

**Larry  
Shiner**

**La invención  
del arte**

**Una historia cultural**

**Paidós Estética 36**

al que se alude aquí no parece que haya sido el placer desinteresado al que se hace mención en la teoría estética moderna, las ideas de escritores como Calímaco u Ovidio no eran en absoluto la norma. Por el contrario, la mezcla de lo «instructivo y lo placentero» (*prodesse...delectare*) o «uso y deleite» (*utile dulce*) del *Arte poética* de Horacio resume la actitud típica de la época y así se transmite a la Edad Media y al Renacimiento.

También se dan en este período sorprendentes anticipaciones de las ideas y las prácticas modernas con relación a las artes visuales. Cuando los ejércitos romanos acabaron de saquear las estatuas y las vasijas de oro de Grecia, muchos romanos prominentes comenzaron a coleccionar y a encargarse copias de las obras griegas. Algunos historiadores afirman que este coleccionismo y el mercado de arte y antigüedades que acarrió, así como la práctica romana de copiar estatuas y pinturas obra de conocidos artesanos/artistas griegos, implica que tales obras eran ahora disfrutadas por ellas mismas, en tanto que obras de arte.<sup>7</sup> El emperador Adriano, por ejemplo, era un apasionado admirador y coleccionista de la escultura griega y un inspirado mecenas de la arquitectura, como lo atestiguan los jardines de Tivoli y el Panteón en Roma. Asimismo, Cicerón, Plinio y muchos otros escritores de la época hacen comentarios sobre pintura y escultura donde encontramos un cierto sonsonete moderno. No obstante, la mayor parte de las colecciones que se forman en esta época, así como de las copias de las obras de arte griegas, tiene más que ver con el enriquecimiento y el prestigio que con el arte en sí mismo. E incluso en la época tardohelenística gran parte del arte visual romano se producía todavía con vistas al culto social o político, y por la emergencia de religiones místicas que subordinaban las imágenes a su propósito religioso (Elsner, 1995). El reconocimiento del cristianismo como religión oficial en el siglo IV y la subsiguiente destrucción del Imperio Romano reforzaron el carácter funcional de la poesía, la música y las artes visuales de tal modo que en Europa harían falta otros mil quinientos años para que se estableciese el moderno sistema del arte y de lo estético.

7. Alsop (1982) hace especial hincapié en el coleccionismo, mientras que Gombrich cree que el coleccionismo es un indicio ambiguo y que la práctica de la copia es el signo crucial de la presencia de algo como la moderna idea del arte (1966, 111; 1987). En cuanto a la cuestión de la estética versus otros motivos del coleccionismo de estatuas, véase Gruen (1992).

## 2. LA NAVAJA DEL AQUINATE

En el período medieval muchas artes que el mundo moderno ha dejado relegadas a la condición de artesanías y oficios eran admiradas como pintura o escultura. Los maestros del bordado del medievo y del primer Renacimiento, por ejemplo, produjeron obras de asombrosa factura pictórica y decorativa, usando seda e hilos de metal, joyas, perlas y oro (Fig. 3). Los bordadores no sólo eran trabajadores hábiles que bordaban diseños realizados por otros: en el encargo de Enrique III a la respetada bordadora Mabel de Bury St. Edmunds se le pedía una imagen de la Virgen y de san Juan pero se le indicaba que dibujara la imagen ella misma (Parker, 1984). Los medievales no distinguían como nosotros entre artes y «meras artesanías». Tanto san Agustín en el siglo V como santo Tomás en el siglo XIII ponían en un mismo saco pintura, escultura y arquitectura junto con las artes culinarias, la navegación, la hípica, la manufactura de calzado y la juglaría.

### DE LAS ARTES «SERVILES» A LAS ARTES «MECÁNICAS»

Los autores de la alta Edad Media mantuvieron la división grecorromana de las artes en «liberales» y «vulgares» o «serviles» y, con fines educativos, dividieron las artes liberales en dos ámbitos: el *trivium* (lógica, gramática, retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). Tal como ha sido señalado por Elspeth Whitney, hacia el siglo XII tuvo lugar un cambio en el modo de concebir la tradicional distinción entre artes «liberales» y artes «vulgares» (1990). Hugo de San Víctor propuso sustituir los términos peyorativos «vulgar» o «servil»

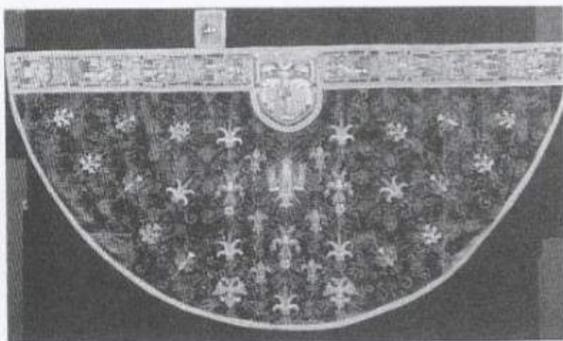


FIGURA 3. Copa británica, finales del siglo xv; seda, tejido de terciopelo de algodón del chevrón, con aplicaciones de lino, tejido plano, acolchado; bordado con seda y borla en tiras de seda plegada y satén, y pespunte separado; trabajo a mano del acolchado; bandas, 114 cm x 291,1 cm; Grace R. Smith Textile Endowment, 1971, 312a. Fotografía © 2000, Art Institute Chicago. Reservados todos los derechos.

por el término «artes mecánicas» afirmando que, como había siete artes liberales, era preciso contar con siete artes mecánicas. En el mundo antiguo la mecánica había sido una disciplina relacionada con las matemáticas aplicadas para mover objetos pesados, pero en el siglo ix su significado se había ampliado hasta incluir todas las artes manuales. El nuevo nombre y el paralelo con las artes liberales dignificaba las artes mecánicas, pero Hugo fue mucho más allá, al equiparar las artes mecánicas con las teóricas (filosofía, física) y las artes prácticas (política, ética), que restauraban a la humanidad la condición de naturaleza caída. Si las artes teóricas habían sido puestas por Dios como remedio de nuestra ignorancia y las artes prácticas como remedio de nuestros vicios, según Hugo también las artes mecánicas remediaban nuestra debilidad física:

Tenemos ahora tres obras —la obra de Dios, la obra de la Naturaleza y la obra del artífice, que imita la de la naturaleza. El trabajo de Dios es crear... el trabajo de la naturaleza es poner en acto... el trabajo del artífice

es unificar lo disperso. El hombre nace desnudo y desarmado... la razón del hombre brilla tanto más al inventar cosas de lo que brillaría si las hubiera poseído naturalmente. De ahí las infinitas variedades de pintura, tejido, ebanistería y fundición, en las que no sólo nos asombra la naturaleza sino también el artífice (Whitney, 1990, 91).

Las siete artes mecánicas de Hugo —tejido, armamento, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro— eran categorías generales con muchas subdivisiones.<sup>1</sup> La arquitectura era mencionada como una división de la *armatura* o «cobertizos construidos» y la «teátrica» incluía todo tipo de entretenimientos, como la lucha libre, las carreras y las danzas (cuadro 1). A finales del siglo xii el término «artes mecánicas» se había convertido en una norma en Occidente, aunque la lista de Hugo solía ser modificada.

Sin embargo, la tentativa por parte de Hugo de dar a las artes mecánicas una condición más elevada fue muy pronto cuestionada por la llegada de la filosofía árabe y el *corpus* completo de los escritos de Aristóteles. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, aceptaba la distinción aristotélica entre ciencias teóricas y productivas, lo mismo que la tendencia de Aristóteles a considerar el trabajo utilitario y pagado como degradante. Así, santo Tomás escribirá que «las artes que sirven a alguna utilidad a través de una acción se denominan mecánicas o serviles» (Whitney, 1990, 140). Así pues, ya en el siglo xiii, las tesis de San Víctor según las cuales las artes y los oficios tenían asignado un lugar digno fueron cuestionadas por el poderoso resurgimiento de las ideas antiguas para las que lo utilitario y lo manual eran «vulgares» y «serviles». Pese a ello muchos autores medievales siguieron respetando todas las artes, tanto el bordado como la pintura, la cerámica tanto como la escultura, el metal forjado tanto como la arquitectura e, igual que Hugo de San Víctor, les asignaban un lugar digno dentro del esquema de la creación y del sistema de conocimiento.

1. La arquitectura era una subdivisión de la *armatura* o de los «inglados» y la «teátrica» abarcaba todo tipo de distracciones, incluidas la lucha, la hípica y las danzas.

CUADRO 1  
CLASIFICACIONES MEDIEVALES DE LAS ARTES

Disciplinas	
Artes liberales ( <i>versus</i> artes serviles):	
<i>Trivium</i>	Gramática, retórica, lógica
<i>Quadrivium</i>	Aritmética, geometría, astronomía, música
Artes mecánicas (Hugo de San Víctor)	Tejido, armamento,* comercio, agricultura, caza, medicina, teatro**

\* Incluye la fabricación de armas, la forja, la arquitectura, etcétera.

