

CAURIENSIA, Vol. XII (2017) 491-512, ISSN: 1886-4945

DOI: <https://doi.org/10.17398/1886-4945.12.491>

EL NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA MODERNA: D. HUME Y A.G. BAUMGARTEN. LA ESTÉTICA COMO CIENCIA DEL CONOCIMIENTO SENSITIVO

PAULA LIZARRAGA GUTIÉRREZ
Universidad de Navarra

RESUMEN

En este artículo se plantea el nacimiento de la Estética moderna a partir de la tradición filosófica empirista y racionalista. Se analizan sus aportes al campo de la Estética como disciplinas filosóficas, sus aciertos y sus errores, y se plantea una solución intermedia para elevar esta disciplina al ámbito científico que pasaría por un fundamento realista moderado que articulara el conocimiento sensible.

Palabras clave: Estética, racionalismo, empirismo, realismo.

ABSTRACT

This article considers the birth of modern aesthetics both from an empirical and rational philosophical perspective. It analyses their contribution to the field, and the errors involved, and proposes an intermediary solution which serves to elevate this field of study to a scientific level by offering a basis of moderate realism for sensitive knowledge.

Keywords: aesthetics, empiricism, rationalism, realism.

INTRODUCCIÓN

Parece que el acta fundacional de la estética moderna resulta todavía más problemática que la de sus coetáneas, la Historia del arte y la Crítica de arte, surgidas las tres disciplinas en los inicios de la modernidad. Y esto no sólo porque existen precedentes para la estética con anterioridad a este momento, sino porque el texto de Baumgarten –como veremos– no parece haber funcionado con tanta resolución respecto a la “estética” como el texto de Winckelmann lo ha hecho para la historia del arte o los de Diderot para la crítica de arte.

Etimológicamente el término estética deriva del griego “aisthetike”, palabra que remite al ámbito de las sensaciones, de la imaginación y de la sensibilidad. La imaginación se define como una facultad intermedia entre la sensibilidad o intuición sensible y el conocimiento intelectual, participando de ambas pero sin limitarse a ellas. A su vez, en este momento, se comienza a perfilar un nuevo concepto: “sensibilidad”, entendida no ya como la intuición sensible sino como la capacidad del gusto y su desarrollo.

En el siglo XVIII el gusto es el objeto de la estética; puede formarse y hacerse más delicado de lo que inicialmente es; así mismo puede recibir una cualificación positiva o negativa y, en todo caso, ofrecer sus juicios con pretensión de universalidad, al margen del subjetivismo –como veremos en la obra de D. Hume, *Sobre la norma del gusto*–. El gusto es, en definitiva, una forma de conocimiento de las cosas que no ha de identificarse ni con el conocimiento sensible ni con el conocimiento intelectual. El gusto es la capacidad de percibir la belleza, es un sentimiento de placer ante la belleza; por gusto se entiende tanto el sentimiento en sí mismo como la facultad para percibirlo.

En la Ilustración han convivido varios enfoques para abordar el problema del gusto, entre los que destacan dos grandes vías o sistemas, que son la estética empirista y la estética racionalista, respectivamente. La estética empirista que deriva del pensamiento filosófico de Locke, encuentra sus seguidores en Inglaterra, teniendo como textos fundamentales *Los placeres de la imaginación* (1724) de J. Addison y *Sobre la norma del gusto* de D. Hume (1757). Se podría decir que las dos aportaciones esenciales de la estética empirista a la estética moderna son la definición del gusto como la facultad estética y la inclusión en la experiencia estética, junto a la categoría de la belleza, la de lo sublime y lo pintoresco.

En la estética moderna se produce un giro “copernicano”, y éste es el subjetivismo; es decir que las cuestiones sobre el arte y la belleza ya no se remiten al

objeto artístico, como sucedía anteriormente, sino al sujeto que las contempla o que las produce. Desde ahora, bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer y, por tanto, la belleza se define, en relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto, a su facultad estética, al gusto.

D. Hume, en su obra *Investigación sobre los principios de la moral* de (1715), afirma lo siguiente con respecto a esta cuestión.

“Euclides ha explicado detalladamente todas las cualidades del círculo, pero no ha dicho en ninguna proposición una sola palabra sobre su belleza –el círculo en la tradición clásica era considerado como la forma perfecta, contenía la belleza suprema, por su perfección, armonía, igualdad, simetría...–. La razón es evidente. La belleza no es una cualidad del círculo. No reside en ningún lugar de esta línea cuyas partes son equidistantes de un centro común. Es tan sólo el efecto que dicha figura produce en la mente, cuya constitución o estructura peculiar la hace susceptible de tales sentimientos. Sería en vano que la buscáseis en el círculo o que tratáseis de encontrarla, bien mediante vuestros sentidos, o mediante el razonamiento matemático, en todas las propiedades de esa figura”¹.

Lo que aquí afirma Hume es que ninguno de nuestros sentidos externos aprehende directamente ninguna propiedad de los objetos que pudiéramos llamar bella. La belleza es un efecto producido en nosotros. O mejor, un sentimiento. Podemos decir, con Hume, que la belleza provoca un sentimiento placentero. Ese sentimiento que se experimenta ante la percepción de algo como bello se expresa de modo inmediato en el gusto; o lo que es lo mismo identifican un sentimiento placentero (gusto) que creen causado por algo bello. Es un hecho, por tanto, que el gusto se constata de modo inmediato ante la presencia de lo bello. Y así, para los empiristas, este hecho es la justificación de la belleza. Por tanto, dirán “que las cosas son bellas porque gustan”, mientras que la realidad es que “gustan porque son bellas”.

En consecuencia, tanto la valoración de las obras de arte como la validez de los juicios sobre ellas ya no se establecen de acuerdo con unos principios objetivos, sino subjetivos, son juicios de gusto. Pero no por ser subjetivos carecen de validez universal; para ello veremos cómo Hume fundamenta la posibilidad de que existan unos juicios de gusto con carácter general, o sea, que puedan ser comprendidos por todos aunque no necesariamente aceptados, sobre la base de la igualdad fisiológica y psicológica del género humano. A partir de esta

1 David Hume, *Investigación sobre los principios de la moral* (Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2008), 291-292.

igualdad, fundamento empírico para que sean posibles los juicios de gusto con validez universal, se establecen las diferencias personales, alcanzándose en cada caso una mayor o menor delicadeza de gusto, que con una cuidada educación puede llegar a alcanzar niveles muy elevados.

