

## La importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII

Mateu Cabot

Texto originalmente publicado en:

Introducción, pág. 7-22, en: A.G.Baumgarten, J.J.Winckelmann, J.G.Hamann, M.-Mendelssohn: *Belleza y verdad. Escritos de estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba Editorial, Barcelona 1999, 301 págs. ISBN: 84-8946-37-5.

El siglo XVIII europeo es el siglo de la Ilustración. Para nosotros ése es el momento en que nace la edad moderna y la cultura toma la forma y el camino que la conducirá a nuestros días. De entre todas las grandes transformaciones (políticas, sociales, culturales) que tienen lugar en ese período nos interesa llamar la atención sobre el cambio de las ideas estéticas, esto es, sobre las ideas con las que los humanos comprenden y se explican los fenómenos relacionados con la belleza y con objetos que llamamos artísticos.

Nuestra concepción de lo que es y lo que representa el arte y la belleza nace, sin duda, en el siglo XVIII. En este tiempo se sitúa la frontera entre la estética antigua y la moderna. Con múltiples transformaciones en los dos siglos transcurridos, es en aquel momento cuando se fragua una nueva comprensión del hecho creativo y de la contemplación de las obras humanas creadas, cuando se toma en consideración aquello que para nosotros ya resulta habitual y forma parte del sentido común: considerar la obra como producto creado por un individuo especial, la belleza como una característica sensible y aprehensible primeramente por los sentidos, la imaginación como facultad humana que concurre en la producción y apreciación del arte, o, en fin, la inexistencia o continua creación de reglas y criterios de

producción y enjuiciamiento de la obra artística. Éstos son algunos de los puntos que la nueva época del XVIII plantea y desde entonces no dejan de ser discutidos.

En el siglo XVIII el discurso sobre la belleza y sobre el arte adquiere un nuevo aire, más sistemático y más consciente de su entidad, discurso propiciado tanto por la propia evolución interna del discurso sobre la belleza y el arte, indisociable del discurso general de la filosofía, como por la evolución del arte y el sentido de su recepción. Uno de los cambios que pueden subrayarse es el del concepto de belleza, esto es, de la respuesta a la pregunta: "¿qué es la belleza?". En este siglo acabará por producirse un cambio no sólo en la respuesta a la pregunta sino incluso en la pregunta misma, de tal manera que la antigua dejará de ser enteramente significativa. Hasta este momento se entiende la belleza como una cualidad, en el orden metafísico, del Ser, de lo suprasensible, de la que pueden participar las cosas sensibles sólo en cuanto copias o representantes derivados de aquella realidad. La belleza, como tal y no como este o aquel objeto bello, es una de las cualidades esenciales del Ser, que se mantiene pura e inmutable, alejada de la aparente vida cambiante e inestable de los objetos captables por los sentidos. Se mantiene en el mundo sólo accesible por la *noesis*, la intelección, y se mantiene permanente, inmutable, unida a la verdad y al bien, como la tríada de las ideas supremas, como en Platón, o de los atributos del Ser. La belleza sensible, por contra, carece de auténtica realidad, su estado es inestable y corruptible, ajeno a la verdad y al conocimiento.

Estrechamente relacionado se encuentra otro de los cambios producidos en este siglo. En la dicotomía de hecho aceptada durante siglos, entre la razón y los sentidos, se atribuye a la primera la capacidad de conocimiento, mientras se le niega a la segunda. Si lo sensible no es objeto digno de la verdad, entonces la facultad de la sensibilidad sólo existe para procurar el equívoco camino de las sensaciones. La rehabilitación de la naturaleza sensible correrá así pareja a la rehabilitación de los sentidos, primero como una facultad para un conocimiento de segundo orden, pero conocimiento al fin, después para ser cuando menos el inicio de todo conocimiento. En este contexto se produce la rehabilitación de facultades distintas al puro entendimiento, o razón, la imaginación entre otras, por ejemplo, para de consuno contribuir a clarificar la situación y las relaciones del hombre con el mundo.

