

ESTUDIOS, NOTAS, TEXTOS Y COMENTARIOS

LA ASOCIACIÓN DE LAS IDEAS Y EL CONCEPTO DE LO PINTORESCO EN LA ESTÉTICA BRITÁNICA DE LA ILUSTRACIÓN

INMACULADA MURCIA
Universidad de Sevilla

RESUMEN: Con el pretexto de revisar el significado y las implicaciones teóricas que trajo consigo la acuñación, en el siglo XVIII, del concepto de lo pintoresco, se intenta asentar con una nueva perspectiva la tesis de que la estética británica de la Ilustración experimenta un notable giro hacia la subjetividad como lugar de experimentación y de creación artística. Para ello, se estudia, en primer lugar, el mecanismo epistemológico empirista que ampara, en buena medida, la invención y el desarrollo de lo pintoresco, el de la asociación de las ideas, sin el cual es imposible entender —y esta es la segunda cuestión— la complejidad que adquiere el término y su relevancia para la subjetivación moderna de la estética.

PALABRAS CLAVE: asociación de ideas; empirismo británico; lo pintoresco; estética.

The association of Ideas and the concept of the Picturesque in the British Aesthetics of the Enlightenment

ABSTRACT: With the pretext of reviewing the meaning and theoretical implications of the coinage, in the eighteenth century, of the concept of the picturesque, I attempt to settle with a new perspective the thesis that the British aesthetic of the Enlightenment undergoes a remarkable turn towards subjectivity as a place of experimentation and artistic creation. To do this, I study, first of all, the empiricist epistemological mechanism that covers, to a large extent, the invention and development of the picturesque, that of the association of ideas, without which it is impossible to understand — and this is the second issue — the complexity of the term «picturesque» and its relevance for the modern turn of aesthetics toward subjectivity.

KEY WORDS: association of ideas; british empiricism; the picturesque; aesthetics.

1. INTRODUCCIÓN. LA ESTÉTICA, LA SUBJETIVIDAD Y LO PINTORESCO

Es ya un tópico decir que el desarrollo histórico de la estética en el ámbito británico, especialmente, entre los siglos XVII y XVIII, acusa un claro desplazamiento del interés hacia el lado subjetivo de la reflexión, hacia los efectos que causa en el sujeto la belleza, por ejemplo, o también hacia la actividad mental que se activa en los procesos de creación artística. Con la alusión a este deslizamiento nos inmiscuimos, en este artículo, en lo que ya Meyer Howard Abrams, por citar algún ejemplo de indudable reputación, calificaba, en los años setenta del siglo XX, como la irrupción en la estética de la psicología del arte. En lo que a las estéticas de la producción artística se refiere, esta infiltración habría propiciado la generación de una reflexión novedosa en torno a la mente del artista, sus cualidades y sus potencialidades creativas. No en vano, la mente fue a partir de entonces entendida estéticamente como algo activo e interpuesto entre los sentidos y la obra de arte, lo

que invitaba, de manera indirecta, a poner en cuestión muchas de las coordenadas mecanicistas que solían dar cuenta del funcionamiento del cerebro humano, incluso de cuando éste se proponía crear. Según Abrams, en el éxito de esta incursión en la estética de la psicología habrían desempeñado un papel fundamental los críticos y teóricos ingleses, que se habrían inspirado, fundamentalmente, en las conquistas epistemológicas de los empiristas británicos centradas en localizar los límites del conocimiento¹. Sea como sea, este giro subjetivista y psicológico habría alejado la estética británica tanto del racionalismo cartesiano contemporáneo, que se expresó estéticamente en el arte y la estética del clasicismo francés², como del otro racionalismo, el leibniziano-wolffiano, que, en el ámbito alemán, todavía hacía amplias concesiones a las definiciones objetivas de la belleza³.

Naturalmente, el abandono de las definiciones objetivas de lo bello o de lo sublime no se produjo de manera repentina: en el mismo ámbito británico, autores como Francis Hutcheson (1694-1746) o Edmund Burke (1729-1797) reconocían ya el lado puramente sensible de la belleza y de la sublimidad, pero se resistían todavía a eliminar de sus descripciones la enumeración y el análisis de rasgos claramente objetivables⁴. Otros, sin embargo, como, en cierto modo, David Hume (1711-1776), o, previamente, el dramaturgo y poeta John Gay (1685-1732), David Hartley (1705-1757), así como William Shenstone (1714-1763), Joseph Priestley (1732-1804), James Beattie (1735-1803) o Archibald Alison (1757-1839), ya no veían tan problemático aceptar el relativismo estético y, con él, el desacuerdo manifiesto que se daba a la hora de discutir sobre qué es o qué no es bello⁵.

Hay que precisar que, cuando en los estudios generales de la historia de la estética se hace frente a esta subjetivación de la disciplina, se usa como justificación o apoyatura teórica, principalmente, el estudio de lo que los británicos entendieron como lo bello y lo sublime. En este artículo pretendo reforzar la tesis de que la estética británica se subjetiva en el período de tiempo mencionado, pero quiero hacerlo a través del estudio y la revisión de un concepto distinto que no suele aducirse cuando de este tema se debate: el de lo pintoresco.

Este término, hoy quizás ya algo olvidado, fue de hecho central en el pensamiento y en la cultura del dieciocho, hasta el punto de que se ha llegado a decir que su invención alteró las actitudes humanas ante el arte, la naturaleza y la experiencia

¹ ABRAMNS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, trad. Meliton Bustamante. Barral Editores, Barcelona, 1975, pp. 277-278.

² He trabajado este contexto en mi artículo «Apogeo y crisis del racionalismo estético durante *L'âge classique*». En: *Ágora. Papeles de Filosofía*. 2014. Vol. 33. Núm. 1. Pp. 27-51.

³ Para un estudio pormenorizado de esta otra corriente estética, véase, sobre todo, BEISER, F. C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, 2010.

⁴ Véase HUTCHESON, F., *An inquiry into the origen of our ideas of beauty and virtue: in two treatises*, edited and with an introduction by Wolfgang Leidhold, Indianapolis, Ind. Liberty Fund, 2008. Y también BURKE, E., *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Proquest LLC, Cambridge, 1999.

⁵ Véase más detalles en torno a estos autores en KALLICH, M., «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison», en: *ELH, The Johns Hopkins University Press*, Vol. 12, No. 4 (Dec., 1945), pp. 290-315 (URL: <http://www.jstor.org/stable/2871509>. Accessed: 01-12-2016, 17:52).

estética en general⁶. Si damos por cierta esta opinión, entonces hay que concluir que su intrascendencia histórica subsiguiente no hace verdadera justicia a la relevancia que adquirió en aquel momento: aceptando que la reflexión en torno a lo pintoresco trajo consigo una transformación en la sensibilidad o el gusto, así como en la teoría filosófica correspondiente, se sigue —me parece posible decir— que no debemos subestimar el estudio y el entendimiento de este concepto como posible catalizador de la historia británica de la estética.

Una primera mirada, aunque sea indirecta, sobre lo pintoresco, puede darnos ya algunas pistas de lo que, efectivamente, representa este concepto en la historia de la disciplina dieciochesca. Si nos fijamos en las definiciones de la sensibilidad que se desarrollaron durante el surgimiento y posterior apogeo del empirismo inglés, comprobaremos que en ellas se van agregando connotaciones paulatinamente más subjetivas —por emocionales—, que relativizan la importancia que se concede a los parámetros objetivistas de las acepciones originales. En el *Oxford English Dictionary* (1884), por ejemplo, se puede comprobar que, hasta entrado el siglo XVIII, el término «sensitivity» apenas se utiliza, pero que, cuando sí se hace se refiere solamente al poder físico de sentir o percibir a través de los órganos sensoriales⁷. Sin embargo, a mediados del XVIII, por ejemplo, en el *Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson define ya la «sensibilidad» como «1. A quickness of sensation» y «2. A quickness of perception», definición a la que añade el término «delicacy», si bien manteniendo aún, principalmente, la significación fisiológica del concepto⁸. Pero el cambio se ha operado ya en la teoría, como lo demuestra el que casi cuatro décadas antes, desde 1711 —año en que Joseph Addison publica los famosos artículos sobre *The Pleasures of Imagination* en la revista *The Spectator*—, esa «delicadeza» es ya de tipo decididamente emocional, no sólo física, y, lo que a nosotros nos interesa, se presenta enlazada a la experimentación de lo pintoresco. Volveremos sobre ello más adelante.

Así pues, pretendo revisar el significado y las aproximaciones teóricas que se ofrecen en el siglo XVIII en torno a este concepto para desde ahí asentar la tesis —vertebrada desde otras perspectivas— en torno al giro subjetivista que experimenta la estética británica de la Ilustración. Para ello, he de conceder previamente espacio al estudio del mecanismo epistemológico empirista que ampara, en buena medida, la invención y el desarrollo de lo pintoresco, el de la asociación de las ideas, sin el cual es imposible entender la complejidad que adquiere el término en este momento de la historia de la estética.

⁶ Véase MARSHALL, D., «The Problem of the Picturesque», en: *Eighteenth-Century Studies*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 35, No. 3, (Spring, 2002), pp. 413-437. (URL: <http://www.jstor.org/stable/30054207>. Accessed: 01-12-2016, 17:50).

⁷ Se accede a este diccionario en la siguiente URL: <http://0-www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/175969?redirectedFrom=sensitivity#eid> (Acceso, 30-05-2017).

⁸ También este documento se puede consultar en internet en la siguiente dirección: <https://ia801409.us.archive.org/9/items/dictionaryofengl02johnuoft/dictionaryofengl02johnuoft.pdf>. (Acceso: 30-05-2017). Para desarrollar mejor estas definiciones véase además el capítulo 1, titulado «Philosophical Inquiries into the Science of Sensibility: An Introductory Essay», del libro de VERMEIR, K. and FUNK DECKARD, M. (eds): *Reading Burke's Philosophical Enquiry*, International Archives of the History of Ideas, 206, Springer Sciences + Business Media, 2012.

2. DOS CASOS PARADIGMÁTICOS: LA ASOCIACIÓN DE LAS IDEAS EN LA FILOSOFÍA DE DESCARTES Y DE LOCKE

Si lo definimos en términos generales, el mecanismo de la asociación de las ideas da nombre a un tipo especial de actividad mental, muy debatida en el siglo XVIII, que tiene lugar cuando dos o más ideas se unen tan estrechamente en la mente que una de ellas es siempre seguida o atraída por la(s) otra(s), de manera que quedan mentalmente agrupadas. A veces, en la filosofía británica ilustrada, se habla de dos clases de asociación, la natural y la no natural. Las ideas se asocian naturalmente en la mente cuando tienen alguna afinidad real o alguna cualidad en común, ya sea, por ejemplo, el parecido (el león y la ferocidad) o lo contrario (el león y el cordero), ya sea por relaciones de causa/efecto (espada y sangre). Por otro lado, las ideas asociadas de forma no natural son aquellas cuya atracción no se basa en ninguna lógica interna, porque carecen de cualidades comunes o de contigüidad causal, y, por lo tanto, se unen más bien por azar o por accidente (león y zoo). Se advierte ya en esta época que muchas conexiones de ideas son usualmente aceptadas como naturales cuando en su origen no lo son, y ocurre así debido a que se usan repetidamente de manera asociada, lo que habitúa al cerebro a relacionarlas. Se confunde así la costumbre y/o la convención con la naturaleza, confusión que se señala como perniciosa. Se insiste también en que muchas de nuestras simpatías y antipatías, aunque se tomen como naturales, proceden de falsas asociaciones de ideas o de asociaciones no naturales cuyo origen hemos olvidado. En cualquiera de los dos casos, el natural y el no natural, la característica sustancial de la asociación permanece invariable, a saber, que cuando se percibe o se experimenta una idea determinada, esta invoca o sugiere otras ideas con las cuales, de alguna forma, se relaciona⁹.