¿Qué papel juegan en este panorama estético de la Ilustración los dos volúmenes *Aesthetica* (1750-1758) de A.G. Baumgarten? Partiendo de la tradición racionalista establecida por Leibniz, Baumgarten es el creador de la estética como disciplina filosófica, similar a la lógica, la ética o la metafísica; articula la estética como una ciencia con leyes propias, definiéndola como “la ciencia del conocimiento sensitivo”. Baumgarten se había dado cuenta de que era necesario conceder a la estética el carácter de ciencia, integrarla en la filosofía como disciplina científica, redimirla de las limitaciones de la mera observación empírica, darle, en definitiva, un fundamento científico. La estética debe iluminar el conocimiento sensible de las cosas, conocimiento que no obtiene representaciones claras y distintas; la finalidad de la estética es la perfección del conocimiento sensitivo.

La facultad cognoscitiva inferior –el conocimiento sensible– es para Baumgarten como un “análogo de la razón”, que debe dirigir el conocimiento sensitivo, de cuya perfección se ocupa la estética, perfección que se fundamenta en la propia coherencia interna del orden sensible; de la consonancia entre las partes de una obra. No cabe duda de que el conocimiento sensitivo de Baumgarten es algo más que la percepción sensible o el gusto empirista.

Antes de entrar a analizar más detenidamente cada una de estas dos vertientes estéticas, me gustaría señalar una diferencia fundamental entre la corriente racionalista y la empirista. Racionalismo significa literalmente filosofía de la razón. En concreto se quiere decir que se trabaja preferentemente con la razón o con la inteligencia –en principio ambas cosas son lo mismo–, con el pensamiento y con conceptos. Sin embargo, no hemos de pensar que se opera sólo con conceptos, que se dedujera todo de ellos y que no se consultara la experiencia. También los racionalistas se sirven de los sentidos pero parten del supuesto –y en esto se distinguen de los empiristas– de que la energía de la inteligencia y de la razón es más que una integración de la actividad de los sentidos, que la inteligencia y la razón representan todavía una energía propia y que por tanto los resultados de las percepciones pueden también leerse, interpretarse y juzgarse conforme a leyes propias, digamos apriorísticas, innatas, universales y necesarias, que permiten articular una metafísica. Por tanto, con los racionalistas el pensamiento lógico será el punto de partida de toda explicación de la realidad. El ser queda subordinado al pensar. Vale más el pensamiento

lógico, racional, matemático, que el ser. El yo pensante se convierte en el demiurgo absoluto: él organiza nuestras representaciones. La realidad pierde autoridad y valor. La razón humana es la última y suprema instancia: a ella se debe someter todo. El hombre puede llegar a tener ideas claras y distintas de todo. Para ello le basta pensar con lógica pues lleva en sí todas las ideas. La lógica desvelará los misterios. En adelante importa más lo subjetivo que lo objetivo, la representación que la realidad, el fenómeno que el ser, lo psicológico que lo ontológico, las ciencias de lo mensurable y verificable que las ciencias humanas.

Con el empirismo ya no habrá metafísica, no habrá trascendencia ni verdades eternas. Aquí reside la diferencia decisiva respecto al racionalismo. Ahora la experiencia sensible es en sí misma el todo de la verdad. Para el racionalismo era sólo el material que la razón utilizaba y elaboraba. Ahora, en cambio, la sola experiencia sensible determina lo que es verdad, valor, ideal, derecho, religión. Como esta experiencia no se concluye nunca, ya que el proceso del mundo y del saber avanzan continuamente, no habrá ya verdades eternas con vigencia absoluta. Todo se relativiza en función de lo espacial, temporal y humano. Sobre la inteligibilidad triunfa lo sensible, sobre la idealidad la utilidad, sobre la universalidad la individualidad, sobre el todo la parte, sobre la necesidad el puro hecho... Lo que efectivamente sea verdad, eso es otra cuestión.

I. SOBRE LA NORMA DEL GUSTO DE D. HUME

Como reacción al racionalismo extremo de los cartesianos continentales aparece en Inglaterra la explicación empirista del hombre que conserva bastantes rasgos del racionalismo. Y así, diríamos que el empirismo es una interpretación de la realidad, y también del hombre, que se atiene, exclusivamente, a los datos de la experiencia sensible porque piensa que el conocimiento de los sentidos constituye el límite infranqueable de todo posible conocimiento. El hombre es, pues, un ser de sensaciones que asocia de diversas maneras, y debe renunciar a la pretensión de cualquier otro conocimiento racional trascendente. Con el empirismo el hombre no puede ir más allá de la subjetividad de sus sensaciones, a las que llama "ideas", y no puede alcanzar ninguna verdad trascendente, ni dar explicación alguna del sentido de su vida, se queda sin metafísica y sin principios, vacío como persona, convertido en un conjunto de impresiones agradables o dolorosas.

En el ámbito de la estética se produce un giro, paralelo al que se produce en la filosofía a partir del racionalismo y el empirismo, y es –como hemos

apuntado— la subjetivación de las cuestiones estéticas. La reflexión estética en torno a las cuestiones sobre el arte y la belleza se va a referir al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente.

Como consecuencia de esto, la evaluación de las obras de arte y la validez de los juicios sobre ellas y sobre la naturaleza bella no se consideran desde una adecuación a principios objetivos. Tampoco la experiencia de la belleza se entiende como el reconocimiento de determinadas características o propiedades presentes en los objetos. Desde ahora bello es, para los empiristas, aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer; y por tanto, la belleza se define con relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto. Por ello el reconocimiento en una obra de arte de una adecuada mimesis de la naturaleza o de los principios de armonía y proporción, según los ideales clásicos y renacentistas, no son ya motivos suficientes para emitir un juicio válido sobre el arte. El sentimiento que la percepción de la belleza o de la obra provoca es el primer juez de su existencia o de su validez. La justificación de estos juicios sobre la belleza y el arte se remite a la validez y adecuación de nuestros sentimientos ante ellos. En Inglaterra, durante el siglo XVIII, ese es el supuesto del que surgen las discusiones y la teoría estética: el ámbito del sentimiento y de la subjetividad.

J. Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) afirma que todo nuestro conocimiento surge necesariamente de la experiencia sensible, tiene su origen en los sentidos.² D. Hume escribe un *Tratado sobre la Naturaleza Humana* (1739) en el que recoge y desarrolla estos principios empiristas de Locke. Aquí afirma que el sentimiento está presente en todos los aspectos de la vida humana, y que el sentimiento es autónomo, tiene su propia ley. Esta idea es la que se expresa en la famosa frase de Hume que afirma que “la razón es esclava de las pasiones”³ —entendiendo por pasión las impresiones que derivan de otras impresiones—.

Hume afirma que todas nuestras ideas surgen en último término de impresiones sensibles. Las impresiones son la causa de las ideas, que finalmente no son sino “imágenes débiles de las impresiones”. Los principios de asociación de la memoria y la imaginación hacen que las ideas se agrupen en opiniones y en argumentos. Pero estos principios de agrupación tienen su fundamento en el hábito y la costumbre. Ningún razonamiento puede, por sí sólo, sin recurso a la experiencia hacerse valer, es más: “[...] cuando el entendimiento actúa por sí sólo, y de acuerdo con sus principios más generales, se autodestruye por

2 Cfr. Jonh Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, V.I (Madrid: Ed. Nacional,1980), 219.

3 David Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana* (Madrid: Ed. Tecnos, 2002), 629.

completo, y no deja ni el más mínimo grado de evidencia en ninguna proposición, sea de la filosofía o de la vida ordinaria”⁴.

Es en este contexto en el que debe entenderse la primacía de las pasiones sobre la razón: éstas tienen sus propias reglas, las del sentimiento y la imaginación; no sólo es que sean autónomas, sino que la razón las necesita, pues sin ellas, en su pura autonomía la razón no puede valer ni a la filosofía ni a la vida. En lo que se refiere a la experiencia estética del mundo, la belleza para Hume no es nunca una cualidad presente en los objetos considerados bellos –como vimos en el texto sobre el círculo–, y por tanto no es discernible por medio del entendimiento ni de los sentidos externos. Afirma que ninguno de nuestros sentidos externos aprehende directamente alguna propiedad de los objetos que pudiéramos llamar bella. Afirma también que la experiencia de la belleza es inmediata, de la sensibilidad, y que es en un particular sentido para la belleza, así como en la actividad de la imaginación donde reside nuestra capacidad natural para el reconocimiento de lo bello. Por tanto, el ámbito de la apreciación de la belleza para los empiristas es el sentimiento, el gusto, y no el entendimiento o la razón.

Gusto que sería, en principio, para los empiristas, la capacidad de percibir la belleza. La discusión sobre este tema es el fundamento de la estética empirista y, sin embargo no se ponen de acuerdo sobre el carácter del gusto: si se trata en efecto de una facultad autónoma, como el entendimiento o la sensibilidad, o si se trata más bien de un sentido especial. En lo que coinciden es en afirmar que las experiencias del gusto son inmediatas y espontáneas, y no están directamente relacionadas con la razón, sino con el ámbito de la sensibilidad.

Es en este contexto en el que se inscribe el tratado de Hume *Sobre la norma del gusto*, del que ahora vamos a realizar un breve análisis⁵.

Siguiendo la teoría de la percepción de Locke, Hume concibe el gusto como “sentido interno” (*inner sense*) y la belleza como sensación placentera de tal sentido. En su obra *Sobre la norma del gusto* (*Of the standard of taste*) de 1757 aborda un problema típico de la ilustración: la diversidad y la unidad del juicio de gusto. El sentido común nos dicta que el gusto es un sentimiento *subjetivo*, y al mismo tiempo nos impone la certeza de que ciertas obras de arte son *objetivamente* superiores. Para resolver esta aparente contradicción, Hume apela a una norma que identifica con el veredicto unánime de los críticos competentes.

4 David Hume, *Ibid.*, 161-162.

5 Cf. Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Visor, 1996), 56-61.

1. DIFERENCIA DE GUSTOS Y BÚSQUEDA DE LA NORMA

Hume parte de la diferencia de gustos, que se da entre individuos de la misma cultura, y más aún entre épocas y naciones distintas. La diversidad es mayor de lo que parece, pues hay un consenso ilusorio derivado del lenguaje. Ante los casos particulares, la unanimidad desaparece, y se descubre que cada uno asigna un significado diferente a las mismas expresiones.

“Es natural que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro”⁶. Aquí se abre una antinomia. La posición escéptica, respaldada por el sentido común, niega la posibilidad de hallar una norma tal; el juicio de lo bello y lo feo a diferencia de las afirmaciones sobre *hechos*, no tiene su criterio fuera del sujeto: se basa sólo en el sentimiento. Todos los sentimientos sobre un mismo objeto son igualmente correctos, pues la belleza no es una cualidad de las cosas mismas —como hemos visto—, sino de la mente que las contempla. Ahora bien, el propio sentido común autoriza la opinión contraria al escepticismo, pues a todos nos parece absurdo que se equipare en valor a artistas pequeños y grandes.

Sin dejar de tener en cuenta la tesis escéptica, Hume optará por su antítesis. Hay, en efecto, reglas en las artes, según las cuales una obra es mejor o peor; reglas que no pueden establecerse a priori, sino de manera empírica, sobre lo que universalmente complace en todos los países y épocas. Nos consta “la duradera admiración que rodea a aquellas obras que han sobrevivido a todos los caprichos de la moda y que han sorteado todos los errores de la ignorancia y de la envidia”⁷. Así la fama de Homero permanece sin que ningún cambio la oscurezca mientras que la reputación de los malos poetas no dura ni llega a ser universal. “Parece, entonces que en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura”⁸.

2. CINCO CONDICIONES Y UN VEREDICTO UNÁNIME

Si tales principios generales no rigen siempre en la práctica se debe a ciertos defectos en el sujeto que juzga, a la falta de alguna de las siguientes condiciones.

6 David Hume, *Sobre la norma del gusto y otros ensayos* (Valencia: Cuadernos Teorema, 1980), 27.

7 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 31.

8 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 32.

