

## LAS IDEAS ESTÉTICAS DEL MARQUÉS DE CHASTELLUX Y LAS RELACIONES ENTRE LA ESTÉTICA ENCICLOPEDISTA Y EL IDEALISMO ALEMÁN

Juan A. Calatrava Escobar

En las páginas que siguen me propongo analizar un episodio bastante poco conocido de la historia de las ideas estéticas en el siglo XVIII: la conexión entre las teorías estéticas de los enciclopedistas, de hombres como Diderot, D'Alembert, Jaucourt, Watelet, Blondel, Marmontel o Falconet, y las nuevas direcciones que en la segunda mitad del siglo XVIII iba a adquirir el desarrollo del pensamiento estético centroeuropeo gracias a la sistematización de ese nuevo idealismo cuyos máximos representantes serán, por supuesto, Winckelmann y Mengs.<sup>1</sup>

Rara vez se señala el hecho de que, aunque las interacciones entre ambas corrientes no llegaron a alcanzar un cierto grado de intensidad hasta el momento en que prácticamente podía ya contemplarse la Ilustración como un fenómeno cerrado y concluido, no dejaron de existir ciertos episodios bastantes significativos que demuestran que en Francia algunos intelectuales seguían con interés el proceso de nacimiento y desarrollo de este nuevo idealismo estético.

Una de las más interesantes muestras de este acercamiento es, sin duda, la incorporación de textos de evidente corte idealista a los volúmenes de *Supplements* que completaron la obra más ambiciosa del siglo: la *Encyclopédie*. Como es bien sabido, la publicación de la *Encyclopédie* propiamente dicha culminó en la década de 1770 con la entrega de los últimos volúmenes de láminas, completándose así un magno conjunto de 17 vols. de texto y 11 de láminas que desbordaba todas las previsiones iniciales.<sup>2</sup> Con ello concluía una empresa inicialmente dirigida por Diderot y D'Alembert y posteriormente sólo por el primero de ellos, tras el abandono de D'Alembert en 1758.<sup>3</sup> Su edición había constituido, sin embargo, un negocio tan lucrativo<sup>4</sup> que, entre 1766 y 1777, Ch. Panckoucke, un editor de enorme importancia en la historia interna de la Ilustración,<sup>5</sup> y una serie de asociados emprendieron la incorporación a la primitiva *Encyclopédie* de cinco volúmenes más (cuatro de texto y uno de láminas), con similar formato a la edición original y el título de *Supplements à l'Encyclopédie*, anunciando nuevos descubrimientos e incorporando textos que, entre tanto, se había ido añadiendo un poco anárquicamente a las posteriores reimpressiones extranjeras. En los *Supplements* no intervinieron para nada ni Diderot ni sus antiguos editores, pero muy pronto estos cinco volúmenes pasaron a ser vistos como un corpus único con la propia *Encyclopédie*, fueron adquiridos por la inmensa mayoría de los suscriptores de ésta y sus textos fueron directamente incorporados, sin más, a ediciones posteriores de la *Encyclopédie*, como la de Lausana de 1781, en la que no se hace distinción entre los textos provenientes de la *Encyclopédie* propiamente dicha y los de los *Supplements*.

Pues bien, en dichos *Supplements* quedan radicalmente modificadas las tesis estéticas expuestas en la *Encyclopédie* de Diderot — que he tenido ocasión de estudiar en otro lugar — dando entrada al nuevo

idealismo estético en dos momentos principales: en primer lugar, seleccionando numerosos artículos y trozos de la *Allgemeine Theorie des Schönen Kunst*, de J.G. Sulzer<sup>6</sup> y, en segundo lugar, mediante el importantísimo artículo *Idéal. Beaux Arts*, firmado por el Marqués de Chastellux, que es el texto que me propongo analizar en el presente trabajo.

El Marqués de Chastellux no es un desconocido para los estudiosos de la Ilustración francesa. Nacido en 1734 y muerto en 1788 y militar profesional (participó, como su compatriota Lafayette, en la guerra de Independencia norteamericana), fue un polifacético escritor entre cuyas obras destacan el *Discours sur le Gout*, discurso de recepción en la Académie Française en 1775; el *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765); *De la Félicité Publique ou consideration sur le sort des hommes dans les différentes époques de l'histoire* (Amsterdam, 1772); *Voyage dans l'Amerique Septentrionale* (1788), e incluso un par de comedias, como *Les amants portugais* y *Les Prétentions*.<sup>7</sup> De ellas, la que indiscutiblemente ha merecido más la atención de los investigadores es *De la Félicité Publique*,<sup>8</sup> donde se nos revela a un original pensador político dispuesto a contradecir incluso al mismísimo Montesquieu.

