DIVISIONES PHILOSOPHIAE. LA EVOLUCIÓN DE LAS ARTES EN LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

HELMUT C. JACOBS

Los órdenes de las cosas son generalmente tan volubles e inconstantes a lo largo del tiempo como las épocas mismas. Un ejemplo de esta volubilidad de órdenes nos lo da Borges en su ensayo *El idioma analítico de John Wilkins*, citando la división de los animales en cierta enciclopedia china según criterios que nos parecen bastante raros y curiosos.[1] Michel Foucault toma este ejemplo de Jorge Luis Borges (1899-1986), que muestra la relatividad del orden, como punto de partida de su obra *Les mots et les choses*, publicada en 1966 en París. Cada orden de las cosas, cada sistema realizado en una determinada época y un determinado lugar se corresponde con acusadas motivaciones, intenciones y metas características, quizás con una cierta ideología. Así el análisis de estos órdenes o sistemas, particularmente en el campo del saber y de las artes y las ciencias, permite conocer —en un nivel sincrónico— los rasgos más íntimos y subyacentes de un siglo, de una época o de una generación, sus predilecciones específicas por algunas disciplinas y ciertas relaciones entre ellas. En un nivel diacrónico, podemos formarnos una idea de los cambios en las apreciaciones y valoraciones de las disciplinas y en las funciones de las disciplinas mismas o de su sistematización en conjunto.

El punto central de nuestra investigación lo ocuparán las clasificaciones de las artes y las ciencias (*divisiones philosophiae*) que existieron en España en los siglos XVI hasta XVIII, cuya dimensión histórico-intelectual será considerada dentro de un contexto europeo. No nos limitaremos a anotar los profundos cambios que se produjeron en los conceptos de las artes y las ciencias, sino que mostraremos también las líneas tradicionales y los modos de transmisión que se fueron dando

[1] Cfr. Borges (^{5}1993: 104-105): «[...] cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se div[id]en en *a)* pertenecientes al Emperador, *b)* embalsamados, *c)* amaestrados, *d)* lechones, *e)* sirenas, *f)* fabulosos, *g)* perros sueltos, *h)* incluidos en esta clasificación, *i)* que se agitan como locos, *j)* innumerables, *k)* dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l)* etcétera, *m)* que acaban de romper el jarrón, *n)* que de lejos parecen moscas».

durante la formación de los diversos sistemas en el contexto europeo. El corpus de las diversas obras españolas dedicadas al tema de las artes y las ciencias forman, en conjunto, parte de la *literatura de las artes*. No podemos pretender abarcar en este artículo los textos relevantes en su totalidad sino especialmente las tesis y desarrollos más significativos.

1. Los sistemas de las artes y las ciencias en el Siglo de Oro (siglos XVI y XVII)

La creación de las siete *artes liberales* en *trivium* (las disciplinas lingüísticas: gramática, retórica y dialéctica) y *quadrivium* (las disciplinas de las ciencias naturales y las matemáticas: aritmética, geometría, música y astronomía) tuvo lugar durante un amplio espacio de tiempo que abarcó desde la Antigüedad hasta el siglo VI. La canonización de las *artes liberales* en la Edad Media estableció las bases para el desarrollo de las diferentes clasificaciones españolas, expresadas en latín hasta el siglo XII y en idioma vulgar (castellano o catalán) a partir del siglo XIII. Ya durante el siglo XV se dio un gran giro evolutivo en el sistema de las artes y las ciencias, pues la poesía, que no se consideró por lo general como una disciplina autónoma sino sencillamente una parte de la gramática y la retórica, pasa a ser considerada disciplina autónoma e integral de los sistemas.[2] Otra característica se puede observar en dos clasificaciones de las ciencias y las artes muy singulares de Enrique de Villena (1384-1434), primer traductor español de la *Eneida* virgiliana y uno de los autores españoles más originales del siglo XV, quien no solo consideró las artes mecánicas como disciplinas de la *divisio philosophiae* sino también las artes mágicas.[3] Obviamente, Enrique de Villena no aceptó las restricciones y los límites del sistema tradicional con su número reducido de disciplinas. Él manifiesta claramente la tendencia de ampliar su número (hasta cien disciplinas) integrando tales prácticas mágicas que normalmente no se admiten en el orden del saber. Con este procedimiento acumulativo Enrique de Villena se revela como precursor de la tendencia del siglo XVI de ampliar el espectro científico con el objetivo de abarcar la totalidad de los conocimientos. Todas las divisiones científicas medievales son sistemas cerrados de clasificación en los que el saber se concibe como el resultado estático e inmutable de un conjunto más o menos numeroso de disciplinas y se ordena generalmente de modo jerárquico en función de unos criterios de simbología numérica. Se concedió más valor al saber enmarcándolo en el campo de la teología, pero notable es, sin embargo, la aportación de los conversos Alfonso de la Torre (1417-h. 1460), Pero Guillén de Segovia (1413-1480) o Alonso de Cartagena (1384-1456)

2 Cfr. Kohut (1978), Jacobs (2002: 46-48).

3 Sobre los sistemas de las artes y las ciencias de Enrique de Villena cfr. Jacobs (2002: 29-38).

al fomento de la educación española durante el siglo XV y su divulgación de pensamientos de la tradición arábigo-judía, que caracterizaba especialmente su representación de las ciencias y las artes.[4]

La denominación tradicional de las *artes liberales* mantuvo por lo general su validez en España hasta fines del siglo XVI. Es cierto que también en el siglo XVII nos encontramos a menudo con esta denominación, pero su significado empezó a resultar cada vez más ambiguo y lo cierto es que la mayoría de autores ya no tendrá del todo claro su significado y se les empezarán a adjudicar disciplinas que nunca antes habían abarcado. El largo proceso de la disolución o amplificación del sistema tradicional, que duró hasta bien entrado el siglo de las luces, empezó ya en el siglo XVI con la introducción de los *studia humanitatis* que se impusieron en España bajo la influencia del Renacimiento italiano.[5] Los *studia humanitatis* están ajustados a un modelo de enseñanza ético-moral en función del cual todo ser humano debería poder superar las características animales que le son innatas por medio del desarrollo de su *humanitas*, y desde el punto de vista literario y pedagógico se reconocieron como modelos a los autores de la Antigüedad. Los *studia humanitatis,* que en España eran conocidos con el nombre de *letras humanas*, partían de un *trivium* ampliado con las disciplinas de la poética o poesía, la filosofía moral y la historia. Y de las disciplinas del *quadrivium*, que estaba subordinado al *trivium* amplificado, se dedicó un acusado interés a la aritmética y la geometría. Los *studia humanitatis* no sólo influyeron sin duda en la concepción de las *artes liberales*, sino que también la sustituyeron en alguna ocasión.

