

LOS PRIMEROS ESTUDIOS SOBRE LA ESTÉTICA DE VICO

(1901)

Giovanni Gentile
(1875-1944)

RESUMEN: Traducción en español de la recensión de Gentile al opúsculo de Croce *Vico scopritore della scienza estetica*. La recensión apareció por primera vez en «Rassegna critica della letteratura italiana», 6, 1901, pp. 254-265. Luego Gentile la reeditó como *I primi studi sull'estetica di Vico* en *Frammenti di estetica e letteratura*, Carabba, Lanciano, 1921, pp. 121-135. Ahora en *Frammenti di estetica e di teoria della storia* vol. I, Le Lettere, Florencia, 1992, pp. 60-72. La reseña consta de dos partes. La primera ofrece un breve resumen del opúsculo croceano en el que Gentile celebra y aprueba la reconstrucción histórica de su amigo, pero en la segunda se muestra bastante crítico con tesis nucleares de la interpretación que Croce hace de Vico.

PALABRAS CLAVE: Giovanni Gentile, Giambattista Vico, Benedetto Croce, Estética, idealismo italiano, Alfonso Zúñica García [trad.].

ABSTRACT: This is a Spanish translation of Gentile's review of Croce's opuscle *Vico scopritore della scienza estetica*. The review was first published in «Rassegna critica della letteratura italiana», 6, 1901, pp. 254-265. Gentile later reprinted it as *I primi studi sull'estetica di Vico* in *Frammenti di estetica e letteratura*, Carabba, Lanciano 1921, pp. 121-135. It is now included in *Frammenti di estetica e di teoria della storia* vol. I, Le Lettere, Florence, 1992, pp. 60-72. The review consists of two parts. The first one provides a brief summary of Croce's opuscle, in which Gentile celebrates and approves of his friend's historical reconstruction. However, in the second part, Gentile is quite critical of some central theses in Croce's interpretation of Vico.

KEYWORDS: Giovanni Gentile, Giambattista Vico, Benedetto Croce, Aesthetics, Italian idealism, Alfonso Zúñica García [transl.].

PUBLICACIÓN ORIGINAL: GIOVANNI GENTILE, recensión de 'BENEDETTO CROCE, *Vico scopritore della scienza estetica*', en *Rassegna critica della letteratura italiana*, 6, 1901, pp. 254-265; ahora en *Frammenti di estetica e di teoria della storia* vol. I, Le Lettere, Florencia, 1992, pp. 60-72.

Agradecemos al Archivio Giovanni Gentile – Fondazione Roma Sapienza la autorización de la traducción y a la profesora Cecilia Castellani, directora del Archivo, su amable colaboración y mediación.

Bien puede decirse que el opúsculo de B. Croce *G.B. Vico scopritore della scienza estetica*¹ es el descubrimiento de un descubrimiento; y es que nadie antes de Croce había pensado en buscar los primeros principios de la estética en este filósofo nuestro, tan alabado y a la vez tan poco estudiado, o tan poco entendido. Generalmente se atribuía a Baumgarten y, si no a él, a Kant o Hegel, el mérito de haberlos descubierto; y se reducía el descubrimiento de Vico a la filosofía de la historia o a esa psicología de los pueblos, que fue después cultivada con gran reconocimiento por los herbartianos. Ahora Croce se ha convencido de este descubrimiento, rehaciendo una vez más el camino ya varias veces recorrido, tras haberse decidido a escribir la historia de esta ciencia, que desde hacía años estudiaba con su robusto ingenio y diligentísimos estudios.

Y en estas breves páginas nos expone a grandes rasgos su descubrimiento junto a las razones sobre las que se funda, con exaltada y apasionada prosa y con esa prontitud y, casi diría, impaciencia, que naturalmente nos arrastra a anunciar a los demás los descubrimientos o los resultados particularmente importantes de nuestros estudios. Y, por eso, anticipa enseguida este primer capítulo de su historia declarando cándidamente:

No el amor nacional, esa *soberbia de las naciones* (que precisamente Vico advierte de que ha de evitar), sino la fuerza de los hechos me lleva a colocar en este lugar el nombre de G.B. Vico como descubridor del principio de la ciencia, o sea, de la ciencia sin más. Me había aventurado a la búsqueda persuadido de que el descubrimiento había sido obra de Baumgarten; pero el resultado ha sido distinto del que preveía. Que otro repita mi investigación y compruebe el resultado y, si les parece errado, lo corrija.

