

LES ARRELS MEDIEVALS DELS CONCEPTES ESTÈTICS DEL SEGLE CARTESIÀ

Jèssica Jaques
(Dept. de Filosofia, UAB)

Abstract

L'estètica és un dels àmbits de la cultura que permet reivindicar l'Edat Mitjana com un període de *mediador*, i no només *intermig*, entre el món clàssic i el món modern. Aquesta afirmació pot ser especificada amb més rotunditat: l'estètica moderna, i àdhuc part de la contemporània, troba la seva base conceptual en l'arquitectònica de l'escolàstica medieval. Malgrat que aquesta no féu de l'estètica un dels seus temes cardinals, si que dotà els conceptes estètics fonamentals del rigor metaconceptual necessari per garantir la seva significativitat, possibilitant d'aquesta manera la construcció d'un llenguatge estètic que per primera vegada oferia una base d'argumentació sòlida. Altrament dit: els judicis sobre la *realitat* de la bellesa esdevingueren comunicables i argumentables d'una fàisó desconeguda per l'Antiguitat, gràcies a l'empar en un sistema *racional - formal* de metaconceptes que no tolerava ambigüitats.

L'estètica moderna, tant la del Renaixement com la del Barroc, es construeix segons aquesta sistemàtica rigurosa, que és donada per suposada i que, per tant, roman implícita en els textos; difícilment aquests poden oferir el seu sentit original si hom no té en compte aquesta referència implícita a l'arquitectònica de l'estètica medieval. La present comunicació ofereix breument aquesta arquitectònica, atenent especialment als conceptes més recurrents de l'estètica del segle cartesià:

—La bellesa i el bell en el doble significat de *pulchritudo - pulchrum* i *formositas - formosus*;

—La *convenientia*, el *decor* i la *speciositas* com a termes estèticomoralistes que es deriven dels anteriors;

—L'*ordo*, la *proportio* i l'*harmonia* com a bases teòriques en la correlació regles - llicències artístiques;

—La *claritas* com a base teòrica per als defensors del color.

Els metaconceptes escolàstics que sistematitzen aquests conceptes també es presenten en aquest escrit com a eina indispensable per interpretar els textos estètics moderns. Aquests metaconceptes són:

—Les categories d'Aristòtil en general i, més específicament, la qualitat i la quantitat com a categories que possibiliten la construcció del llenguatge estètic;

—La quarta espècie de la qualitat: la *figura* i la *forma*;

—Les altres tres espècies de la qualitat: *habitus - dispositio, potentia - impotentia, passio - patibilis qualitas*.

1. Introducció

L'estètica és un dels àmbits de la cultura que permet reivindicar l'Edat Mitjana com un període de *mediador*, i no només *intermig*, entre el món clàssic i el món modern. Aquesta afirmació pot ser especificada amb més rotunditat: l'estètica moderna, i àdhuc part de la contemporània, troba la seva base conceptual en l'arquitectònica de l'escolàstica medieval. En concret, els textos estètics del segle cartesià resulten o bé incomprensibles o bé dessabeïts en una lectura que ignori aquesta arquitectònica.

Si bé és prou evident que la filosofia de l'Edat Mitjana no feu de l'estètica un dels seus temes cardinals, també ho és que això no impedi que aquest període esdevingués un dels moments conceptualment més punyents en la història d'aquesta disciplina, puix que dotà la seva terminologia del rigor metaconceptual necessari per garantir la seva significativitat, possibilitant d'aquesta manera la construcció d'un llenguatge estètic que per primera vegada oferia una base d'argumentació sòlida. Altrament dit: els judicis sobre la realitat de la bellesa esdevingueren comunicables i argumentables d'una fàisó desconeguda per l'Antiguitat, gràcies a l'empar en un sistema *racional - formal* de metaconceptes que no tolerava ambigüitats. Aquest fou el motiu pel qual l'arbre de l'estètica moderna arrelà fermament en aquest sistema, que roman, quant a arrel, implícit en els seus textos. Ofereixo a continuació un eníam precís per dessoterrar-lo.

