

DESCARTES Y EL CLASICISMO

· *Jean-Paul Margot* ·

Jean-Paul Margot
Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Descartes y el clasicismo

DOI: 10.36446/be.2026.72.425

Resumen

Este artículo busca responder la pregunta acerca de la relación de Descartes con la teoría literaria francesa del siglo XVII: ¿cuál es el papel de Descartes en la formación de la doctrina clásica en Francia? Para ello, se muestra que es erróneo identificar la filosofía de Descartes con el clasicismo ya que, a diferencia de la estética clásica en la que la belleza es una propiedad objetiva de las cosas, para Descartes lo bello no se sitúa en el objeto, sino en una relación con este. De este modo, se hace patente que muchos elementos contradicen la influencia de Descartes en el clasicismo, pero al mismo tiempo se muestra que, cuando se trata de pensar bien para escribir bien, entonces Descartes es el primero de los clásicos.

Palabras clave

Barroco; Belleza; Razón; Reglas; Verdad

Descartes and Classicism

Abstract

This article seeks to answer the question of Descartes's relation to seventeenth-century French literary theory: what role did Descartes play in the formation of classical doctrine in France? To this end, it shows that it is mistaken to identify Descartes's philosophy with classicism, since, unlike classical aesthetics, in which beauty is an objective property of things, for Descartes beauty is not located in the object but rather in relation to it. In this way, the article makes clear that many elements run counter to the idea of Descartes's influence on Classicism. At the same time, however, it shows that, when it is a matter of thinking well to write well, Descartes is the first of the classics.

Keywords

Baroque; Beauty; Reason; Rules; Truth

Recibido: 27/11/25. Aprobado: 31/03/26.

Y, por último, me parecía nuestro siglo tan floreciente y fértil en espíritus de buen juicio [*bons esprits*] como cualquiera de los precedentes. Lo que me llevaba a tomarme la libertad de juzgar a los demás por mí mismo y de pensar que no había en el mundo ninguna doctrina [*nullam in mundo scientiam dari*] que fuese tal como me lo habían hecho esperar anteriormente [*il n'y avait aucune doctrine dans le monde qui fût telle qu'on m'avait auparavant fait espérer*]. (Descartes AT VI: 5, 13-15; VI: 542)¹

¿Cuál es este siglo en el que “no había en el mundo ninguna doctrina que fuese tal como me lo habían hecho esperar anteriormente”? Es el siglo al que se refiere el autor² de la carta a Descartes del 6 de noviembre de 1648, que sirve de prefacio a las *Pasiones del alma*, cuando escribe: “usted ya no puede disculparse por el siglo [*vous ne pouvez plus vous excuser sur le siècle*]” (AT XI: 305, 1) para demorar la entrega del manuscrito para su publicación. No es el *Grand Siècle*, el siglo del clasicismo.³ La síntesis clásica francesa (1660-1680) llega después de una larga sucesión de guerras internas y externas, de encarnizadas disputas religiosas y filosóficas, de incertidumbre política y hasta de rebelión cívica con la Fronda, que se prolonga de 1648 a 1653, en medio de la inestabilidad económica debida a la llegada de los metales americanos y la fuerte alza de los precios después de 1560. De 1562 a 1598, ocho guerras civiles entre católicos y protestantes desangran a Francia. La masacre de San Bartolomé, que comenzó la noche del 23 al 24 de agosto de 1572 en París, y se extendió durante meses por todo el país –cerca de 3.000 muertos en París, 10.000 en las provincias–, tuvo consecuencias incalculables:

¹ Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas, todas las traducciones son propias. En el caso de Descartes, usamos las iniciales AT, y señalamos el número del volumen (en caracteres romanos), seguido del número de la página y del número de la primera y la última línea (en caracteres arábigos).

² Probablemente se trate del abate Picot, según AT XI: 294-297, y no del cuñado de Chanut, Clerselier, según Baillet ([1691] 2012: 839).

³ El clasicismo, entendido como la doctrina literaria de los escritores franceses del siglo XVII, consiste fundamentalmente en el equilibrio entre dos principios: el gusto por la verdad –particularmente por la verdad moral– y el gusto por la belleza. El segundo se impone por la imitación de los antiguos. La literatura se basa, entonces, en la imitación de los antiguos, así como en la razón, la búsqueda de la verdad moral, un ideal de equilibrio.