Por mi parte, no creo que se pueda corregir. Croce continúa la crítica de Spaventa. Este entendía la historia, sobre la que la *Scienza nuova* versa, principalmente como desarrollo del espíritu. En consecuencia, consideraba dicha ciencia como una filosofía del espíritu, e interpretaba las épocas históricas, tratadas por Vico como periodos cronológicos, como momentos o grados del espíritu. Ahora bien, uno de estos grados es la *fantasía*, cuya autonomía descubre Vico, fundando así la ciencia de lo bello, en torno a la cual la filosofía durante siglos se había atormentado sin descubrir jamás su principio.

1. Publicado en «Flegrea», fascículos del 5 y del 20 de abril de 1901, fue ampliado e integrado por el autor en *Estetica*, publicada el año siguiente. [Nota del editor].

El primero en poner el problema fue Platón, en el décimo libro de la *República*, cuando, después de las negaciones sofistas, Sócrates había demostrado el valor de la ciencia. ¿Cuál es el valor especial de la poesía y, en general, del arte o, como los griegos la llamaban, de la mimesis? Pero a Platón pareció que el arte no alcanza la verdad, o sea, las ideas, y que se limita a imitar las cosas sensibles, que son a su vez imitación de las ideas. Y así el arte se reduciría a ser una copia de la copia, alejándose así de las ideas, de la verdad, en vez de acercarse a ella. De ahí su condena del arte y la expulsión de los poetas de su república.

Aristóteles, haciendo de la realidad una síntesis de materia y forma, y haciendo de las ideas otros tantos conceptos de la mente, habría podido ver la racionalidad de la mimesis. Y, de hecho, ve que la mimesis es una función teórica, busca la diferencia específica que la distingue de la función científica y de la historia, y emprende el camino hacia la verdadera solución del problema. En efecto, reconoce en la poesía el oficio de extraer lo universal, las «cosas posibles de acaecer»; mientras que a la historia asigna el oficio de extraer los particulares, las «cosas acaecidas», y a la ciencia, lo absolutamente universal. Sin embargo, luego se queda, según Croce, a medio camino, incierto y perplejo; y no llega a ninguna conclusión neta y clara. Su pensamiento resulta indeciso y oscila entre las más diversas interpretaciones de los principios señalados, de tal manera que, habiendo puesto como objeto del arte lo posible, no niega que el arte pueda extraer también lo imposible y lo absurdo, mientras sea creíble y no perjudique al fin del arte. Y de este modo destruye la racionalidad del arte y vuelve a la posición de Platón de la falsa mimesis.

El resto de la antigüedad se encierra en el concepto de mimesis sin encontrar vía de escape, y sigue debatiéndose entre las incertidumbres y la oscuridad de Aristóteles. Con razón, Croce no da ninguna importancia a los conocidos pasajes de Filostrato el viejo² ni a las doctrinas de Plotino. La antigüedad, concluye Croce, ve el problema estético, pero no encuentra la solución. Es más, encontró el narcótico con el que calmó y apagó durante siglos la búsqueda de la solución; a saber, la teoría pedagógica del arte, de la que ya encontramos rastro en el mismo Platón, en la *Política* de Aristóteles y quizás hasta en la misma *catarsis* de la *Poética*. Esa es también la teoría de Aristófanes, así como más tarde de los estoicos, de Plutarco, de Estrabón y de Horacio

2. *Vita Apoll.*, VI, 10. [N.T.: Corregimos la errata de Gentile, que escribe «Appoll.»].

(que quizás la toma de su modelo Neoptólemo Pario). Era la teoría de la justificación moral del arte para un fin extrínseco, la teoría del *docere cum delectatione*, como diría Scaligero³. A través de ella se justificaba no solo el arte cristiana, sino también la clásica y la pagana, recurriendo a las interpretaciones alegóricas. Y era una teoría narcótica porque de hecho aletargaba la investigación, dando la razón a Platón y, a la vez, satisfaciendo de alguna manera sus escrúpulos sobre la expulsión total del arte de la vida civil. El arte no aferra la verdad como la ciencia, pero puede tolerarse, porque hace agradable el aprendizaje de esa sombra de verdad que representa y resultar de ese modo una eficaz ayudante de la ciencia. El autor se limita a calificar esta concepción como trivial y utilitaria, pero debe decirse absolutamente falsa, porque, buscando el valor del arte, le atribuye uno que no es sacado de su misma naturaleza sino de un fin meramente exterior, por lo que en sustancia concluye que el arte en sí no tiene ningún valor.