Un ejemplo de lo referido a la introducción de las letras humanas en España nos lo da el valenciano Juan Luis Vives (1492-1540), discípulo de Erasmo de Rotterdam, en la primera parte de su obra latina *De disciplinis libri XX* (Amberes 1531), titulada *De causis corruptarum artium*, en la que describe el mal uso que se hace de las ciencias y propone un programa de estudios propio para combatirlo.[6] Opina ya que la elección de las disciplinas no está condicionada por el estado social sino por el talento individual, dependiente en cada caso de las premisas fisiológicas del cerebro. La división de las ciencias realizada por Vives abarca cinco clases organizadas de un modo ascendente.[7] La primera clase se refiere a la educación lingüística, que es según Vives la base para el estudio del resto de disciplinas. En ella se encuentran los *studia humanitatis*, que abarcan las *artes liberales* y por lo tanto también la filosofía moral y natural, la poesía (que, sin embargo, considera como la menos elevada de las ciencias)[8] y la historia,

4 Cfr. Kohut (1977), Jacobs (2002: 39-45).

5 Cfr. Buck (1984) y (1987: 154-176).

6 Cfr. Kohut (2000).

7 Cfr. Vives (1785: 13) y (1990: 134-135).

8 Cfr. Kohut (1981).

disciplinas todas ellas que incluye en la gramática tal y como marca la tradición antigua tardía y medieval.[9] La segunda clase está ocupada por la medicina; la tercera, por el derecho civil; la cuarta, por el derecho eclesiástico, y la quinta, por la teología. A diferencia de los programas del Renacimiento italiano, el sistema de Vives posee un marcado carácter escolástico, no solamente a causa de su ademán demasiado reservado frente a la poesía que no valora tan altamente, sino sobre todo porque mide el valor de las ciencias en función de su utilidad para la fe cristiana.

En cuanto a la gran valoración de la poesía se podría citar el ejemplo de Lope de Vega (1562-1635) quien recurre a la *Visión delectable* del converso Alfonso de la Torre del siglo XV para un episodio de su novela pastoril *Arcadia* (Madrid 1598).[10] En él Polinesta conduce a los dos pastores Anfriso y Frondoso a un magnífico palacio con siete salas, en cada una de las cuales aparece representada una de las *artes liberales* a modo de mujer joven. Las paredes de las salas están pintadas con representaciones de los notables *auctores* e *inventores* de las artes, de sus símbolos y sus atributos. Los tres protagonistas dejan el palacio y suben a un segundo monte, más alto que el anterior, en el que se encuentra el palacio de la poesía. Lope de Vega separa la poesía de las *artes liberales* y simboliza su preponderancia sobre el resto de las disciplinas con la ayuda de la representación de dos palacios: el uno (el de las *artes liberales*) más bajo y muy alejado espacialmente del otro (el de la poesía), que es el que está más elevado.[11] A Lope de Vega las *artes liberales* le sirven solamente como medio para ilustrar la preponderancia de la poesía sobre las ciencias y para actualizar de paso la discutida cuestión sobre la emancipación de la poesía, puesta en tela de juicio desde el siglo XV.

2. La nueva clasificación de las artes y las ciencias de Juan Huarte de San Juan según las diversas capacidades intelectuales del hombre

Esta fuerte tendencia en el Siglo de Oro de ampliar las *artes liberales* a los *studia humanitatis* no es un desarrollo original, sino que se corresponde más o menos con los cambios mentales y antropológicos del Renacimiento italiano. Parece ser más bien una reacción directa al modelo italiano que una continuación de semejantes tendencias de amplificación de los sistemas en el siglo XV en España. Pero una contribución española sin duda muy original en el campo de las *divisiones philosophiae* la es la nueva clasificación que presentó Juan Huarte de

9 Cfr. Vives (1785: 93) y (1990: 294-295).

10 Cfr. Lope de Vega (1975: 406-426). Sobre el programa de Lope de Vega cfr. Wickersham Crawford (1915: 13-14), Salinas Espinosa (1997: 188).

11 Wickersham Crawford (1915) se equivoca en el resumen del contenido de la *Arcadia* de Lope de Vega al escribir que el dramaturgo presentó un único palacio con ocho salas.

San Juan (1529-1588 o 1589) en pleno Siglo de Oro en su tratado *Examen de ingenios para las ciencias* (Baeza 1575). Durante el último cuarto del siglo XVI, Huarte provocó un cambio fundamental en la concepción de las artes y las ciencias: renunció a la tradicional clasificación en función de unos objetivos aplicados a las propias disciplinas y a los puntos de vista que estas contienen y optó por una clasificación que partiera directamente de los seres humanos, ordenando las ciencias en función de las capacidades intelectuales de estos (*memoria*, *entendimiento* e *imaginativa*). Pese a que todo ser humano dispone de las tres potencias del alma, solo una de ellas es predominante, de modo que cada individuo solo resulta estar óptimamente dispuesto para el ejercicio de una única disciplina. En el caso de algunas ciencias Huarte distingue entre la teoría y la práctica y atribuye a la primera otra habilidad que a la segunda. Se atribuyó, pues, una función completamente nueva a las ciencias, que dejaron de ser consideradas como absolutamente independientes de los hombres y pasaron a representar el campo de acción del espíritu humano. En su «catálogo de las ciencias»[12] Huarte atribuye a la *memoria* la gramática, el latín y todo el resto de idiomas, la jurisprudencia teórica, la teología positiva, la cosmografía y la aritmética. Al *entendimiento* le corresponden la teología escolástica, la medicina teórica, la dialéctica, la filosofía natural y moral y la jurisprudencia práctica (el oficio de la abogacía); y finalmente a la *imaginativa* le corresponden todas aquellas artes y ciencias que están constituidas por figuras, correspondencias o proporciones, a saber: la poesía, la retórica, la música, la predicación, la medicina práctica, las matemáticas, la astrología, y además el arte de gobernar, el arte de la guerra, la pintura, el dibujo, la escritura y la lectura.

En España la novedosa propuesta de una clasificación antropocéntrica de Huarte se aceptó solo con ciertas reservas y no alcanzó considerable popularidad y, además, el *Examen de ingenios para las ciencias* fue prohibido en el *Índice* de 1583, pero en Inglaterra Francis Bacon (1561-1626) la aplicó a su propia clasificación científica,[13] que se impuso y se divulgó con éxito en toda Europa, mientras que el sistema de Huarte de San Juan cayó injustamente en el olvido,[14] si bien no en todos los países como se ve en la intensa recepción de su libro en Francia[15] y en la traducción alemana de su libro, hecha en 1752 por un autor del rango de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) y muy difundida en el siglo XVIII.[16]

12 Huarte de San Juan (1976: 164).

13 Cfr. Bacon (1864: 494-495).

14 Es cierto que el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte estaba casi olvidado en la España del siglo XVIII, salvando algunas excepciones.

15 Cfr. Pérouse (1970).

16 Lessing se sirvió de la traducción al latín titulada *Scrutinium ingeniorum* de 1622, realizado y publicado por Joaquín Caesar (1580-¿1650?) que compiló las dos versiones españolas. Sobre la traducción de Lessing cfr. Franzbach (1965), Huarte de San Juan (1968).

3. La integración de la pintura en los sistemas del Siglo de Oro

La pintura, la escultura y la arquitectura fueron consideradas *artes mechanicae* durante la Antigüedad tardía y la Edad Media. No fue hasta el Prerrenacimiento italiano cuando las artes gráficas empezaron a revalorarse y a liberarse de los lazos que las unían con las mecánicas. Para Leonardo da Vinci (1452-1519) la pintura no era una habilidad manual y subordinada sino una elevada capacidad intelectual. La mejora de las posibilidades técnicas de las artes gráficas mediante la utilización y perfeccionamiento de la perspectiva, la teoría de las proporciones, las matemáticas y la óptica se convirtieron en las premisas para el florecimiento de la práctica artística durante el siglo XV; un proceso que duró aún varios siglos y que desde principios del XVI apareció reflejado en los tratados artísticos. Su elevación a la categoría de ciencia como *ars liberalis* se convirtió en uno de los temas centrales de la teoría artística italiana del Renacimiento.