Su art. *Idéal. Beaux Arts* no es, desde luego, su obra más original (la inspiración mengsiana es evidente desde el principio hasta el final), pero sí me atrevería a decir que es el más importante por la temprana (para el caso francés) y profunda captación de la teoría de Mengs que revela. Chastellux hace gala de una clara conciencia de todos aquellos puntos en que el idealismo winckelmanniano-mengsiano dejaba atrás algunos de los viejos mitos de la Ilustración, y exhorta a continuar por esa vía. Sólo por eso, su texto merece un análisis a fondo que, que yo sepa, no ha sido aún hecho.

Desde el principio se aprecia el carácter polémico de las afirmaciones de Chastellux. Frente al convencimiento, mantenido a todo lo largo de la *Encyclopédie*, de que el arte es esencialmente *imitación*, mantiene la existencia de un “género imitativo”, pero junto a él sitúa la idea del *bello ideal* claramente superior a cualquier belleza de imitación. Atribuye, por otro lado, a la imaginación artística, un nuevo valor que acelera su reconciliación con la Razón: es la responsable de la *abstracción*, la operación mental que fundamenta una belleza que no está ya en la naturaleza, pero que tampoco es un mero renacimiento de la Idea platónica.

Chastellux distingue en pintura dos géneros (imitativo e ideal) y tres objetos (imitación exacta, elección de la *belle nature* o “búsqueda de la belleza abstracta e ideal”). Esta división es, al mismo tiempo, una jerarquización espiritual. La imitación exacta es el terreno de la vulgaridad grosera; la *belle nature* exige ya una elevación anímica, pero es, sobre todo, el terreno del gusto, mientras que la “belleza abstracta e ideal” es lo único que, en rigor, constituye la obra del genio. Así, por un lado, si antes el genio se definía ante todo por su “genial” imitación de la naturaleza, ahora trasciende las barreras de ésta y se queda a solas con su propio pensamiento creador, con su poderosa imaginación capaz de *abstraer*, de *crear*, en definitiva. Por otro lado, los conceptos de genio y gusto comienzan a disociarse, comenzándose a abrir así la brecha que culminará en la nueva definición romántica del genio.

La separación entre *belle nature* y *bello ideal* es ya tajante: pese a incluir un cierto componente de intelectualización de la realidad, la *belle nature* permanece ligada a la realidad sensible. Para acceder a la Idea, es preciso que el artista se eleve por encima de tal realidad; la *abstracción* es el único mecanismo mental capaz de lograrlo.

Ahora bien, la idea de *abstracción* estaba ya latente en la Enciclopedia, en el *Discours Preliminare* de D’Alembert o en el art. *Abstraction* del gran gramático César Du Marsais. Lo que hace Chastellux es

sacarla del puro terreno lógico o gramático y darle carta de naturaleza en el campo estético. La cuestión esencial que se plantea es, entonces, la siguiente: ¿Cuáles son los medios por los que el artista puede servirse de esta potencialidad mental? En este punto, Chastellux constata el embarazo de todos los sistemas metafísicos ante el problema y declara su intención de realizar un examen crítico de las principales tendencias estéticas que, en la práctica, se reduce a los casos de Platón, Mengs y Winckelmann, elección ya de por sí bien parcial y significativa, pero que al mismo tiempo tiene el valor de mostrarnos ya desde el principio que para Chastellux idealismo y platonismo no son en absoluto equivalentes: si hasta fines del siglo XVIII idealismo y platonismo se identifican, la superación final de la Ilustración acarreará como uno de sus resultados la constitución de un idealismo de nuevo cuño emancipado de la tutela platónica.