Croce piensa que los historiadores modernos se equivocan al considerar unánimemente que esa teoría es la poética propia del Renacimiento.

El Renacimiento no fue *renacimiento* sino cuando y donde retomó la interrumpida obra espiritual de la antigüedad; y en este sentido se podría decir que la *verdadera* poética del Renacimiento se ha de buscar no en la repetición de la teoría pedagógica de la decadencia greco-latina y medieval, sino en la recuperación, que efectivamente se dio, de las discusiones sobre lo posible, lo verosímil o εἰκός aristotélico, sobre las razones de la condena platónica y sobre el proceder del artista que crea imaginando.

Sin embargo, como muestra Spingarn en su óptimo trabajo sobre la *Critica letteraria nella Rinascenza*, me parece que la verdad sobre este punto permite, es más, exige conciliar la tesis de Croce con la que él combate.

Esas discusiones se acompañaron con la teoría de la justificación moral del arte, aunque no siempre en los propios autores, ciertamente sí en la tendencia general del Renacimiento. Y es que el Renacimiento supuso el renacer de todo el clasicismo, que llevaba en sí la teoría pedagógica, y en sí la conservó hasta el surgir del Romanticismo, primero con la teoría y luego con la fórmula «del arte por el arte». Hasta que no surge este concepto, hasta que no

3. Se refiere a Giulio Cesare Scaligero o della Scala (1484-1558), cuya teoría podríamos traducir libremente como «enseñar divirtiendo». Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari, 1908, pp. 204-205. [N. T.]

se reconoce la autonomía del espíritu en cuanto fantasía, el valor del arte no puede ser tomado sino de un fin extrínseco, y la justificación utilitaria y moralista resulta inevitable. Esta era precisamente la consecuencia natural de las incertidumbres en las que permanecían los tratadistas de poética, comentando o criticando a Aristóteles y esforzándose inútilmente en pensar las definiciones y las indicaciones aristotélicas. Retomar los antiguos problemas sin resolverlos reconducía necesariamente a esa medicina de dudas atormentadoras que Croce ha llamado narcótico de la investigación estética. Tampoco me parece justo llamar teoría de la decadencia greco-romana una teoría que asoma ya en Platón y quizás también en Aristóteles y es la teoría de Aristófanes; una teoría que es pensada como justificación provisional de una actividad que el espíritu, replegándose sobre sí mismo, encuentra dentro de sí y todavía no sabe explicar y entender. Sin la conciencia de esta incapacidad, esa teoría no tiene razón de ser; ahora bien, esa conciencia no es signo de decadencia.

Para la Edad Media en sentido estricto esa teoría no es suficiente. La Edad Media es del parecer que Platón expresa en la *República*, y con autores como Tertuliano o Isidoro de Sevilla⁴ combate las obras de la imaginación. El propio Croce recuerda que algún rudo espíritu de asceta y de escolástico llegaba incluso a la negación total del arte y que Cecco d'Ascoli proclamaba contra Dante: «Dejo las farsas y vuelvo a elevarme a la verdad. Las fábulas siempre me fueron enemigas»⁵. Bien es cierto que, en la Edad Media, el matrimonio justificaba la unión sexual y santificaba el amor, pero el autor señala que «el estado de perfección es el celibato: ¡quiero decir, la ciencia pura, libre de arte!». Cuando Savonarola, en torno a 1492, en su *De divisione ac utilitate omnium scientiarum* se demuestra intolerante hacia toda literatura imaginativa, todavía pertenece a la Edad Media. Pero Fulgencio⁶, en el siglo VI, retomando de la antigüedad los métodos de interpretación alegórica y empezando en plena Edad Media la justificación moral de los poetas paganos, se puede decir que da inicio al Renacimiento.