\*\* Incluye la lucha libre, las carreras, la danza, los recitales épicos, el teatro de marionetas, etcétera.

#### ARTIFICES

En el período medieval el término «artista» solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex*. Incluso términos que son mucho más específicos como «pintor», «escultor» y «arquitecto», no tenían el sentido que les damos en la actualidad. El pintor medieval era ante todo un artifice de la decoración, que cubría por encargo las paredes de las iglesias, los edificios públicos y las casas de los ricos y pintaba muebles, banderas, escudos y estandartes. Había muy pocas cofradías relacionadas con las artes individuales. A menudo los pintores pertenecían a la cofradía de los drogueros (puesto que confeccionan sus propios pigmentos), los escultores a la de los orfebres, y los arquitectos a la de los picapedreros, pese a que hay pruebas de que algunos arquitectos gozaban de una posición social más favorecida.<sup>2</sup> La mayoría

2. Existen algunas evidencias de que en el siglo III, debido a la mayor complejidad de las técnicas, unos pocos maestros albañiles empezaron a diseñar con gran detalle derivando el control y la tarea diaria de la construcción a intermediarios. De hecho, un sermón compara a los peregrinos preñados con los arquitectos, quienes sólo visitaban los andamios, con su bastón y sus guantes, sin llegar nunca a hacer ningún trabajo real aunque cobrando unos sustanciosos salarios. Para una discusión general en torno al artesano/artista medieval, véase Castelnuovo (1990) y Kristeller (1990). Para lo relativo a los arquitectos véase Goldthwaite (1980) y Kimpel (1986).

de los artífices medievales, picapedreros, ceramistas o pintores, trabajaban para patrones que solían especificar el contenido, el diseño general y los materiales de los encargos. Más aún, por lo general, el artifice medieval asumía los encargos no como individuo sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo. Los artífices a menudo se situaban en una condición baja en tanto que trabajadores manuales, pero la mayoría de las artes mecánicas requerían planificación inteligente, concepción imaginativa y criterio, así como destreza manual. Pero el artifice, tal como afirma san Buenaventura, era un hacedor, no un creador. Dios crea la naturaleza de la nada, la naturaleza a su vez actualiza la potencia; el artifice se limita a modificar lo que la naturaleza ha actualizado. Ésta fue la comprensión normativa durante el período medieval pese a que ocasionalmente se dieran algunos atisbos de modernidad (Eco, 1986).

Sin embargo, tendemos a proyectar nuestros ideales modernos al pasado. Desde hace muchas décadas los historiadores del arte medieval han atacado el viejo estereotipo del anónimo artesano medieval. De acuerdo con un mito popular, los escultores y los vitralistas de las grandes catedrales trabajaban sólo por la gloria de Dios y nunca firmaban sus trabajos. Tras una amplia investigación de corte detectivesco, los especialistas en el medioevo han desenterrado gran número de firmas y pruebas de que muchos ebanistas y pintores gozaban, al menos en sus regiones, de una reconocida reputación. Aunque esta tarea es un saludable correctivo, algunos intérpretes se han apresurado a concluir que éstas son pruebas de «individualismo» y de la vigencia de la moderna idea de artista. Semejante conclusión sólo es posible si se ignora el hecho de que la mayor parte de la producción de la época tenía lugar en talleres, y si se pasa por alto el papel central de la relación entre patrón y cliente y el hecho de que el orgullo expresado por la firma tenía que ver muy probablemente con la maestría en el oficio y con la innovación y no tanto con la vigencia de nuestras modernas nociones de creatividad y originalidad. No obstante, los revisionistas tienen razón al rechazar la idea de que el escultor o el pintor medieval eran «meros» artesanos que simplemente seguían pautas de manual o rutinas de taller. Tanto quienes defienden el antiguo estereotipo del anonimato como los revisionistas modernizantes están atrapados por las mismas polaridades binarias que caracterizan el moderno sistema del arte. El artesano/artista medieval no era ni el

anónimo artesano de los románticos ni el moderno individualista de los revisionistas.<sup>3</sup>

Así como en la Edad Media no había ninguna división categórica entre artistas y artesanos, tampoco había una división estricta, en términos de género, en la producción de las artes. Pocos oficios o artes eran practicados exclusivamente por hombres o por mujeres. Una de las razones que explica esto es que gran parte de la producción quedaba a cargo de las órdenes religiosas. Los manuscritos ricamente ilustrados, los elaborados bordados o la poesía religiosa y las partituras musicales procedían de los conventos religiosos tanto masculinos como femeninos. Por lo que toca a la producción secular, las mujeres pintaban, tejían, tallaban la madera y cosían igual que los hombres en los talleres familiares. Por supuesto, esto no significa que hubiese una idílica igualdad entre los géneros, puesto que las mujeres eran, entonces tanto como más tarde, objeto de discriminación en cuanto a su condición legal, social y económica. Pero todavía no se había dado la separación estricta entre lo público y lo privado que en siglos posteriores contribuiría a la domesticación de las mujeres. Las mujeres medievales no sólo eran maestros zapateros, panaderos, herreros, orfebres, pintores y bordadores, sino que a menudo pertenecían a cofradías y gremios. Por lo general, llegaban a desempeñar estos oficios a través de sus esposos, aunque en ocasiones lo hacían por sí mismas (*femme soles*). Las artesanas viudas gozaban del derecho a continuar con el taller familiar y la formación de aprendices. En algunos lugares las mujeres llegaron a dominar algunos oficios (como por ejemplo en la manufactura de la seda en París) y unas pocas se convirtieron en empresarias de éxito y llegaron a dirigir el trabajo de otros.

Si bien la moderna noción de artista tiene poca relevancia para la práctica medieval de la pintura, la escultura, la arquitectura, la cerámica, el bordado y las demás artes visuales, está igualmente lejos de la práctica dominante de la poesía en la Edad Media. El medievo es un

3. Un ejemplo de cuán lejos pueden llegar los modernizadores se encuentra en el argumento de Kantorowicz según el cual el «origen» de la «soberanía del artista» se encuentra en las medievales nociones del Papa como alguien capaz de crear *ex nihilo*, nociones de las que se habría apropiado Dante y que, a través de él, habrían alcanzado el periodo renacentista. Al margen del hecho de que el argumento es forzado y las similitudes que establece discutibles, los conceptos normativos de arte y de «artífice» en ese período eran profundamente distintos a los nuestros (Kantorowicz, 1961).

período enormemente largo y complejo, sobre todo por lo que toca al lenguaje y la literatura, donde se manifestaba la estricta separación entre el latín como único lenguaje escrito, principalmente conocido entre los miembros del clero, y las muchas lenguas vernáculas, que sólo lentamente fueron asumiendo una forma escrita. La poesía que se enseñaba en las escuelas era una pieza necesaria para el dominio del latín y se impartía sobre todo a quienes deseaban ser *clericus* o *litteratus*. En la Edad Media, «ser un poeta estaba con frecuencia asociado más al furor que a la inspiración. Dominar el latín en verso iba mucho más allá de preparar exámenes y servía sobre todo para «escribir felicitaciones, epítafios, peticiones, dedicatorias y, de este modo, ganarse el favor de los poderosos o corresponder con los iguales» (Curtius, 1953, 468). Por supuesto, los eruditos-poetas se quejaban de tener que ganarse la vida buscando el favor de un patrón o alquilándose por una paga, y el antiguo tópico acerca del frenesí poético fue consecuentemente transferido al Renacimiento, donde habría de dar grandes frutos. La poesía trovadoresca del sur de Francia era mucho más libre que la poética que se enseñaba en las escuelas, pero hablar de ella en términos de las románticas concepciones de la originalidad sería tan anacrónico como suponer que la tradición trovadoresca dictó la norma para la idea general de la poesía. A finales del siglo XIII apareció la primera gran obra de poesía vernácula: *La Divina Comedia* de Dante, que abrió el camino para los escritos más autoconscientemente literarios de Petrarca y Boccaccio. Sin embargo, el arte de la retórica siguió siendo el marco dentro del cual estos escritores hacían un uso inventivo de formas y tropos. Igual que el escritor y el pintor, el poeta medieval no era ni el moderno artista literario preocupado por ser original y por expresarse ni tampoco un mero artesano que aplicaba reglas escolásticas (Auerbach, 1993).