Su análisis de la estética de Platón es muy breve, sin profundizar sobre una doctrina que se rechaza en bloque. El mundo platónico de la Idea es ya totalmente insuficiente para dar cuenta de la nueva complejidad del *bello ideal*. Por el contrario, Mengs y Winckelmann, a los que Chastellux pasa subitamente, merecen ya una exposición detallada de sus teorías: teorías que, como él mismo declara, no le satisfacen de modo absoluto, aunque son las mejores que ha podido encontrar. Acusación fundamental: si las teorías de Winckelmann o de Mengs no son perfectas es porque aun contienen restos de metafísica, y, al contrario de lo que pueda parecer, *bello ideal* y *metafísica* son para nuestro autor términos absolutamente irreconciliables. Quizás Chastellux fuera consciente de las reminiscencias platónicas indudables que se encuentran en ambos autores.<sup>9</sup>

La doctrina de Mengs, amigo personal del autor, asume la forma de un ameno diálogo con las obras maestras del arte italiano como mudos testigos. Y un diálogo no en el vacío, sino siempre articulado sobre un eje muy concreto: la pintura de Rafael. El impulso inicial de esta conversación con Mengs, ya sea real o ficticia, es un puro dato sensorial: el placer que experimenta Mengs al contemplar las obras de Rafael. Sólo un genio, Mengs, puede reconocer las *bellezas ideales* de otro genio, Rafael. Este último es el ejemplo de alejamiento de toda idea particular de los seres. “Si se quiere alcanzar el bello ideal, no hay que copiar las cosas, sino expresar la idea de ellas”: ésta es la frase que para Chastellux resume todo el sistema estético de Mengs. Pero su crítica a tal sistema, aun valorándolo favorablemente, es doble. En primer lugar, duda de que semejante modelo ideal se concrete en la mente del artista de modo tan concreto que pueda trasladarse a la tela: ¿no intervendrá quizás, en cierta medida, la mano junto a la mente, no habrá que recurrir a una especie de tanteo manual que vaya perfeccionando la imagen mental? En segundo lugar, desconfianza indeterminada: “En fin, encuentro en este sistema un no sé qué de metafísico que me inspira cierta confianza”.

En cuanto a Winckelmann, cuya trágica muerte queda ya registrada por Chastellux, no goza tampoco de una aceptación sin reservas pese a una acogida en principio favorable: Winckelmann comparte la tendencia de Mengs hacia la metafísica. No obstante, el esquema histórico propuesto por Winckelmann sobre los datos que explican la superioridad del arte griego coincide plenamente con el itinerario propuesto por Chastellux: llegar al *bello ideal* no a partir de una metafísica idea innata en la que ya nadie cree sino a partir del esfuerzo mental directo del artista: “El señor Winckelmann piensa que la necesidad de presentar ante ojos crédulos y prevenidos a los dioses y héroes de la fábula forzó a los artistas a ampliar sus ideas y a rechazar todo lo que recordara objetos vulgares y familiares... Fue preciso elevarse por el pensamiento y por la abstracción; fue preciso componer figuras que no tuvieran más que una sola expresión, que no presentaran más que una idea grande magnífica, por encima de la humanidad”. Sin

embargo, Chastellux añade que Rafael es el restaurador de ese antiguo *bello ideal* entre los modernos, con lo que corrige en términos mengsianos la ferviente adoración de Winckelmann por los griegos.

Así, pues, sólo tras haber asentado, con sus análisis de las tres corrientes estéticas, la existencia de un *bello ideal* sobre bases radicalmente distintas a las de la tradicional metafísica de las ideas, consiente Chastellux en pasar al segundo nivel de su texto: *¿qué se entiende por belleza en la obra de arte?* Y la primera constatación es, una vez más, "...la frivolidad de las teorías más acreditadas y la extrema generalidad de los principios sobre los que se ha pretendido basarlas". Rechazando las dos tesis de la perfección y la imitación, Chastellux postula la distinción entre una belleza absoluta ("lo que place a los sentidos ejercitados y perfeccionados por el hábito de juzgar y comparar") y una belleza relativa ("lo que place a nuestros sentidos"). La tesis clásica de que la belleza consiste en la perfección del objeto es borrada de un plumazo: la perfección no es un término absoluto sino un concepto relativo que se mide por la impresión que haga el objeto sobre nuestros sentidos. Es la teoría de la *imitación de la naturaleza* la que sufre los más duros ataques, procediéndose a su demolición con mucha más meticulosidad. Veámoslo.