Estas dos y algunas otras provocarán grandes transformaciones en el panorama del pensamiento europeo del XVIII y, en particular, en el pensamiento respecto del arte y de la belleza. La pregunta ya no será tanto "¿qué es la belleza?", sino "¿qué es lo que hace que este objeto sea bello, agradable, placentero?", "¿cómo podemos producir un objeto que sea bello, agradable, placentero?". A su vez, las transformaciones abrirán las puertas a preguntas nuevas derivadas de la nueva situación creada. Si la belleza no es una idea, una norma ideal, a la cual se ajusten las realizaciones prácticas, sino que un producto es conseguido como bello o no, ¿cuál es entonces el criterio para determinar si este producto está conseguido o no? ¿A qué reglas acudir para enjuiciar un determinado producto?

Junto a las causas internas de la propia transformación del discurso estético, podrían apuntarse una serie de factores externos, sociales, que configuran un nuevo espacio. Por ejemplo: se organizan "salones" en Francia a partir de la exposición de 1667 (para conmemorar la fundación de la *Académie Royale de Peinture et*

*Sculpture*), que desde 1725 se celebran en el Salón Carré del Louvre. Los salones tienen como efecto menguar el poder de los gremios y cofradías, crear un "público", es decir, una masa de gente que goza contemplando y valorando las obras de arte, abrir éstas a un ámbito mucho más amplio que anteriormente, restringido a las clases dominantes. La nueva "crítica de arte" difunde las tendencias y los gustos, excita el juicio y promueve la crítica, esto es, democratiza la recepción de las obras de arte. De hecho la crítica de arte se instaura, a partir de 1759, como una nueva forma literaria, de la mano de Denis Diderot.

Con esto, aunque formalmente no sean los primeros, es en el tiempo de la Ilustración en que aparecen los textos que se consideran fundadores, aunque no se puede decir que ni la estética, ni la historia del arte, ni la crítica nacen de un texto, por mucho que *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann y los *Salons* (1759) de Diderot puedan ser reclamados como textos fundadores de cada una de estas disciplinas.

En resumen: hasta la Modernidad (y especialmente el Romanticismo) la estética va a mantener separadas estas dos dimensiones, basándose en la unión belleza—verdad, por una parte, y en la reducción del arte al dominio de la apariencia y de la ilusión. A partir de este momento (y de forma clara en los románticos) se une la reflexión sobre el arte con la reflexión sobre la belleza y se llega a vivir la experiencia estética como la manifestación de la verdad que no tiene otro modo de aparecer sino a través de la belleza.

El término «estética», referido a una determinada disciplina filosófica, es utilizado por primera vez por Alexander Baumgarten en el texto de 1735 que presentamos (*Reflexiones filosóficas en torno al poema*) en el sentido de una teoría del conocimiento sensible en general y de su forma específica: el gusto. Desde Baumgarten el término «estética» se difundirá como nombre de una nueva especialidad o disciplina, y sufre progresivos cambios de significado, desde el que le dio Baumgarten hasta Kant. Éste lo utiliza (en *Crítica de la razón pura*, 1781) para designar el análisis de las formas a priori de la sensibilidad y después (en la *Crítica del juicio*, 1790) refiere a este término el juicio con relación a la belleza y el arte.

Baumgarten procede de la escuela de la metafísica racionalista de Leibniz. En los primeros momentos se puede notar la confusión de sus orígenes, mostrándose claramente la tensión entre algunas ideas y presupuestos sensualistas procedentes del empirismo inglés y unas formas de razonamiento más cercanos a la tradición metafísica alemana.