Son muchos los filósofos que se han acercado al mecanismo de la asociación de las ideas, incluso antes de que surgiera el empirismo inglés. De hecho, se suele considerar a Aristóteles como uno de sus antecedentes fundamentales por haber subrayado la importancia epistemológica de la asociación por contigüidad, semejanza y hábito¹⁰. Pero a él hay que sumar muchos otros nombres que engrosan una lista inabordable de teóricos asociacionistas: Thomas Hobbes¹¹, George Ber-

⁹ Véase KALLICH, M., «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison», art. cit.

¹⁰ En un trabajo ya antiguo, pero aún bastante resolutivo, Max Eastman estudió cómo, en el caso de Aristóteles, la explicación sobre la asociación de las ideas alcanza a especificar su modo de proceder, pero no su porqué. Por eso, sus textos suscitan muchas preguntas sin respuesta, que darán, justamente, pie a nuevas teorías filosóficas posteriores sobre la asociación de ideas, como las que encabezan los empiristas y algunos racionalistas del XVII. Véanse más detalles de esas deficiencias en EASTMAN, M., «To Reconsider the Association of Ideas», en: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 7, No. 6 (Mar. 17, 1910), pp. 155-158. (URL: <http://www.jstor.org/stable/2011538>. Accessed: 01-12-2016 17:51).

¹¹ La teoría hobbesiana de la asociación de ideas se encuentra expuesta, fundamentalmente, en *Human Nature* (1650), IV, ii; y en *Leviathan* (1651), I, ii-iii. En la base de esta teoría se encuentra la premisa de que el movimiento determina toda actividad mental. Las imágenes simples que obtenemos del mundo se forman por los movimientos hacia el exterior de los sentidos que contrarrestan la presión de los objetos externos que se mueven hacia el cerebro, es decir, hacia el interior. Este movimiento hacia afuera provoca el efecto, que es mera

keley¹², John Gay¹³, David Hartley¹⁴ o el mismo David Hume, del que se ha dicho que sienta definitivamente las bases de este principio¹⁵.

Como nuestra finalidad es abordar el concepto de lo pintoresco y no la asociación de las ideas, nos bastará aquí con revisar las tesis que dos de los filósofos más importantes de la historia dedicaron a esta cuestión: Descartes, en primer lugar; y Locke, en segundo. Los elegimos a ellos porque es obvia su influencia en determinados estetas de la Ilustración británica, que los citan y parafrasean para después llevar la argumentación al terreno de la apreciación estética.

En la filosofía cartesiana, un referente bibliográfico ineludible para los intereses de este trabajo es el tratado sobre *Les passions de l'ame*, en donde se encuentra, entre otras cuestiones, una explicación del funcionamiento de la memoria basada, en buena medida, en el mecanismo de la asociación de las ideas.

Entre los artículos VII y XVI, Descartes describe las operaciones que realiza el cuerpo por sí mismo, como la digestión, la circulación sanguínea, la respiración, los movimientos musculares, etc. A continuación, detalla la actividad que

apariencia, de estar fantaseando o imaginando. Cuando el objeto se retira de los sentidos, su imagen se conserva en la imaginación, que, según Hobbes, es solo un nombre distinto para otra facultad, la memoria. Esta imagen no es, pues, sino la «reliquia» del movimiento hacia el exterior; por eso es una suerte de «sentido decadente». Son estas imágenes débiles o débiles de sentido, retenidas en la imaginación o memoria, las que se mueven en «trenes» (*trains*) conectados o secuencias de ideas y pensamientos. Véase una explicación detallada de su teoría en KALLICH, M., «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison», art.cit.

¹² Por su parte, la teoría berkeleyana de la asociación puede consultarse en *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709), III, XX, LXIV y en *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), I, II. En su caso, resulta relevante subrayar el que entablara pronto amistad con Joseph Addison a través de las colaboraciones que ambos hacían en el periódico *The Guardian*. Véase el Estudio introductorio de Carlos Mellizo a la edición en español de BERKELEY, G., *Comentarios filosóficos, Ensayo de una nueva teoría de la visión, Tratado sobre los principios del conocimiento humano, Tres diálogos entre Hilas y Filonús, Alcifrón*, Gredos, Madrid, 2013, p. XVII.

¹³ De John GAY (1685-1732), merece la pena citar su obra *Acerca del Principio Fundamental de Virtud o Moralidad* (1731), IV. Hay edición digital en *The works of Mr. John Gay complete, in four volumes*, London: printed for W. Strahan, J. and F. Rivington, 1772. (URL: <https://searchworks.stanford.edu/view/8058118>. Accessed: 17-11-2017 12:11).

¹⁴ Los pensamientos de Hartley sobre la doctrina de la asociación fueron, por su parte, inspirados por la obra del ya citado John Gay y quedan perfectamente plasmados en sus famosas e influyentes *Observations on Man* (1749, I, v). Afirmaba, por lo demás, que su análisis de la doctrina de la asociación tenía también influencia de John Locke y Georges Berkeley. Algunos estudiosos destacan cómo, dada la amplia formación lectora de Hartley en materia de filosofía —Locke, Descartes, Malebranche o Leibniz— y su reconocimiento de haber leído otras fuentes sobre el tema de la asociación, es probable que también hubiera tenido en cuenta la teoría de Hume. Véase BOWEN OBERG, B., «David Hartley and the Association of Ideas», en *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Vol. 37, No. 3 (Jul.-Sep., 1976), pp. 441-454. (URL: <http://www.jstor.org/stable/2708808>. Accessed: 01-12-2016, 17:51).

¹⁵ Así opina, por ejemplo, el ya citado M. H. ABRAMNS en *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica, op. cit.*, p. 288.

desarrollan en él lo que el filósofo denomina *esprits animaux*, los espíritus animales¹⁶, y que explica fenómenos corporales más sutiles en los que, como ocurre con el resto del mecanismo corporal, tampoco cabe apreciar movimientos debidos al azar o la casualidad. Una de esas actividades es, precisamente, la del recuerdo.

Así, la teoría cartesiana de la memoria sostiene que todos los objetos percibidos producen una impresión en la materia gris del cerebro: si esa impresión es positiva, se hiende un surco grande y profundo y, por tanto, la huella es prácticamente imborrable. Si, por el contrario, es negativa, el surco resulta superficial, por lo que pronto se obtura y hace que la impresión desaparezca, dando paso al olvido. Cuando queremos recordar algo, explica Descartes, los espíritus animales recorren el cerebro hasta encontrar los surcos que se produjeron en el momento en que percibimos por primera vez el objeto que pretendemos recordar, y, de hallarlo (es decir, si la impresión fue positiva), realizan un movimiento por el cual trasladan al alma el objeto de rememoración. En su recorrido por estas excavaciones cerebrales, los espíritus animales se deslizan también por los surcos más cercanos al objeto que se quiere rescatar de la memoria, por lo que los despiertan y evocan al mismo tiempo. Ideas que pretenden ser recordadas aparecen así asociadas a otras que, en principio, no pretendían rememorarse, pero lo hacen en virtud del principio de la asociación. En palabras de Descartes:

Ainsi lors que l'ame veut se souvenir de quelque chose, cette volonté fait que la glande, se penchant successivement vers divers costez, pousse les esprits vers divers endroits du cerveau, jusques à ce qu'ils rencontrent celui où sont les traces que l'objet dont on veut se souvenir y a laissées. Car ces traces ne sont autre chose sinon que les pores du cerveau, par où les esprits ont auparavant pris leurs cours à cause de la presence de cet objet, ont acquis par cela une plus grande facilité que les autres à estre ouverts derechef en mesme façon par les esprits qui viennent vers eux: En sorte que ces esprits rencontrant ces pores, entrent dedans plus facilement que dans les autres: au moyen de quoi ils excitent un mouvement particulier en la glande, lequel represente à l'ame le mesme objet, & lui fait connoistre qu'il est celui duquel elle vouloit se souvenir¹⁷.

¹⁶ La teoría cartesiana de los espíritus animales es la reelaboración en términos mecanicistas del *pneûma psychikôn* o *sprits animalis* de Galeno y los galenistas. Véase una explicación más detallada de su modo de funcionar y sus antecedentes teóricos en DESCARTES, R.: *Las pasiones del alma*, trad. Martínez Martínez, J. A. y Andrade Boué, P. Madrid, Tecnos, 2006, pp. 71-72. Hay otra edición anterior en castellano, que es la que sigo para las traducciones de las citas originales, y es de Fernández Buey, F. Véase DESCARTES, R.: *Las pasiones del alma*, trad. Fernández Buey, Barcelona, Ediciones Península, 1972.

¹⁷ DESCARTES, R., *Les passions de l'ame*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970, Art. XLII, p. 97. («Cuando el alma quiere recordar algo, esta voluntad hace que la glándula, inclinándose sucesivamente hacia diversos lados, impulse a los espíritus hacia distintos lugares del cerebro, hasta que encuentran aquel en que están las huellas que ha dejado el objeto que queremos recordar, puesto que dichas huellas no son sino los poros del cerebro por donde circularon antes los espíritus a causa de la presencia de este objeto y con lo cual adquirieron más facilidad que los otros para poder ser abiertos de nuevo por los espíritus que vienen hacia ellos de la misma manera, de suerte que los espíritus, al encontrar estos poros, entran dentro más fácilmente que los otros, suscitando así un movimiento particular en la glándula, movimiento que representa al alma el mismo objeto y le permite recordar aquel que quería recordar.» DESCARTES, R., *Las pasiones del alma*, edición de Península, *op. cit.*, p. 38. Véase también art. 21, p. 26.)

Por otro lado, y para no dejar de lado una problemática que estará implícita en los debates dieciochescos sobre las implicaciones estéticas de la asociación de las ideas, recordemos que Descartes, que no tenía demasiadas inquietudes artísticas, llega a considerar al menos que, cuando nuestra alma imagina por su cuenta algo que no existe, como un palacio encantado o una quimera —los ejemplos son suyos—, y también cuando se aplica a considerar algo que sólo es inteligible y no imaginable —como su propia naturaleza—, las percepciones que tiene de estas cosas dependen principalmente de la voluntad. Por eso, dice Descartes, han de considerarse acciones, y no pasiones¹⁸.