Primer argumento contra la teoría de la imitación: "Hay artes que no imitan nada, o que no imitan sino por accidente o mediante relaciones muy vagas y lejanas: tales son la arquitectura y la música instrumental". En el campo de la arquitectura, Chastellux se enfrenta a toda la tradición racionalista ilustrada que pretendía encontrar en la propia naturaleza las leyes básicas de la arquitectura.<sup>10</sup> Chastellux rebate esta idea, tantas veces simbolizada en el mito de la "cabaña primitiva". La "cabaña primitiva" no puede ser el origen del bello arquitectónico, y ello por dos razones fundamentales. La primera de ellas es general, y atañe a nuestro sistema de percepción de lo bello: el juicio de lo bello es un juicio inmediato y natural al que sólo en un momento posterior se le añaden consideraciones propias del hombre entendido en arte; *la naturaleza actúa antes que su imitación*. Pero, además, *el arte y la belleza no se identifican con la idea de utilidad*, aunque, en el caso de la arquitectura, naturalmente la suponen. El arte sigue un proceso histórico en el que la utilidad es lo primero y sólo después viene la belleza. El hombre corta primero los árboles y construye la cabaña que satisface sus necesidades inmediatas: sólo entonces se cumple la condición esencial del arte: *el ocio, la no-necesidad*. Chastellux desmiente así el axioma, defendido por la práctica totalidad de los enciclopedistas, de que el arte debe ser ante todo útil, y se aproxima casi insensiblemente hacia la idea de *desinterés* que Kant situará como pieza esencial de todo su sistema estético.<sup>11</sup> Un arte, en suma, en el que la belleza es fruto de la reflexión ociosa: sólo la cobertura de las necesidades permite al hombre accionar el verdadero motor del progreso estético, el mecanismo psicológico que hace que el hombre dé el salto desde lo útil a lo bello: *la búsqueda de sensaciones agradables*. La cabaña mítica de los teóricos racionalistas de la arquitectura no es "bella"; sólo tras su aparición podrá el hombre plantearse la búsqueda de una arquitectura que le proporcione "sensaciones agradables": "Buscará algo distinto a la utilidad; sentirá, sin poder dar razón de ello, que esos pilares iguales en toda su longitud, tienen algo de pesado y macizo". Y consecuentemente, "la cabaña, que no era más que un asilo cómodo, se convertirá en un palacio regular".

En cuanto a *la música*, la otra arte que no "imita", la tradicional división de ésta en dos partes, armonía y melodía, que habían llegado a crear dos bandos irreconciliables,<sup>12</sup> es completada por Chastellux con la adición de un tercer elemento, la "medida o relación de los intervalos que los sonidos guardan entre sí". Históricamente es ésta "medida" el primer elemento de la música: "...la experiencia nos enseña que los campesinos y los salvajes mismos son sensibles a la medida antes de serlo a la melodía". Viene, en

seguida, la melodía, y no es casual que Chastellux se alinee aquí con toda la corriente rousseauiana que identificaba en ésta la parte de la música más directamente ligada al *estado de naturaleza* perdido y añorado. Y así la armonía no es, por último, más que el mero producto de un largo desarrollo secular. Chastellux se aparta, no obstante, de la línea rousseauiana al no condenar este progreso: para él no es necesariamente malo que la progresión del arte haya producido obras que, además de medida y melodía, tienen ya armonía. Con todo, lo importante de estas reflexiones de Chastellux sobre la música son *ideales* y no se deben, en absoluto, a ningún tipo de imitación.