En España, y debido a la fuerte oposición, la polémica relativa al reconocimiento de la pintura como *ars liberalis* fue más dura que en Italia.[17] Para la construcción de El Escorial, iniciada en 1563, el rey Felipe II solicitó su colaboración a muchos artistas italianos que vivían en la Península como *españolizados*, y lo cierto es que su presencia contribuyó a producir un importante cambio en la conciencia de los pintores españoles: no solo empezaron a exigir las mismas retribuciones y la misma consideración que sus colegas italianos, sino principalmente una adecuada valoración de la pintura, y con ella de su estatus social, que en España estaba tan poco considerado. En principio los pintores españoles que escribieron tratados pictóricos durante el siglo XVII se concentraron en alterar la situación de la pintura dentro del sistema de clasificaciones, alejándola de las artes mecánicas e integrándola a las liberales. En España la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos fue el primer tratado publicado que daba a conocer la pintura como *ars liberalis* en España: el autor estableció correspondencias entre la pintura y cada una de las *artes liberales*, y además con la historia.[18]

El punto álgido de estos esfuerzos se manifiesta en el famoso cuadro *Las Meninas*, de 1656, en el que el pintor Diego de Velázquez de Silva (1599-1660) se representa a sí mismo pintando, a su lado la infanta Margarita María y algunos de los miembros de la Corte, y además en presencia de la pareja Real (reconocible en un espejo) que lo visita en esta sala del Palacio Real. Pero lo significativo en cuanto a su rango social es la cruz de la Orden de los Caballeros de Santiago en su pecho porque se convirtió en el primer pintor español perteneciente a esta orden, y se supone que la cruz se añadió después haber acabado el cuadro para señalar el

[17] Acerca de la discusión española de los siglos XVI y XVII cfr. Bauer (1969: 116-123), Gállego (1976: 29-51), Marías (1989: 453-494), Hellwig (1992: 89-91) y (1996: 115-138).

[18] Sobre Gaspar Guérrez de los Ríos cfr. Jacobs (2002: 59).

estado de la nobleza que iba a adquirir más tarde, en julio de 1659, y solamente con motivo de su perfección en la pintura como *ars liberalis*. El tema principal del cuadro es la pintura misma, hasta su estructura determinada por las reglas de la perspectiva central.

4. La representación de las artes y ciencias en el programa iconográfico de la biblioteca de El Escorial

Basándose en las teorías de las artes y las ciencias, se crearon en España algunas representaciones iconográficas de las *artes liberales* desde la Edad Media. Desde principios del siglo XVI surgieron diversas representaciones de las *artes liberales* y los hombres célebres (*uomini illustri*), solicitadas por encargo de clérigos y aristócratas inspirados en obras de arte importadas del extranjero. La mayoría de las *artes liberales* estaban pintadas por artistas italianos, mientras que las representaciones de los hombres célebres, en cambio, se debían también a artistas nativos que concebían programas iconográficos específicamente hispánicos. Las representaciones de las *artes liberales* servían para tributar homenaje a sus mandantes, cuya excelente educación representaban.

Su punto álgido en el Siglo de Oro, pero a la vez su punto final, es sin duda el programa iconográfico de las *artes liberales* en los frescos de la biblioteca de El Escorial. Coincidió el inicio de la construcción de El Escorial con el fin del Concilio de Trento. Según las ideas de la Contrarreforma y por miedo al protestantismo en universidades extranjeras, Felipe II se propuso convertir El Escorial en un importante centro científico, y de ahí que ordenara la construcción de una biblioteca que se llevaría a cabo entre 1575 y 1583 y que estaría concebida como la biblioteca central del país: un lugar representativo de encuentro y trabajo para los eruditos y estudiantes españoles que no tendrían que realizar sus estudios en el extranjero. En 1586 el rey llamó a El Escorial al pintor y arquitecto italiano Pellegrino Pellegrini (1527-1596) para que se ocupara de la decoración de frescos de la sala principal de la biblioteca (Librería principal), algo a lo que se dedicó especialmente desde mediados de 1590 hasta principios de 1592. Los frescos fueron emplazados en la amplia bóveda del techo y en los frisos situados sobre las estanterías entalladas en madera.[19] En la parte más alta de la bóveda este programa de frescos integra las figuras alegóricas femeninas que representan las *artes liberales*, y en las lunetas aparecen la *Filosofía* y la *Teología*. En los compartimentos pictóricos que hay debajo se le añade a cada ciencia cuatro *uomini illustri* en cada caso y dos *historias* en el caso de los frisos. Los *uomini illustri*

[19] Sobre los frescos en el techo de la biblioteca de El Escorial cfr. Checa (1983: 366-371), Scholz-Hänsel (1987), García-Frías Checa (1991), Hänsel (1991: 153-157), Jacobs (2002: 78-79).

son famosos representantes de las ciencias que llevan en las manos unos rótulos con sus nombres inscritos; y en las *historias* se ilustran escenas del efecto de cada *ars* a lo largo de los tiempos.

Los programas iconográficos de las *artes liberales* junto con la *Filosofía*, la *Teología* y los *uomini illustri* fueron llevados a la práctica por diferentes autores, entre los que cabe destacar a Benito Arias Montano (1527-1598), que desde 1577 fue bibliotecario de El Escorial,[20] y a Juan de Herrera, sin olvidar el papel de consejeros que tuvieron Alfonso Chacón (1530-1599) y el Padre José de Sigüenza (1544-1606). Las *historias*, que ilustraban los contenidos del concepto pedagógico humanista pero en su conjunto no presentaban ningún principio único de composición, fueron proyectadas solo por el Padre Sigüenza, pero acusan también la influencia de Arias Montano.[21] La biblioteca de El Escorial posee seis ciclos gráficos sobre las *artes liberales* —surgidos con anterioridad— y varios cuadros de pintores holandeses que tuvieron una cierta función modélica en la decoración de la biblioteca.[22]

La elección de los *uomini illustri* nos permite sacar conclusiones sobre la discusión científica que por aquel entonces se barajaba en el campo de la enseñanza y la investigación española. Según esto, en el programa de frescos se establecen relaciones entre unas concepciones científicas antiguas y medievales que a principios del siglo XVI aún seguían difundiéndose. No es de extrañar, pues, que al programa se le atribuya una amplia idea de las ciencias[23] que no solo representa el estado pedagógico de su momento, sino también una representación de las ciencias típicamente española que, pese a abarcar una larga tradición científica de valor universal, abarca también algunos rasgos utópicos para su tiempo.[24]

5. La reordenación y sistematización de las artes y las ciencias durante el siglo XVIII

El interés de los ilustrados españoles del siglo XVIII por las artes y ciencias, por su sistematización o por la discusión sobre el rango y la índole de ciertas disciplinas representa un rasgo importante dentro de sus discusiones sobre el desarrollo y la reforma en el campo científico y pedagógico-didáctico. En este sentido España no supone ninguna excepción en relación al resto de países europeos. Existen, pese a todo, algunas características originales y sorprendentes en el discurso español del siglo de las luces, como por ejemplo la estrecha relación que une reflexión

20 Cfr. Rekers (1972).

21 Cfr. Scholz-Hänsel (1987: 108-114), Hänsel (1991: 155-157).

22 Cfr. Díaz Padrón (1987), Scholz-Hänsel (1987: 52-54, 59), Hänsel (1991: 158-162).

23 Cfr. Scholz-Hänsel (1987: 244).

24 Cfr. Scholz-Hänsel (1987: 250).

teórica y práctica, en el sentido de que muchos autores se esforzaron por afrontar los conceptos teóricos más propiamente ilustrados en función de una mejora de las condiciones vitales, mediante medidas reformativas muy concretas. Inicialmente se mantuvo casi a ciegas el modelo francés, sin embargo, a partir de los años ochenta del siglo XVIII, aumentó tanto la visión crítica con respecto a Francia, como la consciente introspección hacia las propias tradiciones españolas y al desarrollo científico y cultural de su propio pasado. En España tuvieron una repercusión muy negativa tanto las discusiones que se generaron a raíz del artículo sobre España en la *Encyclopédie méthodique* de 1782, escrito por Nicolas Masson de Morviller (1740-1789), como poco tiempo después la Revolución Francesa de 1789. Tanto el artículo de Masson de Morvillier, en el que opinaba que España no contribuyó en absoluto a la cultura europea, como la Revolución Francesa, causaron una fuerte galofobia.[25] El desarrollo de la Ilustración en España se vio frenado debido a ciertas medidas en la política exterior e interior que se tomaron por miedo a la influencia de la Revolución Francesa y sus consecuencias. Con la ocupación francesa por parte de las tropas de Napoleón Bonaparte, el levantamiento de los madrileños el 2 de mayo de 1808 y la Guerra de la Independencia terminaron abruptamente todos los intentos de reforma y movimientos ilustrados en España.