En lo que ahora nos concierne es importante el papel de arrancada que desempeñó Leibniz y su intento de justificar la experiencia estética como experiencia que cubre la existencia humana en sus distintos niveles. En su sistema metafísico Leibniz pensaba que la *mónada*, al organizarse como forma, está sometida a un impulso originario que no es ni una ley mecánica ni una necesidad cósmica, sino que es voluntad individual de ser aquello a lo que el individuo está destinado. Este impulso, según el cual la mónada se organiza espontáneamente de acuerdo con un principio de desarrollo interno, la pone en relación, por una parte, con el sentimiento de placer y con la contemplación de lo bello, y por otra con el ejercicio de la virtud y la aspiración a la perfección. El sentimiento de placer y la contempla-

ción de lo bello no son sino distintos momentos de la reintegración en la armonía a la que tiende todo lo que es imperfecto o simplemente en potencia. El hombre siente placer cuando actúa conforme al fin que ha suscitado su acción, la conformidad con el fin se manifiesta bajo la forma de belleza, bello es aquello que siendo perfecto implica una acción virtuosa, etc. En el marco de su sistema Leibniz sostiene que placer y belleza, perfección y virtud, están tan íntimamente unidos que nunca se dan separadamente. A partir de aquí se puede preguntar: ¿cuál es el lugar y la función del arte en una experiencia semejante y en el sistema del saber? En Leibniz no hay una respuesta clara, pero lo importante no es lo que él dijera sino el hecho de que siguiendo su esquema Baumgarten intentó dar una respuesta que, al final, fue la que hizo avanzar en la dirección de consolidar y fundamentar un ámbito autónomo de experiencia humana.

Lo que plantea Baumgarten es un tema que será permanente a partir de este momento en el pensar humano: el conocimiento sensible, con su halo misterioso, es el calco negativo ante la razón positiva y, de esta forma, figura como un reconocimiento de los límites de la razón. Parece que el conocimiento del arte habitará, desde estos momentos primeros de extremo racionalismo, el campo de lo que se encuentra más allá de la razón, en sintonía con el pensamiento místico y negativo.

Para Baumgarten la Estética es «teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la razón análoga». En esta última formulación se explicita que la estética tiene una legitimidad analógica como saber de todo aquello que la razón no puede comprender sólo por sí misma. La estética tiene ahora como finalidad la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esta perfección no es otra cosa que la *belleza*. En la intención de Baumgarten esto significa intentar complementar el sistema filosófico (en el caso concreto de Baumgarten es trata del sistema de Christian Wolff, derivado de Leibniz) con el tratamiento de la región sensitiva del conocimiento, es decir, poner en claro las leyes que regulen las representaciones estéticas.

Para Baumgarten se ilumina la oscuridad de las formas de relación propias de las representaciones sensibles desde el momento en que se denota su posibilidad de perfección o su belleza. La estética, por tanto, se ha de ocupar en diferenciar estas oscuras perfecciones de las obras de arte.

En el siglo XVIII el interés por la Antigüedad no es nuevo. Pero el libro de Johann Joachim Winckelmann *Historia del arte en la Antigüedad*, publicado en el año 1764, se convirtió muy pronto en una obra fundamental por las novedades de comprensión que planteaba, y, gracias a ello, su influencia fue duradera y muy vasta hasta el punto de marcar la comprensión de la antigüedad en los siglos siguientes.

La investigación de Winckelmann al enfrentarse a los productos del arte antiguo no pretendía una mera recopilación de datos, como era habitual hasta ese momento, y presentarlos simplemente yuxtapuestos, sino una interpretación y una comprensión del arte como manifestación de la cultura de un momento histórico determinado. Para ello introduce un nuevo «esquema» que será, a partir de él, el esquema canónico en la interpretación de la evolución de los estilos.

La interpretación que realiza del mundo antiguo está basada en una visión idealizada del mundo de la cultura griega. La imagen de Grecia que aporta Winckelmann será la que permanecerá prácticamente hasta nuestros días en gran parte de la cultura. Sólo a partir de Nietzsche podrá decirse que no es la única visión, aunque siga siendo la ortodoxa (durante mucho tiempo). Es un mundo magnífico, una cultura que sintetiza a la perfección la naturaleza y la espiritualidad del ser humano y que, de esta manera, se ha apropiado la naturaleza de una forma artística tan conseguida que nunca será posible igualarla y siempre permanecerá como modelo de la belleza perfecta. Grecia será el espejo al que siempre tendrá que volver la cultura europea si quiere recuperar el gusto, la armonía, la cultura completa, etc.