[i]nstauró en Francia, por mucho tiempo, una política y una moral del homicidio y de la venganza que no se apaciguarán hasta después de la llegada al poder de Richelieu. Exacerbó el sentimiento de inseguridad y la angustia de la sangre y de la muerte que las guerras perpetuas fomentaban en la mente de la gente. (Morel 1997: 18)

Después del Edicto de Nantes, las tensiones religiosas se avivaron bajo el reinado de Luis XIII con el asedio de La Rochelle (1627-1628), centro del poder hugonote, mientras la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), un conflicto religioso y político en el que intervinieron la mayoría de las grandes potencias europeas de la época, asolaba a Europa: masacres, epidemias y hambrunas diezmaron su población.⁴ el derecho, el teatro, la teología y la moral, la ciencia, la economía y la política. Es un siglo en el que los espíritus de buen juicio eligieron en lo que su cultura les presentaba del pasado aquello de que les convenía apropiarse para su tiempo. Un contraste radical separa la época de Luis XIII (1601-1643)⁵ del reinado personal de Luis XIV—a partir de 1661—, que ordena una corte y un Estado por fin sumiso, y que lleva al ideal clásico para el cual la verdad y la belleza son rigurosamente indisociables y cada una deriva su nobleza de la otra. El desorden anterior parece indispensable para la formación de un espíritu clásico y para el advenimiento de una edad clásica en la que, audaz afirmación del espíritu sobre las pasiones, la sobriedad de la razón parece imponerse al juego de la imaginación del Barroco.⁶ ¿Cuál es el papel de Descartes en la formación de la doctrina clásica en Francia?

1. LA INFLUENCIA CARTESIANA

Un prejuicio antiguo y pertinaz hace de la doctrina clásica un producto del “espíritu cartesiano”.

Hace mucho se pensó que René Descartes había desempeñado un papel importante en el advenimiento de la estética clásica del *Grand Siècle*. Se decía que esta estética era una estética racionalista y que nadie más que Descartes había sido la fuente del racionalismo del siglo XVII. Sin embargo, el razonamiento es erró-

⁴ Véase la serie de 18 grabados del artista francés Jacques Callot (1592-1635) titulada “Las miserias de la guerra”, París, Louvre.

⁵ Victor-Lucien Tapié (2014) hace el retrato de un reinado que cambió el rostro de Francia.

⁶ “[L]a necesidad de paz al salir de un largo período de disturbios políticos, la voluntad de algunos artífices de un Estado autoritario, cuya continuidad de propósito era asegurar el éxito, la institución de una Academia, órgano de autoridad en el reino de las letras, tantos síntomas que denotan la irresistible tendencia de Francia en el siglo XVII a pasar de la confusión al orden en todos los ámbitos” (Bray 1951: 113).

neo. [...] A lo sumo, es lícito decir que esta doctrina estética y esta filosofía fueron fruto del mismo espíritu racionalista que animaba la época y que la filosofía cartesiana se convirtió sin quererlo en una aliada de la doctrina clásica; en modo alguno produjo esta doctrina, solo contribuyó indirectamente a su éxito. (Tartakiewicz 1968: 30)⁷

Durante mucho tiempo se ha dado como equivalente de la palabra “clasicismo” el término “racionalismo”.⁸ No hay estudioso de la literatura francesa del siglo XVII que no sepa de memoria el consejo de Boileau: “Amad pues la razón. Que siempre vuestros escritos / Tomen prestado de ella sola su lustre y su precio” ([1674] 1985: 228; I, vv. 37-38).⁹ Y si a la razón se añade la manía de las reglas,¹⁰ tenemos la narrativa que nos ofrece Désiré Nisard, a mediados del siglo XIX, en el segundo capítulo del segundo tomo de su *Historia de la literatura francesa*: “El método de Descartes es la teoría misma de la literatura en el siglo XVII” (1854: 61-62).¹¹ Para desterrar definitivamente el prejuicio de la mal entendida “influencia” de Descartes, debería ser suficiente apelar a lo que el propio Boileau escribe en su sátira cuarta: “A menudo de todos nuestros males la razón es el peor” ([1666] 1985: 85; v. 114), y a las conocidas palabras atribuidas a Dorante, intérprete del pensamiento de Jean-Baptiste Poquelin, en la *Crítica de la Escuela de las mujeres* (1663):