Nuestra idea del músico como compositor-artista también está muy lejos de las prácticas y las concepciones medievales. Por supuesto, en tanto que arte liberal, la música era considerada una ciencia teórica vinculada a ideas generales sobre la armonía cósmica y toda suerte de relaciones matemáticas. Algunos de los preceptores que formaban parte de las escuelas catedralicias se hicieron muy conocidos, de tal modo que sus indicaciones y sus partituras para las distintas partes de la misa circulaban en el medio, pero no había muchas vacilaciones a la hora de alterar o modificar las piezas en la interpretación. En música, lo mismo

que en poesía y en prosa, las mujeres compositoras de los conventos eran tan productivas y respetadas como los hombres: el reciente resurgimiento de las composiciones de Hildegarda de Bingen nos lo recuerda. Por lo que toca a la música secular, se mantuvo la distinción entre artes mecánicas y liberales. A los bien nacidos les gustaba cantar y era común que se acompañaran de un instrumento, aunque también contaban con animadores cortesanos, los juglares, amplia categoría que abarcaba funambulistas, acróbatas, bailarines, domadores, cantantes e instrumentistas. Estos músicos a sueldo componían y ejecutaban sus artes por una paga; por consiguiente, practicaban las artes mecánicas y, a los ojos de la nobleza, eran tan inferiores en condición como los poetas, los pintores o los sastres contratados. A menudo estos sirvientes musicales buscaban empleo en los caminos o en casas de aristócratas y mercaderes, y muchos de ellos se afincaban como músicos de pueblo, con funciones tales como las de oficiar de sereno, hacer sonar las campanas o tocar en bodas, funerales y otras ceremonias ocasionales. Así pues, el nivel más alto alcanzado por el músico medieval fue el de teórico puro, aficionado aristocrático o funcionario de corte o de iglesia, condición alcanzada por los principales intérpretes y compositores; la mayoría de los «músicos profesionales» formaban parte de una masa de artesanos/artistas que trabajaban con sus manos por una paga. En lugar del moderno compositor que crea «obras de arte» musicales independientes existía una mayoría de músicos-compositores intérpretes y la música servía para acompañar la vida social y religiosa (Raynor, 1978).

A la vista de los ejemplos acerca de quienes tallaban piedras, soplaban vidrio, bordaban, o de los de arquitectos, poetas y músicos religiosos y seculares, resulta claro que pese a algunos casos aislados tanto el concepto moderno del artista como su opuesto, el «mero artesano», son inapropiados para categorizar este grupo heterogéneo. En el largo período medieval que se funde profundamente con el primer Renacimiento no había «artesanos» o «artistas» sino artesanos/artistas de variado rango y condición.

#### LA IDEA DE BELLEZA

El pensamiento medieval estaba tan lejos de nuestras modernas concepciones de lo estético como lo estaba de nuestras modernas con-

cepciones del arte y del artista. Esto no significa que los medievales fueran ciegos a la belleza de la línea, la forma o el color o que no encontrarán placer en la armonía, la rima o el tropo, sino que la apariencia no era separada sistemáticamente del contenido y la función. La poesía, por ejemplo, seguía siendo concebida como destinada a instruir y dar placer (Horacio) y una de las principales justificaciones para permitir las imágenes en las iglesias occidentales fue el hecho de atribuirles una función didáctica. La música seguía estando destinada principalmente a acompañar los textos e incluso la música no religiosa estaba en gran medida relacionada con una función social. Por lo que toca a la idea de belleza muchos filósofos y teólogos medievales reflexionaron sobre ella, pero la mayor parte de los análisis de la belleza se referían a la belleza de Dios y la Naturaleza, no a la belleza de los productos o las interpretaciones del arte humano. Igual que en la antigüedad, el término «belleza» tenía un significado mucho más amplio que el actual, y abarcaba el mayor valor moral y la utilidad así como también la apariencia placentera. Entre los teólogos que analizaron la belleza de las cosas mundanas, la armonía de las partes o proporción dentro de un objeto no eran suficientes para hacerlo bello; sólo la proporción adecuada en relación con un propósito determinado podía hacerlo. «Los vitrales, la música y la escultura no son bellos simplemente porque nos proporcionen placer. Pueden producir placer, así como pueden instruirnos; pero en uno u otro caso los medievales consideraban que la verdadera belleza lo era conforme a un propósito» (Eco, 1968, 183).

Sin embargo, muchos historiadores bien intencionados que intentan rescatar a la Edad Media de la condición desmerecida en que la puso la Ilustración han reinterpretado los textos teológicos negando su significado más obvio, buscando en todas partes la presencia de signos de una actitud estética «secular». No obstante, leer la moderna idea del desinterés estético en pasajes o comentarios de Escoto Eriúgena o en la creación de gárgolas o en los capiteles románicos es tan falso, como balance general de la Edad Media, como lo es el estereotipo que habla de un inexorable funcionalismo religioso.<sup>4</sup> La constante búsqueda de sig-

4. Edgar de Bruyne ofrece un fragmento de Juan Escoto Eriúgena en el cual dos hombres disfrutaban una recepción de placer frente a un cáliz de oro; uno desea poseerlo, pero el otro «simplemente habla de su belleza natural destinada a la sola gloria de Dios. No se trata de un placer estético desinteresado, como Bruyne lo llama, sino de

nos de una respuesta puramente estética, revela hasta qué punto atarde nuestra sensibilidad la restricción producida por la polaridad entre arte/artesanía. De acuerdo con David Freedberg, los historiadores que trabajan bajo esta influencia tienden a despreciar aquellas piezas diseñadas para despertar una respuesta emocional inmediata, considerándolas como meramente artesanales o como ejemplos de *kitsch* religioso (1989). Parece más plausible suponer que en la Edad Media no había ni arte ni artesanía en el sentido moderno sino solamente artes, y que los individuos respondían a la función, el contenido y la forma, en conjunto, y no tanto que las consideraban por separado.

Si un artifice, afirma santo Tomás, decide hacer una navaja más bella construyéndola de vidrio, el resultado de ello será que no sólo se obtendrá una navaja inútil sino además una obra de arte malograda y, por otra parte, ninguna de las dos será bella (*Summa Theologica*, I-II 57, 3C). Hoy en día, por supuesto, hacer una navaja de cristal quizá sería considerado una obra de arte y sería expuesta con el título de *La navaja del Aquinate*. Y sin duda esta navaja de cristal podría inspirar a un artista igualmente ingenioso que, imitando a Duchamp, comprara una navaja corriente en la ferretería más próxima y la presentara en una muestra contestataria como *La navaja de Ockham*.

una adaptación cristiana de la idea neoplatónica de alcanzar lo Uno a través de lo sensible, o de ver al Creador en la creación (Brinyne, 1969, 117-18). Otra manera de encontrar «el concepto moderno de las bellas artes» en la Edad Media consiste en enfatizar los placeres en los capiteles románicos y en las gárgolas, pero no se trataba del placer desinteresado, intelectualizado, de la «estética» post-kantiana (Schapiro, 1977, 1-27).

### 3. MIGUEL ÁNGEL Y SHAKESPEARE: EL DESPUNTAR DEL ARTE

El 25 de abril de 1483 Leonardo da Vinci firmó un contrato con la fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Milán, para «entregar el 8 de diciembre» una pintura de altar con «montañas y rocas en el fondo y «Nuestra Señora en el medio... vestida de azul de ultramar y brocados con oro», comprometiéndose a reparar cualquier desperfecto que pudiera ocurrir (Glasser, 1997, 164-69). Los requisitos a los que se sometió Leonardo para ejecutar la *Virgen de las Rocas* difícilmente se ajustan a nuestra idea de la total autonomía del artista (Fig. 4). Pero lo que sucedió después se ajusta aún menos a nuestros supuestos modernos. Leonardo fue tan sólo uno de los tres que trabajaron en la pieza, información que extraemos de documentos legales en los que se menciona que él y otro pintor plantearon un litigio porque uno de los ebanistas del altar, Giacomo del Maino, había sido mejor remunerado que ellos. Finalmente consiguieron reducir los mil ducados cobrados por aquél a los setecientos de ellos (Kemp, 1977). Giacomo no fue el único ebanista del Renacimiento al que se pagó mejor que a los pintores por las típicas estructuras ornamentales, con arcos, pináculos y figuras esculpidas, que rodeaban los cuadros.<sup>1</sup> Estamos tan acostumbrados a pensar en las pinturas como objetos de arte autónomos y en los pintores como creadores solitarios que nos choca enterarnos de que el más característico pintor del Renacimiento no era más que un miembro de un equipo que decoraba altares, salas de consejo, ayuntamientos y palacios.

1. La importancia de los carpinteros tallistas declinó a finales del siglo xv a medida que el retablo se fue haciendo popular, pero incluso entonces los marcos siguieron siendo muy elaborados.

capítulo 7 con un breve análisis de las concepciones de Immanuel Kant y de Friedrich Schiller, cuyos escritos sobre estética tienen una gran influencia en el moderno sistema del arte y en la forma en que éste se desarrolló hasta finales del siglo xviii.

## 5. ARTES BIEN EDUCADAS PARA LAS CLASES BIEN EDUCADAS

El 22 de enero de 1687 Charles Perrault leyó un largo poema didáctico en la Académie Française. En él, declaraba que los escritores modernos eran equiparables o iguales a los antiguos, y como prueba de su afirmación citaba la superioridad de la ciencia moderna sobre Aristóteles y aprovechaba para, de paso, descargar unas pocas críticas sobre Homero. Muchos de los «cuarenta inmortales», como se denominaba a los miembros de la Academia, a duras penas consiguieron mantenerse en sus asientos. El célebre poeta y crítico Nicolas Boileau permaneció mudo durante toda la sesión y después sufrió una especie de ataque de nervios. Había estallado la célebre Querrelle entre Antiguos y Modernos, la Batalla de los Libros, como satirizó Swift a la versión inglesa de este enfrentamiento que se recrudeció periódicamente entre 1690 y 1730. Perrault no fue el primero en afirmar que, así como la física de Galileo era superior a la de Aristóteles, los escritores modernos muy bien podían ser considerados iguales o mejores que los antiguos. Pero sugerirle a una generación que se había formado en la lectura de Homero y Virgilio que una obra como *La criada de Orleans* de Jean Chapelain (1656) era lo mismo que la *Eneida*, podía muy bien ser calificado de auténtica blasfemia.