Puede discutirse si la Grecia idealizada y magnificada de Winckelmann se corresponde con la realidad de aquel momento, pero lo que no se puede negar es que la visión inaugurada por él tendrá seguidores y será la visión "normal" de la Grecia clásica y, de esta manera, tendrá influencia y repercusión en la historia cultural de la Europa posterior. De esta forma la herencia de Winckelmann es esta imagen que durante siglos se ha construido de Grecia y que ha servido de tradición para interpretar el pasado e incluso hacerse una idea del futuro.

La obra de Moses Mendelssohn (1729-1786), junto con la de Lessing, marca uno de los más significativos pasos adelante en la historia de la estética moderna. Interpretada su obra en el pasado como una preparación y una anunciación de la estética de Kant, la reflexión de Mendelssohn es, de hecho, uno de los enlaces significativos y claros entre la tradición metafísica racionalista de Leibniz y Wolff, representada en la estética por Baumgarten, y la estética ya de corte psicologista y empirista representada por Sulzer y los académicos de Berlín. Con Mendelssohn la historia de la estética sufre una primera "revolución copernicana", transformando la teoría de la sensibilidad en una ciencia específica y autónoma de la experiencia de lo bello. Mendelssohn es el que de forma más consistente rechaza la tendencia reductiva de la antigua teoría del arte como imitación y emancipada la estética de sus grilletes lógico-metafísicos, que es la característica de la estética "antigua" o "pre-moderna". De este modo puede afirmarse que Mendelssohn preparó esta disciplina para sus éxitos postkantianos y románticos. En particular, el ensayo *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* es un testimonio imprescindible de esta transformación en la estética del siglo XVIII y es un inagotable surtido de temas para la especulación llevada a término en la generación romántica, de Schiller a Schlegel, de Herder a Kant mismo, cuya especulación estética debe no poco a Mendelssohn.

Por eso, no debe entenderse el momento de los textos presentados simplemente como un momento prekantiano, con una obsoleta concepción historicista que sólo entiende lo que va dirigido a un fin más diáfano. Kant sistematiza, sintetiza, regulariza y alza la reflexión a unos niveles filosóficos que los anteriores en general no alcanzan, pero Kant también recoge el trabajo efectuado en estos momentos y, en los elementos que importa, los somete a una oportuna transformación, los hace kantianos. Por tanto es de justicia teórica restablecer lo debido a cada uno y es enriquecedor seguir las sendas del pensamiento de estos autores, tanto las que condujeron a un lugar o autor que ahora reconocemos, como las que visiblemente no condujeron a ningún lugar, pues de entre estas últimas algunas han merecido la atención de nuestros contemporáneos sea porque han adquirido actualidad, sea

porque, transformado el sistema mental hegemónico, han hallado suelo y luz para desarrollarse.

Por otra parte, en el texto *Sobre los sentimientos* y con la forma literaria de cartas, Mendelssohn plantea y desarrolla una gran cantidad de propuestas teóricas y discute las posibilidades de algunas de las planteadas en su momento. Simplemente como ejemplo valga señalar cómo en la carta octava Mendelssohn se plantea, por medio de sus personajes, la cuestión de cómo podemos obtener agrado de lo terrible, del horror, de las desgracias, etc. Es decir, cómo nos puede dar goce, nos puede agrandar, complacer (desde ese momento el auténtico signo definitorio de lo estético) no lo bello, cualidad clásica por excelencia, sino lo que, en los términos de la estética clásica, sería la esencia de lo no bello; repitiendo el título de un conocido ensayo moderno, sería lo siniestro. Se está planteando así el tema de la sublimidad, tema que ingresará con fuerza en el panorama estético a partir de la obra de Burke.