Durante la primera mitad del siglo XVIII muchos autores españoles siguieron anclados en las clasificaciones ampliadas y modificadas de las *artes liberales* y *mecánicas*. Al mismo tiempo, no obstante, en las ideas de esos autores marcados por los inicios de la Ilustración se puede descubrir un buen número de rasgos innovadores referentes a sus reflexiones sobre las artes y las ciencias y sus respectivos contenidos y rasgos característicos. La influencia del extranjero fue definitiva para la integración de nuevas ciencias experimentales en las clasificaciones, y este proceso se desarrolló ya desde los años ochenta del siglo XVII aún bajo el reinado del último Habsburgo, el rey Carlos II, en los autores de los *novatores* que se manifestaron contra la escolástica en el sentido de que no expusieron sus textos en latín sino en idioma castellano y dispusieron sus nuevos descubrimientos, obtenidos a partir de experiencias personales o de experimentos científicos (tanto desde el punto de vista del contenido como desde el metodológico), en lugar del conocimiento basado en las autoridades.[26]

La observación de las artes y las ciencias desde un punto de vista histórico supuso un cambio esencial del siglo XVIII. Éstas dejaron de considerarse como algo estático y pasaron a ser vistas en su evolución histórica, sometida a los cambios del tiempo y marcadas por puntos álgidos y de derrota. Es cierto que ya a principios de siglo Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) se remitió al desarrollo histórico de la pintura para referirse a su calidad de *ars libe-*

25 Cfr. Raillard (2009).

26 Cfr. Rivera de Ventosa (1998), Barona/Moscoso/Pimentel (2003).

ralis, pero también lo es que siguió considerando las artes y las ciencias como entidades inalterables.[27] Los inicios de la consideración histórica de las artes se pueden encontrar a finales de los años cuarenta en el programa iconográfico del benedictino Fray Martín Sarmiento (1695-1771) para el Palacio Real, que contiene una referencia a los puntos álgidos de la historia intelectual española.[28] Ya de un modo más marcado contamos con el ejemplo de Feijoo, quien, en 1760, propuso en sus *Cartas eruditas y curiosas* una división sincrónica y diacrónica de las artes y las ciencias en función de los diversos lenguajes nacionales en la que aparecen esquematizados el auge y la decadencia de cada una de las disciplinas.[29] Conscientes del desarrollo histórico de las artes, algunos autores diferenciaron las posibilidades ideales de éstas y su realización práctica y se esforzaron por mejorarlas para reducir el abismo que separa la realidad y lo ideal.

6. La formación del concepto de las Bellas Artes en Francia y su influjo en España a lo largo del siglo XVIII

Francia en concreto contribuyó a la división de las disciplinas en bellas artes (*Beaux Arts*) y ciencias (*Sciences*), pues esta separación fundamental entre ambas tal y como la entendemos hoy en día se produjo también a finales del siglo XVII y principios del XVIII.[30] Dentro del marco de las discusiones francesas de la *Querelle des Anciens et des Modernes* se agruparon las cinco disciplinas poesía, música, pintura, escultura y arquitectura en un conjunto independiente que aún hoy en día consideramos como unitario y núcleo de aquello a lo que nos referimos como a *artes* o *bellas artes*. Al contrario que en Francia, en donde la división entre arte y ciencia se manifestó en una subdivisión en dos clases de disciplinas de contenido básicamente diferentes (por una parte las bellas artes y por otra las ciencias), en España la división no se hizo por de pronto en función del contenido de las disciplinas sino más bien en relación a un predominio de la práctica (*artes*) o de la teoría (*ciencias*). Cabe decir, por supuesto, que la actividad intelectual en las artes se determinó variablemente. Las artes mecánicas, al que nadie atribuía ni el más mínimo contenido intelectual, se convirtieron en un apartado completamente independiente de las artes y las ciencias. Pero el tema de la valoración de las artes mecánicas fue un tema muy discutido durante el último tercio del siglo XVIII. Teniendo en cuenta el retraso económico de España en relación con el extranjero, se discutió sobre el rango de las artes mecánicas. Los ilustrados españoles, influidos

27 Cfr. Jacobs (2001: 25-27).

28 Cfr. Jacobs (1996a).

29 Sobre los sistemas de las ciencias y las artes de Feijoo cfr. Jacobs (2001: 42-46).

30 Cfr. Kristeller (1952: 17-24).

por la correspondiente discusión sobre las *Arts et Sciences* en Francia, reconocieron en su revaloración un medio para superar el estancamiento de su país y aumentar la productividad económica.[31] En este sentido las *Sociedades Económicas de los Amigos del País* (creadas por todo el país en respuesta a un escrito de Campomanes) supusieron una aportación decisiva para la mejora económica de España.[32] Así se sustituyó el concepto de las artes mecánicas por expresiones del tipo *artes útiles*, *artes prácticas* o *artes necesarias*.

En la primera mitad del siglo XVIII sólo se encuentran intentos de emancipación de las bellas artes en las figuras de Ignacio de Luzán (1702-1754) y del benedictino Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764). El primero consumó en su *Poética* (Zaragoza 1737, ²1789) implícitamente la división entre ciencias y artes al presentar las bellas artes como grupo propio y homogéneo. Casi una década antes que Charles Batteux (1713-1780) en su influyente obra *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), Luzán consideró la imitación como el principio básico de las bellas artes;[33] pero, en cualquier caso, esa autonomía de las bellas artes y su separación de las ciencias que Luzán empieza a desarrollar concurren en su *Poética* con la tradicional consideración de la unidad de artes y ciencias, de modo que la autonomía de las bellas artes se vio claramente limitada por su subordinación a la política y la moral.[34]

La desarticulación del sistema de las artes liberales y de la formación de una nueva sistemática para las artes y las ciencias, se puede observar claramente en la obra de Feijoo: en sus escritos de la primera mitad de siglo recurre a las bellas artes y les atribuye diversas disciplinas; más adelante, a principios de los años cincuenta, las artes liberales y las bellas artes (música, pintura, escultura, arquitectura y retórica) parecen tener aún la misma validez; y finalmente a principios de los años sesenta Feijoo deja de referirse a las artes liberales y sólo considera las bellas artes poesía, música, pintura y escultura.[35]

Los años que se sucedieron hacia mediados de siglo resultaron ser importantísimos tanto en España como en Francia para la división de las artes y las ciencias. En Francia, por ejemplo, y a principios de los años cincuenta, los autores relacionados con la *Encyclopédie* llegaron a considerar definitivamente las *Beaux Arts* como un canon relativamente estable y compuesto por cinco disciplinas: poesía, música, pintura, escultura y arquitectura. Pese a la prohibición de la *En-*

31 Sobre esta discusión en el siglo XVIII cfr. Jacobs (2001: 61-70).

32 Sobre las *Sociedades Económicas de los Amigos del País* cfr. Jacobs (1996b: 52-62).

33 Luzán define la poesía como «[...] imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente» (1974: 95).

34 Cfr. Luzán (1974: 117-129).

35 Sobre el desarrollo de la sistematización de las artes y las ciencias en la obra de Feijoo cfr. Jacobs (2001: 42-46).

cyclopédie en España, ésta fue intensamente recibida y tuvo una gran influencia, por supuesto no sólo en las ciencias y las artes. No es que los españoles tomaran al pie de la letra las clasificaciones de los autores de la *Encyclopédie* sino que las recibían más bien como sugerencias y catalizadores.

