es, ni más ni menos la idolatría. ¿Cómo podría ser el arte, en estas condiciones, una perfección de la inteligencia creada? El arte no menos que la prudencia, debe ser un camino hacia Dios, y esto no sólo por el uso que de él se haga en la convivencia social, sino aun desde el punto de vista de su razón más formal, *sub ratione artis*. El cómo de su subordinación a la sabiduría es indudablemente oscuro, pues las vías del artista, participante a su modo del poder creador de la divinidad, son vías privilegiadas y excepcionales; pero esta dificultad no puede impugnar el postulado evidente de que el artista debe respetar también, y precisamente en tanto que artista, el plan y la obra de Dios.

En el mismo terreno que lo hizo Santo Tomás, Aristóteles igualmente mostró de manera radiante la subordinación de la prudencia con respecto a la sabiduría en aquella página inmortal, sobre la que nunca estará de

más volver una y otra vez, con que remata la *Ética Eudemia*. “Dios es el fin —dice el Filósofo—, en consideración al cual dicta sus mandatos la prudencia”; y añade: “Aquella elección, pues, y posesión de bienes de naturaleza que fomente en grado máximo la contemplación de Dios —sean bienes del cuerpo, riquezas, amigos y todos los demás—, será la mejor, y ésta será la más bella norma. Y así, por el contrario, será mala la posesión de dichos bienes que, por defecto o por exceso, impida servir y ver a Dios.”<sup>63</sup>

A reserva de volver en el capítulo siguiente sobre este texto en que de manera tan maravillosa se nos declara el genuino sentido del término medio aristotélico, séanos permitido extender también al arte este “término y norma de toda belleza y bondad” (*ὄρος τῆς καλοκάγαθίας*), en cuya expresión podemos englobar, sin violentar en nada el texto aristotélico, todo el hacer y el obrar humano en todos sus aspectos. El hábito y la obra de arte son también una posesión: la posesión de la belleza; y su norma última no es otra que la de todo el resto: servir y ver a Dios: *τὸν θεὸν θεραπεύειν καὶ θεωρεῖν*.

ANTONIO GÓMEZ RG. EDO

NOTAS

- 1 E. N. vi, 4, 1140 a 11.
- 2 *Les voix du silence*, p. 333.
- 3 *Met.* vii, 7, 1032 b 1.
- 4 *Met.* ibid. i, 34 a 24: ἡ δὲ τέχνη τὸ εἶδος
- 5 *Art et scolastique*, Paris, 1927, p. 86.
- 6 “L’art se tient tout entier du côté de l’esprit.” Maritain, *op. cit.*, p. 20.
- 7 E. N. i, 1, 1094 a 5.
- 8 *Curs. phil.* q. 62, disp. 16 a 4.
- 9 In lib. Boetii de Trinitate.
- 10 Cadunt autem sub regulatione artis non solum opera externa, quae vocantur factibilia... sed etiam opera interna. *Curs. phil.* t. i, Log. ii a P. q. 1, a. 2.
- 11 E. N. vi, 4, 1140 a 17: *ποίησις καὶ πράξις ἕτερον*

12 E. N. VI, 2, 1139 a 30.

13 Non consistit in eo quod appetitus humanus aliquo modo se habet, sed in eo quod ipsum opus quod fit, in se bonum est. Non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat, sed quale sit opus quod facit. Sum. theol. I-II, q. 57, a. 3.

14 Op. cit. p. 23.

15 Met. I, 981 a 8.

16 "On peut tout attendre de l'art des enfants --sauf conscience et maîtrise: ou passe de leurs images à la peinture comme de leurs métaphores à Baudelaire." Malraux, op. cit. p. 285.

17 E. N. VI, 5, 1140 b 21.

18 E. N. VI, 4, 1140 a 22.

19 "The lowliest object --dice George Rowley con referencia al arte chino--, is a craftsman's delight." Y Maritain por su parte parece hacer de esta indiferenciación entre lo bello y lo útil una nota del arte primitivo en general: "The truth of the primitive man was undifferentiated-- more disinterested than our useful arts, and more subservient to human needs than our fine arts." Creative intuition in poetry and art, New York, 1953, p. 45 n.

20 Cf. Sum. theol. I-II, q. 57, a 3.

21 "The distinction between fine and useful arts was first brought out fully by Aristotle." S. H. Butcher, Aristotle's theory of poetry and fine arts, New York, 1951, p. 115.