Como ejemplo también valga lo que dice al final de la segunda carta, cuando Eufránor le plantea a Teocles de forma nítida la que será una cuestión clave para la estética del momento, mejor dicho, para la transición que se plantea en la estética: «¡Qué diferencia entre estas dos expresiones: *este objeto es bello, este objeto es verdadero!*». Aquí tenemos en fórmula las dos categorías o ideas siempre presentes en el pensamiento estético de esta época: Belleza y Verdad, como índices de relacionadas pero diferentes concepciones del lugar de la experiencia estética en la vida del hombre.

Posiblemente la imagen actual de Hamann, conocido con el sobrenombre de "el mago del norte", no se corresponda con la que tuvo en su tiempo. Herder le respetaba y reconocía su deuda con él, Jacobi fue discípulo suyo y a través de él las ideas de Hamann llegaron hasta los pensadores románticos del XIX, Mendelssohn detectó en él algo único, original e importante, Schelling le consideraba un gran escritor, Goethe lo citó laudatoriamente en su autobiografía, y Jean Paul (Richter) alabó su genio, igual que hizo Kierkegaard.

Sobre el texto de Hamann apenas dos apuntes sobre las escasas treinta páginas que ocupa. Escasas páginas que son un dulce calvario para cualquier traductor y editor, pues en ellas se combinan dos tipos de características, de dificultades, que son las que quisiera mencionar aquí.

Para seguir con una división convencional, uno sería sobre la forma y el otro sobre el contenido. Sobre lo primero cabría llamar la atención del lector, ante todo, sobre el título y subtítulo de la obra: "Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística". El título en latín tampoco debe sorprendernos. Primero porque era práctica aún habitual en su tiempo la escritura en latín y no en el idioma nacional, segundo porque el texto, aunque en alemán, está trufado de citas, referencias y frases en otros idiomas (hebreo, griego, latín, francés e inglés) que no deben entenderse simplemente como pedantería del autor o como un exceso de literalidad. En las páginas del propio texto el lector podrá leer directamente el motivo, aunque expresado, como casi siempre, de forma críptica o fantasiosa, de semejante mosaico lingüístico. Es tradición ya dejar el título de la obra de Hamann sin traducir, tradición que hemos seguido, pues poco se gana con una traducción (que sería

algo así como "Estética en una nuez") que posiblemente escondería las referencias que se esconden tras el título. Primero, a la obra que Baumgarten publicó entre 1750 y 1758, titulada *Aesthetica*, continuación de las *Meditaciones en torno al poema* que aquí publicamos, y que podría tomarse como la suma de la estética metafísica racionalista, precisamente al tipo de estética a la que se opondrá Hamann. Segundo a una obra publicada por un tal Otto von Schönaich en el año 1754 y que tituló *Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch*, esto es, "La entera estética en una nuez o diccionario de neologismos". Con respecto al subtítulo, "Una rapsodia en prosa cabalística", no se trata ni de una metáfora ni de un eufemismo, es una descripción. Rapsodia es palabra que proviene del griego, *parteín*, unir cosiendo, y con ella, además del arte de los rapsodas griegos, de la poesía épica por ellos transmitida, debemos conocer aquel discurso fragmentario e inconexo cuyo significado debe más a la disposición conjunta de imágenes e ideas que a la construcción explícita y sistemática de una argumentación. El texto de Hamann es así una rapsodia, con frases que no son auténticas frases en el sentido común sino yuxtaposición de imágenes, de referencias a textos (la mayoría bíblicos) y personajes, de alusiones, que se proyectan además con ayuda de signos "tipográficos" que marcan pausas, inflexiones del pensamiento, retrasos. Algo así como un mosaico, esto es, un montón de piezas que sólo adquieren sentido una al lado de otra y mirándolo a suficiente distancia, no descifrando cada una de las piezas sino dejando que ocupe su lugar en el conjunto. Y a veces un mosaico puede resultar un rompecabezas, de ahí las dificultades de la traducción y, esperamos que sean mínimas, las dificultades de la lectura de un texto semejante. Pero además la rapsodia es "cabalística" y con ello Hamann hace referencia a la cábala, la mística judía que pretende reconocer a Dios en sus manifestaciones, siempre en un lenguaje cifrado, siempre secreto, mediante la exégesis de la palabra, de lo escrito y del número. Algo así, y perdonen el anacronismo imperdonable, como intentar conocer una máquina analizando a partir de su funcionamiento no sólo los planos con los que fue construida sino incluso intentando adivinar en este chirrido o en aquel movimiento lo que pensó el ingeniero cuando la proyectó.