En comparación con el país vecino, en España el proceso de formación de las bellas artes y su emancipación de las ciencias tuvo lugar con unos años de retraso (es decir, hacia finales de los setenta y sobre todo durante los ochenta), pero eso no impidió que en la segunda mitad de siglo se alterara en España, mucho más que en Francia, no sólo la elección de aquellas disciplinas que se consideraban como bellas artes sino también su número, que ascendió de cuatro a un número máximo de ocho disciplinas. No sin restricciones podemos afirmar que entre los años sesenta del siglo XVIII y principios del XIX se creó en España un cierto consenso básico según el cual se consideraban seis disciplinas como pertenecientes al grupo de las bellas artes: poesía, retórica, música, pintura, escultura y arquitectura.

Llama la atención el hecho de que hasta principios del siglo XIX casi todos los autores españoles siguieran considerando la retórica como disciplina autónoma junto a la poesía, al contrario de lo que sucedió en Francia, en donde esta última no tardó en sustituirla. En cualquier caso, la integración de la retórica en el canon de las bellas artes en España no supuso de ningún modo solo un vestigio de los antiguos sistemas de las *artes liberales* o los *studia humanitatis*, sino más bien el resultado del interés que esa disciplina seguía despertando: en la segunda mitad de siglo, por ejemplo, aún surgieron un buen número de retóricas.[36] Por lo demás, la retórica en España pudo mantenerse durante tanto tiempo al lado de la poesía porque la valoración de ésta última no estaba tan metida en la conciencia de los españoles como en la de los franceses. La poesía, realmente, fue en muchos casos poco valorada en España y de ahí que muchos autores de la segunda mitad de siglo se ocuparan no sólo de su legitimación y valorización sino también de mejorar en general la opinión que esta provocaba.[37]

Existen muchas denominaciones para el grupo autónomo de las bellas artes: *artes bellas*, *artes de genio*, *artes de gusto*, *buenas artes* etc. La expresión *buenas letras* tuvo dos significados durante la segunda mitad del siglo XVIII: en primer lugar se utilizaba como sinónimo para *ciencias* en el sentido de formación enciclopédica, y en segundo lugar se refería a la formación adquirida a través de la literatura (conocimientos filológicos e históricos) y se utilizó como sinónimo del galicismo *bellas letras*. Al igual que en Francia, en donde la referencia a las *arts libéraux* se siguió manteniendo durante la segunda mitad del siglo, también en la España de aquella época se encontraba a menudo la expresión *artes liberales*, con la que se

36 Cfr. Aradra Sánchez (1997).

37 Cfr. Gunia (2008: 94-123).

hacía referencia a contenidos muy variados y en ocasiones incluso hasta a las bellas artes. Éstas se entendieron en España sobre todo como desarrollo y continuación de las *artes liberales*, que desde el Siglo de Oro se habían ido ampliando con nuevas disciplinas y aún seguían resultando válidas: la poesía se integró en los *studia humanitatis* y la retórica y la música pasaron a pertenecer a las *artes liberales*.

7. La mayor valoración de las artes gráficas en el siglo XVIII

También en el siglo XVIII los pintores y escultores consideraron sus disciplinas como *artes liberales* y fueron de hecho las que durante más tiempo mantuvieron este concepto bajo la denominación tradicional, conscientes los artistas de la continua y renovada polémica que desde el Renacimiento y hasta el siglo XVIII les afectó a ellos y a su deseo de que se reconocieran sus disciplinas como *artes liberales*. Hay que constatar también que los escritos del Siglo de Oro referentes a la mayor valorización de la pintura como *ars liberalis* tuvieron una intensa recepción en los tratados del siglo XVIII, porque los autores ilustrados se sirvieron de ellos como apoyos argumentales.

A la vista de estos hechos históricos resulta comprensible que para muchos autores españoles de los años ochenta las disciplinas de las bellas artes siguieran considerándose más bien como ciencias que como artes en el sentido de nuestra época y que siguieran surgiendo clasificaciones en las que se intentara conciliar las bellas artes con las artes liberales.

Fue a partir de la imitación idealizadora de la bella naturaleza cuando, implícita o explícitamente, se consideró las bellas artes como grupo y no fue hasta finales del siglo XVIII cuando algunos autores se distanciaron de esta teoría optando más bien por una imitación realista de la naturaleza o la consideración de las artes como entidad autónoma cuya realización afectaba de lleno a los artistas competentes.

La discusión sobre el rango de la pintura como *ars liberalis* continuó a lo largo del siglo XVIII. En la segunda mitad de siglo los artistas de la *Academia de San Fernando* se esforzaron por alejarse de los artesanos organizados en gremios, y en los años ochenta los académicos exigieron para sí el apelativo de *artista* o *artífice* y rechazaron el de *artesano*. También se exigió libertad para las artes y las ciencias: el deseo de libertad es también el mensaje esencial de un programa iconográfico ficticio surgido en los años ochenta y dedicado al tema de las artes y las ciencias en *La derrota de los pedantes* de Leandro Fernández de Moratín, cuyo asunto principal no son de hecho las artes y las ciencias sino los hombres en acción. A principios de los años noventa, y de nuevo en el marco de la *Academia de San Fernando*, el sentimiento de autovaloración artística adquirió una nueva dimensión gracias sobre todo al pintor y grabador Francisco de Goya y Lucientes

(1746-1828) y a su exigencia de una autonomía del artista individual que implicaba su alejamiento de los presupuestos de la Academia. Hacia finales del siglo XVIII, Goya rechazó todas las reglas e imperativos propios del campo de las artes, tal y como antes que él habían hecho algunos autores en el campo de la literatura. Goya hizo propuestas en un memorial de 14 de octubre de 1792 para la reforma de los estudios en la mencionada *Academia*.[38] Se distancia de su concepción clasicista y defiende la libertad artística individual y autónoma, rehusando las reglas clasicistas, pero siguiendo todavía el principio de la imitación. Con esta negación general de las reglas en la pintura, Goya pone en tela de juicio la legitimación de la *Academia de San Fernando* como lugar para impartir reglas. Al mismo tiempo define una nueva función de la enseñanza académica, al servicio del alumno, para que cada uno con su propio juicio y talento desarrolle su creatividad artística.