Por su parte, John Locke, en *An Essay concerning human Understanding* (1690), aportaría nuevas reflexiones a una propuesta de pensamiento de cariz claramente empirista que cosecharía un enorme éxito, al menos, hasta la aparición de la filosofía de Hume. Sin embargo, el capítulo que dedica Locke en el *Ensayo* al asociacionismo no fue añadido hasta mucho más tarde de su publicación, en su cuarta edición, que data del año 1700.

Locke reconoce la existencia de conexiones naturales o racionales de ideas, pero a ellas añade las irracionales o no naturales, que se deben a asociaciones accidentales o bien a actuaciones de la mente lideradas por el azar o por una actuación autónoma y libre, lo que hace que dichas asociaciones sean enteramente particulares y dependan de factores privados como la educación, las inclinaciones o los intereses de cada individuo. El hábito asienta estas asociaciones caprichosas de la mente, que son, por lo demás, explicadas en términos muy cercanos al cartesianismo, pues se hacen depender también de ciertos movimientos de los espíritus animales que reutilizan las huellas marcadas por la costumbre, y que, debido a su frecuente tránsito, resultan más fáciles de atravesar¹⁹.

Hay que precisar que Locke aborda la asociación de las ideas con enormes precauciones, llegándola incluso a presentar como una actividad mental perjudicial para la mente que puede conducir a la locura. Aunque algunos estetas influidos por Locke mantienen todavía muchos de sus recelos —como le ocurre, por ejemplo, a Richard Payne Knight—, será tarea de éstos depurar el mecanismo epistemológico que estudiamos de las connotaciones negativas que este filósofo le atribuye. Pese a todo, se ha considerado que su tratamiento es original, pues, a diferencia de lo que opinan Aristóteles y otros después de él —como Hobbes—, la postura de Locke pone sobre aviso de las influencias incontrolables que la asociación de ideas es capaz de ejercer sobre la mente. Aunque su examen irá más allá y contemplará ciertas virtualidades estéticas en el asociacionismo, según veremos más adelante, Locke es el primero en darse cuenta de que la conexión de ideas, en especial, la irracional, puede impedir que los hombres examinen correctamente los hechos, convirtiéndose por eso en un procedimiento insolvente para los actos de conocer. Separar lo que el hábito o el azar han unido tan férreamente en el cerebro se vuelve, en ocasiones,

¹⁸ DESCARTES, R., *Les passions de l'ame*, op. cit., Art. XX, p. 81. (Descartes, R.: *Las pasiones del alma*, trad. Martínez Martínez, J. A. y Andrade Boué, P., op. cit., Art. XX, pp. 88-89.)

¹⁹ LOCKE, J., *An Essay concerning human Understanding*, Oxford at the Clarendon Press, 1969, XXXIII. (Sigo la traducción de este texto de la edición Locke, J.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. Edmundo O'Gorman México, FCE, 2013, XXXIII, p. 382.)

una tarea impracticable²⁰. Como muestra, leamos el siguiente párrafo, en donde las prevenciones de Locke alcanzan a los actos asociativos de tipo, no sólo cognoscitivo, sino incluso moral y emocional:

This wrong connexion in our minds of ideas, in themselves loose and independent of one another, is of so great force to set us awry in our actions, as well moral as natural, passions, reasonings, and notions themselves, that perhaps there is not any one thing that deserves more to be looked after²¹.

Pero hemos advertido que Locke es capaz de atisbar, aunque sea tímidamente, el interés artístico que puede ocultar el mecanismo de la asociación de las ideas. Algunos de los ejemplos que utiliza para ilustrar sus tesis son de lo más revelador. Leamos una de ellas, una de las más inspiradoras para los estetas que escribirán sus reflexiones a la sombra de su filosofía:

The ideas of goblins and sprites have really no more to do with darkness than light: yet let but a foolish maid inculcate these often on the mind of a child, and raise them there together, possibly he shall never be able to separate them again so long as he lives, but darkness shall ever afterwards bring with it those frightful ideas, and they shall be so joined, that he can no more bear the one than the other²².

El tono sigue siendo crítico y reservado, pero el ejemplo de los duendes y tragos narrados por las niñeras contiene un potencial estético indudable, pues pone de manifiesto cómo asociar determinadas ideas (la de los duendes con la oscuridad, por ejemplo) permite provocar determinadas experiencias estéticas (aunque aquí sean de signo negativo, lo cual —dicho sea de paso— no las hace menos estéticas). No es casualidad que poco después y desde una perspectiva ya enteramente esteticista, Addison se centre en las asociaciones mentales que «favorecen a aquellas aprensiones y terrores secretos, a que es naturalmente propensa la mente del hombre». Y es que tanto en uno como en otro autor se está hablando ya aquí, uno de manera implícita y otro ya completamente explícita, de una de las facultades mentales más característicamente artísticas y que hasta ahora no parecía encontrar espacio teórico significativo: la imaginación.

²⁰ LOCKE, J., *An Essay concerning human Understanding*, op. cit., XXXIII.

²¹ *Ibidem*, XXXIII, p. 219. («Semejantes conexiones indebidas, en nuestra mente, de ideas que de suyo son sueltas e independientes las unas de las otras tienen tal influencia y tienen tan gran fuerza para descarriarnos en nuestros actos, tanto morales como naturales, y en nuestras pasiones, razonamientos y en nuestras nociones mismas, que quizá no haya ninguna otra cosa, tomada aislada, que tanto merezca cuidarse.» LOCKE, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, op. cit., XXXIII, p. 384.)

²² LOCKE, J., *An Essay concerning human Understanding*, op. cit., XXXIII, p. 219. («Las ideas de duendes y tragos no guardan en realidad mayor relación con la oscuridad que con la luz; pero basta que una sirvienta atolondrada inculque con frecuencia esas ideas en la mente de un niño, y las cultive allí reunidas, y es posible que el niño no pueda ya separarlas mientras viva, y, en adelante, la oscuridad siempre traerá consigo aquellas ideas espantadas, y estarán unidas de modo que no podrá soportar la una más que la otra.» LOCKE, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, op. cit., XXXIII, p. 384.)

3. DE LA ASOCIACIÓN DE IDEAS A LA TEORÍA ESTÉTICA BRITÁNICA

Acabamos de comprobar cómo, incluso el planteamiento de Locke, de carácter estrictamente filosófico, oculta implicaciones artísticas que pudieron contribuir al éxito que la teoría de la asociación de las ideas cosechó en la estética británica del XVIII. Pero la importancia y el interés estéticos que suscitó en aquel momento el asociacionismo radican en otros aspectos complementarios que también merece la pena examinar. Ha sido el especialista en el pensamiento histórico en torno al arte, Dabney Townsend, el que se ha encargado de subrayar cómo este mecanismo poseía una virtualidad que los teóricos del *criticism* no podían eludir: el asociacionismo, dice, lograba sortear uno de los principales escollos de la estética ilustrada ya en proceso de subjetivación, a saber: permitía unir la experiencia estética subjetiva a ideas objetivas procedentes de la naturaleza²³. Digamos que ofrecía una solución de compromiso que lograba satisfacer, aunque no en su totalidad, las exigencias, todavía sin abandonar del todo, de los objetivistas, por un lado; y las pujantes de los subjetivistas, por el otro. En mi opinión, Townsend concede excesiva importancia a este equilibrio que, a la vista de los textos concretos —en especial, de los que se dedicaron al concepto de lo pintoresco, sobre los que este estudioso construye su interpretación— fue más bien precario, efímero y provisional. De hecho, coincidió, simplemente, con una discusión en torno a lo pintoresco de la que daremos cuenta más adelante, pero al final de la cual la balanza se inclinó definitivamente hacia el lado de lo subjetivo, zanjando así el asunto, y, prácticamente, disolviendo aquel promisorio término que se discutía entonces con tanto entusiasmo. De hecho, las teorías sobre lo pintoresco tendieron a desaparecer después de que se produjera aquel debate.

Una segunda razón que pudo influir en el papel que el asociacionismo jugó en la estética de esta época y, más en concreto, en la teoría de lo pintoresco, es la alianza que este mecanismo erigía entre las dos facultades que acabamos de mencionar a propósito de Descartes y Locke: la memoria y la imaginación, coalición que enriquecía la experiencia estética, tanto en lo que se refiere a la creación como a lo que tiene que ver con la recepción artísticas; coalición, por lo tanto, que podía constituir una de las bases del giro hacia la subjetividad que estaba teniendo lugar en el seno de la reflexión estética. Uno de los estudiosos que mejor ha analizado este consorcio de facultades es el ya citado M. H. Abrams, quien, en el libro mencionado anteriormente, explica cómo, en efecto, a través de la asociación de las ideas, las imágenes se movían siguiéndose unas a otras en razón de distintos tipos de conexión. Si esas imágenes volvían en el mismo orden espacial y temporal en que habían llegado por primera vez a la mente, entonces teníamos un acto de la memoria. Pero si lo hacían en un orden diferente, o, si partes segmentadas de tales imágenes se combinaban con otras formando una nueva totalidad que nunca estuvo presente como tal a los sentidos, entonces nos encontrábamos ante la «fantasía» o la «imaginación». Estos dos términos hacían así referencia, en este contexto filosófico, a la

²³ TOWNSEND, D., «The Picturesque», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 1997), pp. 365-376. (URL: <http://www.jstor.org/stable/430924>. Accessed: 01-12-2016, 17:49).

aparición en la mente de secuencias no mnemónicas de ideas, que podían después usarse para dar forma a una obra de arte²⁴. Queda entonces claro que aquello que Locke consideraba origen, entre otras calamidades, de la locura, podía ser también el vivero de la belleza. Pero me parece más interesante constatar que de lo anterior se sigue el que la memoria, y no sólo la fantasía, resultaba, desde esta perspectiva, crucial para la experiencia estética. En efecto, será esta una de las claves de comprensión del concepto mismo de lo pintoresco.

Pero antes de adentrarnos en este término podemos aducir una tercera razón que justifique el alcance que la asociación de las ideas logró en la estética ilustrada. Para ello podemos volver al *Ensayo* de Locke y recuperar otros fragmentos interesantes que he dejado a propósito atrás para retomarlos en este preciso momento. En el capítulo agregado sobre la asociación de las ideas, nos presenta el filósofo una situación imaginada, cuya causa se ve imposibilitado para precisar, y de la cual no puede más que ofrecer hipótesis dudosas: nos invita a vislumbrar a un músico que, acostumbrado a una serie de notas cualesquiera, descubre que, en cuanto empiezan a «sonar» en su cabeza, las ideas de esas notas precipitan la aparición de otras, sin que en la producción de dicha secuencia intervenga el entendimiento, el esmero o la atención. Más bien, la serie musical se le presenta «as regularly as his fingers move orderly over the keys of the organ to play out the tune he has begun, though his unattentive thoughts be elsewhere a wandering»²⁵. Parece como si la asociación azarosa de ideas que, según vimos más arriba, conduce al delirio, recuperara aquí algunas connotaciones positivas. Locke desestima indagar en las razones de este poder creativo de la mente, dejando abierta la pregunta de si se trata de conexiones de tipo irracional —que vuelven a incidir en la relación que desde antiguo, y aquí se repite, enlaza la creatividad con la locura—, o si se trata de un acto susceptible de clarificar, aunque aún no estemos capacitados o no nos interese hacerlo. Sólo concede cierto protagonismo a los espíritus animales, que —afirma Locke— pueden estar también detrás de la asociación mencionada de ideas musicales e incluso de los movimientos de los dedos al piano. Pero Locke plantea, explícitamente, esta posible explicación en términos de probabilidad. Ni que decir tiene que, cuando la derivación estética de la teoría asociacionista de las ideas se aduce en términos mecanicistas, resulta muy difícil explicar —eso es justo lo que ocurre con el músico de Locke—, que el resultado de esa asociación involuntaria se materialice y concluya en la creación de una totalidad ordenada y hasta bella²⁶. Locke se da cuenta de este problema, pero opta por dejarlo sin respuesta.

