

logró trascender los círculos filosóficos; su mayor parte quedó inédita y prácticamente desconocida, y su idea capital tardó mucho en reaparecer. En efecto, si consideramos que tan sólo la recogió en parte la poética de Bremond, habría que esperar más de tres centurias, hasta el mismo siglo XX, para poder hablar de posteridad en la teoría de Patrizi.

## II. BRUNO

1. *Giordano Bruno* (1548-1600), cuya vida acabó trágicamente en el año 1600, en una hoguera, es un típico representante de la filosofía natural italiana. Quizá no fuera éste sin embargo, un pensador más riguroso que los demás, pero sí más autónomo y más polifacético. Así, inspirándose en diversas fuentes, y asumiendo ideas parciales del espiritualismo platónico, del finalismo aristotélico, del panteísmo estoico, de las especulaciones medievales y de los nuevos logros científicos, de la astronomía copernicana concretamente, lograría crear una doctrina original y personal.

Ya en su juventud los dominicos le reprochaban sostener 130 tesis heréticas, cosa que sin embargo, no quiere decir que Bruno comulgara con los dogmáticos y anticlericales adeptos del aristotelismo con quienes tropezaba en sus peregrinaciones, especialmente en Oxford<sup>3</sup>. Pero en su amplia concepción del mundo —infinito, pero al tiempo uniforme, armonioso y vivo— cabía perfectamente la estética, y aunque Bruno no escribiera ningún tratado dedicado especialmente a la misma, hizo muchas observaciones de este carácter<sup>4</sup>, siendo las suyas unas observaciones sobrias y modernas, tal vez más sobrias y modernas que sus conceptos en otros diversos campos filosóficos.

2. *El concepto de lo bello*. Bruno se vale del concepto tradicional de lo bello, empleando el antiguo término griego de *simmetría* con más frecuencia que sus equivalentes latinos e italianos. La belleza es para él una disposición adecuada de las partes, por lo que las cosas no pueden gustar ni ser bellas cuando no se componen de partes diferenciadas<sup>5</sup>. Por tanto, y en contra de las tesis de algunos teólogos, la belleza no puede ser atributo de Dios porque Dios es Unidad<sup>6</sup>. En las cosas —sostiene Bruno— gusta la disposición de las partes y su orden, que transforma el caos en belleza<sup>7</sup>, siendo la diversidad de las partes lo que más contribuye a dicho orden y belleza<sup>8</sup>.

Lo bello está en la naturaleza y también en las obras humanas. La naturaleza es bella por su variedad y por su orden, y el arte multiplica e intensifica todos sus encantos<sup>9</sup>. En este aspecto, Bruno fue muy renacentista: así, asociaba el arte con lo bello y creía que la razón de ser del arte era precisamente multiplicar la belleza. En cuanto a ésta, la concebía como una cualidad de las cosas corpóreas, y no tomaba en consideración la belleza espiritual, tan importante y destacada en las diversas doctrinas del Renacimiento tardío. Afirmaba además que la belleza corporal afecta poderosamente a la razón, elevándola y suscitando sentimientos, convirtiendo a los hombres en poetas y héroes<sup>10</sup>. Además la belleza puede ejercer diversos efectos: así, una belleza anima y suscita el amor; mientras otras, como la belleza de las estrellas, del

<sup>3</sup> F. A. Yates, *G. Bruno's Conflict with Oxford*, Journal Warburg, II, 1938/39.

<sup>4</sup> A. Nowicki, *Problematyka estetyczna w dziełach Giordano Bruna*, en: *Estetyka*, III, 1962, pág. 62.

cielo, de los prados o los cantos, atraen al hombre y le complacen (pero no animan ni despertan el amor en el sentido exacto de la palabra)<sup>15</sup>. Asimismo, unos son los efectos producidos por la belleza una vez poseída y otros por aquella que el hombre desea, pero no posee<sup>16</sup>.

3. *El minimalismo*. La delimitación del concepto, así como la diferenciación de diversas bellezas, eran ideas nuevas, pero lo auténticamente moderno de la estética de Bruno estaba en su concepción sobria y minimalista, tan contraria al dogma de la belleza objetiva y absoluta, una concepción en la que el pensador distingue toda una escala de variantes y matices:

a) No hay una sola belleza, la belleza es múltiple (*multiplex*)<sup>17</sup>.

b) No hay una belleza generalmente reconocida<sup>18</sup>.

c) Es imposible señalar de manera generalizada y centrea la causa (*ratio*) de lo bello: la belleza es indefinida (*indefinita*) e indescribible (*incomscriptibilis*)<sup>19</sup>.

d) No hay ninguna característica cuya posesión garantice la belleza de la cosa: lo que es bello en un hombre ya no lo es en otro; «una es la belleza de un género, y otra la del otro»<sup>20</sup>.

e) No hay una belleza que nos afecte a todos: lo que es bello para uno, no lo es para otro, y cada uno queda admirado por lo que es bello para él y no por aquello que lo es para los otros. La belleza es diversa para diversos géneros, e incluso para diversos individuos. Cada género y cada individuo reaccionan ante lo bello de un modo distinto; una cosa es bella para Sócrates, otra para Platón, y otra para el vulgo; una cosa es bella para personas excepcionales, otra para hombres, y otra para mujeres; una para los fuertes, y otra para los débiles<sup>21</sup>.

f) La belleza depende del estado de ánimo de la persona que la contempla: «Ocurre, pues, que la misma persona, según uno u otro estado de ánimo, se deja o no llevar por el encanto de lo bello».

g) En consecuencia, aquello que para uno es bello, para otro es feo<sup>21</sup>.

h) Y, finalmente, «nada es absolutamente bello: cuando una cosa es bella, lo es en relación a algo»<sup>22</sup>.