2. Les arrels aristotèliques del sistema conceptual estètic medieval

Com en tots els temes tractats per l'escolàstica, la referència a la lògica d'Aristòtil resulta obligada en el tractament de l'estètica medieval. En concret, cal remuntar-se a la lògica dels *predicaments*, i, sobretot, a la classificació dels *inherents segons* en les nou categories, classificació que atén només els termes que segons *Analitica priora*, I, 27, 43a poden ser tant subjecte com predicat. Això és important, per tal com situa sintàcticament els conceptes estètics que es construeixen des d'aquestes categories.

La construcció d'aquest llenguatge no fa ús de totes les categories, sinó que només dues de les nou el cossolen: es tracta de la *qualitat* i la de *quantitat*. La *qualitat*, treballada per Aristòtil a *Categoriae* 8, es defineix com "accidentalis differentia substantiae secundum se spectate": la substància pot rebre des de la *qualitat* una diferència considerada *secundum se* com a inherent, per diferenciar-la de la referència a una altra substància, que exigiria la categoria de *relació*. Tots els conceptes que recorrin a aquesta categoria hauran de ser, doncs, considerats com a inherents d'una substància que no es compara amb altre. És aquesta una precisió reveladora del tarannà no-relativista de l'estètica medieval.

Seguint amb l'apropament a la categoria de la *qualitat*, cal recordar que té quatre parelles d'espècies —*species qualitatís*—, entenen per espècies els casos en què cal recórrer metalingüísticament a aquesta categoria. Les quatre parelles d'espècies de la *qualitat* són:

(1) *Habitus - Dispositio*: es refereixen a la possessió d'un accident per part d'una substància. L'*habitus* es diferencia de la *dispositio* per tal com designa una qualitat estable, com per exemple els coneixements i les virtuts, mentre que la *dispositio* indica qualitats no estables, com, per exemple, una enfermetat transitòria. L'*habitus*, al seu torn, pot ser o bé *operatiu*, lligat a una operació, o bé *entitatiu*, no lligat a una operació.

(2) *Potentia - Impotentia*: designen el principi pròxim a l'operació, la capacitat - incapacitat per realitzar-la.

(3) *Passio - Patibilis qualitas*: indiquen l'afecció sensible. La *passio* difereix de la *patibilis qualitas* en ser momentània, mentre que la darrera és permanent.

(4) *Forma - Figura*: aquesta correlació interessa especialment a l'estètica, per tal com aquests són dos dels termes més concurrents en la seva terminologia. Ambdues s'enuncien com a "Terminatio quantitatis localis seu extensionis", és a dir, com a determinacions de la *quantitat* local o extensió. Atenció, per tal com s'està proposant la intersecció de dues categories: la *qualitat*, de la qual la parella *forma - figura* són la quarta espècie, amb la *quantitat*, de la qual la parella *forma - figura* són la determinació. Aquí hi ha un gest metodològic important per part d'Aristòtil; me'n beneficiaré en la meua exposició, que funcionarà prenent per

base la intersecció entre les diferents *species qualitat*. Hi ha, però, una intersecció que ha de ser contemplada prèviament: la que es dona entre la categoria de la qualitat i la de la quantitat.

3. La *figura* i la *forma* com a resultat de la intersecció de la categoria de la *qualitas* amb la de la *quantitas*

Si bé la *figura* i la *forma* es defineixen com a *terminatio quantitatis*, hom no pot oblidar que són, abans que res, termes estrictament qualitatius, en tant que quarta espècie de la *qualitas*. La relació que estableixen entre *qualitas* i *quantitas* és la següent: determinen qualitativament certes quantitats. El tipus de quantitat que aquí es determina qualitativament és l'extensió, com a qualitat contínua (conformada per una magnitud extensa i mesurable), de la qual s'ocupa la geometria, a diferència de la quantitat discontinua o discreta (conformada per una multiplicitat numerable), de la qual s'ocupa l'aritmètica.