En el siglo XVI el renovado estudio de Aristóteles refresca las cuestiones de su *Poética*, hace más evidentes sus dificultades y anima a algún espíritu

4. Cfr. SPINGARIN, *A History of literary Criticism in the Renaissance*, Macmillan, Nueva York, 1899, p. 5.

5. Se trata del poeta y filósofo italiano Francesco Stabili (1269-1327). El texto original recita: *Lasso le zanze e torno su nel vero; Le favole me fôr sempre inimiche*. [N. T.]

6. Se refiere a Fabio Planciades Fulgencio, citado por Croce en *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari, 1908, p. 199. [N. T.]

rebelde, como Patrizzi, a plantearse que el arte sea quizás otra cosa y no imitación. De ahí que la cultura vuelva a paganizarse progresivamente, volviendo más libres las mentes y desprejuiciadas. Este renovado estudio hace también que se abandonen las preocupaciones morales y se busque con renovado espíritu científico la naturaleza del hecho artístico y de las facultades espirituales que le corresponden. De ahí esas curiosas investigaciones y polémicas sobre el gusto, sobre el ingenio, sobre la imaginación o fantasía, sobre el sentimiento y similares, que llenan toda la literatura crítica del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII, y que Croce ilustra breve y doctamente. Encontramos dispersos algún lejano presentimiento de la verdad y alguna oscura indicación que hace sentir más urgente la necesidad de encontrar una solución. Se prepara y se fertiliza el terreno, se discute y, discutiendo, se descubren o se acentúan las dificultades; mientras tanto, el arte sigue su camino, pero su justificación teórica no aparece.

Descartes y Malebranche incluso niegan el arte, no habiendo en su rígido intelectualismo lugar para la imaginación. La fría razón y el espíritu matemático matan la poesía. Es mérito de Leibniz, como es sabido, haber alargado los límites del espíritu hasta admitir en ellos los hechos psíquicos inferiores, rechazados por Descartes. Su *lex continui* no le habría permitido poner un absoluto disenso y un abismo entre estos hechos y la cognición intelectual. Es conocidísima su distinción de la conciencia en *oscura* y *clara*, del conocimiento claro en *confuso* y *distinto*, y este último en *adecuado* e *inadecuado*, así como la identificación de la *cognitio clara* pero *non distincta* con los hechos estéticos. Sin embargo, — observa Croce — el conocimiento claro, aunque confuso, es para Leibniz un conocimiento intelectual y capaz de perfección en la medida en que se vuelva distinto. Lo que la fantasía conoce confusa aunque claramente, el intelecto lo conoce clara y distintamente. La *claritas* no es cualitativa, sino solo cuantitativamente distinta de la *distinctio*; es cuestión de más o de menos. Por eso, no basta para demostrar la esencia de la fantasía, su naturaleza propia e independiente del intelecto, en una palabra, su autonomía. Leibniz no dice que la fantasía sea perfecta en sí, es más, pone su perfección en el intelecto.

En la misma posición intelectualista permanecieron los discípulos de Leibniz: Wolff y Bilfinger. ¿Salió de ella Baumgarten? Normalmente los historiadores sostienen que llevó a cabo una revolución al transformar la diferencia gradual de Leibniz en una diferencia específica, y lo «confuso» en algo positivo, y al atribuir a la *cognitio sensibilis* (la *cognitio clara et confusa* de Leibniz) *qua talis* una perfección, que sería precisamente la belleza.

A través de un estudio minucioso de las obras de Baumgarten, Croce llega a la conclusión opuesta: Baumgarten repite a Leibniz y no lleva a cabo ninguna revolución. Es verdad que habla de la *perfectio cognitionis sensitivae qua talis*, ¿pero no es también la *claritas* lebniziana del conocimiento confuso una perfección? ¿Sin ella no permanecería oscuro el conocimiento?