²⁴ ABRAMNS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, op. cit. p. 285.

²⁵ LOCKE, J., *An Essay concerning human Understanding*, op. cit., XXXIII, p. 218. («...de un modo tan regular como aquel con que se mueven sus dedos sobre las teclas del órgano en que ejecuta la tonada que ha empezado a tocar, aun cuando sus pensamientos inatentos anden apartados en otra cosa». Locke, J.: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, op. cit., p. 383.)

²⁶ Véase más detalles de estas dificultades y algunas de sus resoluciones históricas en el mismo estudio de ABRAMNS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, op. cit., p. 291.

Sea como sea, lo cierto es que John Locke sienta, voluntaria o involuntariamente, las bases que permiten sacar rendimiento estético a la teoría asociacionista de las ideas. No va más allá, pero tampoco puede reprochársele, pues no era su interés. Si lo fue de otros muchos autores que, mostrando —ahora sí— evidentes preocupaciones estéticas, aprovecharon muchas de sus ideas y lograron hacer del mecanismo asociativo una de las piezas angulares de la justificación del funcionamiento de la experiencia estética²⁷. Uno de esos autores es, sin duda alguna, Joseph Addison.

Teniendo en cuenta la influencia que, ya en su época, tenía este crítico y pensador —gracias, entre otras cosas, al éxito que cosechaba la revista que dirigía con Richard Steele, *The Spectator*—, no ha de extrañar que el enfoque asociacionista siguiera incrementando el número de defensores con inquietudes estéticas²⁸.

En concreto, de la copiosa obra crítica de Addison, interesan los artículos que componen *The Pleasures of Imagination*, título que remite a uno de los temas tratados ya por William Temple en su *Observations upon the United Provinces of the Netherlands* (1680)²⁹: la distinción entre lo que en esta obra se denominaba «placeres de los sentidos», que están al alcance de cualquier persona y que acaban por cansarnos; y los placeres, menos fugaces, «de la imaginación», que se encargarían de elevar y refinar los primeros. Sobre esta base, Addison desarrolla una teoría estética de mayor amplitud y profundidad, que da lugar al que podemos considerar uno de los manifiestos más importantes de la historia británica de la estética.

Desde prácticamente el comienzo de este conjunto de ensayos, en el primero de ellos, se presencia la utilización práctica y teórica del mecanismo de la asociación de las ideas. Addison comienza afirmando que la vista es «the most perfect and

²⁷ La influencia del asociacionismo trascendió incluso a los filósofos y estetas, llegando a algunos poetas, como Mark Akenside, quien en el poema titulado precisamente *The Pleasures of Imagination* confirió expresión literaria a esta teoría psicológica, en origen, epistemológica. Véase un comentario detallado de su incursión en este tema en KALLICH, M., «The Association of Ideas and Akenside's Pleasures of Imagination», en: *Modern Language Notes*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 62, No. 3 (Mar., 1947), pp. 166-173 (URL: <http://www.jstor.org/stable/2910030>. Accessed: 01-12-2016, 17:51).

²⁸ Véase KALLICH, M., «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison», art. cit. El propio Addison era plenamente consciente de la influencia que ejercía como divulgador del conocimiento, lo que lo demuestran muchas de sus palabras. En el número 10 de *The Spectator*, con fecha de 12 de marzo de 1711, por ejemplo, escribe: «It was said of Socrates, that he brought Philosophy down from Heaven, to inhabit among Men; and I shall be ambitious to have it said of me, that I have brought Philosophy out of Cosets and Libraries, Schools and Colleges, to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-bles, and in Coffee-houses.» ADDISON, J., *The Spectator in three volumes: volume 1*. A New Edition. Reproducing the Original Text, Both as First Issued and as Corrected by its Authors with Introduction, Notes, and Index edited by Henry Morley, 1891. (URL: <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV1/Spectator1.html#section10>. Accessed: 31-05-2017) («Se ha dicho de Sócrates que bajó la filosofía del cielo para que habitara entre los hombres; yo ambiciono que se diga que he sacado a la filosofía de las estanterías y de las bibliotecas, de los colegios y facultades, para que resida en las reuniones, clubs, mesas de té y cafés» [traducción mía]).

²⁹ TEMPLE, W., *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. London: printed for Edvard Gellibrand, at the Golden Ball in St. Paul's Church-yard, 1680. Se puede consultar en (http://encore.fama.us.es/iii/encore/record/C__Rb1896316_Swilliam%20temple_P0%2C12__Orightresult__U__X6?lang=spi&suite=cobalt. Accessed, 31-05-2017).

delightful» («el más perfecto y delicioso») de todos nuestros sentidos, y que es ella la que provee de ideas a la imaginación. De ahí que los placeres de la imaginación o fantasía se referan, en primer término, a los que nos proporcionan los objetos visibles que están, en efecto, a la vista, pero en segundo —y esto es lo que nos interesa—, los objetos sensibles que no tenemos delante, pero cuyas ideas se excitan a través de la contemplación, «by paintings, statues, descriptions or any the like occasion» («de las pinturas, de las estatuas, de las descripciones ú otros semejantes»). Las ideas que nos facilita la vista pueden después combinarse, es decir, *asociarse*, de distintas maneras. Addison menciona en concreto tres: «retaining, altering and compunding» («retener, alterar y componer»). Hasta tal punto puede combinar, es decir, *crear*, nuestra imaginación, hasta tal punto es valiosa estéticamente esta mezcla de ideas sin referente necesario en la realidad, que «a man in a doungeon is capable of entertaining himself with scenes and landscapes more beautiful tan any that can be found in the whole compass of nature»³⁰. Nótese que esta segunda fuente de placeres estéticos se nutre de ideas previamente adquiridas y combinadas imaginativamente de distintas maneras, lo cual quiere decir que en su disfrute es crucial el papel de la memoria, que, ya lo advertimos, desempeña en el asociacionismo y en la estética que deriva de él un papel central. Por eso cabe afirmar que la distinción que Addison establece entre los objetos vistos directamente y los recordados por la imaginación es deudora de la tradición empirista del siglo XVII, en la que la imaginación aparece aliada con la memoria porque se limita, fundamentalmente, a recoger y a *administrar* las impresiones sensibles, en la línea que Locke marca en su *Ensayo* (Libro II, VIII, 7 y X, 1-3). Destaquemos, en cualquier caso, que esta separación de los objetos vistos y recordados/imaginados termina siendo trascendental en los artículos de Addison, pues en ella se basa precisamente su relectura de la distinción de Temple entre los placeres primarios y los placeres secundarios de la imaginación (que toma también el nombre de las cualidades primarias y secundarias que Locke aborda en el Libro II del *Ensayo*). Aunque sea muy conocida, aquí la cita es obligada:

There are few words in the *English* language which are employed in a more loose and uncircumscribed sense tan those of the *Fancy* and the *Imagination*... I must therefore desire him to remember that, by pleasures of the imagination, I mean only such pleasures as arise originally from sight, and that I divide these pleasures into two kinds: my design being first of all to discourse of those primary pleasures of the imagination, which entirely proceed from such objetcs as are before our eyes; and, in the next place, to speak of those secondary pleasures of the imagination which flow from the ideas of visible objetcs, when the objects are

³⁰ ADDISON, J., *Essays on the pleasures of imagination by Joseph Addison; followed by a critical examination of the style by Hugh Blair*. Printed by & for Duverger & C^a, Antwerp, 1828 (URL: https://books.google.es/books?id=QWBNAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Accedid: 31-05-2017). «Un hombre encerrado en un calabozo puede entretenerse con escenas y paisajes [paisajes] mas bellos; que quantos se encuentran en toda la naturaleza». ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Tonia Raquejo (edición y traducción), Madrid, Visor, 1991, Capítulo I, pp. 129-131. Advertimos que la traducción que manejamos del texto de Addison es la reedición de la que hizo José Luis Munarriz a principios del siglo XIX.

not actually before the eyes, but are called up into our memories, or formed into agreeable visions of things that are either absent or fictitious³¹.

Aunque no resulta excesivamente clarificador, parece que Addison se inclina por el placer derivado del arte, es decir, el que conforma, en su mayor parte, el cómputo de los placeres secundarios, los cuales serían superiores a los que proporcionan los objetos naturales (que acaparan la mayor parte de los placeres primarios). La razón de esta superioridad del arte sobre la naturaleza sí es bastante clara en el texto: el papel que en los placeres secundarios desempeña la asociación de las ideas. Addison dice explícitamente que los placeres secundarios de la imaginación son de mayor extensión y de naturaleza más universal, porque pueden hasta convertir en agradable lo que en la realidad no lo es. Fijémonos detenidamente en su razonamiento: existe, dice el autor, un principio nuevo de placer que no es otro que «la operación del ánimo que compara las ideas nacidas de (las palabras con las ideas nacidas de) los objetos mismos»³². Un nuevo principio, podemos parafrasear, que asocia ideas de distinta procedencia y que parece proporcionar ciertas dosis de complacencia estética. Practicar esas combinaciones asiduamente se antoja entonces crucial si lo que queremos es experimentar nuevos placeres (placeres secundarios) de la imaginación. Practicar la asociación de las ideas, podemos decir también, recordar sensaciones y combinarlas, *aliar la memoria con la imaginación* es, en definitiva, el camino para cultivar la delicadeza del gusto, dice expresamente Addison, justo lo que no hace nunca el hombre vulgar³³. Qué lejos quedan aquellas amenazas de demencia, irracionalidad y locura que Locke atribuía a la asociación no natural de las ideas.

A la hora de ejemplificar sus tesis, Addison se muestra verdaderamente pedagógico e ilustrativo. Se pueden encontrar en los ensayos referencias, por ejemplo, de tipo sinestésicas, lo cual no es casualidad. Pensemos que una sinestesia es, precisamente, una combinación de sensaciones (del griego συν- [syn-], «junto», y αἴσθησις [aísthēsis], «sensación»), lo que hace de ella un recurso más que valioso para explicitar el mecanismo asociativo y el placer que cabe asignarle. Notemos también que a Addison le interesan aquellas situaciones en las que el objeto de fruición estética apela a más de un sentido; a la combinación de las sensaciones que se derivan de esa situación le otorga un importante papel:

Thus, any continued sound, as the music of birds, or a fall of water, awakens every momento the beholder, and makes him more attentive to the several beauties

³¹ ADDISON, J., *Essays on the pleasures of imagination by Joseph Addison; followed by a critical examination of the style by Hugh Blair*, op. cit. («Pocas palabras se emplean en sentido más vago y general que imaginación y fantasía. Por esto me parece indispensable fixar y determinar la noción que tengo formada de ellas, y el sentido que pienso darles en la serie de estas especulaciones... Por placeres de la imaginación entiendo solamente aquellos que nacen de la vista, y son de dos clases. Hablaré desde luego de aquellos placeres primarios, que provienen enteramente de los objetos quando los tenemos presentes. Después trataré de aquellos placeres secundarios, que dimanen de las ideas de los objetos visibles, recordadas y formadas en visiones agradables de cosas ausentes o quiméricas.» ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., Capítulo I, p 132.