Sin embargo, lo que se debatía era mucho más profundo que una simple disputa académica. En primer lugar, la cuestión de si el nuevo público de arte podía o no juzgar sobre literatura junto a la élite ilustrada y, más específicamente, si un nuevo género como la novela (identificado con las mujeres) debía o no ser aceptado como legítimo sucesor de la poesía épica (Dejean, 1997). Sobre todo, la Querrelle ponía de relieve hasta qué punto el viejo sistema de las artes liberales se veía convulsionado por el prestigio alcanzado por las ciencias y la declina-

ción de la retórica, proceso que había tenido lugar durante la segunda mitad del siglo xvii. Hacia 1700 el viejo modelo de las artes liberales estaba siendo reorganizado, y esta reorganización finalmente conduciría a separar las categorías de las bellas artes, las ciencias y las humanidades. El núcleo tradicional de las artes liberales, como se recordará, lo constituían el *Trivium* (gramática, retórica y lógica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). Entre las bellas artes modernas hacía tiempo que la poesía figuraba como una subdivisión de la retórica, y a comienzos del siglo xviii la música era vista como más próxima a la retórica que a la matemática, en tanto que la pintura, la escultura y la arquitectura eran también ampliamente aceptadas como artes liberales. Antes de que la moderna categoría de las bellas artes pudiese ser instaurada, sin embargo, la pintura, la escultura y la arquitectura no sólo tendrían que unirse a la poesía y la música en el grupo de las artes liberales, sino que además estas cinco tendrían que separarse de las demás artes liberales: gramática, retórica, lógica, matemática y astronomía, y reagruparse bajo un nuevo nombre. El éxito alcanzado por las ciencias experimentales y la reducción de la retórica al estilo fueron cruciales para este proceso de disolución del viejo esquema de las artes liberales y la Querella de los Antiguos y los Modernos fue un factor importante en esta transformación.

#### LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEGORÍA DE LAS BELLAS ARTES

Ya antes de que el polvo se depositara sobre la Querella, estaba ampliamente reconocida la diferencia profunda entre las artes y las ciencias. Los principales «modernos» no tenían inconveniente en admitir que resultaba más fácil reconocer el progreso en aquellas áreas que sobre todo dependían del cálculo, más de lo que cabía reconocer en las artes que dependían del talento individual. William Wotton afirma que la «historia natural, la fisiología y las matemáticas» eran disciplinas características en las que los modernos claramente sobrepasaban a los antiguos pero que en «poesía, oratoria, arquitectura, pintura y estatuaria» los modernos, cuando mucho, podían equipararse a sus predecesores (obsérvese que omite a la música, que sigue considerando en conexión con las matemáticas [Wotton, [1694] 1968, 18]). La Querella simplemente dramatiza cambios cuyas causas han de hallarse en el largo plazo, pero

el periodo que va de 1730 a 1750 y que sigue a la Querella dio distintas propuestas de nuevos agrupamientos hasta que, hacia 1750, la nueva categoría de las artes quedó firmemente establecida.

El estado de la clasificación en las primeras décadas del siglo xviii queda bien ilustrado por la obra del abate Dubos, *Reflexiones críticas sobre poesía y pintura* (1719), que fue ampliamente leída y en la que en un mismo libro se hablaba de la pintura, la poesía y la música, aunque no se establecía una categoría fija para ellas, e incluso en ocasiones se las equiparaba con las artes del liderazgo militar y de la medicina ([1719] 1993). De manera similar, el árbol del conocimiento que encabeza la *Cyclopaedia* de Chambers de 1728 extraía una categoría de la ciencia a partir del viejo esquema de las artes liberales pero no hacía lo propio con las bellas artes. Chambers agrupaba la aritmética y la geometría junto con las nuevas disciplinas: física, mineralogía y zoología, bajo el conocimiento «natural o científico», pero en ningún momento alude a la moderna categoría de las bellas artes, de modo tal que la pintura, la escultura, la arquitectura y la música aparecen desparramadas entre la fortificación, la hidráulica y la navegación, todas ellas bajo el rótulo general de «matemáticas mixtas», y sigue colocando a la poesía próxima a la gramática y la retórica (Chambers, 1728, Fig. 15). Antes de que pudiese establecerse la moderna categoría del arte era preciso que se reuniesen y ganasen aceptación general tres cosas: un *conjunto* limitado de artes, un *término* comúnmente aceptado para identificar con facilidad el conjunto, y *principios* o criterios, que gozaran de acuerdo general, para distinguir ese conjunto de todos los demás.

El *conjunto* que formaba la moderna categoría de las bellas artes tenía en su núcleo la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, a lo que podía sumarse una o más artes, tales como la danza, la retórica o la jardinería. Este núcleo, formalizado hacia 1740, se deja ver ya en el Renacimiento y en el siglo xvii, por ejemplo en el *Ut pictura poesis* de Horacio, o en algunas referencias vagas a las «artes hermanas», pero ninguna de estas listas llegó a conformar una categoría articulada basada en un término identificatorio y en principio unificado, como tampoco ninguna de ellas llegó a constituir la base del discurso sobre las artes como estaba ahora a punto de ocurrir (Kristeller, 1990).

El *término* que finalmente se impuso sobre frases como «artes elegantes», «artes nobles» o «artes elevadas» fue por supuesto *beaux-arts*, traducido directamente al español, alemán e italiano, así como al inglés,

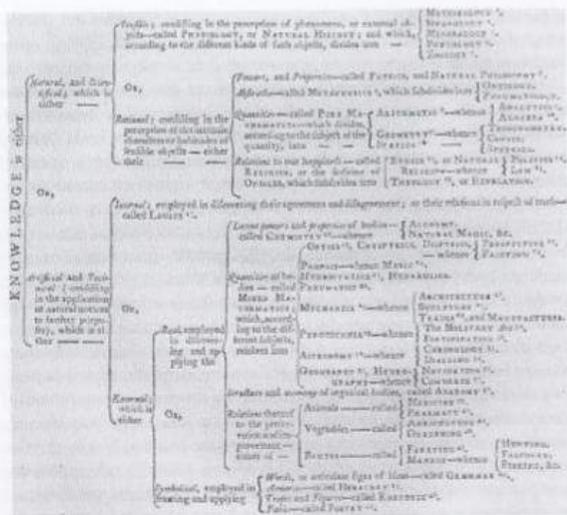


FIGURA 15. Ephraim Chambers, cuadro del conocimiento de la *Cyclopaedia* (1728). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign.

como «artes educadas» o «bellas artes». La expresión *beaux arts*, a menudo sin el guión, había sido empleada durante finales del siglo xvii para hablar de las tres artes visuales, pero cuando se extendió más allá de éstas, las clasificaciones no podían incluir únicamente la música y la poesía sino además, como hemos visto, la mecánica y la óptica. Incluso la Société Académique des Beaux Arts que funcionó en París desde 1726 hasta comienzos de la década siguiente con objeto de mejorar las artes «con ayuda de las ciencias» incluía entre sus miembros no sólo a un pintor, a un maestro de danza y a unos pocos grabadores sino a numerosos relojeros, cirujanos e ingenieros (Hahn, 1981). El referente del término siguió siendo indeterminado en la década de 1730 a 1740 y sólo quedó fijado en su sentido moderno diez años más tarde.

El último requisito para la construcción de la categoría de las bellas artes era el contar con un *principio* capaz de justificar que las artes visuales, verbales y musicales apareciesen unificadas bajo un mismo encabezamiento, aunque diferenciadas de las demás artes liberales, de las ciencias, y de las artesanías y oficios. El principio del dibujo empleado por las academias italianas desde el principio del Renacimiento era demasiado limitado debido a su estrecha conexión con las artes visuales. El antiguo principio de las artes liberales, según el cual la mente prevalecía sobre el cuerpo, era demasiado amplio, puesto que no permitía explicar por qué debía separarse la pintura, la cerámica y la música de las artes de la gramática o la historia. Otro principio de larga data, la imitación, también era demasiado amplio, puesto que incluía actividades como el bordado o la cerámica, que también podían imitar la naturaleza. Por consiguiente, muchos autores creían que sólo un tipo especial de imitación, la imitación de la naturaleza bella (la *belle nature*), podía aplicarse a las *beaux arts*. Sin embargo, ni siquiera el principio de la imitación de la naturaleza bella se convirtió en el principio primario para justificar el nuevo conjunto y el nuevo término.