El punto era este: sostener la perfección de la *cognitio sensitiva* contra la *lex continui* y separar netamente la fantasía del intelecto. Pero Baumgarten no lo hizo. De hecho, en las *Meditationes philosophiae*⁷, aunque considera los individuos o *repraesentationes singulares* como *admodum poeticae* (§ 12), una vez establecido el principio general, según el cual es más poético aquello que es más determinado (§ 18), deduce que también el género inferior es más poético que el superior y que la especie es más poética que el género (§ 20). Es decir, deduce que también los conceptos (géneros y especies), o sea, los conocimientos no solo claros, sino también distintos, son poéticos. Y en el § 23 sostiene que los conceptos complejos, o sea, aquellos en los que es mayor la comprensión, son *extensive clariores* que los simples. La *claritas* crece *intensive* (§ 16) a partir del conocimiento claro y distinto, pero también crece, según el § 23, ascendiendo por los grados de la *distinctio*. Y si la *claritas* es principio de belleza, puede decirse que para Baumgarten los conceptos, los conocimientos intelectuales, son bellos en razón inversa a su complejidad, y que, en cuanto a la belleza, entre individuos y universales, entre fantasía e intelecto, para él como ya para Leibniz, no hay sino diferencia de más y menos. Aún mayor es la confusión en el tratado de la *Aesthetica*, donde se admite que la verdad, siempre idéntica en sí, puede presentarse al intelecto y, en consecuencia, ser verdad lógica, y que puede presentarse a la facultad cognitiva inferior y, en consecuencia, ser verdad estética, que es llamada propiamente *verisimilitudo*.

¡Y así Baumgarten vuelve a lo verosímil aristotélico! Él no nos da ni esa distinción que se buscaba entre fantasía e intelecto ni la razón de ser de la primera. Aparte del título y de las primeras definiciones, toda su *Estética*, escribe Croce, tiene el moho de lo antiguo y de lo común. Baumgarten parte de sus predecesores y de los antiguos sin ninguna conciencia de revolucionario.

7. Croce ha promovido recientemente una elegante reimpresión del primer escrito de las *Meditationes philosophiae de nonnullis ad poema pertinentibus*, en el que la palabra «estética» es usada para referirse a la ciencia de lo bello: Nápoles [Trani, Vecchi], 1900, pp. VIII-46; edición de 200 ejemplares con prólogo y notas a partir de la única edición «Halae Magdeburgicae, litteris J.H. Grunerti, 1735».

Sí tuvo, en cambio, esta conciencia de manera plena y completa nuestro Vico, que realmente dejó de lado el concepto de lo verosímil y entendió de modo completamente nuevo la fantasía. Vico, que publicaba en 1725 su *Scienza Nuova* (diez años antes del primer opúsculo de Baumgarten), desarrollando en torno a la poesía ideas ya anticipadas en 1721 en el *De constantia iurisprudens*, fruto, como él mismo dice, «de veinticinco años de una continua y áspera meditación».

Croce no estudia estas ideas de Vico con la amplitud que merecen, es más, termina augurando que otros consagren a esta cuestión una monografía, que ofrezca un detallado comentario de las ideas y escritores que él explícita o implícitamente critica. Pero recoge numerosos pasajes de la primera y de la segunda *Scienza nuova*, así como de las cartas de Vico, que confirman la tesis que da título al opúsculo.

Como se ha dicho, el filósofo napolitano hace de la fantasía un grado del espíritu, el primero, precisa Croce, «y por eso, –señala– Platón lo había confundido con la parte baja» del alma. Para Vico, es el primer grado de la conciencia, pero no de todo el espíritu, como se evidencia en una proposición que el propio Croce cita enseguida y en la que Vico dice: «Los hombres primero *sienten* sin advertir; luego *advierten* con alma perturbada y conmovida; por último, *reflexionan* con mente pura». En el *advertir* –que podríamos identificar con lo que hoy llamamos conciencia–, estaría el principio del arte, es decir, en el segundo momento o grado del espíritu. El esquema del espíritu, según Vico, es: *cuerpo* (sentido), *habla* (imaginación, fantasía) y *mente*. «Al cuerpo (sentido)» escribe Spaventa exponiendo el pensamiento viquiano,

corresponden los *tiempos mudos*, porque el sentido es la percepción de lo simplemente *individual*, y mientras el hombre solo siente y percibe sensiblemente, no habla. La palabra presupone cierta universalidad de la representación. Este *universal* es el que Vico llama *fantástico* o *poético*⁸.