³² *Ibíd.*, p. 187.

³³ *Ibíd.*, Capítulo I, p. 134.

of the place that lie before him. Thus if there arises a fragancy of smells or perfumes, they heighten the pleasures of the imagination, and make even the colours and verdure of the landscape appear more agreeable; for, the ideas of both senses recommend each other, and are plasanter together, tan when they enter the mind separately³⁴.

Aunar en una sola percepción los sonidos, los colores y los olores aumenta, según leemos en este párrafo, las posibilidades de la fruición estética, mientras que la separación, tan propia de la mentalidad analítica, de las distintas impresiones sensibles más bien imposibilita toda experiencia de lo bello, lo sublime o lo pintoresco. A partir de una sola percepción, podemos, pues, como especifica Addison, desencadenar todo un abanico de sensaciones susceptibles de asociarse a la primera, y que aguardan en la imaginación a que surja el momento de liberarse. Como se lee en *Los placeres de la imaginación*, una sola percepción «often raises up a whole scene of imaginery, and awakens numberless ideas that before slept in the imagination» («recuerda á veces toda una escena de imágenes, y despierta innumerables ideas que antes dormían en la imaginación»³⁵). Así, seguimos leyendo a Addison:

Such a particular smell or color is able to fill the mind, on a sudden, with the picture of the fields or gardens where we first met with it, and to bring up into view all the variety of images that once attended it. Our imagination takes the hint, and leads us unexpectedly into cities or theatres, plains or meadows. We may further observe, when the fancy thus reflects on the scenes that have past in it formerly, those which were at first pleasant to behold, appear more so upon reflexión; and that the memory heightens the delightfulness of the original³⁶.

No está de más subrayar que, después de su exposición teórica y de su ejemplificación, Addison reconoce explícitamente su deuda con la filosofía cartesiana, apelando en concreto a los espíritus animales que serían los que se encargarían, a

³⁴ ADDISON, J., *Essays on the pleasures of imagination by Joseph Addison; followed by a critical examination of the style by Hugh Blair*, op. cit., p. 13. («Así, un sonido continuado, como la música de las aves ó el ruido de una cascada, despierta á cada instante el ánimo del expectador, y le hace mas atento á las diversas bellezas del objeto que tiene presente. Por la misma causa, si se percibe la fragancia de algunos olores ó aromas, realzan éstos los placeres de la imaginación, y hacen mas agradables los colores y verdor de un paisaje: porque las ideas excitadas por las impresiones de ambos sentidos se ayudan mutuamente, y son mas deliciosas quando van juntas, que dirigiéndose á la mente separadamente». ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., Capítulo II, p. 145.)

³⁵ ADDISON, J., *Essays on the pleasures of imagination by Joseph Addison; followed by a critical examination of the style by Hugh Blair*, op. cit. (ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., Capítulo VII, p. 179.)

³⁶ ADDISON, J., *Essays on the pleasures of imagination by Joseph Addison; followed by a critical examination of the style by Hugh Blair*, op. cit., pp. 40-41. («Un olor ó color particular es capaz de llenar de repente al ánimo de la pintura de unos campos ó jardines que habíamos ya visto, y presentarse toda la variedad de imágenes que alguna vez le acompañaron. Enciéndose nuestra imaginación, y sin pensarlo nos lleva á ciudades ó teatros, llanuras ó prados. Es además de observar que de esta manera la imaginación reflexiona sobre las escenas que ántes habían pasado por ella; de suerte que las que al principio le fueron mas agradables al verlas, con la reflexión aparecen aun mas agradables; y la memoria de esto da nuevo realce al deleyte que le causó el original», ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., pp. 179-180.)

fin de cuentas, de desencadenar ese «comboy» de ideas asociadas por la imaginación³⁷. De esta manera, las virtualidades estéticas que ocultaba la teoría cartesiana de la memoria salen por fin a la luz.

Sentadas las bases teóricas de su planteamiento, a Addison sólo le falta remarcar la necesidad que todo artista —él piensa, sobre todo, en el poeta— tiene de poner en práctica estos ejercicios de asociación mental, lo mismo que el filósofo hace con su entendimiento. Muy lejos ya de las prevenciones de Locke, Addison recomienda el continuo entrelazamiento de imágenes mentales para poseer una sensibilidad fina y hasta exquisita. Brevemente, apuntemos que esta recomendación va a cuajar en muchos filósofos posteriores, como Richard Payne Knight —sobre el que volveremos después—; también podemos encontrarlo en las reflexiones que vierte David Hume en *The Standard of Taste* en torno a los requisitos exigibles a los jueces de la belleza. Entre ellos se menciona, explícitamente, la importancia de enriquecer el número de experiencias estéticas individuales, acto que debe hacerse antes de disponerse a juzgar³⁸. Precisamente, y volviendo a Addison, lo pintoresco tiene aquí mucho que decir, pues la experiencia estética de un tipo especial de naturaleza —que ya no será ni la bella ni la sublime—, y que es representada cabalmente por el —*Paradise Lost* de Milton—³⁹, se explicará, precisamente, como un juego asociativo de ideas mínimamente exigible a todo poeta. Pero también serán la experiencia de lo bello y de lo sublime las que quedarán justificadas, a partir de este momento y en el contexto histórico que estamos revisando, a través del mecanismo de la asociación; no sólo ocurrirá en Addison, sino también en la obra de otros autores, a este respecto, igual de significativos.

Richard Payne Knight, por ejemplo, en su *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, enunció el principio básico de la asociación de las ideas en los términos siguientes: «To a mind richly stored, almost every object of nature or art that presents itself to the senses, either excites fresh trains and combinations of ideas, or vivifies and strengthens those which existed before»⁴⁰. Así, se explicaban las diferencias que cabía apreciar entre un biólogo y un mero paseante a la hora de enfrentarse a los seres vivos o inertes de la naturaleza⁴¹; pero también explicaba la distancia que existía entre aquel que practicaba con frecuencia la asociación de ideas de tipo artístico y aquel que no lo hacía, diferencias que imposibilitaban que sus respectivos grados de comprensión y de fruición estética pudieran si quiera compararse⁴².

³⁷ Ibídem, pp. 180-181.

³⁸ Hay traducción española en HUME, D., *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008.

³⁹ Sobre *Paradise Lost*, Addison escribió una serie de artículos en *The Spectator* que fue publicando semanalmente, desde el sábado, 5 de enero de 1712, hasta el sábado, 26 de abril de 1712; fueron publicados después con el título *Notes upon the Books of Paradise Lost*.

⁴⁰ PAYNE KNIGHT, R., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Thoemmes Press, 1999, p. 143. [«Para una mente bien amueblada, casi cualquier objeto de la naturaleza o del arte que se le presente a los sentidos, excita tanto frescas combinaciones y trenes de ideas, como vivifica y refuerza otras que existían con anterioridad» (traducción mía)]

⁴¹ Ibídem, p. 143.

⁴² Ibídem, p. 41. Véase también Ross, S., «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wiley on behalf of The American

Siguiendo todavía muy de cerca las tesis de Locke, Knight Payne explicaba entonces que el hábito de asociar ideas comenzaba con nuestras primeras percepciones, pero que se volvía tan espontáneo y rápido en las personas adultas, que daba la impresión de que consistía en una operación mecánica que apenas podíamos controlar o influenciar voluntariamente. Parecía como si fuesen más bien las propias ideas las que se asociaban por su cuenta⁴³. Y hasta se antojaba imposible desprenderse después de aquellas asociaciones, al quedar, tanto las agradables como las desagradables, fuertemente ligadas a la memoria⁴⁴.

Que la asociación de ideas tiene que ver en su caso con el placer estético que deriva, en concreto, de la belleza, queda plenamente constatado en algunos momentos de la *Analytical Inquiry*, como cuando Payne Knight atribuye al poder de asociación de ideas la capacidad misma de apreciarla, incluso —recaigamos en esto— cuando la belleza se considera en términos clásicos, es decir, como simetría, armonía o proporción. Como podemos leer en el ensayo mencionado, considerar como hermoso un objeto con tales caracteres depende ahora, enteramente, de la asociación de las ideas, y no de la razón abstracta ni de la sensación orgánica⁴⁵. Hay que resaltar lo extraño de esta explicación, pues uno de los valores de la definición clasicista —matemática— de la belleza ha radicado justamente en su dependencia de la racionalidad humana, no del sentimiento, lo que garantizaba el logro de sus aspiraciones universalistas. Es como si Payne Knight quisiera justificar la razón de ser de esta definición concreta de lo bello, tan importante en la historia de la estética, pero intentara hacerlo desde coordenadas sensualistas, tal vez, para mantenerla sin perseverar en fundamentaciones de cariz racional. Pero el mismo mecanismo se halla detrás de otros juicios estéticos diferentes, como los que emitimos al hablar —el ejemplo es del propio autor— de la «ligereza» de un edificio, dictamen que sólo puede proceder, según Payne Knight, de asociaciones previas de esta cualidad con determinados materiales de construcción⁴⁶.

Con respecto a lo sublime, uno de los referentes que podemos aducir, más allá del mismo Addison, es Alexander Gerard, que se atreve, muy precozmente, a ampliar los límites de la definición al uso de lo sublime para que en ellos tengan cabida objetos no naturales, pero susceptibles de considerar como sublimes, en virtud, justamente, de la asociación con ellos de ideas naturales de la sublimidad⁴⁷.

A este respecto, Gerard comenta que la naturaleza de la asociación es, justamente, la de unir ideas de manera tan cercana que se convierten en una sola. Así, las cualidades de una parte se atribuyen al todo, o las del todo a una parte. Como mínimo, la asociación ayuda a que la mente transite de una idea a otra de manera rápida y fácil, hasta tal punto que contemplamos ambas con la misma disposición y somos afectados por ellas de manera similar: «Whenever, then, any object

Society for Aesthetics, Vol. 46, No. 2 (Winter, 1987), pp. 271-279 (URL: <http://www.jstor.org/stable/431865>. Accessed: 01-12-2016. 17:47).