Por lo general se invocaba una combinación de otros cuatro principios cuando menos. Dos de ellos —genio e imaginación— se referían a la producción de obras de arte; los otros dos —el placer *versus* la utilidad y el gusto— se referían al objeto y al modo de recepción de las *beaux arts*. La combinación del placer *versus* utilidad con genio e imaginación fue empleada para distinguir las *beaux arts* de las artes mecánicas o las artesanías o los oficios. La combinación de placer *versus* utilidad con gusto servía para distinguir las *beaux arts* de las ciencias y de otras artes liberales, como la gramática y la lógica. Entre estos principios, el placer *versus* la utilidad jugaron un papel fundamental. Como hemos visto, el viejo tópico horaciano según el cual las artes debían «instruir y deleitar» había permanecido vigente desde el Renacimiento. A veces estos dos propósitos se representaban como funciones paralelas e igualmente válidas; con más frecuencia el placer era visto como subordinado a la instrucción o utilidad. Pero en el siglo xviii comenzó a verse en el placer algo sistemáticamente opuesto a la utilidad como criterio, para distinguir un grupo de las artes liberales del resto, bajo el nombre de «*beaux arts*». No se trataba de cualquier tipo de placer: a lo largo del siglo la idea de un placer refinado o del gusto acabaría transformándose en la moderna idea de lo estético, un proceso

que analizaremos en el capítulo 7 cuando nos ocupemos de la construcción de lo estético.

Como es obvio, una transformación cultural tan amplia como la construcción de la moderna categoría de las bellas artes no puede establecerse según una fecha o vincularse a un individuo en particular, pero los historiadores de las ideas a menudo citan la obra de Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Las bellas artes reducidas a un único principio) de 1746, como el primer libro de gran difusión que integra el término *beaux arts* dentro de un conjunto restringido de artes, en este caso, la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza, y las agrupa de acuerdo con un principio explícito, la imitación de la naturaleza bella (Batteux, [1746] 1989). Batteux hacía de la imitación su criterio central, pero también daba gran importancia a la oposición entre placer y utilidad. Partiendo de esta base, sostenía que en realidad hay tres clases de arte: las que simplemente administran nuestras necesidades (las artes mecánicas), aquellas cuyo propósito es dar placer (las *beaux arts* por excelencia) y las que combinan utilidad y placer (la elocuencia y la arquitectura). Batteux también utilizaba otros dos criterios para separar las *beaux arts* del resto: el genio, al que llama «padre de las artes» porque imita la naturaleza bella, y el gusto, que juzga hasta qué punto la naturaleza bella ha sido bien imitada (Batteux, 1989, 82-83).

El tratado de Batteux tuvo un efecto inmediato no sólo en Francia sino también en Alemania, donde aparecieron dos traducciones en 1771. Muy pronto se abrió camino en Inglaterra, a través de una adaptación/traducción pirata publicada en 1749 como *Las artes educadas o una disertación sobre poesía, pintura, música, arquitectura y elocuencia* (Kristeller, 1990, 210). Estaba claro que Batteux había conseguido acertar con una fórmula que captaba la dirección hacia la cual se dirigía desde hacía tiempo la clasificación de las artes. En ningún lugar fue esto más evidente que en Francia, donde otra obra estaba destinada a tener una influencia aún mayor entre la élite, en la medida en que ofrecía una serie de argumentos articulados a favor de la nueva categoría: la *Encyclopédie* (Diderot y D'Alembert, 1751-72). Al comienzo de la *Encyclopédie*, Diderot presentaba una tabla de todos los conocimientos basada en la división de las facultades según Bacon, a saber: memoria (historia), razón (ciencia) e imaginación (poesía). Si comparamos el árbol del conocimiento de la *Encyclopédie* de 1751 con la *Cyclopedia* de

Chambers (1728) observamos que se ha producido un giro decisivo hacia la moderna categoría de arte. Mientras que Chambers había aproximado la poesía a la gramática y a la retórica y acercado la escultura a la industria y a la manufactura, la *Encyclopédie* agrupaba ahora las cinco bellas artes (poesía, pintura, escultura, grabado y música) bajo la facultad de la imaginación, como una de las tres principales divisiones del conocimiento, claramente aislada del resto de las artes, disciplinas y ciencias (Fig. 16).

En el discurso preliminar de la *Encyclopédie*, escrito por D'Alembert, al justificarse el nuevo árbol del conocimiento, se anuncia, en obvia referencia a Batteux, que alguna de las artes liberales han sido «reducidas a principios» y «llamadas *beaux arts* sobre todo porque tienen como propósito dar placer» (D'Alembert, 1986, 108-9). La lista que hace D'Alembert de las nuevas *beaux arts* incluye poesía, pintura, escultura, música y arquitectura (esto es, de la lista de Batteux, D'Alembert dejaba a un lado la danza y la retórica, y añadía la arquitectura, abandonando sin otro comentario la categoría de artes mixtas). Pero el placer no era lo único que D'Alembert utilizaba para distinguir las *beaux arts* de las artes liberales más necesarias o útiles como «la Gramática, la Lógica, o la Ética». Estas otras artes liberales, afirmaba, poseen reglas fijas y establecidas; en cambio, las *beaux arts* son el producto del genio inventivo. Por encima de todo, las *beaux arts* se distinguían de las demás artes y ciencias por pertenecer a la facultad de la imaginación en lugar de asociarse a la memoria y la razón. En el resumen general del árbol del conocimiento, D'Alembert explica por qué él y Diderot sustituyeron el término «poesía» por el término «*beaux arts*» en su tabla del conocimiento: «La Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Poesía, la Música y sus diferentes divisiones componen la tercera distinción general que nace de la imaginación, en cuyas partes son incluidas bajo el nombre *beaux arts*. También podría colocárselas bajo el título general de Pintura, puesto que todas las *beaux arts* se pueden reducir a la pintura y sólo distinguirse entre ellas por los medios que emplean; finalmente, podría relacionarse a todas ellas con la Poesía si tomamos esa palabra en su significado natural que no es otro que el de invención o creación» (1986, 119).

Ciertamente no deja de ser una ironía el papel jugado por la Enciclopedia como divulgadora de la nueva categoría de las bellas artes, puesto que uno de los propósitos de los enciclopedistas era celebrar



pero el suyo es un comentario al pasar, hecho en una carta, y no una tentativa de enunciar un conjunto.

Si el núcleo del conjunto y el término «bellas artes» quedaron definitivamente fijados hacia 1770 había en cambio muchas más variaciones acerca de los criterios para establecer la nueva categoría. Casi siempre se mencionaba alguna combinación de la imaginación, el genio, el placer o el gusto, pero a menudo se planteaban profundas divergencias sobre qué criterios eran los más importantes y para qué servían. Autores tan diferentes como Diderot, Mendelssohn y Lessing, por ejemplo, consideraban que el principio de imitación propuesto por Batteux era inadecuado. Hacia 1770 los análisis críticos y teóricos sobre los criterios para la nueva categoría o bien se centraban en torno a la producción de la obra de arte (el genio *versus* la regla) o bien se centraban en la recepción (el placer *versus* la utilidad). Una revisión de la *Encyclopédie* publicada en Yverdon, Suiza, en 1770, convierte las categorías básicas de la tabla: memoria, razón e imaginación, en historia, filosofía y arte. Bajo «arte» la adaptación de Yverdon crea tres subdivisiones: el «arte de los signos» (gestos y letras), las «artes simbólicas» (lenguaje, gramática y retórica) y las «artes imitativas» (dividida en «*beaux arts*» y «estética») (Danton, 1979) (Fig. 17). Tanto la separación entre el artista y el artesano (el genio *versus* la regla) como la de lo estético con relación a lo instrumental (el placer *versus* la utilidad) aparecen involucradas en la construcción de la categoría de las bellas artes desde el comienzo.