Goya no era el único que exigía libertad creativa para los alumnos de la *Academia de San Fernando*. Ya en 1756 el periodista Juan Enrique Graef había criticado en un artículo en su revista *Discursos mercuriales* los métodos de enseñanza clasicistas de la recién fundada *Academia*.[39] Los jóvenes no deberían exclusivamente copiar modelos existentes, sino desarrollar su fantasía a partir de un tema. Graef también reflexiona sobre la recepción adecuada de una obra de arte: los receptores no deberían juzgar la obra de arte según reglas universales sino según su propia sensibilidad. El sentimiento subjetivo, y no las reglas, es el que produce en el observador la impresión de la belleza. Graef pide la liberación del yugo de la imitación de modelos ejemplares preexistentes, para que los futuros artistas puedan convertirse en *inventores*.[40]

8. La revaloración de la música en el siglo XVIII

Pero no sólo los artistas de la *Academia de San Fernando* siguieron considerando sus disciplinas como ciencias sino también los músicos españoles. La problemática de la legitimación y revalorización que en el caso de la pintura sólo pudo lograrse tras un largo proceso de esfuerzos y luchas no tuvo apenas importancia en el caso de la música, gracias especialmente a su tradicional subordinación al grupo de las *artes liberales*. Las observaciones y tratados sobre la música de los autores españoles del siglo XVIII muestran las tendencias siguientes: hasta la segunda mitad del siglo un círculo más conservador definió a la música como a una ciencia, en oposición con un grupo más innovador de autores que clasificaron la

38 Cfr. Held (1966), Jacobs (2006: 297-299) y (2011: 202-203).

39 El artículo no tiene título, pero en el índice del tomo aparece el título «Academia de las tres Artes» (Graef [1756: 100]). Cfr. Jacobs (2006: 299-301).

40 Sobre el desarrollo del concepto de la *invención* en el siglo XVIII cfr. Jacobs (2005).

música dentro del nuevo sistema de las bellas artes. Muchos autores se esforzaron por aumentar la valoración de la música, y la gran relevancia social que se le atribuye puede comprobarse en el creciente interés reflejado en la presentación de temas musicales en toda clase de periódicos y escritos de la época.[41] Bajo el influjo de las corrientes empirista y sensualista, el efecto de la música sobre la sociedad fue siendo objeto de una atención cada vez mayor y el benedictino Feijoo llegó a atribuirle por ello el mayor rango de entre las bellas artes. En *El deleyte de la Musica, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*, en el cuarto tomo de las *Cartas eruditas y curiosas* (1753) Feijoo presenta la música como disciplina de las bellas artes (que denomina *artes recreativas* o *artes delectables*),[42] pero lo asombroso de este ensayo es que entre ellas otorga a la música el rango más elevado. La motivación de la mayor preeminencia de la música en comparación con las otras disciplinas la justifica el benedictino con su eminente función didáctica. Sus argumentaciones dan a entender, al menos indirectamente, que se sintió muy impresionado al comprender que el fuerte efecto emocional que la música provoca en el ser humano puede utilizarse para influir en su educación. Feijoo se basa principlamente en tres argumentos cuya veracidad se esfuerza en demostrar: en primer lugar, la consideración de que la música es la más noble y excelente de las bellas artes; en segundo lugar, que es la que más apela al ser humano, pues actúa a la vez sobre su cuerpo y sobre su alma; y en tercer lugar, que es de una utilidad altamente moralizadora, pues por su efecto paralizador de las pasiones y las tendencias viciosas acaba por conducir a la virtud.[43]

Es cierto que ya a principios de los años cuarenta (esto es, casi una década antes que Jean-Jacques Rousseau), Fray Martín Sarmiento, colaborador de Feijoo, llamó la atención sobre la estrecha relación entre el habla y el canto como una de las cualidades naturales de los hombres, pero lo hizo en cualquier caso sin poner en duda la pertenencia de la música a las ciencias. Desde los años setenta, y con motivo de las cualidades lingüísticas de la música, el jesuita Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) se opuso vehementemente a la consideración de la música como ciencia matemática y optó por subordinarla a las bellas artes.[44] Eximeno fue el primer teórico musical español que no dudó en calificar de errónea a la opinión —sustentada desde Pitágoras— de que la música tuviera una base de tipo matemático. Por lo demás, justificó con su propia experiencia (rasgo fun-

41 Cfr. Jacobs (2009).

42 Cfr. Feijoo (1765: t. 4, 1-37).

43 En *Música de los templos* de 1726 Feijoo describe el efecto extático, místico y religioso de la música: «[...] la música más alegre y deliciosa de todas es aquella que induce una tranquilidad dulce en la alma, recogiéndola en sí misma y elevándola, digámoslo así, con un género de rapto extático sobre su proprio cuerpo, para que pueda tomar vuelo el pensamiento hácia las cosas divinas» (1924: t. 1, 40).

44 Sobre las teorías de Sarmiento y Eximeno en el contexto de sus contemporáneos cfr. Jacobs (2001: 55-61).

damental, como es propio del siglo de las luces) el hecho de que no tuviera nada que ver con la práctica musical: la experiencia crucial que le desveló las cualidades verbales de la música fue el motete *Veni Sancte Spiritus* de Niccolò Jommelli (1714-1774) que oyó en la iglesia de San Pedro de Roma una mañana de Pentecostés. En su tratado *Del origen y reglas de la música*, Eximeno clasificó la música explícitamente en el marco de las bellas artes y la definió como «una pura prosodia»[45] en la que dominaban, en especial, los elementos de la lengua que producen placer al oído y pueden tocar las almas.[46] Muy al estilo de Étienne Bonnot de Condillac, Eximeno derivó música y lengua del «instinto humano»,[47] que distinguió del instinto animal, y de la misma manera explicó la inclinación a cantar y a hablar como un hecho innato en el ser humano.

Con el tiempo se fue dedicando cada vez más atención al efecto de las bellas artes en sus receptores. Sobre la música, por ejemplo, se discutió si afectaba sólo al oído o también al entendimiento. Antonio Soler (1729-1783), compositor del famoso *Fandango* y de excelentes sonatas, llegó incluso a considerar que el efecto que provocaba la música era más importante que su correcta sumisión a las reglas y, considerando extraordinario el efecto de la música sobre el receptor. La cuestión del efecto causado por las bellas artes dio lugar a las más diversas subdivisiones dentro de este grupo de disciplinas y a la ordenación jerárquica de cada una de ellas. Eximeno propuso hacia finales del siglo XVIII una jerarquía de las artes basada en su actuación sólo sobre el cuerpo o sobre el cuerpo y la mente a la vez; y el jesuita Esteban de Arteaga (1747-1799), por el contrario, partió de las cualidades inherentes a las artes y las subdividió en función de su modo de expresión predominante.

9. La correspondencia entre todas las bellas artes — un nuevo concepto totalizador de varias disciplinas

Bajo la influencia de Francia e Italia, pero también en relación con la propia tradición nacional, algunos autores españoles se dedicaron a estudiar las relaciones entre las diferentes artes y el modo en que éstas cooperaban entre sí. Muchos tratados dedicados a un arte concreto incluyeron reflexiones sobre otras artes y así se llevó a cabo una amplia discusión sobre asuntos y problemas estéticos en la que se traspasaban los límites de las determinadas disciplinas. La idea de la afinidad entre poesía y pintura promulgada en el Siglo de Oro siguió siendo considerada por muchos autores del siglo XVIII, que también apuntaron en varias

45 Eximeno (1978: 54).

46 Cfr. Eximeno (1978: 122): «[...] la música es un lenguaje puro que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla», y (1978: 166): «La música es un verdadero lenguaje».

47 Eximeno (1978: 170).

ocasiones las relaciones que unían la pintura con la música. Durante los años setenta y ochenta, aquellos autores para los que ocuparse diariamente de las artes se había convertido en un modo de vida se dedicaron a estudiar la correspondencia entre todas las bellas artes. Es el caso de Tomás de Iriarte, que apuntó en su *Epístola VII. Describe el poeta a un amigo su vida semifilosófica*, con fecha 8 de enero de 1776:

> Así pues, Fabio, el tiempo distribuyo
> (Dando á la obligacion primero el suyo)
> Entre la poesía y la pintura,
> La música y lectura.