La primera y principal cualidad requerida es *la delicadeza de gusto*: una sensibilidad que percibe con exactitud los menores ingredientes, los matices más sutiles del objeto juzgado. Para definirla recurre Hume a una anécdota del *Quijote*: dos catadores, antepasados de Sancho Panza, detectan en un vino, uno cierto sabor a hierro, el otro un aroma a cordobán; cuando se vacía la cuba se verifican ambos juicios al descubrir en el fondo una pequeña llave con una correa⁹. La importancia del ejemplo se cifra en desmentir la tesis escéptica del aislamiento entre sentimiento y objeto, en favor de un punto de vista relacional, que considera la belleza como cualidad *disposicional*: “Aunque es verdad que la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos [...], sino que pertenecen enteramente al sentimiento [...] debe admitirse que hay ciertas cualidades en los objetos que por su naturaleza son apropiadas para producir estos sentimientos particulares”¹⁰.

Tras la delicadeza del gusto, las otras cuatro condiciones de la competencia crítica son la *práctica de juzgar*, que mejora la delicadeza, la asidua *comparación* de obras de distinta excelencia, el *estar libre de prejuicios* que suelen corromper el gusto, y en fin, el *buen sentido*, que evita la influencia de dichos prejuicios (para Hume), el entendimiento despeja el camino del gusto, pero no interviene en sus juicios. Delicadeza, práctica, comparación, ausencia de prejuicios, buen sentido: aunque los principios del gusto sean universales, pocos pueden jactarse de reunir estas cinco condiciones. Ahora bien, afirmará que “el veredicto unánime de tales jueces, donde quiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza”¹¹.

La argumentación de Hume procede en dos pasos: estableciendo en primer lugar un mecanismo de selección de los jueces y en segundo lugar la exigencia de un veredicto unánime. Vamos a detenernos en ellos a continuación.

3. PROBLEMAS DE LA ELECCIÓN DE LOS JUECES

La pregunta sería ¿cómo reconocer a tales jueces competentes? Esta cuestión parece devolvernos a la incertidumbre, a la posición escéptica. Pero si consideramos el asunto correctamente, estas son cuestiones de hecho no de sentimiento. El que una persona particular esté dotada de delicadeza de gusto, etc., es materia discutible, pero todo el mundo estará de acuerdo en que tales cualidades son valiosas, y en que algunos hombres (sea cual sea la dificultad de

9 Cf. Hume, *Sobre la norma del gusto*, 33-34.

10 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 34.

11 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 43.

seleccionarlos particularmente) las cumplen mejor que otros¹². Así se ha cubierto la distancia entre el valor y el hecho, convirtiendo la búsqueda de la norma en una investigación empírica: la identificación de quienes responden más sensitivamente a las obras de arte. Y esta previsión se confirma en la práctica: los hombres de gusto son reconocidos en sociedad, conquistan influencia, y aunque los prejuicios puedan prevalecer por algún tiempo, al final acaban por ceder¹³.

La acusación más frecuente contra las cinco condiciones es que caen en un círculo vicioso. Para distinguir las obras de arte excelentes he de acudir a los críticos competentes, los que posean las cinco cualidades; pero para decidir si un crítico cumple estas cinco cualidades tengo que determinar si aprueba las obras excelentes y condena las malas. Así pues, para poder evaluar las obras hay que valorar a los críticos, y para evaluar a los críticos hay que haber evaluado las obras. En todo caso, suponiendo posible la selección de los críticos competentes, todavía le quedaría por demostrar a Hume que es posible un acuerdo unánime entre ellos sobre la mayor parte de las obras de arte juzgadas y que dicho acuerdo unánime es, más allá de presiones externas, un indicio de objetividad del gusto. De estas cuestiones nos ocupamos ahora siguiendo la argumentación de Hume.

4. PROBLEMAS DEL VEREDICTO

Hume pretende haber establecido que los principios generales del gusto son uniformes en la naturaleza humana y que la variación de los juicios se debe a la falta de alguna de las cinco cualidades citadas. Pero nos preguntamos, ¿y si todavía se dan divergencias entre quienes cumplen las cinco condiciones? “Entonces la diversidad de opinión es inevitable, y en vano buscaremos una norma con la que conciliar los sentimientos contrarios”¹⁴. Tales desacuerdos pueden deberse, según Hume, a dos causas: los diferentes temperamentos individuales y los hábitos y opiniones de cada época y país. Según la edad y temperamento se dan preferencias distintas: por lo sublime, lo patético o lo grotesco; se prefiere la corrección o la elevación, la energía o la armonía, la simplicidad o el ornamento; se inclina el gusto más a la comedia o a la tragedia. “Es claramente un error del crítico el reducir la aprobación a un género o estilo literario y condenar todos los demás. Pero es casi imposible no sentir una predilección por aquello que se

12 Cf. Hume, *Sobre la norma del gusto*, 44.

13 Cf. Hume, *Sobre la norma del gusto*, 45.

14 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 46-47.

ajusta a nuestro carácter y talante”¹⁵. Tales preferencias son inocentes y no se puede discutir sobre ellas, pues no hay norma que resuelva la discusión. Lo mismo sucede con las preferencias determinadas por la época y la nación; costumbres, opiniones morales y dogmas especulativos, que a veces son insalvables para apreciar las obras.

Esta última sección del ensayo ha causado un justificado malestar en algunos teóricos. Pues, ¿no estaba ya resuelto el obstáculo de los prejuicios con el requisito del buen sentido, incluido entre las cinco condiciones? Las divergencias provocadas por la edad y el temperamento individual nos envían al comienzo de la argumentación, cuando Hume decide buscar una norma que no evalúa cada uno de los juicios, sino al juez que los emite. Tal propuesta implica valorar el gusto de cada crítico como un bloque homogéneo. Pero no hay ninguna razón para atribuir la misma fiabilidad a todos los juicios del crítico más excelente. La delicadeza de gusto y las otras condiciones pueden variar mucho según los objetos a que se apliquen: el crítico puede ser sensible a la literatura e insensible a la música, juzgar bien sobre novela y mal sobre lírica, o incluso muy bien sobre Thomas Mann y muy mal sobre Kafka. El gusto de cada uno no es de una sola pieza; es un tejido infinitamente complejo de millares de fibras; cada juez –en cada momento de su vida– coincidirá con los demás en ciertas apreciaciones y diferirá en otras. Por eso podría suceder que el veredicto unánime no se diera en absoluto, o se diera sólo para muy pocos nombres, y en tal caso, la norma resultante sería inútil. ¿De qué nos serviría tener certeza solamente de la grandeza de Homero?