Si bien no es cierto que la categoría de las *beaux arts* fuera creada por una pequeña élite de pensadores, como Batteux y D'Alembert, y que después se difundiera entre el público, es evidente que la codificación de dicha categoría a través de los diccionarios y los manuales populares influyó en su establecimiento. En 1752, por ejemplo, más o menos en la época en que la *Encyclopédie* comenzó a aparecer en una edición lujosa, Jacques Lacombe publicó en París un pequeño libro mucho más accesible en donde se resumían de manera concisa los nuevos supuestos: «Las Artes (*Beaux*) se distinguen de las Artes en general, en tanto y en cuanto estas últimas se destinan a la utilidad, mientras que las primeras tienen como propósito el placer. Las *Beaux Arts* son la obra del genio; tienen a la naturaleza por modelo, el gusto por maestro, el placer como propósito... la verdadera regla para juzgarla es la sensación» (Saissetin, 1970, 18). Aunque no se trata por cierto de una obra portátil, los cuatro volúmenes de la *Teoría general de las Bellas*

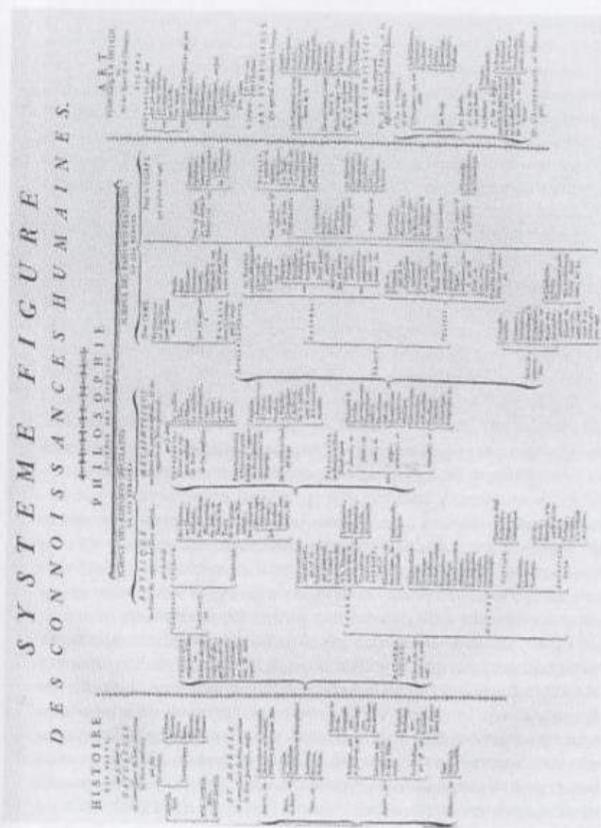


FIGURA 17. Cuadro del conocimiento, *Encyclopédie*, Yverdon, Suiza (1770). Cortesía de Rare Book and Special Collections, Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign.

*Artes* de J. G. Sulzer (1771) también aparecieron como diccionario para el público alemán. Pero más importante que los tratados de Batteux y D'Alembert o que los diccionarios de Lacombe y Sulzer, fueron las conversaciones informales en las exposiciones, los conciertos, las librerías y las salas de lectura en los salones franceses e italianos, en los clubes británicos, en los cafés alemanes y holandeses, además de los muchos ensayos, reseñas y cartas aparecidos en la prensa periódica. El importante papel jugado por estos intercambios sociales se verá cuando nos ocupemos de las instituciones artísticas que asumieron los nuevos conceptos y algunas características del arte público que hablaba acerca de ellos.

#### LAS NUEVAS INSTITUCIONES DE LAS BELLAS ARTES

Con excepción del teatro y de la ópera casi todas nuestras modernas instituciones de las bellas artes se establecieron en el siglo XVIII. Naturalmente, si nos proponemos rastrear el «origen» de tales instituciones, se pueden encontrar numerosos precedentes, pero lo cierto es que sólo en el siglo XVIII el museo de arte, la sala de conciertos y la crítica literaria adoptan los significados y las funciones modernas y se extienden por toda Europa. Estas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales. Esta separación institucional determinó la creación de una categoría característica como es la de las bellas artes, tanto quizás como los ensayos y los tratados escritos por los intelectuales.

En el caso de la literatura el rápido crecimiento del mercado de revistas y libros junto con la proliferación de bibliotecas de libre acceso y el establecimiento de los derechos de autor promovieron la división de la categoría de las «letras» en dos apartados: literatura de imaginación y literatura general (Fig. 18). Asimismo, estas instituciones relacionadas más directamente con el mercado ayudaron a que se difundieran otras tres prácticas que eran más específicamente «literarias» en el sentido moderno del término: la crítica literaria, la historia de la literatura y los cánones de las literaturas vernáculas (Kernan, 1989). Los tratados teóricos generales sobre poesía se remontan a Aristóteles, pero la crítica li-



FIGURA 18. Isaac Cruikshank, *The Lending Library* (ca.1800-1810). Cortesía de Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Conn.

teraria en el sentido moderno del término, esto es, como reseña o examen de obras de las *belles lettres*, sólo llegó a institucionalizarse en el siglo XVIII. No sólo comenzaron a aparecer revistas dedicadas a comentar los nuevos libros sino que también se observa en este período un sostenido desplazamiento desde los títulos religiosos hacia las *belles lettres* (Berghahn, 1988). A comienzos del siglo XVIII el público todavía era lo suficientemente pequeño en número como para soportar sátiras sobre cuestiones poéticas como las que escribían Pope o Voltaire. La poesía era un terreno de controversia, y en él Voltaire era uno de sus protagonistas (Tompkins, 1980). Pero hacia la segunda mitad del siglo unos pocos escritores conseguían ya ganarse la vida con la crítica a medida que un número creciente de anónimos consumidores buscaban consejos sobre lo que debían leer entre las numerosas nuevas publicaciones disponibles. Nos encontramos ya a un paso del surgimiento de revistas tales como *Die Horen* (Las Horas) de Schiller, en las que se separaba a

las obras literarias de las obras de instrucción y mero pasatiempo (Berg-hahn, 1988). Durante gran parte del siglo xvii había habido un reconocimiento de textos que gozaban de autoridad procedentes del mundo antiguo y de antologías de citas y pasajes tomados de obras de la antigua Grecia y Roma, pero el moderno canon vernáculo comenzó a incorporar funciones adicionales en el siglo xviii. Los pasajes escogidos por los creadores de las antologías antiguas, medievales o renacentistas, fueron tenidos ante todo como modelos de estilo y no tanto como «obras de arte» en el sentido moderno. Las antologías vernáculos del siglo xvii y comienzos del xviii fueron concebidas compilando pasajes tomados de los autores más populares antes como ejemplos estilísticos que como una selección de grandes obras maestras de la literatura (De-Jean, 1988). Sin embargo, el auge de la literatura impresa en el siglo xviii y la falta de sofisticación de gran parte de los lectores procedentes de la nueva clase media parecía reclamar que se distinguiese el refinamiento de lo ordinario, y fue en esta situación que la noción religiosa de «canon» aplicada a libros con sentido de autoridad, escritos en lengua vernáculo, comenzó a adoptar su forma moderna.<sup>2</sup>

En opinión de John Guillory, los cánones en lengua vernáculo también actuaron como una especie de «capital cultural» que ayudó a separar a las clases media y alta de aquellos que no poseían tales bienes culturales. En las academias de la clase media británica, por ejemplo, la literatura vernáculo o *polite letters* (literatura educada) sustituyó al emblema aristocrático del estatus, los clásicos latinos. Varias antologías de poesía y prosa, que contenían pasajes de Milton, Shakespeare, Addison, Gray, Barbauld, se usaron para enseñar redacción. Este nuevo capital cultural seguía siendo enseñado como medio para aprender elocuencia tanto en el habla como en la escritura, pero el canon en lengua vernáculo más tarde se fundió con la idea de la obra de arte autónoma para formar compendios de grandes obras apreciados como ejemplos literarios que habría de tener su auge en el siglo xix (Guillory, 1993).

Paralelamente al desplazamiento hacia un nuevo sistema clasificatorio que ubicaba la pintura en una categoría separada de las bellas artes tiene lugar un desplazamiento institucional: se pasó de enseñar y

2. La palabra «canon» se refería previamente a los libros de la Biblia o a una «regla» (como el canon legal), pero su extensión gradual hacia ámbitos secularizados se produjo en el siglo xviii.

vender lienzos junto con muebles, joyas y otros bienes domésticos, a exponerlos en instituciones específicamente creadas para las bellas artes: las subastas, las exposiciones y los museos de arte. Aquí también el mercado jugó un papel clave. A medida que aumentaba el número de coleccionistas se fue haciendo posible la especialización y la condición social de los marchantes mejoró de tal modo que «hacia mediados del siglo xviii se había completado la organización del mercado de arte [francés] tal como existe en la actualidad» (Pomian, 1987, 158).<sup>3</sup> En Inglaterra la presión ejercida por el comercio tuvo «el efecto de aumentar la brecha que separaba al arte de otras áreas» y de ampliar «el aura de exclusividad que empezó a distinguir a las pinturas de otros productos» (Pears, 1988, 64).

A comienzos del siglo xviii las escasas exposiciones públicas de pintura en Italia o Francia solían durar unos pocos días y se celebraban coincidiendo con los festivales religiosos. Pero a partir de 1737 la Academia Francesa empezó a celebrar salones anuales que se hicieron muy populares, con un público mixto donde había artesanos y funcionarios así como burgueses ricos y miembros de la nobleza. Se trataba de «la primera exposición abierta, de entrada libre y prolongada de arte contemporáneo en Europa que se ofrecía en un escenario completamente laico» (Crow, 1985, 3) (Fig. 19). Por contraste, en Inglaterra, las primeras exposiciones, hacia 1760, ponían una tarifa de entrada para excluir a los «sirvientes, los soldados, los estibadores, las mujeres con niños, etcétera» (Pears, 1988, 127). Se da pues un tránsito natural desde el crecimiento de un público de clase media que asiste a exposiciones de arte hacia la idea de un museo público de arte. Por toda Europa parte de las colecciones reales quedaron abiertas al público en la segunda mitad del siglo (Londres, París, Munich, Viena y Roma). En Florencia los Uffizi poco a poco fueron separando la escultura y la pintura de las curiosidades naturales y científicas de modo tal que hacia finales del siglo sus salones se convirtieron en un museo dedicado esencialmente al arte (Pomian, 1987). Muchas de estas colecciones limitaban severamente el acceso público pero su establecimiento es un importante indicio de que

3. Pomian considera que en Francia el número de coleccionistas empezó a crecer, pasando de ser unos 150 aproximadamente en 1700-1720 hasta llegar a quinientos entre 1750 y 1790. Esta afluencia hizo que, paralelamente, cada año se incrementase el número de subastas anuales.