Esto nos lleva al segundo apunte, sobre el contenido. Hamann es, junto a Herder y Humboldt (la "Triple H" como dijo el filósofo Charles Taylor), uno de los pensadores que pusieron en marcha una concepción del lenguaje humano en el que éste no se concibe simplemente como una herramienta, apta para una determinada función, sino que tiene una vida propia y separada de la del individuo que la maneja. El lenguaje es algo diferente, constituye al individuo que se mueve siempre en un lenguaje. El lenguaje preexiste al individuo, se transmite de generación en generación incorporando la vida de cada generación, su posición en el mundo, su horizonte de expectativas, su manera de entender y enfrentarse a la realidad. El lenguaje no es un útil, un instrumento funcional. El lenguaje es el mundo simbólico en el que nacemos y que nos guía los primeros pasos, y los segundos, para vivir, nos da ya siempre una comprensión de lo existente. En este sentido no es difícil imaginar la oposición de Hamann a algunos de sus contemporáneos, precisamente a los acérrimos y unilaterales seguidores del camino victorioso de la Ilustración, con su reducción de la razón a razón matemática y de lo desconocido a "lo aún no descubierto". Precisamente en esto último radica la diferencia: aceptar o no que a la razón más formal y deductiva, analítica y matemática, pueda escapársele algún secreto de la naturaleza o del hombre. Si todo lo que la ciencia no conoce es lo que "aún no conoce, pero que algún día conocerá", estamos negando cualquier

tipo de misterio, proyectamos un universo mecánico y sin fisuras ni sombras. Si hay y habrá límites infranqueables al conocimiento humano, científico, tal vez no estemos hablando de "irracionalismo", como pretendía Berlín, sino de conciencia de la finitud humana. En este punto el texto de Hamann creo que tiene un profundo significado en la historia de la estética, además de en la historia de la filosofía del lenguaje que ya hemos mencionado. En esta fecha, 1762, Hamann supera definitivamente el origen etimológico del término "estética", del griego *aisthesis*, al concebir la naturaleza poética del lenguaje arquetípico y universal con el que Dios dio nombre a todas las cosas cuando creo el mundo. La poesía es el lenguaje materno de la humanidad, dirá en las primeras líneas. En el origen de nuestro hablar en, con y del mundo se sitúa la poesía, el lenguaje de la imaginación, de la metáfora, de la construcción simbólica de nuevas realidades, y éste es el campo de la estética. No encontraremos un tratado sistemático, ni una discusión o un análisis de categorías del discurso estético, ni una preceptiva, sino más bien una proyección, enmarañada las más de las veces, de la posibilidad de entender estéticamente el mundo, esto es, de acercarnos a él captando los signos, no subsumiéndolos inmediatamente en un sistema de conceptos jerárquicamente ordenados, en definitiva por nuestro entendimiento, sino dejándolos vivir y que nos hablen. Tal vez esta posición, ciertamente propensa al misticismo y bordeando siempre el sinsentido, es la que abría una vía paralela a la abierta por la Ilustración más unilateralmente positiva y, por ello, la que tendría amplio eco en el Romanticismo que se acercaba, con sus llamadas a escuchar la voz de la naturaleza (interior y exterior del hombre), siempre difícilmente traducible en palabras.