⁴³ PAYNE KNIGHT, R., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, op. cit., p. 136.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 172.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁴⁷ GERARD, A., *An Essay on Taste*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1999, Part I, Section II, p. 20.

uniformly and constantly introduces into the mind the idea of another that is grand, it will, by its connexion with the latter, be itself rendered grand»⁴⁸. Es lo que ocurre con palabras o frases de un poema al que hacemos en nuestro juicio merecedoras de la cualidad de lo sublime, cualidad que se les otorga, no sólo por su sonido, por ejemplo, sino también por las ideas que asociamos a esas palabras o esas frases, es decir, por el contenido o significado de los términos que contienen: así ocurre, para Gerard, cuando se citan obras literarias antiguas que admiramos por su grandeza y cuya respuesta emocional el poema logra trasladar, por la vía de la asociación, a la palabra o la frase en cuestión.⁴⁹ De ello se puede extraer una lección valiosa para el poeta: la de que en el arte que usa como instrumento el lenguaje, la sublimidad sólo puede alcanzarse a través de la asociación. En palabras de Gerard: «The sublime of those arts, in which the instrument of imitation is language, must evidently arise entirely from association; as it is the only principle, from which words derive their force and meaning»⁵⁰.

Gerard va más allá de las artes literarias extendiendo su propuesta a otros lenguajes que, en principio, parecen más incapacitados para suscitar la impresión de lo sublime. Así, por ejemplo, la arquitectura, que, aparte de su dimensión, que de por sí —dice el autor— le facilita el camino, necesita también de la asociación de ideas como las de fuerza y durabilidad de las columnas o de la estructura, así como las de, por ejemplo, riqueza y magnificencia en los materiales, para presentarse ante el juicio como un arte dotado de sublimidad⁵¹.

Así como lo bello y lo sublime se activan en el cerebro a través de la asociación de las ideas, lo mismo cabe decir de lo pintoresco. Pero antes de adentrarnos en el análisis de este término, conviene regresar a Addison para cerrar la explicación con algunas ideas complementarias que justifican mejor la importancia que en su caso adquiere el asociacionismo.

Como se ha señalado muchas veces, el concepto de imaginación que utiliza Addison es deudor, en su mayor parte, del pensamiento de Locke, pues sigue partiendo del presupuesto de que la percepción es una actividad fundamentalmente pasiva que se limita a registrar las impresiones del mundo exterior, y que después, o bien las re-presenta cuando están ausentes —actuando así en alianza con la memoria (casi identificándose con ella)—, o bien las combina generando nuevas creaciones. Es esto lo que conduce a Addison a especificar que no podemos imaginar nada que no hayamos visto con anterioridad⁵². Hasta aquí, todo es semejante a lo que plantea

⁴⁸ *Ibíd.*, Part I, Section II, p. 20. [«Entonces, cuando un objeto cualquiera introduzca uniforme y constantemente en la mente la idea de otro que es grandioso, será, por su conexión con ésta, hecho él mismo grandioso» (traducción mía)].

⁴⁹ *Ibíd.*, Part I, Section II, p. 21.

⁵⁰ *Ibíd.*, Part I, Section II, pp. 24-25. [«Lo sublime de esas artes en las que el instrumento de la imitación es el lenguaje, debe surgir evidentemente de la asociación, ya que este es el único principio del que las palabras reciben su fuerza y su significado» (traducción mía)].

⁵¹ *Ibíd.*, Part I, Section II, p. 23.

⁵² ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, *op. cit.*, especialmente el capítulo I.

Locke en el *Ensayo*⁵³. Sin embargo, es cierto que, conforme avanza en el desarrollo expositivo de sus ideas, Addison ensancha los límites de esa dimensión creadora de la imaginación, superando el mecanicismo explícito en el planteamiento de base, y adelantándose simultáneamente al movimiento romántico, en el que se afirma ya, sin contemplaciones, el poder creativo y libre de la facultad imaginativa. Así, desdiciéndose de lo afirmado al comienzo de *Los placeres de la imaginación*, ésta, para Addison, no sólo crea nuevas totalidades con las impresiones que obtiene de la percepción de la naturaleza, sino que es capaz —literalmente— de inventar⁵⁴. Para entender esta ampliación, es interesante revisar lo que Addison entiende como *Wit*, ingenio. Es justamente esta facultad la que, en alianza con la imaginación, da lugar a nuevas visiones en las que la experiencia originaria de la naturaleza ya no resulta tan relevante. Las páginas que dedica Addison al que hoy denominaríamos género fantástico son aquí de lo más revelador. Desdiciendo también a Locke, que tan prevenido se mostraba con los cuentos y narraciones de hadas y trastos, Addison se acerca, desde esta otra perspectiva, no sólo a Milton, sino también a Shakespeare, cuya obra —elegida a propósito como ejemplo— está precisamente cargada de alegorías, símbolos, seres irreales y atmósferas oníricas sin referente natural⁵⁵. Habla así de aquellas composiciones literarias en las que el poeta pierde de vista la naturaleza y entretiene al lector con caracteres y acontecimientos *que sólo existen en su imaginación*. Se refiere, curiosamente, a esos mismos tipos literarios que atormentaban a Locke, las hadas, las brujas, los hechiceros o los magos, y, en definitiva, al género o estilo que, en aquel momento, Dryden denominaba «de los encantos». Coherente con las ideas expuestas anteriormente, Addison considera que su independencia de la naturaleza y su dependencia de la invención convierten estos tipos y este género en el más difícil de practicar⁵⁶. Por eso, exige y recomienda al que se

⁵³ En términos muy parecidos reflexiona también Payne Knight, para quien la memoria puede existir sin imaginación, pero la imaginación no es capaz de actuar sin la memoria, pues todo lo que imaginamos proviene de la información obtenida a través de los sentidos. PAYNE KNIGHT, R., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, op. cit., p. 141.

⁵⁴ ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., especialmente el capítulo IX.

⁵⁵ M. H. Abramns dedica parte de su estudio a analizar la polémica poética que se sigue de esta tesis y resalta la influencia que el mismo Addison ejerce en ella y en la estética posterior; un acontecimiento relevante en este sentido la constituye la llamada *querelle allemande*, protagonizada por los críticos suizos Johann Breitinger y Johannes Bodmer, quienes defendían la potestad creativa de la imaginación, frente a los defensores del clasicismo, es decir, de la mimesis artística más esclavizada a una imaginación meramente receptiva.

⁵⁶ ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, op. cit., p. 195. La responsable de la reedición de la traducción española de *Los placeres de la imaginación* de Munarriz, resalta cómo uno de los aspectos más «conflictivos» del texto radica en la identificación que Addison establece entre la obra de Dios y la del poeta, al que atribuye la capacidad de imaginar cosas más grandes, bellas y extrañas que las creadas. Se advierte en la traducción que este aspecto tan romántico y controvertido de la obra de Addison es suavizado adrede por Munarriz, quien, pensando en un posible lector católico, sustituye ese poder por un «poder del ánimo» presentado de modo impersonal, es decir, sin adjudicárselo a ningún tipo concreto de creador. Tal vez por eso Munarriz se ve obligado a compensar esta «licencia», incrementando el «romanticismo» de Addison en otros momentos de la obra, cree el editor, por ejemplo, en los párrafos dedicados a lo sublime, que se describen en términos

decida a cultivarlo un temperamento especial y —lo que a nosotros nos interesa— una imaginación extremadamente fértil, así como supersticiosa —es decir, capaz de crear escenas o historia sin fundamento real ni racional⁵⁷ (¿asociaciones no naturales?). En cuanto a los efectos que la literatura «de los encantos» provoca en el espectador, Addison especifica que se resumen en un «horror plácido» que logra entretener al lector por la extrañeza y la novedad que le proporcionan, aunque también por retrotraerle a su infancia y a las historias que se le contaban, favoreciendo así el despertar de sus aprensiones y terrores secretos y supuestamente pasados —es decir, avivándole a él también asociaciones de ideas ya olvidadas, pero grabadas en surcos profundos e imborrables—. La imaginación artística puede, en definitiva, basarse en la naturaleza o prescindir de ella, y en ambos casos, por efecto de la asociación, es capaz de embaucar.⁵⁸

4. AVATARES ILUSTRADOS DE UN CONCEPTO ABOCADO A DESAPARECER: LO PINTORESCO

En la estética del XVIII, el papel que el asociacionismo desempeña y que hemos esbozado previamente, se percibe con especial claridad en la teorización sobre lo pintoresco, uno de los términos de más corta, pero intensa vida durante ese período. El origen de la definición y del debate teórico posterior que desencadenó la acuñación del concepto tiene que ver con la aparición, en esa época, de un estilo de diseño de jardines al que se le denominó «picturesque» y del que la obra del arquitecto y paisajista Humphrey Repton (1752-1818) resultó paradigmática. Pero con las discusiones que genera el término, lo pintoresco trasciende en seguida este ámbito particular de significación para convertirse en un concepto central en la vida cultural del siglo ilustrado. Pasa así a asociarse con el descubrimiento estético de cualidades visuales en general, no sólo las relacionadas con la jardinería, razón por la cual se relaciona también con otro arte distinto, el pictórico, entendido como punto de convergencia de otras muchas prácticas creativas que abarcan desde la poesía, hasta la arquitectura o la misma jardinería, casi la premonición de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Casi por extensión natural, a lo que remite pronto el concepto y las ideas que se le asocian desde entonces, es a otro género artístico no siempre estimado como tal y que aglutina también esas otras prácticas creativas: el del paisaje, tanto real como pictórico.

Stephanie Ross, que ha estudiado a fondo lo pintoresco, ha subrayado cómo, en la centralidad que el concepto adquiere durante la Ilustración, contribuye favorablemente un factor que es más bien de tipo circunstancial: la decadencia de la influencia cultural francesa, que no puede desligarse a su vez de la extensión y hasta de la institucionalización —sobre todo a partir del Tratado de Utrecht (1715)—, del llamado *Grand Tour*. Con él, los *gentlemen* ingleses, casi de forma estandarizada, completaban su formación viajando, durante al menos un año, por distintos países

cercanos a los que usa Edmund Burke, y, por tanto, con una tonalidad mucho más terrorífica de lo que se aprecia en la versión original.

⁵⁷ Ibídem, p. 196.

⁵⁸ Ibídem, p. 202.

del continente. Italia se convirtió pronto en uno de los destinos favoritos de estos viajeros físicos y espirituales, debido, entre otras cosas, al interés artístico que despertaba la campiña romana con sus ruinas y su atmósfera tan decididamente clasicista. Con respecto a lo que aquí centra nuestra atención, no está de más recordar la importancia que la contemplación de estos paisajes tuvo en la agudización del gusto y la sensibilidad de toda una generación de trotamundos, una intensificación demostrada y exhibida después en el encuentro que mantenían con las grandes obras de arte de tema, precisamente, paisajístico; en especial, interpelaron el gusto de estos afortunados viajeros las pinturas de los maestros italianos y franceses, que, además, se popularizaron rápidamente al circular por toda Europa en la forma de postales y de otro tipo de reproducciones. Ello contribuyó a que el prestigio de artistas como Claude Lorraine, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa o Gaspar Dughet se incrementara y trascendiera las fronteras nacionales⁵⁹. Precisamente, de ello se sigue el que el término «pintoresco» llegara a aludir también a algunos matices estrictamente pictóricos o visuales en general, como la agudeza en la expresión de los efectos cromáticos y lumínicos que determinados paisajes, reales o pintados, eran capaces de exteriorizar⁶⁰.