El mejor fruto de las disquisiciones estéticas de Bruno fue así su relativismo. La estética de un metafísico, como lo fue Bruno, era al fin tan relativista como la del escéptico Montaigne, siendo partidario de un minimalismo estético en sus más diversas manifestaciones: pluralismo, relativismo y subjetivismo; y adoptando en la estética posturas opuestas al objetivismo y universalismo renacentista.

4. *Tantas poéticas cuantos poetas*. También las opiniones de Bruno acerca del arte divergen de las predominantes en el Renacimiento, especialmente de aquella según la cual el arte está sujeto a reglas generales. Así, en sus *Errores favori* asegura Bruno que «la poesía no nace de las reglas (...), en cambio, las reglas derivan de las poesías; por lo que hay tantos géneros y especies de verdaderas reglas, cuantos géneros y especies exigen de verdaderos poetas»<sup>23</sup>.

Bruno expresó esta opinión respecto de la poesía, pero cabe suponer que estaría dispuesto a decir lo mismo en relación a las artes plásticas. Fue así la suya una concepción insólita en aquella época: la poesía no deriva de las reglas, sino que las reglas emanan de la poesía; no hay además una sola regla justa sino muchas, habiendo tantas cuantos grandes poetas.

Otra de las tesis de Bruno concernía a la afinidad entre poetas, pintores y filósofos; no hay filósofo sin imaginación y capacidad para pintar; no hay pintor sin ima-

ginación y capacidad para discutir; no hay poeta sin capacidad para discutir y pintar<sup>24</sup>. Los tres precisan de las mismas facultades, y la función desempañada es semejante. Fue, pues, esta opinión un paso adelante en el camino hacia el acercamiento entre estas disciplinas.

Pero de entre todas sus opiniones estéticas, Bruno daba la mayor importancia a la tesis negativa de que «nada es absolutamente bello», lo que —en vista de las concepciones mantenidas durante siglos— era en principio «una obra destructiva»; dato que muchas veces en la ciencia las obras destructivas pueden ser tan importantes como las creativas. En cambio su segunda tesis de que «hay tantas reglas de poesía cuantos buenos poetas» tenía ya un sentido genuinamente positivo.

Ambas tesis eran como venos susceptibles de causar importantes cambios en la estética; sin embargo, el siglo XVII seguiría conservando los viejos conceptos, y tan sólo en el siglo XVIII reemprendería el camino marcado por Bruno.

### III. ZABARELLA

En el siglo XVI era muy corriente considerar la pintura y la poesía como «instrumentos de la filosofía» (*philosophiae instrumentum*), es decir, como cierta medida para conocer el mundo y con él al hombre. Y solía concebirse dicho conocimiento a través del arte como una cognición sensorial e individual, distinta, por tanto, de la cognición conceptual propia de la ciencia.

Giacomo Zabarella (1533-1589) sería el único pensador de entonces que mostró un interés más profundo por la poesía en tanto que instrumento de cognición. Fue éste un aristotélico y filósofo natural (*De rebus naturalibus*, 1589), muy apreciado por su lógica e incluso Galileo se inspiraría en él al diferenciar entre el método analítico y el sintético, y hasta empleó su terminología, llamando al análisis «método resolutorio», y a la síntesis método «compositivo».

Zabarella sostenía que la diferencia entre la poesía y la ciencia es muy profunda, y que el raciocinio empleado en la poesía es distinto del aplicado en las ciencias. Y expuso sus conceptos —que creía originales, subrayando que nadie antes que él había hablado de ellos (*nihilus hactenus declaravit*)— en su *De natura logicae libri duo*.

En este tratado afirma Zabarella que el razonamiento propio de la poesía no se basa en el silogismo sino en la inducción. Esta segunda tiene dos variantes: la perfecta y la imperfecta. La perfecta deduce la conclusión general de todo un conjunto de casos particulares, mientras que la imperfecta lo deduce de uno o pocos casos. El razonamiento del poeta es, pues, una inducción del segundo tipo, es decir, de un solo caso el poeta deduce una fórmula general, y cuando termina con uno, pasa a otro caso particular. De este modo, el poeta parte de una premisa particular para llegar a una conclusión particular. La inducción del poeta es, pues, una inducción particular que no generaliza, limitándose a los ejemplos (*exempla*). Asimismo, lo específico de la poesía es el hecho de servirse de ejemplos que no responden a la realidad, que en general son ficticios (*facta*).

La inducción del poeta tiene también su específico fin, que es influir y afectar

\* G. Tonelli, *Zabarella inspirateur de Baconnien ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, en: *Revue d'Esthétique*, IX, 1, 1956, págs. 182.