También las consideraciones sobre la época nos devuelven al punto de partida. Desde el principio remitía Hume al reconocimiento universal (hasta ahora) de la grandeza de Homero. Ahora bien ¿por qué ha de ser tal veredicto unánime una prueba de la objetividad del gusto? El consenso podría ser resultado de factores inadecuados más duraderos que la moda, persistentes incluso durante siglos, como la autoridad de la tradición. Y si el consenso dependiera de la autoridad de la tradición, podría venirse abajo con ella en cualquier momento próximo. Nada garantiza, en todo caso, que el porvenir confirme la inmortalidad de quienes han sido aclamados durante siglos. El argumento de Hume pretende fundar la norma empíricamente, y fracasa como toda prueba por inducción: porque las regularidades que se han dado hasta ahora pueden cesar mañana mismo. La norma del gusto, si se aplica la crítica humeana de la causalidad, se reduce a una *creencia* producida por la *costumbre*.

15 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 47-48.

Como conclusión al planteamiento empirista de Hume, que llega a sus últimas consecuencias se convierte en escepticismo. El conocimiento no puede alcanzar la verdad metafísica, porque como ya hemos dicho, para Hume el único conocimiento que tenemos es el de los datos de los sentidos. Si tenemos ideas de objetos no presentes, éstas son recuerdos más o menos vivos de impresiones sensibles recibidas anteriormente. Pero la mente humana nunca traspasa la frontera del conocimiento sensitivo.

Además no se pueden demostrar ni refutar las convicciones íntimas e inmediatas en que se mueve el hombre. La razón de esto es que –como ya apuntaba el nominalismo– el conocimiento no es aquí conocimiento de cosas. La realidad se convierte, en definitiva, en percepción, en experiencia, en “idea”. No tenemos “ideas” más que de lo concreto: este hombre, este color... Los llamados conceptos abstractos o universales no son más que puras palabras que nos producen la ilusión de que conocemos esencias: el hombre, el color...

En resumen: los objetos de nuestro conocimiento son “ideas”, éstas se reducen a sensaciones, lo que llamamos cosas no son sino conjuntos de ideas, las sensaciones siempre son concretas e individuales y las ideas abstractas ilusorias, y la representación de lo material es puramente subjetiva. La contemplación de estas ideas, que no llegan a ser cosas, que no son más que impresiones subjetivas, es el escepticismo.

II. BAUMGARTEN Y LA ESTÉTICA COMO CIENCIA DEL CONOCIMIENTO SENSITIVO

En los empiristas ingleses hemos visto como todos defienden firmemente la relación inmediata de lo bello con el gusto, con el sentimiento, con la sensibilidad. Por tanto, polarizan la reflexión sobre la belleza en torno a su carácter subjetivo (lo carente de ley o definición), destacando su valor emocional o sentimental y afirmando que dicho sentimiento no se puede relacionar con ninguna propiedad del objeto.

De este modo se abre un abismo entre el sentimiento y el entendimiento –o entre el juicio de gusto y el juicio lógico–, porque “[...] si todo sentimiento, esfera de lo estético, es correcto debido a que no tiene que rendir cuentas a nada fuera de sí, las determinaciones del entendimiento, ámbito de lo lógico, no son

todas correctas, ya que lo designado por ellas sí hace referencia a algo fuera de ellas, que las trasciende y desborda”¹⁶.

Los ingleses, por tanto, no resuelven el problema, cosa que intentarán hacer pensadores como A.G. Baumgarten, incluidos en la trayectoria del racionalismo continental, tradición ésta que desde hacía tiempo se preguntaba ¿qué relación existe entre la sensibilidad y el pensar?

El gran mérito de Baumgarten está en haber puesto las bases filosóficas de la estética. La estética –fue precisamente él quien propuso éste término, procedente del griego “*aisthetike*”, que quiere decir “sensación”– no puede reducirse a las reglas para producir la obra de arte, o al análisis de sus efectos psicológicos. Todo esto para Baumgarten no es más que empirismo.

En cambio, para él, la estética es “una ciencia del conocimiento sensible” y, por lo tanto, “una gnoseología inferior”, puesto que se ocupa de “una facultad cognoscitiva inferior”. Dado que existe “esta facultad inferior y abarca el campo de la perfección del conocimiento sensible, es preciso indagar y establecer escrupulosamente sus leyes”. En consecuencia, la ciencia que se ocupa de esto se transforma en una “hermana menor de la lógica”, y toma prestado de ésta su propio carácter sistemático.

Lo que Baumgarten se plantea, al definir la estética como “ciencia del conocimiento sensitivo”, es la necesidad de la existencia de un conocimiento sensitivo que reúna las notas de la claridad y la distinción que caracterizan el pensamiento intelectual.

En la tradición filosófica, desde la escolástica medieval, ya aparece la expresión “*cognitio confusa*” para referirse al conocimiento de lo sensible o particular. Esta nota de la confusión atribuida al conocimiento sensible se mantiene en la tradición filosófica, y reaparece de un modo destacado en la gnoseología de Leibniz. Para éste el conocimiento sensible se caracteriza por las notas de la claridad (como lo opuesto a la oscuridad) y de la confusión (como lo opuesto a la distinción).

Leibniz entiende por idea clara la representación que basta para las necesidades de la vida cotidiana, que se acomoda a ellas y nos permite la primera orientación en nuestro contacto sensible. Para esta orientación no se necesita más que distinguir con seguridad los objetos singulares con que tropezamos y acomodar nuestra conducta a ellos. Estas percepciones que se presentan así, claramente, pueden hacerlo, a su vez, de un modo confuso o distinto; la

16 Hume, *Sobre la norma del gusto*, 27.

distinción (frente a la confusión) hace referencia a un conocimiento fundado en razón suficiente, que da cuenta de sí mismo; es un conocimiento adecuado de las cosas, es la ciencia del “por qué”, lo pensado en ellos es perfectamente discernible de lo pensado en cualquier otro pensamiento, y además lo pensado en ellos está perfectamente dividido en sus elementos, y yo puedo atender sin confusión alguna a los elementos o partes que componen este pensamiento. Veamos cómo explica esto E. Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración* con un ejemplo concreto:

“A quien no ve en el oro más que un objeto de uso, le bastará con conocer determinadas características sensibles que le permitan distinguir el auténtico del no auténtico o falsificado. Tiene que basarse en el color, en la dureza, en la flexibilidad y, mediante la observación exacta de todas estas determinaciones empíricas obtendrá criterios bastantes que le amparen contra toda confusión entre el oro verdadero y el imitado. Pero para Leibniz no es esta la verdad auténtica y completa que persigue el conocimiento científico y que debe perseguir; porque el saber supremo y verdadero no es el saber del «qué», sino del «por qué». La ciencia no pretende juntar meros hechos ni se da por satisfecha con poder distinguir los objetos según sus características sensibles, clarificándolos con arreglo a ellas. Trata de llegar de esta multiplicidad de propiedades a la unidad de la esencia, y no puede determinarla sino llevándonos hasta la «razón» última de donde surge esa variedad y multiplicidad. El «principio de razón suficiente» se convierte, junto al principio de identidad y de contradicción, en la norma genuina de toda ciencia rigurosa; comprender las cosas no significa captarlas a posteriori, según sus formas de manifestarse, sino comprenderlas a priori por sus razones. El conocimiento a priori y el conocimiento de la razón significan para Leibniz lo mismo: la definición «causa» es la única expresión suficiente de toda «definición real» genuina y verdadera. El camino del conocimiento distinto no puede ser otro, por lo tanto, sino el que descompone todo fenómeno complejo en sus elementos simples, es decir, en los momentos singulares que lo condicionan y fundan”¹⁷.

El conocimiento lógico-científico se caracteriza, por tanto, por ser claro y distinto, mientras que el conocimiento sensible es claro y confuso. Leibniz dice que el conocimiento sensible no puede enumerar separadamente los signos necesarios para distinguir una cosa entre otras... Así, afirmará, que “igual que reconocemos bastante claramente los colores, los olores, los sabores y los otros

17 Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993), 373-374.

objetos particulares de los órganos sensitivos, y los distinguimos por el simple testimonio de los sentidos... igual vemos a menudo a los pintores y otros artistas que juzgan muy bien si una obra es buena o definitiva sin poder dar cuenta de su juicio, de modo que a todos los que se les pregunta su opinión afirman que es un «yo no sé qué»¹⁸.

Las percepciones son claras, pero el “no sé qué” indica su confusión o, lo que es lo mismo, que no se puede dar razón de ellas. El conocimiento sensible –en el que se encuentra el goce estético– es, para Leibniz, claro y confuso, frente al conocimiento lógico-conceptual que tiene las notas de la claridad y de la distinción. No se trata, por otro lado, de dos fuentes distintas de conocimiento, sino de unas fuerzas perceptivas más confusas –las de la sensibilidad– que tienden a la distinción sin llegar a conseguirla.

De este modo deja Leibniz pendiente la cuestión del status del conocimiento sensible, abriendo la posibilidad de buscar una lógica de las facultades sensibles del espíritu humano. Esta es la tarea que emprende Baumgarten, pudiéndose decir que su *Aesthetica* tiene un antecedente inmediato en la gnoseología de Leibniz.

G. Reale y D. Antiseri explican así el trabajo que lleva a cabo Baumgarten a partir de los comentarios de Cassirer:

“Para Baumgarten la estética es la ciencia de las representaciones claras y confusas, donde *perceptio confusa* equivale etimológicamente a aquella percepción en la que «se da un confluir de elementos, y en la que no podemos separar cada uno de los elementos de la totalidad global, y donde no podemos indicar aisladamente los elementos y seguirlos por separado» (E. Cassirer). En resumen, la intuición estética es conocimiento autónomo de lo sensible, entendido en un sentido global. Es un ver, intuir, saber, conocer qué, y no por qué. Cassirer trata de explicar en estos términos una teoría bastante complicada: «Cuando explicamos el fenómeno del color basándonos en *los* métodos de la ciencia exacta y lo reducimos a puro movimiento, no sólo anulamos la impresión sensible, sino que también eliminamos su significado estético. Mediante dicha reducción a un concepto físico-matemático, desaparece todo aquello que significa el color como medio de representación artística, como producto en el ámbito de la pintura. Todo esto queda destruido de un plumazo. En dicho concepto no sólo ha desaparecido todo recuerdo de la experiencia sensible del color, sino también todos los vestigios de su función estética. Sin embargo,

18 M.ª Jesús Soto-Bruna, “La «aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnizianos”, *Anuario Filosófico* 20, 2 (1987): 181-190.

¿carece realmente de importancia tal función, es realmente algo indiferente? ¿Acaso no posee también un valor particular?». La nueva ciencia de la estética responde positivamente a estos interrogantes: «Se ocupa del fenómeno sensible y se ocupa de él sin intentar avanzar desde este fenómeno hasta sus causas, es decir, a algo totalmente distinto. En efecto este avance hacia las causas no explicaría el contenido estético, del fenómeno, sino que lo destruiría» (E. Cassirer). Comprobamos así que Baumgarten no es sólo un «excelente analista», no sólo es un virtuoso de la lógica escolástica, sino un pensador que logra reconocer el límite infranqueable de tal lógica: los conocimientos distintos, obtenidos al dar satisfacción al «principio de razón suficiente», no tienen ningún poder dentro del ámbito del conocimiento de lo sensible. La belleza de un paisaje no es asunto de la competencia del geólogo: «Esta belleza sólo aparece en la intuición íntegra, en la pura contemplación del paisaje total. Únicamente al artista, al pintor o al poeta, le es dado conservar esta totalidad y hacerla vivir con todos los rasgos de su representación. La pintura de un paisaje realizada por un pintor o un poeta, presenta de golpe su verdadera imagen: a la visión y al disfrute de tal imagen no se le pregunta cuál es la «causa», que en cambio la reflexión científica y la indagación conceptual quieren conocer. Hemos de abandonarnos al mero efecto y detenernos allí, si queremos que el fenómeno no se diluya y se nos escape de las manos» (E. Cassirer). Como conclusión, para Baumgarten, además de la lógica –que *investiga las leyes del pensar*– existe la estética, que descubre y analiza las leyes del conocimiento sensible, con lo que se devuelve dignidad filosófica al campo de lo sensible. Baumgarten, en resumen, luchó «en favor de la causa de la intuición estética y pura ante el tribunal de la razón [...]. Y el objetivo que se propone la estética es la legitimación de las facultades psíquicas inferiores, no su supresión» (E. Cassirer)¹⁹.