Destaquemos entonces que el *Grand Tour* favoreció la asociación de experiencias estéticas provenientes de la naturaleza con experiencias estéticas de raigambre más bien artística, lo que hizo que se pusiera en práctica un nuevo tipo de placer estético —el que recibiría justamente el nombre de lo pintoresco— en el que convergían y se sintetizaban lo que Addison llamaba placeres primarios y secundarios; se estaba dando carta de nacimiento, en definitiva, a una nueva experimentación estética en la que la asociación de ideas procedentes de los sentidos y de otras ideas re-conocidas en las obras de temática paisajística era justamente la garante de la fruición; la asociación de las ideas de uno y otro conformaba, pues, la experiencia estética de lo pintoresco. No hay que desestimar el hecho de que estas asociaciones, estos viajes físicos y espirituales que permitían acentuar la delicadeza del gusto, formaban parte de un intento más amplio de incrementar la cultura y la educación individual del viajero, su *Bildung*, desplegándole un abanico de experiencias novedosas, entre las que la estética ocupaba un lugar determinante.

Para el propósito de este trabajo, me interesa resaltar que se aprecia una clara evolución, en la definición dieciochesca de lo pintoresco, que va de lo objetivo a lo subjetivo, y en la que desempeña también un papel fundamental la teoría de la asociación de las ideas. En cierto sentido es esta teoría la que subjetiva el concepto, y, dada la centralidad que lo pintoresco tiene, según acabamos de apuntar, en buena parte de la época ilustrada, es posible pensar que el mecanismo asociativo está detrás del giro hacia el sujeto que experimenta la estética británica del siglo XVIII. Considero que esta es la razón por la que no es fácil encontrar referencias a lo pintoresco que lo examinen o definan en términos categoriales, como sí ocurre, desde la antigüedad, con lo bello y lo sublime: aunque hubo algunos intentos de enumerar objetivamente sus cualidades para hacerlo reconocible a cada cual

⁵⁹ Ross, S., «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, art.cit.

⁶⁰ MADERUELO, J., «La mirada pintoresca», en: *Quintana*, n° 11, 2012, p. 81 (Acceso: 28-11-2016).

—examinaremos los más importantes a continuación—, la subjetivación de lo pintoresco fue ganando terreno desde prácticamente el comienzo de la corta vida de este término, lo que impidió que aquellos intentos de definición fraguaran en la cultura del dieciocho. En contraposición, lo que se impuso fue una revalorización de la actividad subjetiva del experimentador, enriquecida estéticamente a través de la frecuente asociación de ideas. De lo que se trataba era en definitiva, de experimentar, cuanto más y más profundamente, mejor.

Entre los autores que, en este contexto, intentaron atribuirle caracteres objetivos a lo pintoresco, podemos citar, en primer lugar, al clérigo anglicano William Gilpin (1724-1804). Su intento de definición, que comienza en 1768 y culmina en 1792 —con sus *Three Essays: On picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added on Landscape Painting*—, deriva de su propia experiencia personal como viajero que recorre Gran Bretaña y Escocia con el cuaderno de notas en el bolsillo, dispuesto a registrar las variedades de los paisajes naturales disponibles para lo que ya él denomina el «ojo pintoresco»⁶¹. Se pretende aludir así, de una forma diferente, a la agudización de la sensibilidad y del gusto que la contemplación estética de la naturaleza garantiza. Su propuesta, en efecto, tenía como finalidad detectar cualidades objetivas de lo pintoresco que permitieran diferenciarlo claramente de lo bello y lo sublime, con los que tanto se relacionaba (y confundía). Hablaba en concreto de rasgos como lo áspero, lo rugoso, lo hirsuto o lo tosco. También definió el término como aquel que aludía a objetos que eran aptos para representarse en la pintura, definición que se antojaba más lógica y natural.

En línea continua con Gilpin, Uvedale Price (1747-1829), en su *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of studying Pictures, for the Purpose of improving real Landscape* (1794)⁶², se atrevió, con mayor desenvoltura, a proponer lo pintoresco como una auténtica categoría similar en consistencia a la de lo bello y lo sublime; lo hizo tomando como modelo, precisamente, la *Inquiry* de Edmund Burke, aunque limitándose a describir los placeres derivados de este nuevo término. Price consideraba que el ensayo de Burke resultaba incompleto porque existía un tipo de placer que no encajaba con la propuesta polarizada de su antecesor, y que podía ejemplificarse con el que suscitaba la contemplación de los paisajes de Gaspar Dughet. Estos, decía, carecían tanto de la serenidad de los cuadros de Claudio de Lorena —bellos—, como del terror de los de Salvatore Rosa —sublimes. Las «anomalías» de estos placeres no derivados ni de lo bello ni de lo sublime podían asociarse a una categoría diferente llamada, justamente, lo pintoresco.⁶³ Según Price, que parece seguir aquí algunas

⁶¹ GILPIN, W., *Three Essays: On picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added on Landscape Painting*, London; Printed for R. Blamire, in the Strand, M.DCC.XCII. Sobre este autor, véase Marshall, D.: «The Problem of the Picturesque», art. cit.

⁶² PRICE, U., *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of studying Pictures, for the Purpose of improving real Landscape*. London: Printed for J. Robson, New Bond-Street. M.DCC.XCVI.

⁶³ Para la tesis de Uvedale Price, véase también Ross, S., «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», art.cit.

ideas ya expuestas por Joseph Addison, estos paisajes despertaban en el espectador la curiosidad, y lo hacían, no sólo a través de la vista, sino implicando a todos los sentidos⁶⁴. Entre los caracteres que Price asignaba a lo pintoresco, caracteres que, por ser presentados así, podemos considerar igualmente objetivos, se encontraban muchos de los que ya había mencionado Gilpin, aunque añadía otros como la rugosidad, la variación repentina o la irregularidad⁶⁵.

Gilpin y Price se inclinaban, pues, por una descripción objetivista de lo pintoresco basada en el estudio de paisajes naturales o artísticos cuyas características no se ajustaban a las definiciones al uso de lo bello y lo sublime. Creían encontrar así un hueco en el abanico de las experiencias estéticas, susceptible de rellenarse mediante la abstracción y posterior enumeración de los rasgos que más sobresalían en las obras representativas. Sin embargo, los intentos de completar estas enumeraciones terminaron prácticamente aquí, o, al menos, empezaron a ser elaboradas en textos que carecen de la suficiente relevancia histórica o teórica. En contraposición, se fue imponiendo una visión mucho más subjetiva de lo pintoresco en la que lo principal iba a ser el *modo de mirar* que requiere la experimentación de este —ahora ya— *sentimiento estético*. Fundamentalmente, el responsable de este giro hacia el sujeto es el ya citado Richard Payne Knight, que nos interesa además porque se aprovecha del mecanismo epistemológico de la asociación de las ideas para fundamentar su teoría. Así, lo pintoresco es en su caso un modo concreto de asociar ideas estéticas. La importancia de este teórico es pues indiscutible, no ya sólo para definir en qué consiste, en el siglo XVIII, lo pintoresco, sino para asentar las bases del desplazamiento psicológico que experimenta la estética británica en este mismo período. El problema va a ser que, una vez que se imprime este giro, el término «pintoresco» iniciará un proceso irreversible de desintegración.

Payne Knight había hecho una primera incursión en el concepto en su poema didáctico titulado *The Landscape* (1794)⁶⁶, en el que se enzarzó, junto al mismísimo Humphry Repton, en una discusión pública con Price acerca de la infinidad de detalles atribuibles a lo pintoresco. El debate que se siguió a continuación culminó con la publicación de *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805)⁶⁷, de Payne Knight. Se puede decir que el proceso de subjetivación de lo pintoresco, que fundamenta, como un elemento más que podemos tener en consideración, el giro hacia el sujeto sufrido por la estética ilustrada, tiene lugar en el arco temporal que va desde 1794-95 hasta 1805, apenas unos diez años de distancia. Durante este período, Uvedale Price revisa algunas de sus ideas originales y edita distintas versiones de su *Essay* (de 1796 a 1798); finalmente publica, en 1801, una segunda reflexión con el título *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and*

⁶⁴ Ibídem, pp. 40-41.

⁶⁵ PRICE, U., *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of studying Pictures, for the Purpose of improving real Landscape*, op. cit., especialmente, el capítulo II. Véase también algunos comentarios sobre el tema en Ross, S., «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», art.cit.

⁶⁶ PAYNE KNIGHT, R., *The Landscape. A didactic Poem in three Books*, London, Bulmer and Co., 1794 (URL: <https://books.google.es/books?id=QxpRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>, Accessed: 14/06/17).

⁶⁷ PAYNE KNIGHT, R., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, op. cit.

*Beautiful*⁶⁸. Por su parte, en el libro citado de 1805, de mucha mayor ambición teórica, Payne Knight desarrolla minuciosamente una extensa reflexión estética, que enlaza con la mejor tradición del *criticism* británico —la que encabezan Gerard, Alison o Shaftesbury⁶⁹—, y que, trascendiendo lo pintoresco, abarca el estudio de todos los sentidos y de todas las artes, así como una teoría de la percepción, de la imaginación, del juicio o de las pasiones; finalmente, y en lo que a nosotros nos interesa, Payne Knight examina los conceptos de lo sublime, lo patético, lo ridículo y lo pintoresco, haciendo justamente uso del método empirista de la asociación⁷⁰. Los apartados que dedica este autor al concepto de lo pintoresco son una buena prueba, no sólo del aprovechamiento teórico que los estetas de la época extraen del asociacionismo, sino también de su puesta en funcionamiento práctico.

Si nos centramos entonces en la obra más representativa de Richard Knight Payne, su *Inquiry*, podemos certificar su convicción de que la apreciación de lo pintoresco depende ante todo del poder de asociar las ideas. Los efectos de color, luz y sombra que transmiten determinados paisajes, dice por ejemplo, solo son enteramente percibidos por las personas que conocen el arte de la pintura y tienen sensibilidad para distinguir sus excelencias. Estas personas no sólo gozan del arte de lo pictórico paisajístico, sino que su ejercicio imaginativo y memorístico de asociación les permite también gozar, distinguidamente, del paisaje natural⁷¹. El conocimiento del arte pictórico y la contemplación de la propia naturaleza resultan, pues, fundamentales para *sentir lo pintoresco*, que se hace entonces depender de la experimentación frecuente e individual de estos objetos o entornos y del enriquecimiento subsecuente de ideas procedentes de dicha experimentación⁷². En su contundente crítica a Price, Knight Payne deja claro que buscar caracteres objetivos para definir lo pintoresco es el «great fundamental error», un error que puede resumirse en una sola y diáfana idea: «seeking for distinctions in external objects which only exist in the modes and habits of viewing and considering them»⁷³. Frente a esa tendencia a objetivar los rasgos de lo pintoresco, Knight localiza este concepto en la mente del observador, más en concreto, en su modo de mirar y de considerar mentalmente lo mirado. Se puede decir, por eso, que, en su caso, lo pintoresco es justamente un modo de asociación de las ideas procedentes originariamente de algún objeto de la visión⁷⁴. El giro subjetivista se ha consumado, y ello trae consecuencias irreversibles para la estética y para la historia de lo pintoresco.