No és fàcil delimitar les diferències entre *forma* i *figura*. Sent *terminatio quantitatis*, ambdós són clarament termes que designen disposicions exteriors de l'objecte; les seves divergències es redueixen simplement a una qüestió de vectors. Si la determinació —*terminatio*— que s'esdevé en la intersecció suara esmentada està més atenta a la *quantitas* que es determina qualitativament que a la manera com aquesta quantitat està determinada, s'utilitzarà per designar-la el terme *figura*. És il·lustrador en aquest punt recollir la definició de *figura* que dona Joan de Sant Tomas: es tracta de "un mode de la quantitat presa de manera excluyent (cal entendre: respecte a la forma) i gairabé matemàtica (cal entendre: matemàtico-geomètrica)". És en aquest sentit que cal interpretar Duns Scot quan afirma que la *figura* "només afegeix a la noció de quantitat la relació mútua de les parts o de les determinacions que delimiten aquestes parts". Tenint en compte aquestes aportacions, hom pot considerar la *figura* com la primera determinació, escarida, de la quantitat per part de la qualitat. Així, un exemple de *figura* fóra "quadrangular".

Per la seva banda, el terme *forma* inclinarà més la definició de la *terminatio quantitatis* cap a la manera de ser d'aquesta determinació, que és qualitativa. Per aquest motiu, l'utilització de la categoria *forma* obliga a afegir determinacions a la categoria *figura*.

4. Determinacions estètiques que la *forma* afegeix a la *figura*

Les determinacions que la *forma*, sense interseccionar-se encara amb cap altre espècie de la qualitat, afegeix a la *figura* són tres: la *integritas*, l'*ordo* i la *proportio*; totes elles han de ser considerades com a determinacions estètiques.

(a) La *integritas* consisteix simplement en la *perfecció* de la *forma*, entenent per *perfecció* el fet que la forma sigui *acabada*, és a dir, que compti amb tots els seus elements originals.

(b) L'*ordo* considera la *forma* com un tot compostat per parts, sigui des de la coordinació d'aquestes i/o des de la seva subordinació al tot. Es tracta de la raó que agrupa les parts en un tot.

Aquest terme serveix com a metaconcepte per entendre el concepte d'*adequació* de les parts al tot que apareix en el escassíssims textos estètics cartesians.¹ També és necessari per entendre la insistència de Poussin en la *composició* i la *disposició* com a criteris estètics en la tela;² aquests criteris, en la seva versió poètica, seran treballats també pel teòric Chapelin.³

¹ Cf. DESCARTES, R., *Carta a Balzac* (ed. Coussin, vol. VI, p.189).

² Cf. BELLORI, Vite; POUSSIN, *Observations sur la peinture* (ed. Jouanny, p. 495); POUSSIN, N., *Carta a Fréart de Chambray* del 1.03.1665 (ed. Du Colombier, p. 310).

³ CHAPELAIN, J., *Opinion sur le poème d'Adonis*, 1623, p. 2.

(c) La *proportio* considera també la *forma* com un tot compost per parts. Els textos solen presentar aquest terme acompanyat d'un adjectiu: *debita*; *debita proportio* es converteix així en un sinònim de *consonantia*⁴ entre les parts. La *debita proportio* que la *forma* afegeix a la *figura* és afi, sempre segons l'estètica medieval, a la sensibilitat com a facultat cognoscitiva. Descartes i Tylkowski reculliran aquesta proposta, que estableix un continu entre les facultats cognoscitives estètiques.⁵

D'aquesta manera, en aquest context esdevindrà una de les característiques d'una *forma bella* la seva *proportio convenient*. Aquesta es converteix en un quasi-sinònim d'*harmonia* o *concordia*, i a voltes de *commensuratio*; dic *quasi* per tal com sembla que els darrers conceptes inclinïn més que el de *debita proportio* el vector de la *forma* cap a la categoria de la qualitat, abillant la *proportio* amb una connotació axiològica. Les reflexions estètiques de Leibniz sobre l'harmonia,⁶ així com les de Bernini, Poussin, Blondel i Le Clerc⁷ tenen aquesta base metaconceptual.

Les determinacions que la *forma* per si sola afegeix a la *figura* són imprescindibles per considerar les determinacions que la *forma* afegeix a la *figura* en intersecció amb altres espècies de la qualitat. Contemplem ara aquestes interseccions.