FIGURA 19. Gabriel de Saint Aubin, *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*. Cotesía de la Bibliothèque Nationale, París.

la idea de arte se había impuesto como ámbito autónomo, puesto que en tales exposiciones las obras quedaban sustraídas de sus contextos funcionales originales. La transformación del Louvre en un museo de arte durante la Revolución Francesa dio lugar a un debate de tal intensidad acerca del significado y los efectos de esta separación que merece un análisis especial como el que llevo a cabo en el capítulo 9.

Otro indicador de la transformación de las obras que hasta ese momento eran funcionales en arte, es la experiencia educativa, propia de las clases altas, que los ingleses llaman *continental grand tour* y que los franceses y alemanes refieren como «viaje por Italia». Limitado a unos pocos miembros de la aristocracia, el fenómeno se extendió en el siglo XVIII y las artes tuvieron un especial papel en él. La pintura y la escultura eran contempladas a distancia, independientemente de sus propósitos originales. Así se comportaban los protestantes ingleses o alema-

nes, o los franceses voltaireanos que visitaban San Pedro o el Duomo de Florencia. El *grand tour* también alentaba la tendencia a mirar las obras arquitectónicas. La arquitectura, la más «utilitaria» de las bellas artes, era observada sobre todo en función de la belleza y el estilo. Estrechamente relacionado con el *grand tour* de la nobleza y la burguesía acaudalada estaba el deseo de viajar, «ver» la naturaleza y otras localidades, que se desarrolló entre la clase media en la segunda mitad de siglo. Se acuñó la nueva palabra «turista», y los ingleses, especialmente, viajaron para mirar paisajes pintorescos y visitar las grandes casas de campo y los jardines de la aristocracia (Abrams, 1989). El nuevo turista de arte y visitante de museos necesitaba contar con una guía para saber qué cosas eran famosas o merecedoras de atención. Los tratados más tradicionales sobre pintura, escultura o arquitectura habían sido escritos, en principio, para ser usados por artesanos/artistas, o por pequeños círculos de *connoisseur* y coleccionistas. Pero con el auge de las exposiciones de arte, la crítica periodística se desarrolló con objeto de evaluar las nuevas obras y las exposiciones destinadas al público general. Junto con la crítica de arte en el sentido moderno del término, aparecieron las primeras modernas historias del arte. La mayor parte de las historias del arte previas habían sido organizadas de forma biográfica, pero la construcción de la categoría de arte hacía ahora concebible una historia «del arte», de un periodo o lugar determinados. En 1764 J. J. Winckelmann publicó el primer libro en que se leía la frase «historia del arte» en el título (*Historia del arte antiguo* [1764] 1966).

A comienzos del siglo XVIII la música todavía estaba integrada en el tejido de la vida social, compuesta e interpretada para ocasiones religiosas y cívicas o para solaz privado y público. Pero a lo largo del siglo el número e importancia de los conciertos públicos aumentó considerablemente. Los primeros conciertos de pago que se dieron en Londres se remontan a 1670. A finales de siglo, estos pequeños conciertos eran algo habitual en la vida de Londres y en 1750 se habían puesto de moda. En Francia, donde la ópera del estado ejercía un monopolio sobre las interpretaciones públicas, los primeros conciertos programados de forma regular tuvieron lugar en el Palacio de las Tullerías en 1725 durante la Cuaresma, cuando las representaciones de ópera estaban prohibidas (Goubert y Roche, 1991). En los pequeños principados alemanes ya habían tenido lugar conciertos por suscripción en Francfort desde 1712, en Hamburgo desde 1721, y en Leipzig desde 1743, donde

la planta baja del *Gewandhaus* de Leipzig (sala de los mercaderes de paños) fue remodelada en 1781 para convertirse en la primera sala de conciertos europea dedicada a la interpretación de música instrumental para orquesta (Raynor, 1978). Esta nueva experiencia de escuchar música por ella misma también vino acompañada de los comienzos de la moderna crítica musical así como de las primeras historias generales de la música.

Si bien no era una institución específicamente musical, uno de los sitios más conocidos de Londres en el siglo xviii, los jardines de Vauxhall, ofrecen un buen ejemplo de la institucionalización de la separación entre las denominadas artes educadas y las artes vulgares. Cuando Jonathan Tyers se hizo cargo de Vauxhall en 1728, este lugar todavía tenía la reputación de servir como un burdel al aire libre. Tyers lo limpió, física y culturalmente, expulsando de él a las prostitutas, a los vendedores ambulantes y a los músicos callejeros y creó amplias avenidas bien iluminadas con columnatas, arcos, estatuas y elaboradas glorietas. También trajo la cultura a Vauxhall al contratar una orquesta y a cantantes conocidos de Londres que interpretaron la música de J. C. Bach y Georg Friedrich Haendel. Por supuesto, Vauxhall siguió siendo un jardín al aire libre y para la mayor parte de las personas la música servía como fondo más que como algo que debía ser escuchado en silencio (Fig. 20). Sin embargo, en 1735 había ya una orquesta alojada en un entarimado situado dentro de un pabellón cilíndrico que imponía una brecha entre los intérpretes y el público. El mensaje social y cultural de Vauxhall se hizo carne en los contemporáneos, que explícitamente marcaban el contraste entre sus placeres refinados y las diversiones vulgares de las ferias y las tabernas (Solkin, 1992, 115).

#### EL NUEVO PÚBLICO DE ARTE

En el siglo xvii el público para la mayor parte de los escritores, los pintores, los compositores, estaba formado por un pequeño grupo de mecenas, *connoisseurs* y aficionados cuyos gustos y preferencias eran bien conocidos. Durante el siglo xviii las nuevas instituciones artísticas: el concierto, la exposición de pintura y la revista literaria, contribuyeron a generar un público más amplio y variado, cuya diversidad y anonimato crecientes obligaban a reacuñar los términos propios de las ar-



FIGURA 20. Thomas Rowlandson, Jardines de Vauxhall (ca. 1784). Cuestía de Yale Center for British Art.

tes. El público de las exposiciones y conciertos, que leía libros y reseñas críticas y se reunía en los cafés y clubes para discutirlos, era ahora lo suficientemente grande como para subvencionar la producción artística a través de la combinación de sus preferencias individuales.<sup>4</sup> Los escritores del siglo xviii estaban profundamente divididos acerca de quién debía ser escuchado entre este nuevo público de arte. Estaban divididos, en realidad, en cuanto a quién debía ser considerado como formando parte de él. En efecto, el término «público» podía significar a veces todo el pueblo, pero más a menudo se refería a la parte valiosa de la sociedad a *diferencia de* «el pueblo». «El pueblo», en este sentido res-

4. Este público formaba parte de lo que se ha llamado la «esfera pública» creada por la multiplicación de los periódicos, de los cafés y de los clubes de lectura para el libre intercambio de ideas. La clásica discusión acerca de la esfera de lo público ha corrido a cargo de Habermas (1962/1989). A partir de 1962 se produjo una cantidad importante de literatura académica sobre el sentido y la utilidad del concepto; véase Chantier (1988, 20-37).

tringido, tenía distintos nombres, desde el meramente peyorativo (-multitud-, populacho) al abiertamente hostil (-turba-, -chusma-, *canaille*, *Pöbel*), de quienes se decía que eran fácilmente dominados por la emoción, los prejuicios y los intereses mezquinos. El verdadero -público-, por contraste con éste, era aquel cuya propiedad y educación habilitaban para juzgar en materias políticas y culturales de forma imparcial (Barrell, 1986; Chartier, 1991).

Obviamente, la creciente participación de las clases medias y bajas en las nuevas instituciones de arte planteaba un agudo problema para quienes trataban de definir cuál debía ser el público adecuado para las bellas artes. Había un amplio acuerdo en cuanto a que los sectores más bajos eran incapaces de apreciar las bellas artes, pero no estaba claro dónde comenzaba lo -medio- de la clase media y dónde ese medio se convertía en -bajo-. Lo que llamamos -clase media- en Inglaterra y -burguesía- en el continente europeo era en realidad una jerarquía enormemente desproporcionada en cuanto a riqueza, educación, condición social y experiencia, y abarcaba desde los ricos mercaderes o financieros en los grados superiores hasta los empleados y oficinistas, los pequeños comerciantes y los artesanos por cuenta propia o los granjeros independientes. Quien se ubicase dentro de esta jerarquía tendía a emular a aquellos situados en los rangos superiores, ya sea asistiendo a un concierto o una exposición o, en el caso de los más ricos, por medio de la adquisición de un clavicordio o de la contratación de un pintor de retratos. No faltó quien reaccionara a esta emulación y a su inevitable mezcla de formas artísticas bajas y elevadas con sorna, como se observa en la descripción que hace Horace Walpole de sus experiencias como candidato al Parlamento en 1761: -Imaginadme... cenando con doscientos individuos como aquellos... entre... hurras, canciones y tabaco, para terminar bailando danzas campesinas y jugando al *whist* por seis peniques. Lo he sobrellevado alegremente... he permanecido sentado durante horas escuchando a señoritas tocar el clavicordio y he contemplado innumerables copias de Rubens pergeñadas por Alderman- (Porter, 1990, 65). Hogarth, Swift y Pope no fueron tan gentiles con las pretensiones culturales de las nuevas clases ascendentes.