La idea de la correspondencia entre las artes encuentra a su máximo representante en Gaspar de Molina y Saldívar, marqués de Ureña (1741-1806), que al igual que Iriarte practicó él mismo más de una de ellas.[48] En sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo* (Madrid 1785) expone la idea de que en principio todas las bellas artes se corresponden entre sí por analogías. Así mismo, defiende la tesis de la analogía entre los colores y los tonos musicales y menciona el piano de colores del padre jesuita Louis-Bertrand Castel (1688-1757), en el que las notas están transcritas mediante colores añadiendo así un efecto visual a la impresión auditiva.[49] Al mezclarse los campos sensitivos también las fronteras entre las bellas artes se vuelven fluctuantes.[50] El marqués de Ureña no sólo exige que la música sagrada deba ajustarse a las reglas de la retórica[51] sino que también desarrolla casi una gramática musical en la que aplica a la música los términos gramático-retóricos con los que la describe y somete a clasificación.[52]

Por la misma época surgieron los primeros intentos de concepción de una obra de arte total en el género de la ópera, que empezó a considerarse como la cooperación sinestética de varias artes aisladas. Como fusión de las bellas artes la ópera fue más valorada que las disciplinas aisladas de las que estaba compuesta, y lo mismo sucedió en parte con el teatro. En su poema didáctico *La música* (1779), Tomás de Iriarte se esforzó por relacionar la música con el resto de artes: en su opinión, poesía, arquitectura, pintura, baile y música se mezclaban en el teatro musical y en la ópera en una armonía de las artes que aumentaba sus efectos

[48] El marqués de Ureña demostró un gran interés por la pintura y fue pintor él mismo. Además, aprendió a tocar varios instrumentos musicales, compuso sus propias obras y fue un gran erudito, versado sobre todo en los autores clásicos y profundamente interesado en varias disciplinas científicas. Cfr. Cambiaso y Verdes (1986: 127-132).

[49] Cfr. Molina y Saldívar (1785: 72).

[50] Cfr. Molina y Saldívar (1785: 86-87): «Finalmente hallarémos, que la Arquitectura, Pintura y Escultura, son Música de los ojos, como la Oratoria, Poética y Música, pintura de los oidos».

[51] Cfr. Molina y Saldívar (1785: 413).

[52] Cfr. Molina y Saldívar (1785: 374-386, 406-414). Sobre la relación entre la música y la retórica cfr. Liebert (1993).

hasta convertirlos en un «espectáculo ingenioso».[53] Las teorías de Esteban de Arteaga acerca de la ópera estaban influidas por Giambattista Vico.[54] En su obra *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Arteaga define igualmente la ópera como confluencia de poesía, música, decoración, pantomima, sin que las disciplinas puedan ser separadas.[55] Es cierto que, según Arteaga, las artes tienen en común su imitación de la bella naturaleza, pero al mismo tiempo intercede en favor de una precisa distinción disciplinar. En sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* (Madrid 1789), Arteaga admite la posibilidad de que un artista pueda manifestar con su arte medios de expresión propios de otra,[56] pero en cualquier caso hace especial hincapié en las fronteras que se levantan entre ellas. Cada una de las artes se manifiesta mediante unos medios expresivos que le son propios y que pueden emplearse en las otras artes de un modo muy relativo, o nada. Arteaga también hace mención al piano de colores de Castel, pero no lo hace como el marqués de Ureña, esto es, como ejemplo de la correspondencia entre las artes y de la fluctuación de sus fronteras, sino como ejemplo de la inadmisible —por inadecuada— transmisión de un arte a otra.[57] Como confluencia de las *artes imitativas* (música, poesía, baile y perspectiva que representa a la pintura), la ópera posee para Arteaga una calidad superior que la de las artes aisladas que la constituyen.[58]

Una característica especial de la reflexión de los ilustrados españoles acerca de la ópera es la función política que atribuyen a ésta.[59] En su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, fechada en Gijón el 29 de diciembre de 1790, Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), por ejemplo, destaca la función didáctica y pedagógica en el sentido de la Ilustración: al igual que el teatro, la ópera debe ejercer una función equilibradora entre todos los estratos y capas de la sociedad.[60] La ópera, pues, se considera como un medio de igualación social en el que los valores e ideales de una sociedad ilustrada y al mismo tiempo constitucional se presentan de un modo tan representativo y simbólico como en el teatro.

53 Iriarte (1787: 243).

54 Cfr. Pastor Pérez (1991), Flor (1996: 18-19).

55 Cfr. Arteaga (²1785: t. 1, 1-2): «[...] un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte».

56 Cfr. Arteaga (1943: 23-32).

57 Cfr. Arteaga (1943: 51).

58 Para Arteaga, la ópera es el «último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas» (1943: 104).

59 Cfr. Flor (1996: 16-18).

60 Cfr. Jovellanos (1924: t. 1, 480-500). Acerca de la discusión del valor moral y el supuesto peligro de la ópera para la moral en el siglo XVIII cfr. Álvarez Barrientos (1989), Flor (1996: 25-26).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1989), «La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII», en *Música y Teatro. Cuadernos de Teatro Clásico* 3, pp. 157-169.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (1997), *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*. Murcia, Universidad de Murcia.

ARTEAGA, Esteban de (²1785), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 3 t. Venecia, Carlo Palese.

— (1943), *La belleza ideal*. Ed. por Miguel Batllori. Madrid, Espasa-Calpe (= Clásicos Castellanos, 122).

BACON, Francis (1864), *The Works*. Editado por James Spedding/Robert Leslie Ellis/Douglas Denon Heath. T. 1. Londres, Longman.

BARONA, Josep Lluís/Javier MOSCOSO/Juan PIMENTEL (ed.) (2003), *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*. Valencia, Universitat de València.

BAUER, Helga (1969), *Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*. Hamburgo, Cram/Walter de Gruyter (= Calderoniana, 3).

BORGES, Jorge Luis (⁵1993), «El idioma analítico de John Wilkins», en id. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, pp. 102-106.

BUCK, August (1984), «Die *studia humanitatis* im italienischen Humanismus», en Wolfgang Reinhard (ed.), *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Weinheim, Acta Humaniora (= Mitteilung XII der Kommission für Humanismusforschung), pp. 11-24.

— (1987), *Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*. Friburgo/Múnich, Alber (= Orbis academicus, I, 16).

CAMBIASO Y VERDES, Nicolás María de (1986), *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz*. Reedición de los dos primeros volúmenes, impresos en Madrid en 1829 y primera edición del tercer volumen inédito. Ed. por Ramón Corzo Sánchez/Margarita Toscano San Gil. Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz.

CHECA, Fernando (1983), *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, Cátedra.

CUETO, Leopoldo Augusto de (ed.) (1925), *Poetas líricos del siglo XVIII*. T. 2. Madrid, Atlas (= Biblioteca de Autores Españoles, 63).

DÍAZ PADRÓN, Matías (1987), «Tres lienzos de las Artes liberales de Jacques Adriaensz Bakker en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos, pp. 261-270.

EXIMENO Y PUJADES, Antonio (1978), *Del origen y reglas de la música*. Ed. por Francisco Otero. Madrid, Editora Nacional (= Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, 36).

FEIJOO Y MONTENEGRO, Fray Benito Jerónimo (1765), *Cartas eruditas, y curiosas, en que, por mayor parte, se continúa el designio del Theatro Crítico Universal, impugnando, ó reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes*. 5 t. Madrid, Real Compañía de Impresores y Libreros.

— (1924), *Obras escogidas*. T. 1. Ed. por Vicente de la Fuente. Madrid, Rivadeneyra (= Biblioteca de Autores Españoles, 56).