Otro tanto se puede decir a propósito del *teatro*. Pero es aquí donde menos permeable se muestra Chastellux a la influencia de la estética alemana. Para él, la tragedia es uno de los ámbitos principales en los que se puede comprobar la tesis de que el arte reemplaza la naturaleza y supera la imitación de ésta; Pero, reivindicando el “género ideal” para la tragedia, eleva como grandes maestros de ella a Racine y a Voltaire, valedores de un teatro *noble*, dotado de “fuerza y energía”, que huye de lo episódico para permitir lo esencial, a la *idea*. Chastellux desoye, así, todas las críticas dirigidas, desde Lessing a Herder, contra la gran tragedia clásica francesa; rechaza también, implícitamente, el nuevo drama burgués teorizado por Lessing, Goldoni o Diderot, y trata en definitiva de re-fundamentar la gran tragedia clásica sobre unas nuevas bases estéticas, las del *bello ideal*. Pero, al hacerlo, se aproxima al cuadro revolucionario del neoclasicismo, a la aspiración a la esencialidad heroica de la pintura de David, y nos recuerda, por vía indirecta, la gran influencia del idealismo winckelmanniano-mengsiano sobre el neoclasicismo francés.<sup>13</sup> Las siguientes palabras de Chastellux convendrían —aunque no es el caso— a obras como el *Juramento de los Horacios*: “...ningún detalle, ningún accidente episódico que no concurra al efecto principal, ningún accesorio que no modifique, por así decirlo, el alma del espectador en el tono en que el autor lo ha pretendido: he ahí como el *bello ideal* pertenece a la tragedia”. No aparece en Chastellux la habitual reivindicación de Shakespeare: son los modernos como Voltaire y Racine quienes llevan al teatro la esencia de la nueva estética. Y no se trata de un itinerario reaccionario en comparación con la otra vía que miraba al primitivismo de Shakespeare o de Homero (o incluso del falsificado Ossian); se trata, simplemente, de dos posibles desarrollos complementarios en ciertos puntos y divergentes en otros.

La superación de la idea de imitación queda, finalmente, reafirmada con estas palabras: “Seamos más justos hacia las bellas artes y devolvámosles los títulos de nobleza que se les ha querido arrebatar. No son solamente imitadoras sino creadoras; y, no contentándose con copiar a la naturaleza, saben embellecerla, saben expresar el pensamiento del hombre, pensamiento que no es más que el resultado de sus deseos ambiciosos y del ardor con el que busca el placer”. Pero no basta con afirmar la existencia del bello ideal en las obras de arte, sino que hay que terminar de demostrar su preeminencia sobre el género imitativo. A ello dedica Chastellux la tercera parte de su artículo, analizando las que son, según él, las tres grandes ventajas del *bello ideal* sobre el *bello de imitación*.

La primera de estas ventajas reside en que el bello ideal despierta en el ánimo del espectador nuevas sensaciones, porque lo que vemos en el arte no tiene sin igual en la naturaleza. Mientras que todo el mundo ha visto caballos como los de Wouwerman, nadie ha visto escenas “ideales” como las representadas por Guercino en los frescos de la villa Ludovisi,<sup>14</sup> a propósito de las cuales la descripción de Chastellux alcanza los tonos más emocionales: “...¿de dónde procedía ese movimiento involuntario que me hacía salir del lugar donde me encontraba para ir a expresar mi entusiasmo y mi admiración al autor de esa obra divina? ¿por qué sentir correr mis lágrimas cuando recordé que había muerto doscientos años antes?”.

La segunda de las ventajas del bello ideal es la potenciación del genio creador a costa del artista imitador: el género ideal es lo único que puede darnos una idea adecuada de nuestras propias fuerzas. El artista se eleva por encima de la naturaleza cotidiana, alumbrando un pensamiento “superior y divino”, sólo cuando está en contacto con el Ideal. Y, en conexión con ello, aparece la tercera de las ventajas enumeradas por Chastellux: “El género ideal de un gran impulso a nuestra imaginación”. La elevación por encima de la realidad vulgar es también un signo de la libertad del genio. El espléndido aislamiento del alma que se eleva le proporciona toda la libertad necesaria para una meditación estética sin trabas. El Bello Ideal otorga todo su vuelo a la imaginación.

Pero ese arte admirable de la imaginación no ha sido conocido más que “... en las bellas épocas de la poesía y la pintura”. Y en poesía se rechaza, justamente, toda la línea prerromántica que va desde Thomson a Gessner y que otros autores enciclopedistas como Jaucourt habían valorado como una nueva alternativa estética.<sup>15</sup> Por el contrario, para Chastellux, los poetas del *bello ideal* “...abundan en imágenes ricas y sublimes pero no descendían a detalles topográficos”. Estos grandes poetas, son, ante todo, Homero, Virgilio y Ariosto, los grandes modelos históricos que Chastellux opone a lo que desprecia como “poesía descriptiva”. Homero, concretamente, encontrará así una valoración diferente a la que le dé, por ejemplo, Herder, cuando lo valore como representante y cantor del momento “primitivo y natural” de un pueblo.