22 Poet. VII, 4.

23 Pol. VIII, 2, 1338.

24 En *De pulcro et bono*, opúsculo atribuido tanto a San Alberto Magno como a Santo Tomás.

25 "Non, aucune Einfühlung, aucune participation, ne rend compte de l'action de Rembrandt: non, nous ne sommes pas délivrés de la pesanteur ni témoins inconsients de l'ensevelissement du comte d'Orgaz." Malraux, op. cit. p. 458.

26 Fedro, 250 e.

27 Sum. theol. I, q. 39, a 8.

28 Coleridge habla aún de la *poesy* en este sentido universal: "Poesy in general, as the proper generic term inclusive of all the fine arts as its species", Lectures and notes on Shakespeare.

29 Poet. I, 2.

30 Física II, 2, 194 a 21: ἡ τέχνη μιμῆται τὴν ψυσιν

31 Fis. II, 1, 192 b 21: ἀρχὴ τῆς κινήσεως. Basta echar una ojeada al Bonitz para ver cómo esta noción sobresale con mucho sobre la otra de la naturaleza como la *universitas rerum*.

32 ἡ φύσις δημιουργεῖ, ἐπικεκόσμηκεν, ὑπογράφει, εὐλόγως ποιεῖ... ὁ θεὸς καὶ ἡ φύσις οὐδὲν μάτην ποιοῦσιν, οὐδὲ περίεργον, οὐδ' ἑλλείπον, οὐδ' ἀτελές, ἀλλὰ πάντ' πρὸς τὸ ἄριστον ἀποβλέπουσα. Referencias exactas en Bonitz, *Ind. Ar.*, p. 836. Ensamblamos con cierta libertad unos textos con otros para la más fácil intelección de lo que vamos diciendo.

33 Cf. Sofista, 265 c.

34 "Filosofia" mi disse "a chi la 'ntende  
nota non pur in una sola parte,  
come natura lo suo corso prende

da divino intelletto e da sua arte;  
e se tu ben la tua Fisica note,  
tu troverai, non dopo molte carte,

che l'arte vostra quella, quanto pote,  
segue, come'l maestro fa il discente;  
si che vostr'arte a Dio quasi e nepote."

Inf. XI, 97-105.

35 Meteor. IV, 3, 381 b 6. La misma similitud de los términos (*πέψις, ἐψησις*) muestra hasta que punto era una idea connatural a un griego la de la correspondencia entre el arte y la naturaleza.

36 Fis. II, 8, 199 a 15. Esta ideal del *ars auxiliatrix naturae* ha pasado hasta a la literatura galante: "L'amour c'est comme la médecine; c'est un art pour aider la nature", dice el autor de *Les liaisons dangereuses*.

37 Pol. IV, 17, 1337 a 1.

38 Poet. I, 5.

39 E. N. I, 8, 1098 b 5.

40 Pol. V, 5, 1340 a 18.

41 Pol. V, 5, 1340 b 17.

42 Op. cit. p. 124.

43 Poet. XXV, 10.

44 Poet. XXV, 17.

- 45 Poet. ix, 3.
- 46 Poet. xxiv, 10.
- 47 Rep. x, 598 b.
- 48 Cf. Butcher, op. cit. p. 215 y sigs.
- 49 Ranas, 1009.
- 50 Poet. xxv, 3: οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς.
- 51 Poet. ii, 2.
- 52 Op. cit., p. 248.
- 53 Introducción a la Poética, México, 1946.
- 54 E. N. vi, 5, 1140 b 21: ἀλλὰ μὲν τέχνης μὲν ἐστὶν ἀρετὴ, φρονήσεως δ' οὐκ ἐστίν
- 55 E. N. vi, 7, 1141 a 10.
- 56 The Ethics of Aristotle, in h. 1.
- 57 The Nic. Ethics, in h. 1.
- 58 "Sed postquam iam ars habetur, adhuc requiritur virtus moralis quae rectificet usum eius." In Eth. Nic. n. 1172.
- 59 "The intellect of man is forced to choose perfection of the like or of the work."
- 60 "Sapientia habet iudicium de omnibus aliis virtutibus intellectualibus, et eius est ordinare omnes, et ipsa est quasi architectonica respectu omnium." Sum theol. I-II, q. 66, a. 5.
- 61 "Cognoscere autem rationem entis et non entis, et totius et partis, et aliorum quae consequuntur ad ens, ex quibus sicut ex terminis constituuntur principia indemonstrabilia, pertinet ad sapientiam, quia ens commune est proprius effectus causae altissimae, scilicet Dei." ibid ibid.
- 62 "Unde in hoc est prudentia, seu politica, ministra sapientiae: introducit enim ad eam, praeparans ei viam, sicut ostiarius ad regem." ibid. ibid.
- 63 E. E. 1249 b 16.