5. Determinacions estètiques que la *forma* afegeix a la *figura* en la intersecció entre la quarta i la primera espècie de la qualitat: *convenientia*, *pulchritudo*, *decor*, *formositas*, *speciositas*

La *forma* com a quarta espècie de la qualitat, amb les tres determinacions estètiques que ha afegit per si sola a la *figura*, s'intersecciona amb l'*habitus* com a primera espècie de la qualitat,⁸ assolint així una nova determinació sobre el que havia estat la *figura*: es tracta de la *convenientia*. Recordem que l'*habitus* indica la possessió d'un accident per part d'una substància; la *convenientia* esdevé així, considerada des de l'*habitus*, un accident de la substància. Fixem-nos en aquest terme: quelcom *convenient* és sempre quelcom *convenient respecte a*. El predicatiu habitual que acompanya aquest sintagma és la seva *pròpia naturalesa*, entenent per *naturalitas* la substància inserida en el sistema universal de les causes. Conseqüentment, la intersecció de la quarta espècie de la qualitat amb la primera, obligarà a considerar la *integritas*, l'*ordo* i la *proportio* des de la perspectiva de la *teleologia*, desenvolupar des d'ella una proposta axiològica: serà *convenient* allò que contribueixi a la finalitat de la naturalesa de la substància. Atenció, perquè arribem ara a un dels conceptes fonamentals de l'estètica medieval: es tracta de la *pulchritudo*, com a categoria estètica que indica la *convenientia* de la *forma* —i, per tant, la *convenientia* de la *integritas*, l'*ordo* i la *proportio*—, respecte a la naturalesa de la substància, que tindrà Déu com a *télos* darrer. La traducció del substantiu *pulchritudo* correspon al terme *bellesa*, i l'adjectiu *pulchrum* a *bell*. Així doncs, hom haurà de tenir en compte a l'hora

⁴ Cf. *Idem*. Aquesta categoria estètica ja fou utilitzada en la filosofia medieval pel Pseudo-Dionís.

⁵ Cf.: DESCARTES, R., *Compendium musicae* (ed. Adam-Tannery, I, 89 - 91); *Les Passions de l'âme*, IV; TYLKOWSKI, *Philosophia curiosa seu universa Aristotelis Philosophiae iuxta communes sententias exposita*, "Physica seu Philosophia Naturalis", Pars I, Cap. III: "De Natura et de Arte".

⁶ Cf. LEIBNIZ, G. W., *Principes de la Nature et de la Grâce*, 17 (ERDMANN, pp. 717-718).

⁷ Cf. BALDINUCCI, *Vita di Bernini* (ed. Ludovici, p. 83); POUSSIN, N., *Carta a Chantelou* del 24.11.1647 (*Correspondance*, ed. Jovanny, p. 273); BLONDEL, *Cours d'Architecture*, II i III parts, Llibre VIII, cap. X, p. 169; V part, Llibre V, cap. XIX, p. 785; LE CLERC, *Traité d'Architecture*, p. 16.

⁸ En aquest cas, la diferència entre *habitus* i *dispositio* no resulta massa efectiva, car el criteri d'*estabilitat* és relatiu.

de parlar amb propietat de la *bellesa* als textos medievals, especialment als de la Baixa Edat Mitjana, que aquest terme relaciona la forma determinant amb la naturalesa de la substància.

Aquest terme és recollit literalment per Hobbes.⁹ També serveix com a metaconcepte per entendre el concepte de bellesa treballat per Nicole,¹⁰ així com el tractament que dona Châlain a la poesia.¹¹

Des del plantejament teleològic, la *pulchritudo* apadrina una nova categoria, que ha de ser qualificada d'estètic-moralitzant: es tracta del *decor*, concepte hereu de l'antiga *kalokagathia*, que ja havia estat filtrada per la poètica romana i per les teories de la retòrica. El *decor* reformula la *pulchritudo* des de la relació de la *forma* amb les coses que la circumden; el seu adjectiu és tant *decorosus* com *decens*. Aquesta categoria ens interessa especialment per tal com serà la manera com les Acadèmies del s. XVII reculliran la idea de *pulchritudo*, que prendrà la seva forma artística més acurada en l'obra de Poussin.