Así, una representación pictórica o poética de un paisaje conjura mágicamente su imagen y en la visión y gozo de ella se olvida todo problema de razón como la plantean la reflexión científica y la búsqueda conceptual. Debemos abandonarnos al puro efecto y sostenernos y demorarnos en él si no queremos que el fenómeno desaparezca entre las manos. Los efectos fenoménicos no constituyen la esencia metafísica, pero el ser estético puro está vinculado a ellos. La observación de un objeto a través de un microscopio puede descubrir al naturalista sus componentes y con ello su verdadera naturaleza objetiva; pero se ha perdido irremisiblemente la impresión estética. Cassirer trae a colación en su

19 Giovanni Reale, Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico* (Barcelona: Herder, 1999), 695-696.

Filosofía de la Ilustración, un poema de Goethe, que expresa con admirable claridad esta idea:

“La inconstante libélula
revolotea al aire de la fuente.
Hace tiempo que me alegra contemplarla.
Obscura a ratos, brillante ahora,
como el camaleón tornadiza.
Roja enseguida y luego azul;
azul que es pronto verde
¡Quisiera ver de cerca
sus colores magníficos!
Mas su vuelo no cesa.
Suavemente se ha posado en la hierba.
¡Aquí está! ¡Ya la tengo!
Puedo verla despacio.
Y no es más que un triste oscuro azul.
Así pasa contigo, que analizas tus alegrías”²⁰.

La pretensión de Baumgarten consiste en esclarecer la lógica interna del conocimiento sensible, de modo que alcance la distinción propia del conocimiento científico, y con ello el carácter propio del conocimiento perfecto. La perfección en este contexto racionalista no se refiere a la adecuación del conocimiento con la realidad, sino a la adecuación del conocimiento mismo, es decir, a su coherencia interna, a su claridad y distinción –criterio gnoseológico en el racionalismo–.

El punto de arranque de Baumgarten es muy interesante porque parece que se aparta de toda la corriente racionalista al afirmar que, efectivamente, el conocimiento sensible es confuso (porque tiene determinaciones más fuertes en el ámbito de lo material), pero que conocer algo no-distintamente, significa añadir una cualidad expresiva al conocimiento; conocer algo no-distintamente significa representar algo expresivamente; no se trata, por tanto, de un defecto del conocimiento, de un no-conocimiento, sino de un conocimiento diferente del lógico y conceptual.

Ahora bien, ¿cómo se puede predicar la perfección de este conocimiento en el que la cualidad expresiva –particular y fenoménica– es su característica propia? Baumgarten reclama el estudio de la lógica interna de este conocimiento

20 Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, 376.

sensible que, en principio, no coincide con la lógica interna del conocimiento científico o intelectual y que él llama “análogo de la razón” (*analogum rationis*). La articulación de este conocimiento sensible, de esta percepción confusa no se puede obtener mediante conceptos. Pero estas fuerzas inferiores también tienen su logos (ley), y Baumgarten buscará su correspondiente teoría del conocimiento, su “gnoseología inferior”, y quiere demostrar que en la intuición sensible rige una ley interna, que no coincide con la razón, pero que constituye un análogo de ella.

Este será el empeño de Baumgarten. Ahora hay que ver cómo resuelve el problema de esclarecer la lógica interna del conocimiento sensible. Lo que aquí se está plateando es la relación entre el conocimiento sensible y el intelectual, que es el punto central para encontrar un criterio que fundamente, que generalice, aquello que es percibido de un modo subjetivo. La pregunta, por tanto, es aquella que quedaba sin respuesta en los filósofos ingleses sobre el gusto. ¿Cómo puede estar lo general en lo particular, o lo universal en lo individual, o lo inteligible en lo sensible?

La importancia de Baumgarten está más en la formulación del problema que en su resolución. A la hora de explicitar esa lógica interna del conocimiento sensible remite a una serie de características como son el orden y el acuerdo entre los elementos propios de la representación sensible, y esto supone una “intelectualización” de la misma representación sensible. La belleza de un objeto bello consiste para Baumgarten, según esto, en lo siguiente:

El cometido de la estética, que es expresar lo bello, se cumple cuando el fenómeno, es decir, lo que aparece sensiblemente, se presenta como perfecto. El artista es así el que es capaz de representar lo perfecto, lo hermoso. Ahora bien, ello ocurre si hay un acuerdo, un orden entre los elementos de lo que es presentado, o sea, si hay un *consensus phaenomenum*. Esto es así porque, en primer lugar, siendo la belleza algo propio del conocimiento (sensible) y siendo la estética una ciencia, la belleza del conocimiento sensible ha de ser *universal*. Se requiere así en primer término el *consensus* de los pensamientos. En segundo lugar, ninguna perfección es sin *orden*, luego la belleza es el *consensus* en el orden. Y, en tercer lugar, se requiere un acuerdo, un *consensus* entre los signos internos que expresan el objeto. Universalidad, orden y acuerdo entre los signos que lo expresan: en esto consiste la *perfección* del objeto bello²¹.

El peso de la tradición racionalista está presente de tal manera en el pensamiento de Baumgarten, que a la hora de platearse la perfección de un conoci-

21 Cf. Soto-Bruna, “La «aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnizianos”, 186.

miento como el sensible, calificado en un primer momento como distinto del intelectual, sólo puede hacerlo asignándole unas características que lo equiparan al conocimiento intelectual. Estas notas del conocimiento sensible perfecto –de la belleza– son la universalidad y el consenso o el acuerdo entre los elementos debidamente ordenados. Como observamos, de nuevo la nota de la “distinción” aparece como el criterio gnoseológico dominante.

El problema de la *Aesthetica* de Baumgarten es que la sitúa indecisa entre el conocimiento sensible y el intelectual, y esta falta de clarificación se debe a la tradición gnoseológica en la que se mueve, la racionalista.

El empeño de Baumgarten por demostrar la perfección del conocimiento sensible (ahora ya *claro y distinto*), pretende valorar lo sensible en sí mismo, es decir, reconocer la perfección de los fenómenos en cuanto tales. Pero como racionalista no puede evitar equiparlo al conocimiento intelectual con ese artificio de la analogía de la razón. Su argumentación, por tanto, no logra librarse de cierta ambigüedad: la estética (nueva disciplina) se “balancea” entre la plena autonomía respecto a la lógica, y la dependencia deudora a un cierto complejo de inferioridad en relación al conocimiento racional, lógico y científico, que nunca la abandonará²².