El resultado del empleo de preferencias culturales para marcar la ascensión social no sólo hizo que la clase media emulara los gustos aristocráticos en las bellas artes sino que además produjo un gradual distanciamiento con respecto de la cultura de clase baja. Una expresión de

este distanciamiento fue la tendencia a estigmatizar las formas culturales populares como -meramente recreativas- por comparación con los placeres elitistas proporcionados por las bellas artes. En *Joseph Andrews*, Fielding llamó la atención con humor sobre la distinción típica del siglo XVIII entre cultura de élite y cultura popular: -Mientras el Pueblo a la Moda ocupaba los lugares que les correspondían en cortes, asambleas, óperas, bailes, etcétera... el pueblo que no estaba a la moda lo hacía junto a un palacio real, en el denominado Jardín del Oso de su Majestad, y ha estado en constante posesión de todos sus saraos, ferias, jaranas, etcétera... lejos de contemplarse unos a otros como cristianos cofrades, poco hacían por mirarse unos a otros como miembros de la misma especie- ([1742] 1961, 136). Refiriéndose a esta separación, Peter Burke afirma: -En 1500, la cultura popular era la cultura de todos; una cultura secundaria para las personas cultas y educadas y la única cultura para todos los demás. Sin embargo, hacia 1800, en la mayor parte de Europa el clero, la nobleza, los mercaderes y los profesionales y sus esposas habían dejado la cultura popular en manos de las clases bajas- (1978, 270). Por supuesto, esto no significa que durante todo el siglo XVIII y más adelante no hubiese frecuentes contactos entre la cultura alta y baja, pero las nuevas ideas e instituciones de las bellas artes hacían que las diferencias entre estas culturas fuesen palpables (Burke, 1993) (Fig. 21).

La confraternidad entre la aristocracia y las capas altas de la clase media británica ya había tenido lugar hasta cierto punto en la política, donde ambos grupos ocupaban sus respectivos puestos; con mayor frecuencia se daba en las instituciones de caridad, los clubes científicos y los círculos bibliófilos y las sociedades musicales, así como en los cafés o en los jardines públicos como Vauxhall. Un término clave para quienes participaban en este estrato social y cultural en Gran Bretaña fue -la buena educación- (*the polite*). El término -buena educación- nos sugiere una virtud menor, pero en el siglo XVIII era un término social y cultural crucial de amplia aplicación. La buena educación significaba no sólo las buenas maneras sino que hacía referencia al perfil cultivado de un gentilhombre o de una dama. El individuo de buena educación era aquel que podía conversar sabiendo de qué hablaba, pero sin pedantería, sobre arte, literatura, etcétera, en los cafés, clubes y sociedades de la época (Klein, 1994).

Podría decirse que un factor menor que contribuyó a la estabilidad



FIGURA 21. William Hogarth, *Feria de Southwark* (1755). La estampa muestra una multitud variopinta que acude a la feria a echar suerte en el juego y en el flirteo, y que está dispuesta a que le roben los bolsillos, a ver funambulistas, luchadores, traga fuegos, magos y diversas compañías de teatro; la joven alta que bate el tambor anuncia una tropilla de jugadores.

social de Inglaterra durante el siglo xviii fue la creación de un ámbito común de cultura elevada y de arte refinado que la nobleza, la *gentry*, y la clase media educada podían compartir. Así lo afirma abiertamente lord Kames en sus *Elementos de crítica*: Las Bellas Artes han sido siempre alentadas por los Príncipes sabios no sólo como deleite privado sino por su benéfica influencia en la sociedad. Al unir diferentes rangos en los mismos placeres elegantes, los príncipes promueven la benevolencia; al ensalzar el amor al orden, refuerzan la sumisión al gobierno» (1762, III). En otro pasaje Kames deja bien claro que los trabajadores y los artesanos no estaban incluidos. Por muy fastidiosos que le parecieran a Walpole los interminables recitales de clavicordio y las copias de Rubens, estas manifestaciones eran muestras —modestas si cabe— de una creencia común en la solidaridad de los «bien

educados» a través de una participación en los «mismos placeres elegantes».

Las divisiones sociales en Francia y Alemania eran más pronunciadas que en Inglaterra, pero los sectores de la nobleza y la burguesía más afectados por las ideas de la Ilustración también empezaron a encontrar un terreno común en las instituciones de la alta cultura: los salones y las academias. Aunque sólo involucraban a un puñado de personas, estas instituciones eran vistas por los *philosophes* como D'Alembert como un ámbito aparte en el que los miembros, cualquiera que fuese su condición social, formaban parte de la «república de las letras» sin por ello comprometer a la sociedad estamentaria y a los privilegios (Goodman, 1994). El crecimiento de la clase media fue aún más lento en los distintos estados alemanes, pero incluso ahí se puede discernir hasta cierto punto una coincidencia entre la aristocracia, los ricos y los sectores más cultos de la clase media en torno a las bellas artes. Kant, por ejemplo, comienza sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* con un contraste entre quienes tienen apetitos groseros y miran las cosas en términos de dinero o de sexo, y las personas de «noble sensibilidad» a las que les interesan los «sentimientos más refinados» (Kant, 1960, 46).

Los sectores medios podían alcanzar la condición de público educado en parte porque no participaban de las diversiones vulgares propias de los pobres y en cambio frecuentaban las instituciones de las bellas artes. Por otra parte cabía la posibilidad de que algunos nobles y burgueses dejaran a un lado la cultura, o la atención hacia las bellas artes, mezclándose si acaso con pasatiempos de baja categoría, como las riñas de gallos (Fig. 22). Como es obvio, el noble francés ignorante enterrado en las provincias, el «hidalgo papanatas» inglés al que sólo le interesan la carne, la bebida y la caza, o el  *Junker* prusiano preocupado por sus caballos y su rango, eran en relación con las bellas artes apenas más sensibles o cultivados que el populacho. La clase media cultivada y la nobleza que conformaban el público afín a las bellas artes podían ser tan severos con relación a sus pares sociales más vulgares como lo eran con relación al ignorante populacho. En 1746 el conde de Egmond y dos miembros reconocidos de la clase media se encontraron en un café para ridiculizar a un mercader ennoblecido quien «con una fortuna de un par de miles de libras» se vanagloriaba «de no haber comprado en toda su vida un libro, un cuadro o un grabado» (Pears, 1988, 14).



FIGURA 22. William Hogarth, *The Cockpit* (1759). Las apuestas en las ritas de gallos fueron de los pasatiempos más populares en la Inglaterra del siglo xviii. Aquí, lord Albermarle Bertie, ciego, aparece rodeado de una multitud ruidosa reunida en la Royal Cockpit de St. James' Park.

La categoría de arte y su criterio de placer refinado y juicio fundado no era una construcción puramente intelectual, como tampoco la simple expresión de una división social existente, sino que era parte de un esfuerzo dirigido a instituir una nueva distinción que era al mismo tiempo social y cultural. En este elevado nivel cultural, nobles y burgueses podían compartir el mismo contexto como público de las bellas artes, y al mismo tiempo rechazar las frívolas diversiones de los ricos o de los individuos de alta alcurnia así como los vulgares pasatiempos del populacho. En el *Salón de 1767* de Diderot hay un pasaje que traza claramente estos dos rechazos: «El dinero... degrada y destruye a las bellas artes... ¡que! están subordinadas a la fantasía y el capricho de un puñado de ricos... o abandonadas a merced de la multitud de los indigentes, que lucha, trabajando pobremente en todos los géneros, para darse a sí

misma el lustre de la riqueza» (Diderot, [1767] 1995, 77). No es casual que cuando apareció el libro de Batteux *Les beaux arts réduits à un même principe* en su paráfrasis inglesa pirateada, el término *beaux arts* se tradujera como «artes bien educadas» con sus fuertes connotaciones clasistas (Kristeller, 1990). Inicialmente tanto «las artes bien educadas» como las «artes elegantes» alternaban con las «bellas artes» en tanto que nombres de la nueva categoría, aunque «artes bien educadas» fue el que se usó con más asiduidad a lo largo de todo el siglo. La nueva categoría de artes bien educadas o bellas, de ahí en adelante, serviría a las sociedades europea y norteamericana, como signo de un nuevo tipo de refinamiento social y de distinción social.