Ara bé, quan hom llegeix estudis sobre estètica medieval s'adona que hi ha un altre terme que sovint es tradueix també per *bellesa*, però que no es pot confondre amb la *pulchritudo*: es tracta de la *formositas*; avanço que cal traduir-lo per *formositat*, i per *formós* en la seva forma adjectivada. ¿Hi ha alguna diferència entre aquesta i la *bellesa* suara descrita? Certament sí, tot i que la seva arrel conceptual es troba també en la intersecció de la quarta espècie de la qualitat amb la primera: tant la *pulchritudo* com la *formositas* són *habitus* que s'apliquen a una *forma* —i que no poden donar-se sense ella—, és a dir, són qualitats estables d'una *forma*. Com la *pulchritudo*, la *formositas* està atenta a la *convenientia*; ara bé, ja no la contempla respecte a la *naturalia* de la substància, sinó que aquí el *télos* de la *convenientia* és escaridament formal. Descartes, a *Les Passions de l'âme* § LXXXV, recull de forma força precisa aquesta diferenciació.

La *formositas* obliga a que la *integritas*, l'*ordo* i la *proportio* no siguin considerats en relació a quelcom que quedi fora del seu sistema conceptual, sinó que proposa un recurs a criteris interns (per exemple, el de la proporció àurea). En aquest sentit, crec que es pot dir que la *formositas* apunta, tot i que encara molt tímidament, l'autonomia de l'experiència estètica respecte les altres; hom podria dir que comporta una actitud més propera a la contemporània que la de la *pulchritudo*.

De la mateixa manera que la *pulchritudo* afilolava el concepte estètic-moralitzant de *decor*, també la *formositas* exerceix un tutelatge sobre un altre dels conceptes que cal inserir en la intersecció entre la primera i la tercera espècie de la qualitat: es tracta de la *speciositas*, que reformula la *formositas* des de la relació d'aquesta amb el subjecte que la contempla, fent que es prengui en consideració la qüestió de l'*agrat*. L'adjectiu que es deriva de *speciositas* és *speciosus*, i la *forma speciosa* es designa com a *species*. Aquests termes no tenen traducció precisa en la nostra llengua; davant l'alternativa de fer una perífrasi del tipus de *forma amb aspecte agradable*, crec que és més eficaç mantenir simplement el terme original, tot tenint en compte que queda axiològicament vinculat al concepte de *gràcia*. Les diferències entre la *pulchritudo* i la *formositas*, per una banda, i la *gràcia*, per una altra, foren treballades al segle cartesià per Charron.¹²

La *convenientia*, la *pulchritudo* i la *formositas* són la triada de termes més necessaris a l'hora de esbrinar la gènesi conceptual de l'estètica del segle cartesià. Així, suporten tot el debat

⁹ Cf. HOBBS, T., *Leviathan*, II, 6.

¹⁰ Cf. NICOLE, P., *Traité de la vraie et la fausse beauté*, 1659, pp. 170 – 173.

¹¹ Cf. *loc. cit.*

¹² Cf. *De la Sagesse*, I, 5: "Des biens du corps, santé et beauté, et d'autres".

al voltant de les regles i les llicències poètiques i de les arts plàstiques que desenvolupà el clasicisme francès,¹³ així com el que afectà a la preponderància del color o del dibuix, personalitzades respectivament en les obres de Rubens i Poussin i defensades teòricament per Roger de Piles i per Le Brun —qui, per cert, segueix estrictament el tractat cartesià de *Les passions de l'ànima* a la seva Conferència sobre l'expressió general i particular de les passions.¹⁴

La triada *convenientia - pulchritudo - formositas* serveix també com a base metaconceptual a la distinció que fa Félibien¹⁵ entre bellesa i gràcia, Bouhours entre el bell i el bonic,¹⁶ Roger de Piles entre la Veritat Ideal i la veritat simple,¹⁷ Perraut entre la bellesa fonamentada en raons convincents i la bellesa fonamentada en prèvies convencions.