Baumgarten reclama la perfección del conocimiento sensible sin conseguirla. Y no la consigue porque parte de un criterio gnoseológico racionalista – y por tanto idealista–, que no es el de la adecuación del entendimiento con la realidad, sino el de la coherencia interna (adecuación) del pensamiento mismo.

Por el contrario, en una teoría gnoseológica clásica –y por tanto realista–, basada en la adecuación con la realidad, el conocimiento sensible puede ser discriminatorio (distinto) y por ello mismo verdadero. Para Aristóteles y sus seguidores el sentir no es un simple proceso de integración entre los cuerpos, entre la especie impresa y el órgano sensorial correspondiente. No entiende el sentir como un mero padecer o alterarse, como una mera modificación corporal, una inmutación orgánica o un simple movimiento. Sino que sentir es la aprehensión discriminada de una proporción formal particular, que es ella misma una forma, y el sentido es la capacidad innata de tal discriminación. Así, también el sentido a su manera roza lo universal.

Así explica A. Llano esta cuestión del conocimiento sensible en su *Gnoseología*:

22 Cf. María Antonia Labrada, *Belleza y racionalidad* (Pamplona: Eunsa, 1990), 39-40.

“Como vimos en su momento, uno de los argumentos preferidos por los escépticos se basa en la pretensión de que los sentidos no nos ofrecen conocimientos ciertos y seguros. Los conocimientos sensibles serían relativos al sujeto que los tiene, ya que se observa en ellos una diversidad de juicios, motivados por las apreciaciones distintas de sujetos distintos sobre un mismo objeto, o de un mismo sujeto en momentos diversos.

Aristóteles describía así estas posturas: «El que algunos consideren verdaderas las apariencias procede de las cosas sensibles. Creen, en efecto que la verdad no debe decidirse por la magnitud o por la pequeñez del número, y que una misma cosa a unos, al gustarla, les parece ser dulce y a otros amarga, de suerte que, si todos estuvieran enfermos y todos hubieran perdido el juicio, pero dos o tres estuvieran sanos y conservaran el juicio, parecería que éstos estaban enfermos y fuera de sus cabales, y los otros no. Y creen también que muchos de los demás animales tienen (acerca de las mismas cosas) impresiones contrarias a las nuestras, y que incluso a cada uno sus propias sensaciones no le parecen siempre las mismas. Así, pues, no está claro cuáles de éstas son verdaderas o falsas; pues no son más verdaderas unas que otras, sino igualmente. Por eso Demócrito afirma que o nada es verdadero o que, al menos para nosotros, es incierto. Y, en suma, por confundir el pensamiento con la sensación, y ésta con una alteración, afirman que lo que parece según la sensación es verdadero de necesidad»²³.

De la caracterización aristotélica se deduce que tales filósofos –que hoy llamaríamos sensistas o materialistas– estiman que todo lo sensible se puede considerar verdadero, pero no en el sentido de una adecuación con la realidad: de ahí que, en rigor todo sea incierto. No comprenden que la raíz del conocimiento es la inmaterialidad y que sin ella no hay captación de la realidad, sino meras inmutaciones corporales. Porque, si bien el conocimiento sensible supone una modificación corporal –por acontecer en potencias orgánicas–, tal inmutación no es aún el conocimiento en cuanto tal, que –por no ser un movimiento, sino una operación inmanente– no puede reducirse a la tosca e inadecuada imagen de la influencia física del cuerpo sensible sobre el cuerpo del conocente.

Las doctrinas materialistas y empiristas, al no distinguir entre conocimiento intelectual y sensible, y al no reconocer la verdadera naturaleza de éste último, reducen lo verdadero a la modificación corporal –espacio-temporalmente situada y, por lo tanto, única e irrepetible– del órgano sensitivo. Todo conocimiento

23 Aristóteles, *Metafísica*, IV, 5, 1009b 1-15. Citado por Alejandro Llano, *Gnoseología* (Pamplona: Eunsa, 1984), 82.

sería sensación, y toda sensación esencialmente contingente, relativa y, por consiguiente, incierta. Al reducirlo todo a materia, aparece la indeterminación que la materia conlleva. Sin embargo, una consideración metafísica del mundo corpóreo muestra que la materia está siempre determinada por una forma y que conocemos las cosas más por la forma que por la materia: un objeto exclusivamente material sería incognoscible; y un sujeto completamente material no podría abrirse como cognoscente a otras realidades. (Al sensismo va unida con frecuencia la idea de que lo sensible se mueve siempre y en todos los sentidos, de manera que no habría nada determinadamente verdadero)²⁴.

Nada más alejado de esta tradición realista-aristotélica que el hablar de un conocimiento sensible confuso e indiscriminado. Pero si el criterio gnoseológico deja de ser la adecuación con la realidad (criterio realista) y pasa a ser la adecuación o coherencia interna del pensamiento mismo (como es el de los racionalistas), forzosamente aquel conocimiento que tenga una determinación material más fuerte, como es el caso del conocimiento sensible, será el más confuso.

Y en el caso de los empiristas, con el mismo fundamento gnoseológico, llegarán a afirmar, que todo lo sensible es verdadero (no como adecuación con la realidad), y por eso todo es incierto, llegando al escepticismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Baumgarten, Alexander, G., *L'Estetica*. Palermo: Aesthetica edizioni, 2000.
- Bozal, Valeriano, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hume, David. *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2008.
- *Tratado sobre la naturaleza humana*. Madrid: Ed. Tecnos, 2002.
- *Sobre la norma del gusto y otros ensayos*. Valencia: Cuadernos Teorema, 1980.

24 Llano, *Gnoseología*, 81-83.

- Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad*. Pamplona: Eunsa, 1990.
- Locke, Jonh, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Ed Nacional, 1980.
- Llano, Alejandro. *Gnoseología*. Pamplona: Eunsa, 1984.
- Reale, Giovanni, Antiseri, Dario. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 1999.
- Soto-Bruna, M.^a Jesús. “La «aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes leibnizianos”. *Anuario Filosófico* 20, 2 (1987): 181-190.