El grado fantástico es totalmente independiente y autónomo respecto al intelectual. El intelectual no le puede añadir ninguna perfección; solo puede destruirlo. Los estudios de metafísica son naturalmente opuestos a los de

8. *Prolusione e introduzione alle Lezioni di filosofia nella Università di Napoli*, Vitale, Nápoles, 1862, pp. 95-96. [De esas lecciones, he traducido al español las de temática viquiana como *Bertrando Spaventa (1817-1883), "La filosofía italiana en sus relaciones con la filosofía europea" (1862). "Lecciones II, VI y VII"* en *Cuadernos sobre Vico* 34, 2020, pp. 287-344. El pasaje citado se encuentra en la p. 331].

poesía, dice Vico, que muestra que todos sus caracteres son contrarios. En otro lugar afirma:

Cuanto más débil es el raciocinio, más robusta es la fantasía. Las sentencias abstractas son propias de los filósofos, porque contienen universales, y las reflexiones sobre las pasiones son propias de falsos y fríos poetas. Los poetas que cantan las bellezas y las virtudes de las mujeres por reflexión [...] son filósofos que razonan en versos o rimas de amor.

Por tanto, el intelecto no es la perfección de la fantasía, sino su negación. La poesía es propia de los tiempos de barbarie, cuando la inteligencia todavía no se ha desarrollado. Cuando en las épocas de reflexión se poetiza, el poeta *recompone la mente en troncos comunes* y reconduce las ideas (los *universales intelectuales*, los *géneros inteligibles*) a *retratos*, o sea, da forma fantástica a los productos del intelecto.

Aquí los derechos de la fantasía son plenamente reconocidos y, en consecuencia, nace realmente la estética. Y Vico, repito, fue perfectamente consciente de su descubrimiento, como se ve en varios pasajes de la primera y segunda *Scienza nuova* citados por Croce. No acuñó una nueva palabra, «no adornó la ciencia que había descubierto con un penacho que llamase la atención». Sin embargo, Croce observa que sus *Nuevos principios de la Poesía* son la parte de la *Scienza nuova* (que Vico dijo *en torno a la naturaleza de las naciones*) a la que más corresponde el título de ciencia nueva. El autor pretendía fundar una *ciencia de la historia* o una *historia ideal*, lo cual era un propósito imposible, porque las palabras historia y ciencia, historia e ideal son una contradicción *in terminis*. Pero, sin darse cuenta, trabajó para una ciencia de lo ideal, para una filosofía del espíritu. Y de los momentos del espíritu, aquel que en primer lugar definió y trató ampliamente, es el fantástico, con cuyo descubrimiento está conectada la mayor parte de la obra.

La observación es en gran medida correcta, y ya el mismo Vico advertía que el segundo libro de la *Scienza nuova*, «donde se hace un *descubrimiento* totalmente opuesto al de Bacon», precisamente sobre la sabiduría poética, «constituye casi todo *el cuerpo de esta obra*». Pero que la novedad de la ciencia viquiana esté toda en la estética no me parece opinión defendible. De hecho, una nueva estética no se entiende sin un nuevo concepto de espíritu. Ahora bien, precisamente este nuevo concepto de espíritu entendido como desarrollo es el gran mérito de Vico en la *Scienza nuova*; y de este mayor descubrimiento deriva el particular descubrimiento de la estética.

En este concepto de espíritu como desarrollo se encuentra también la clave de su filosofía de la historia, cuyo propósito yo no veo tan absurdo como le parece a Croce. Ciertamente la *historia* no puede *ser ideal*; y de la historia como tal no puede hacerse *ciencia*. Pero la filosofía de la historia, según la concibe Vico, no es la ciencia de los hechos particulares en cuanto tales, o sea, de los hechos determinados en sus circunstancias históricas. Todas estas circunstancias se reducen a los principios de tiempo y espacio, que son formas de la intuición, por usar las palabras de Kant y, por tanto, no se pueden aplicar a los conceptos, a los que el intelecto se refiere en su función científica. Pero, puesto que —dice Vico— «este mundo civil ciertamente ha sido hecho por los hombres», es claro «que se pueden, porque se deben, encontrar los principios dentro de las modificaciones de nuestra misma mente humana». Ahora bien, los principios del mundo civil no son los hechos históricos, sino la naturaleza constante de la mente. Ese es el objeto de la filosofía de la historia de Vico, que en efecto mira hacia una «historia ideal eterna sobre la que corran en el tiempo las historias de todas las naciones».