Ubicar la experiencia de lo pintoresco en una subjetividad que asocia desde sus propias (y privadas) experiencias las ideas del mundo exterior (pictórico o natural)

⁶⁸ PRICE, U., *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and Beautiful*, Mereford, Printed by D. Walker, London, 1801 (URL: https://books.google.es/books?id=ZPMOAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=A+Dialogue+on+the+Distinct+Characters+of+the+Picturesque+and+Beautiful.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj_hLWm5L3UAhUNa1AKHdfFA-QQ6AEIKjAA#v=onepage&q=A%20Dialogue%20on%20the%20Distinct%20Characters%20of%20the%20Picturesque%20and%20Beautiful.&f=false. Accessed: 14/06/17)

⁶⁹ ROSS, S., «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», art.cit.

⁷⁰ MADERUELO, J., «La mirada pintoresca», art.cit., p. 84.

⁷¹ PAYNE KNIGHT, R., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, op. cit., pp. 145-146.

⁷² *Ibíd.*, p. 152.

⁷³ *Ibíd.*, p. 196.

⁷⁴ ROSS, S., «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», art.cit.

es, desde luego, el primer paso para hacer desaparecer el concepto mismo que nos ocupa. Si este sólo está en la mente del contemplador, nada impide que sea enteramente particular. Dependerá, entre otros muchos factores incontrolables, del tipo de paisajes que haya visto ese sujeto, de las veces que lo haya hecho y de las asociaciones, potencialmente infinitas, que haya podido establecer entre sus experiencias directas con la naturaleza y las obras de arte que haya tenido oportunidad de contemplar. Que el *Grand Tour* se institucionalizase y estableciera determinados circuitos y destinos turísticos pudo generar la sensación de que había un mínimo acuerdo en lo que al significado del término se refería. Pero una vez que se abrieron nuevas vías de comunicación, que se favorecieron, abarataron y acortaron los viajes a lugares distintos, pretender apresar lo pintoresco se volvió algo enteramente quimérico. Como han dicho a este respecto algunos estudiosos, en la medida en que, al final de su corta vida, lo pintoresco dependía de un acto de la mirada en el que se ponían en contacto lo ausente y lo presente, así como el arte y la naturaleza, el lugar desde el que se quisiera especificar o explicitar, aunque fuese mínimamente, se tornó escurridizo y dificultoso⁷⁵.

La consecuencia de este debate es también, no obstante, el que se considerase que la sensibilidad para lo pintoresco dependía de la educación en las artes, en particular, en la pintura de paisajes o en la poesía pastoral, educación que permitía ejercitar una correcta asociación de las ideas y, con ella, una fruición estética más profunda y superior⁷⁶. Apreciar lo pintoresco era, entonces, y cada vez más, un modo de entrenar y de exhibir la sensibilidad o el gusto. Nada más, podemos pensar, pero también, nada menos, pues la agudización de la sensibilidad, lo que algunos autores denominarán también la «delicadeza del gusto» se estará convirtiendo así, en ese momento, en un componente cada vez más importante de la formación individual que, además, repercute en la vida comunitaria; y es que, ya en este momento, la educación estética está dejando de ser un adorno prescindible, para ahormar un modo de formación transversal pero igualmente determinante de la vida de un ciudadano. De hecho, así lo pondrá de manifiesto, ya con decisión aunque algunos años más tarde, el poeta y dramaturgo alemán, Friedrich Schiller.

Por tanto, y pese a su progresiva y rápida disolución, la importancia del concepto de lo pintoresco en la cultura del XVIII resulta, en efecto, indiscutible. No sólo por fomentar el incremento del enriquecimiento artístico y estético del ser humano, según acabamos de comprobar, sino también por traer consigo una serie de cambios en la vida cotidiana que tuvieron, en otro sentido, un enorme impacto social. Pensemos que, al ampliar el abanico de las experiencias estéticas, indirectamente, el placer de lo pintoresco potenciaría —al menos entre la clase burguesa— el disfrute de objetos y, sobre todo, de situaciones que, hasta ese momento, no parecían ser estéticamente significativos. Se amplía así el interés, no ya a los entornos objetivamente bellos —o pretendidamente objetivos—; también vamos más allá de aquellos entornos sublimes que podían llegar a *ensanchar* el alma, como dijera Kant. Ahora también lo curioso, el detalle, el pequeño efecto de luz o de color de un paisaje cualquiera merecerían detenimiento de la mirada y, con ella, cierta consideración

⁷⁵ MARSHALL, M., «The Problem of the Picturesque», art.cit.

⁷⁶ TOWNSEND, D., «The Picturesque», art.cit.

que lo extrajera de su invisibilidad. No por casualidad, detrás de este afinamiento del gusto que tanto representa el concepto de lo pintoresco, hay, para algunos estudiosos, toda una transformación de la cultura material de la época que impacta en la vida económica, política y social de Europa. Parte de ella la ocupa la expansión del turismo y con él de una nueva iniciativa empresarial de muy largo recorrido, la de la hostelería, que ve transformado su modo de aparecer al tomar conciencia de que debe ser ahora impulsora de lugares pensados como ambientes que favorezcan la conversación informal e ingeniosa, el ocio concordante con la curiosidad que suscita visitar lugares desconocidos; o el intercambio cultural con otras naciones, con sus costumbres y modos de vida, una nueva y pujante industria que pudo haber tenido en lo pintoresco un acicate impremeditado aunque determinante⁷⁷.

Así pues, parece evidente que la aparición del término desencadenó una mutación profunda en la sensibilidad moderna, y, con ella, en la teoría filosófica correspondiente, además de una transvaloración de determinados activos estéticos que incluso iban a dar lugar a nuevas artes e iniciativas empresariales. En la apreciación de lo pintoresco, se puso además de manifiesto que el juego de determinadas facultades mentales —la imaginación y la memoria—, permitían rellenar la mente de ideas asociadas que proporcionaban placer. Aquel juego equipaba el espíritu humano de experiencias estéticas que repercutían positivamente en su formación integral, formación, además, que instigó el que la disciplina estética tuviese en consideración la apreciación subjetiva e individual, y que lo hiciese en detrimento de las teorías que buscaban caracteres objetivos. El paisaje, que hasta entonces no se había tenido demasiado en consideración, comenzaría igualmente a ser entrevisto como objeto de deleite estético, y con él, de digno cuidado, aunque también —hay que admitirlo— de lucro y comercialización. Lo pintoresco pudo, por tanto, tener una corta vida, pero su huella en la cultura ilustrada y en la moderna en general resultó ser a la postre más que ostensible y notoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramns, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, trad. Meliton Bustamante. Barcelona: Barral Editores.
- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Tonia Raquejo (edición y traducción). Madrid: Visor.
- Addison, J. (1828). *Essays on the pleasures of imagination by Joseph Addison; followed by a critical examination of the style by Hugh Blair*. Printed by & for Duverger & C^a, Antwerp.
- Addison, J. (1891). *The Spectator in three volumes: volume 1*. A New Edition. Reproducing the Original Text, Both as First Issued and as Corrected by its Authors with Introduction, Notes, and Index edited by Henry Morley.
- Beiser, F. C. (2010). *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: University Press.

⁷⁷ SOLÓRZANO, A., «La conformación del espacio social a través del gusto por lo pintoresco», en *Perspectiva Geográfica*, 2016, 21(1), pp. 11-32.

- Berkeley, G. (2013). *Comentarios filosóficos, Ensayo de una nueva teoría de la visión, Tratado sobre los principios del conocimiento humano, Tres diálogos entre Hylas y Filonús, Alcifrón*. Madrid: Gredos.
- Burke, E. (1999). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Cambridge: Proquest LLC.
- Descartes, R. (1970). *Les passions de l'ame*, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Descartes, R. (1972). *Las pasiones del alma*, trad. Fernández Buey. Barcelona: Ediciones Península.
- Descartes, R. (2006). *Las pasiones del alma*, trad. Martínez Martínez, J. A. y Andrade Boué, P. Madrid: Tecnos.
- Eastman, M. (1910). «To Reconsider the Association of Ideas», en: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 7, No. 6 (Mar. 17, 1910), pp. 155-158.
- Gay, J. (1772). *The works of Mr. John Gay complete, in four volumes*. London: printed for W. Strahan, J. and F. Rivington.
- Gilpin, W.: *Three Essays: On picturesque Beauty; On Pictoresque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added on Landscape Painting*, London; Printed for R. Blamire, in the Strand, M.DCC.XCII.
- Hume, D. (2008). *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Hutcheson, F. (2008). *An inquiry into the origen of our ideas of beauty and virtue: in two treatises*, edited and with an introduction by Wolfgang Leidhold. Indianapolis: Ind. Liberty Fund,.
- Kallich, M. (1945). «The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison», en: *ELH*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 12, No. 4 (Dec., 1945), pp. 290-315.
- Locke, J. (1969). *An Essay concerning human Understanding*. Oxford at the Clarendon Press.
- Locke, J. (2013). *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. Edmundo O'Gorman. México: FCE.
- Kallich, M. (1947). «The Association of Ideas and Akenside's Pleasures of Imagination», en: *Modern Language Notes*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 62, No. 3 (Mar., 1947), pp. 166-173.
- Kallich, M. (1947). «The Association of Ideas and Akenside's Pleasures of Imagination», en: *Modern Language Notes*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 62, No. 3 (Mar., 1947), pp. 166-173.
- Maderuelo, J. (2012). «La mirada pintoresca», en: *Quintana*, nº 11.
- Marshall, D. (2002). «The Problem of the Picturesque», en: *Eighteenth-Century Studies*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 35, No. 3, (Spring, 2002), pp. 413-437.
- Murcia, I. (2014). «Apogeo y crisis del racionalismo estético durante *L'âge classique*», en: *Ágora. Papeles de Filosofía*. 2014. Vol. 33. Núm. 1. Pp. 27-51.
- Oberg, B. (1976). «David Hartley and the Association of Ideas», en: *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Vol. 37, No. 3 (Jul.-Sep., 1976), pp. 441-454.
- Payne Knight, R. (1999). *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Thoemmes Press.
- Payne Knight, R. (1794). *The Landscape. A didactic Poem in three Books*. London: Bulmer and Co.
- Price, U. *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of studying Pictures, for the Purpose of improving real Landscape*. London: Printed for J. Robson, New Bond-Street. M.DCC.XCVI.
- Ross, S. (1978). «The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 46, No. 2 (Winter, 1987), pp. 271-279.
- Solórzano, A. (2016). «La conformación del espacio social a través del gusto por lo pintoresco», en: *Perspectiva Geográfica*, 2016, 21(1), pp. 11-32.

- Temple, W. (1680). *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. London: printed for Edvard Gellibrand, at the Golden Ball in St. Paul's Church-yard.
- Townsend, D. (1997). «The Picturesque», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 1997), pp. 365-376.
- Vermeir, K. and Funk Deckard, M. (eds) (2012). *Reading Burke's Philosophical Enquiry*, International Archives of the History of Ideas, 206, Springer Sciences + Business Media.

Universidad de Sevilla
Dpto. de Estética e Historia de la Filosofía
imurcia@us.es

INMACULADA MURCIA

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2019]