En cuando a la pintura, era lógico esperar que la primera gran víctima del bello ideal fuera la escuela flamenca, a la que se le reprocha, como ya se había hecho en la *Encyclopédie* en numerosos artículos, su excesivo detallismo descriptivo y su apego a la realidad más directamente material y cotidiana. Los grandes pintores del ideal, los genios de la Idea, son, sin embargo, hombres como Salvator Rosa, Claudio de Lorena o Poussin: “Estos grandes pintores sabían reunir, escoger, imaginar todo lo que podía producir un efecto importante; representaban el aspecto de un bosque, pero no hacían el retrato de un árbol”. Han extraído sus ideas de la naturaleza, pero ninguno de ellos ha pintado exactamente lo que ha visto. Como prueba, se argumenta la diferencia existente entre los paisajes reales de Vernet y aquellos cuadros que él ha pintado a partir de su propia imaginación (e interesa la mención aquí de uno de los artistas favoritos de Diderot, frecuentemente mencionado en los *Salons*).<sup>16</sup> El *bello ideal* pictórico se da también, por ejemplo, en materia de claroscuro, y así Lanfranco, Caravaggio o Rembrandt merecen elogios por haber buscado nuevas formas de expresión mediante combinaciones de luz que son posibles en la naturaleza pero que ellos, en rigor, no habían observado nunca.

Conectadas con esta revisión histórica, cierran el texto de Chastellux, que termina un tanto bruscamente, unas “reflexiones sobre el estado actual de la pintura en Francia”. En ellas, Chastellux, desmarcándose en este punto concreto de los grandes teóricos del prerromanticismo, niega taxativamente que los “pueblos del Norte” puedan llegar alguna vez a conquistar el *bello ideal*. Los factores de determinismo bio-geográfico —el *clima*, entendido en la acepción amplia de Montesquieu o Du Bos—, que en Winckelmann era ya muy importantes, se elevan ahora al rango de causa prácticamente única. Y la consecuencia es que, mientras Herder y otros teóricos del Prerromanticismo<sup>17</sup> resucitan tradiciones anticlásicas y alejadas del área greco-latina, Chastellux concluye que los países donde reine el bello ideal deben ser aquéllos “... donde el cielo está siempre sereno y la tierra siempre ardiente”. Los “pueblos del Norte” son poco sensibles a las bellas artes, y la naturaleza de su medio los hace particularmente aptos para “...todas las artes que exigen destreza, constancia y esfuerzo continuado”, o sea, todo lo contrario al chispazo de la inspiración que caracteriza al genio. Es en ese factorialismo climático-geográfico

donde, dicho sea de paso, encuentra su verdadero encuadre la desvalorización de la escuela de pintura flamenco-holandesa: en Flandes y Holanda sólo podía existir arte “de imitación” teniendo en cuenta sus constantes climáticas y ambientales.

¿Y los pintores franceses? La escuela francesa se encuentra, según Chastellux, en un mal momento, y no por falta de genios sino por la inexistencia de un clima social adecuado para su desarrollo. Un diagnóstico que coincide, en buena medida, con el que ya había adelantado el propio D’Alembert en el artículo *Ecole de la Encyclopédie* y que comparte las tesis enciclopedistas de que no basta con la sola existencia potencial del genio si el clima social e intelectual no colabora a su manifestación y desenvolvimiento. Diagnóstico que, por otro lado, conduce a un desesperado lamento por la incultura de los presuntos *amateurs* y la ensoñación de una situación utópica en la que los falsos *amateurs* desaparecieran de la escena para dejar paso, sin sus intromisiones, a la formación de una verdadera clase intelectual capaz de potenciar el desarrollo del genio nacional; la existencia de un público culto contribuiría, también, a la eliminación de los corruptores favoritismos del mecenazgo, tema que igualmente había merecido la atención de D’Alembert en su *Essai su le commerce des gens de lettres et des grands* (1752). Así diseña Chastellux un nuevo tipo de encargo “nacional” que sustituya el favoritismo del mecenas y que asuma claramente que las obras de arte reales no son patrimonio del príncipe sino asunto público: “Que los palacios de nuestros reyes se adornen con estas grandes composiciones, pero que no sean encargadas a tales o cuales personas; que sean dadas a concurso y juzgadas por la parte ilustrada del público antes de ser colocadas en esos asilos respetables donde deben atestiguar la honra o la gloria de la nación”.