Con los textos incluidos en este volumen nos situamos a las puertas del segundo gran paso aún en este siglo, el que a través del *Sturm und Drang* estallará en el Romanticismo. Pero casi simultáneamente desde fuera de Alemania se han dado pasos en el mismo sentido. Uno de los más importantes aportaciones será la de Burke y sus reflexiones en torno del par de conceptos belleza-sublimidad, obra publicada en 1757 y traducida al alemán en 1773. Su aportación debe considerarse junto a la de los ingleses de principios de siglo que apoyaron la rehabilitación de las sensaciones o, más tarde, la los franceses que, por una parte, intentaron reconducir la disparidad de las bellas artes a un solo principio (Batteux, 1746) o resolver la cuestión de la falta de una norma estricta proponiendo el nuevo principio crítico de acuerdo con el tiempo (Diderot). La selección de textos editada quedaría justo a las puertas de introducir un nuevo personaje, Herder, auténticamente la bisagra que nos permitiría dar el salto a un nuevo momento, en el que, ya mínimamente consolidadas las posiciones de la estética moderna, comienzan a debatirse nuevos problemas para ofrecer nuevos caminos. Esos caminos que, con la gran figura de Kant y su *Crítica del juicio* (1790) como auténtica frontera, conducirán al Romanticismo.

Representan pues los textos aquí editados un momento crucial en la formación de la moderna conciencia europea. Ahora que, por una parte, nuestra descendencia de la Ilustración está puesta en duda y, por otra, parece que las nuevas ideas que alimentaron el arte hasta nuestros días, las debidas a la revolución vanguardista de principios de siglo, se están agotando, recuperar los orígenes parece de crucial importancia sobre todo para determinar y tener presente a qué respondieron las ideas que hoy son parte integral de nuestro patrimonio cultural y mental.

\*\*\*

En la presente edición el texto de Baumgarten, de 1735, ha sido traducido a partir del texto latino establecido por Antonio Lamarra y publicado en Leo Olschki de Florencia en el año 1994. El texto de Winckelmann, de 1755, fue traducido en su día por Vicente Jarque a partir del texto alemán contenido en la edición de Ludwig Uhlig publicada en Reclam de Stuttgart en 1969 y reeditada en 1977. Los textos de Mendelssohn están traducidos de la edición de Otto F. Best para la Wissenschaftliche Buchgesellschaft de Darmstadt del año 1974 basada en la edición de 1771 de los escritos filosóficos de Mendelssohn, publicados en Berlín. El ensayo de Mendelssohn *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* apareció anónimamente en el año 1757 bajo el título «Consideraciones sobre las fuentes y las relaciones de las bellas artes y las letras», en la "Biblioteca de las bellas letras y las artes libres", primer tomo, segunda parte, Leipzig. Posteriormente Mendelssohn lo incluyó en la edición anónima de sus *Escritos filosóficos*, aparecida en 1761, cambiando el título por el que ahora se presenta. Aún hubo una segunda edición (1771) revisada y corregida, sobre la que se basa nuestra traducción, y una tercera (1777) con leves e irrelevantes modificaciones. El texto de Hamann, de 1762, es el que Sveen-Aage Jørgensen publicó en Reclam de Stuttgart en 1968 a partir de la edición histórico-crítica de las obras de Hamann preparada por Joseph Nadler y publicada en Viena entre 1949 y 1957.

En cuanto a las notas al texto, la diversidad entre uno y otro de los textos nos ha llevado a adoptar soluciones diferentes para cada uno, solución que se anotará en la primera nota que aparezca en ellos. Así ni Baumgarten ni Winckelmann añadieron notas a sus textos y, por tanto, todas las que se encuentren son de la edición. Mendelssohn sí añadió unas pocas notas, al contrario de Hamann que incluyó 64. En este último caso mantendremos las notas de la edición entre corchetes.