Aquí es evidente la distinción entre historia e historia, entre la historia así como es entendida normalmente, la historia de los historiadores, que corre *en el tiempo*, y la historia ideal, la historia de los filósofos, que ya no tiene tiempo, porque es *eterna*. A la historia así concebida ya no contradice el epíteto de *ideal*, como tampoco contradice el epíteto de ciencia a la *historia* natural, que, trascendiendo las determinaciones del tiempo y del espacio, describe y fija las formas constantes de la naturaleza. Es verdad que una historia eterna es la negación de la historia que corre en el tiempo, de la *historia concreta*, como dice Croce, del mismo modo que el concepto es la negación de la imagen representativa, pero es al mismo tiempo la razón de la historia que niega o, dicho de otro modo, es el medio por el que entender su significado. Dicha historia ideal es el desarrollo lógico del espíritu, encontrado en el desarrollo cronológico, que no puede no corresponderle, puesto que —dice Vico— este mundo civil ha sido hecho por los hombres. Y la ciencia de la historia puede definirse como la ciencia de este hallazgo, que el espíritu hace de forma natural mientras que, para conquistar la conciencia de sí mismo, va reflexionando sobre su propia naturaleza histórica. Ése es esencialmente el propósito de Vico, propósito que comprende dentro de sí el de una filosofía del espíritu y, por tanto, también un puesto para una posible estética.

Sin embargo, no atribuiría a Vico el error de perspectiva, señalado por Croce, de proyectar en el tiempo y convertir en épocas históricas lo que en realidad son momentos ideales del espíritu, por mucho que no se puedan dar por buenas a nuestro filósofo todas las partes de su construcción. Y es que no es pensable que la historia producida por el espíritu humano pueda no ser conforme a la naturaleza de este.

Tampoco firmaría la acusación dirigida a Vico de haber hecho todo fantástico o estético un periodo de la historia concreta de la humanidad, hablando en la segunda *Scienza nuova* (libro II) no solo de lógica poética, es decir, de estética, sino también de física, de cosmografía, de moral, política, etc. «poéticas». «Cediendo a una debilidad de la naturaleza humana, Vico *habría transportado* a campos ajenos ese concepto que tan buenos servicios le había prestado en el campo de la poesía, de la mitología y de las lenguas, esperando así obtener el mismo provecho». El segundo libro de la segunda *Scienza nuova* trata de la sabiduría poética, que incluye una metafísica, de la que por un lado se separan la lógica, la moral, la economía y la política; y, por otro, la física, madre de la cosmografía y de la astronomía, origen a su vez de la cronología y de la astronomía: todas poéticas. Por tanto, la física, la moral, la economía, etc. no son partes de la lógica, sino con la lógica son partes de la sabiduría poética, o como también dice Vico, de la «sabiduría de los antiguos», «que fue la de los *poetas teólogos*, que fueron sin duda los *primeros sabios de los gentiles*». Así pues, el epíteto de poético aquí no significa más que los primeros rudos conocimientos de la humanidad han de ser buscados en los poetas, representantes de una edad en la que ya había (se entiende) inteligencia, pero todavía predominaba la fantasía, que revestía de su corpulenta representación todas las producciones del espíritu. Así que puede decirse que, en ese periodo, la representación ocupa el lugar que más tarde tendría el concepto. Todavía no había una lógica, pero sí lo análogo a la lógica en la imaginación, o sea, una lógica poética; todavía no había una metafísica, pero sí lo análogo a la metafísica, la teología, que de manera fantástica concebía como dioses los principios que aún no era capaz de pensar; y así sucesivamente. Todo lo que más tarde fue concebido abstractamente por el intelecto, esas robustas fantasías de mozuelos se lo representaban a través de imágenes, poéticamente.

Vico no pone «un periodo de la historia concreta de la humanidad todo estético o fantástico», sino que considera que en un periodo predomina la fantasía sobre el intelecto, de la misma manera que predomina cada vez que el

hombre se vuelve poeta, sin renunciar por ello, porque no podría, a ninguna de sus facultades intelectivas. Y conviene entender con discreción las frases de las que parecería deducirse una tesis distinta. Toda la sabiduría poética es el espíritu humano, teórico y práctico, en el período de la primitiva barbarie y rudeza, cuando entre todas sus actividades la más desarrollada es la fantástica. Del mismo modo, también el moderno estudioso de estética podrá decir que poética es toda la vida intelectual y práctica de un poeta de hoy, porque el carácter general de sus pensamientos y de los movimientos de sus acciones es prevalentemente estético, y en ellos tiene más fuerza la fantasía que el intelecto.

Traducción de Alfonso Zúñica García