FLOR, Fernando R. de la (1996), «Un canto cantártico, el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*. Kassel/Berlín, Edition Reichenberger, pp. 13-47.

FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*. París, Gallimard.

FRANZBACH, Martin (1965), *Lessings Huarte-Übersetzung (1752). Die Rezeption und Wirkungsgeschichte des 'Examen de Ingenios para las Ciencias' (1575) in Deutschland*. Hamburgo, Cram/Walter de Gruyter (= Hamburger Romanistische Studien. Ibero-Amerikanische Reihe, 29).

GÁLLEGO, Julián (1976), *El pintor de artesano a artista*. Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen (1991), *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional.

GRAEF, Juan Enrique de (7 de enero de 1756), «Academia de las tres Artes», en id. *Discursos Mercuriales. Memorias sobre la Agricultura, Marina, Comercio, y Artes Liberales y Mecánicas*. T. 2, nº 7. Madrid, En la Imprenta de Musica por Juan de San Miguèl, pp. 73-99.

GUNIA, Inke (2008), *De la ‚poesía' a la ‚literatura'. El cambio de los conceptos en la formación del campo literatio español del siglo XVIII*. Madrid, Iberoamericana/Fráncfort del Meno, Vervuert (= La Cuestión Palpitante. Los siglos XVIII y XIX en España, 8).

HÄNSEL, Sylvaine (1991), *Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*. Múnster, Aschendorff (= Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Reihe 2, 25).

HELD, Jutta (1966), «Goyas Akademiekritik», en *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 17, pp. 214-224.

HELLWIG, Karin (1992), «Kunstliteratur in Spanien 1600-1700», en Sylvaine Hänsel/Henrik Karge (edd.), *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*. T. 2. Berlín, Reimer, pp. 79-103.

— (1996), *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. Fráncfort del Meno, Vervuert (= Ars Iberica, 3).

HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1968), *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Übersetzt von G. E. Lessing*. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752 mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. Múnich, Fink.

— (1976), *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. por Esteban Torre. Madrid, Editorial Nacional (= Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, 14).

IRIARTE, Tomás de (1787), *Colección de obras en verso y prosa*. T. 1. Madrid, Benito Cano.

JACOBS, Helmut C. (1996a), «Das System der Wissenschaften und Künste in Fray Martín Sarmientos Bildprogramm des Palacio Real von 1747», en *Romanische Forschungen* 108, pp. 157-170.

— (1996b), *Organisation und Institutionalisierung der Künste und Wissenschaften. Die Akademiegründungen der spanischen Aufklärung in der Tradition der europäischen Akademiebewegung*. Fráncfort del Meno, Vervuert (= Editionen der Iberoamericana. Serie A, Literaturgeschichte und -kritik, 11).

— (2001), *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría. Madrid, Iberoamericana.

— (2002), *Divisiones philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría. Madrid, Iberoamericana.

— (2005), «Vom Entdecken zum Erfinden. Zur Begriffsgeschichte von *invención* im Kontext der spanischen Geniediskussion des 18. Jahrhunderts», en *Archiv für Begriffsgeschichte* 47, S. 61-88.

— (2006), *Der Schlaf der Vernunft-Goyas‚Capricho 43‘ in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basilea, Schwabe.

— (2009), «La función de la música en la discusión estética de la Ilustración española», en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* 32, pp. 49-73.

— (2011), *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid, Iberoamericana.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1924), *Obras publicadas e inéditas*. T. 1. Ed. por Cándido Nocedal. Madrid, Rivadeneyra (= Biblioteca de Autores Españoles, 46).

KOHUT, Karl (1977), «Der Beitrag der Theologie zum Literaturbegriff in der Zeit Juans II. von Kastilien. Alonso de Cartagena (1384-1456) und Alonso de Madrigal, genannt El Tostado (1400?-1455)», en *Romanische Forschungen* 89, pp. 183-226.

— (1978), «La posición de la Literatura en los sistemas científicos del siglo XV», en *Iberoromania* 7, pp. 67-87.

— (1981), «Literaturtheorie und Literaturkritik bei Juan Luis Vives», en August Buck (ed.), *Juan Luis Vives. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 6. bis 8. November 1980*. Hamburgo, Hauswedel, pp. 35-47.

— (2000), «Die Wissenschaften der Sprache in *De disciplinis libri XX*, von Juan Luis Vives», en *Romania una et diversa. Philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*. T. 1. Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp. 679-697.

KRISTELLER, Paul Oskar (1951/52), «The Modern System of the Arts, A Study in the History of Aesthetics», en *Journal of the History of Ideas* 12 (1951), pp. 496-527; 13 (1952), pp. 17-46.

LIEBERT, Andreas (1993), *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Francfort del Meno/Berna/Nueva York, Peter Lang (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, 98).

LOPE DE VEGA (1975), *Arcadia*. Edición, introducción y notas de Edwin S. Morby. Madrid, Castalia (= clásicos castalia, 63).

LUZÁN, Ignacio de (1974), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789). Con 'Las memorias de la vida de don Ignacio de Luzán', escritas por su hijo*. Ed. por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra.

MARÍAS, Fernando (1989), *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus (= Conceptos fundamentales en la historia del arte español, 5).

MOLINA Y SALDÍVAR, Gaspar de, marqués de Ureña (1785), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa, y de la crítica facultativa*. Madrid, Joachín Ibarra.

PASTOR PÉREZ, Miguel A. (1991), «Arteaga y Vico. Génesis del arte total, la Opera», en *Cuadernos sobre Vico* 1, pp. 43-55.

PÉROUSE, Gabriel A. (1970), *L'Examen des Esprits du Docteur Jean Huarte de San Juan. Sa diffusion et son influence en France aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*. París, Les Belles Lettres.

RAILLARD, Matthieu (2009), «The Masson de Morvillers Affair Reconsidered, Nation, Hybridism and Spain's Eighteenth-Century Cultural Identity», en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* 32, pp. 31-48.

REKERS, B. (1972), *Benito Arias Montano (1527-1598)*. Londres/Leiden, Warburg Institute (= Studies of the Warburg Institute, 33).

RIVERA DE VENTOSA, Enrique (1998), «Die ersten Auseinandersetzungen über das neuzeitliche Denken in Spanien», en *Die Philosophie des 17. Jahrhunderts. Band 1. Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien*. Herausgegeben von Jean-Pierre Schobinger. Basel, Schwabe (= Grundriss der Geschichte der Philosophie. Ueberweg, 17. Jahrhundert 1/1), pp. 418-420.

SALINAS ESPINOSA, Concepción (1997), *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV, La obra del bachiller Alfonso de la Torre*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (= Humanidades, 30).

SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1987), *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*. Múnster, Lit-Verlag (= Kunstgeschichte, Form und Interesse, 12).

VIVES, Juan Luis (1785), Joannis Ludovici Vivis Valentini *Opera omnia*. Editado por Gregorio Mayans y Siscar. T. 6. Valencia, Monfort. Reimpresión Londres, Gregg 1964.

— (1990), *Über die Gründe des Verfalls der Künste. De causis corruptarum artium*. Lateinisch-deutsche Ausgabe. Übersetzt von Wilhelm Sendner unter Mitarbeit von Christian Wolf und Emilio Hidalgo-Serna. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet sowie mit Vives' Leben, Bibliographie und Personenregister versehen von Emilio Hidalgo-Serna. Múnich, Fink (= Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen. Reihe II, 28).

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. (1915), «The Seven Liberal Arts in Lope de Vega's *Arcadia*», en *Modern Language Notes* 30, pp. 13-14.