6. Determinacions estètiques que la forma afegeix a la figura en la intersecció entre la quarta, la tercera i la primera espècie de la qualitat: *claritas, lux, splendor*

La intersecció de la forma com a quarta espècie de la qualitat i la tercera espècie de la qualitat, la *passio - patibilis qualitas* determinarà la figura en relació a l'afecció sensible. La determinació que indica que la forma pot ser copsada sensiblement és la *claritas*, entesa com un gènere amb dues espècies: la *lux* i l'*splendor*. Cal entendre per *lux* la *claritas* en tant que activitat, i l'*splendor* en tant que *claritas* receptiva; ni la llum com a activitat ni l'esplendor com a passivitat poden tractar-se deslligats del tema del color.

La relació de la *lux* amb la visió, establerta en termes de "allò que fa la manifestació en el sentit de la vista", extén la seva significació més enllà de l'àmbit sensible i l'amplia a "allò que fa manifestació segons qualsevol mena de coneixement", entès aquest com a "visió intel·lectual". Si bé el llenguatge estètic que vulgui ser rigorós haurà de relacionar sempre aquest concepte amb una forma, l'Edat Mitjana va desenvolupar tota una metafísica de la llum —i, en conseqüència, de l'*splendor*— d'arrel neoplatònica, que en prescindia absolutament. Hom pot deixar de banda aquesta metafísica alhora d'estudiar l'esquema conceptual escolàstic que bressola el concepte de *claritas*, però no la pot obviar de cap manera alhora d'estudiar-ne el significat, que queda vinculat al de llum divina i propicia així un dels pilars de la simbologia medieval.

Malgrat que la *claritas* depengui dels metaconceptes de la quarta espècie de la qualitat i dels de la tercera, és psicològicament anterior a la forma, per tal com és condició necessària per tal que aquesta pugui ser copsada pel subjecte; és en aquest sentit que "la forma és una mena d'irradiació que prové de la primera claredat". Trobem aquí una confirmació del que he constatat suara: el terme *primera* catapultava la lectura vers la metafísica teològica de la llum. Una conseqüència immediata d'aquest suport metafísic del significat de la *claritas* és que aquesta és sempre convenient. Atenció al sempre: hom es veu obligat a recórrer, novament, a l'*habitus*. Hi ha a més un altre motiu per tornar a introduir en el joc d'interseccions la primera espècie de la qualitat: l'*splendor*, com a capacitat d'una forma per rebre la *claritas*, esdevingué de la triada *claritas - llum - splendor* el terme més útil del vocabulari estètic, recurrent de manera habitual

¹³ Cf., a tall d'exemple: FÉLIBIEN, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, ed. 1706, v. I, 44; *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, Préface; *L'idée du peintre parfait*, 1707, § VI, p. 21; BRISEUX, C. E., *Traité complet d'Architecture*.

¹⁴ Cf. ROGER DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Paris, 1673 (Reed. per Minkoff, Ginebra, 1973); LE BRUN, CH., *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, 1698, pp. 2-3.

¹⁵ Cf. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, 1706.

¹⁶ Cf. BOUHOURS, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, 1687, p. 381.

¹⁷ Cf. ROGER DE PILES, *Cours de peinture*, 1708, pp. 30 - 32.

al terme *forma esplendorosa*, especialment treballada pels textos de la teoria de l'art que defensen la *sumptuositas*.

Cal ampliar doncs el joc d'interseccions entre la quarta i la tercera espècie de la qualitat: la *claritas* serà un concepte insert a la intersecció entre la quarta, la primera i la tercera espècie de la qualitat. Amb aquesta aportació, hom pot considerar com a completa la llista de les principals categories estètiques medievals, la influència de les quals moltes vegades és injustament obviada pels historiadors de l'estètica moderna.¹⁸

¹⁸ Plantejar el tema de la bellesa en l'estètica medieval exigiria una atenció especial a la bellesa com a transcendental, al *Pulchrum* com a terme internig entre el *Verum* i el *Bonum*. Ara bé, els transcendentials depassen completament l'aplicabilitat de les categories; precisament per això se'n diuen. Són termes que, recuperant la classificació sintàctica aristotèlica, d'*Analytics priora* I 27-43 a, només poden ser subjecte i mai predicat. En aquest sentit, depassen el tema d'aquesta comunicació, que ha assajat d'establir la genèsi conceptual dels principals conceptes estètics que l'Edat Mitjana legà a l'estètica moderna a través del joc d'interseccions entre les diverses espècies de la categoria de la qualitat.