Así cierra Chastellux su apretado y denso texto en el que están presentes, en estado de rendición de cuentas, prácticamente todos los grandes temas de la estética de la Ilustración. En unos casos hay ruptura con afirmaciones anteriores, en otros precisión, aclaración o incluso superación conservando lo esencial. Pero de lo que no cabe duda es de que un estudio en profundidad de todo un conjunto de textos “menores” como el que me ha ocupado puede y debe contribuir a la revisión de muchos lugares comunes sobre la estética ilustrada y al conocimiento en todo su alcance y riquísima complejidad de ese gran movimiento de ideas del que, en buena parte, aún nos alimentamos.

NOTAS

1. Vid. Henáres Cuéllar, I.: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977; Merker, N.: *L'Illuminismo tedesco, Età di Lessing*, Bari, 1974; Assunto, R.: *L'Antichità come futuro: studio sull'estetica del Neoclassicismo europeo*, Milán, 1973.

2. Para las cuestiones generales en torno a la Enciclopedia, la obra más instructiva es, sin duda, Proust, J.: *L'Encyclopédie*, Paris, 1965. También Lough, J.: *Essays on the Encyclopédie of Diderot and D'Alembert*, Oxford, 1968, y Schwabb, R.: *Inventory of Diderot's Encyclopédie*, Ginebra, 1972.

3. Vid. Grimsley, R.: *Jean D'Alembert*, Oxford, 1963, fundamentalmente el cap. III.

4. Los aspectos comerciales de la empresa han sido exhaustivamente analizados por Darnton, R.: *The Business of Enlightenment. A publishing History of the Encyclopédie, 1775-1800*, Cambridge (USA), 1979, y *L'Aventure de l'Encyclopédie*, Paris, 1982.

5. Vid. Tucco, S.: *Panckoucke et la librairie française*, Paris, 1977.

6. Kerslake, L.: "Johann Georg Sulzer and the Supplement to the Encyclopédie", en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. CXLVIII, 1973. Sobre la figura de Sulzer, en general, una buena fuente de información, pese a lo insostenible de sus tesis teóricas de fondo, es Gonzague de Reynold, *Histoire de la littérature suisse au XVIIIe siècle*, Lausana, 1912.

7. Vid. Chastellux, C.L.: *Notices sur le Marquis de Chastellux*, Paris, 1822; Sicot, L.: *Le Marquis de Chastellux*, Paris, 1902.

8. Vid. Chanier, P.: "Bien commun et félicité publique. A propos du Marquis de Chastellux", en AA.VV.: *Images du peuple au XVIIIe siècle*, Paris, 1973, págs. 35-42.

9. El tema del "desbordamiento platónico" de la Ilustración aparece insuperablemente tratado en las dos obrascitadas de I. Henáres y R. Assunto.

10. Gambutti, A.: *Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Florencia, 1975, ofrece un muy útil resumen de las posiciones encontradas.

11. Assunto, R.: *L'estetica d'Immanuel Kant*, Torino, 1971.

12. Fubini, E.: *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, 1971.

13. A este respecto, Argan, G. C.: "El valor de la figura en la pintura neoclásica", en AA.VV. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1980; González-Palacios, A.: "La Grammatica Neoclassica", en *Antichità Viva*, 1973, 4, págs. 29-55.

14. La desvalorización de la pintura flamenca y holandesa "de género", desfavorablemente comparada con el gran clasicismo italiano, es una constante ya desde la propia *Encyclopédie*, como puede apreciarse en los numerosos artículos sobre pintura escritos por Watelet, Jaucourt o, en menor medida, D'Alembert.

15. Freer, A.: *Ricerche sull'Encyclopédie. Jaucourt e Thomson*, Pisa, 1972.

16. Sobre la relación Vernet-Diderot, vid. *Diderot, l'art de Boucher à David. Les Salons, 1759-1781*, Catálogo de la Exposición del Hôtel de la Monnaie, 1984-85, págs. 395-409.

17. AA.VV.: *Le Prérromantisme*, Paris, 1975.