Sois unos bromistas con vuestras reglas, con las que embarazáis a los ignorantes y nos aturdis todos los días. [...] Dejados ir de buena fe a las cosas que nos llegan a las entrañas, y no busquemos razonamientos que nos impidan el placer [et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir]. (Molière 1956b: 543)¹²

⁷ “El clasicismo propiamente tal creció al mismo tiempo que el cartesianismo” (Peyre [1942] 1996: 76).

⁸ La pluralidad y variedad de sentidos del término “razón” se puede apreciar en el *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) donde ocupa casi dos páginas. Hay que “tener cuidado con las similitudes verbales; la identidad del vocabulario no implica la identidad de las concepciones. Así, para encontrar el cartesianismo en el *Arte poética*, no será suficiente constatar que Boileau hace dominar la *razón* por doquier. Porque no es evidente *a priori* que Boileau entienda por la palabra *razón* lo mismo que Descartes” (Lanson 1896: 518). Véase Michéa 1938: *passim*.

⁹ El canto I de su *Arte poética* (1674) resume las principales reglas del clasicismo y destaca la importancia de la razón, factor de claridad.

¹⁰ “Es con este término [sc. reglas] que el conformismo general designa más a menudo la doctrina clásica. A veces incluso se entienden como un producto del «espíritu cartesiano», o incluso del espíritu francés” (Zuber y Cuénin 1990: 100).

¹¹ El texto es básicamente el mismo que Nisard publicó en la *Revue des Deux Mondes*, octubre-noviembre 1844, t. IV, pp. 863-892, con el título: “Descartes y su influencia en la literatura francesa”.

¹² “El clasicismo se dirige, pues, en el hombre, no solo a esa «facultad» llamada universal que es la razón, sino también a nuestros estados de emoción o de sensibilidad más o menos amplios o estrechos, y con frecuencia a las capas más secretas de nuestro ser, donde reposan las sensaciones, el inconsciente y los ciegos abismos” (Peyre [1942] 1996: 96). El conocimiento de la vida y de las pasiones, las reflexiones sobre

Si Lysidas considera que la comedia de Molière “peca contra todas las reglas del arte” (Molière 1956b: 542), no es porque no cumpla con las reglas de Descartes, sino con las de Aristóteles y de Horacio. Es el mismo Dorante quien responde al pedante Lysidas que se esconde tras la autoridad de éstas: “Me gustaría saber si la gran regla de todas las reglas no es agradar. [...] Yo sí digo que el gran arte es agradar” (Molière 1956b: 543-544) – tal es la opinión de los “*honnêtes gens*”,¹³ pero ciertamente no es la de Descartes. Agradeciéndole a Mersenne el envío del libro de Herbert de Cherbury (1583-1648) *De veritate [Sobre la verdad]*, Descartes escribe el 16 de octubre de 1630: “Encuentro en él muchas cosas muy buenas, *sed non publici saporis* [pero no del agrado de la gente], pues pocas personas son capaces de entender la metafísica” (AT II: 596, 20-23). Descartes no quiere ignorar “una noción tan trascendentalmente clara” (AT II: 597, 2-3) como lo es la verdad¹⁴ porque no es del agrado de la gente, y esta decisión irradia toda su vida de polemista con quienes no fueron capaces de entender su filosofía. Rasgo común de los grandes contemporáneos, la regla suprema del clasicismo consiste en “*agradar*”; hoy diríamos *interesar*. La Fontaine declara en 1668, en el prefacio de sus *Fábulas*: “En Francia no se estima más que lo que gusta: es la gran regla, la única por decirlo así” ([1668] 1954: 11), y Boileau escribe en 1674, en su *Arte poética*: “Ofreced al lector únicamente lo que sea de su agrado” ([1674] 1985: 229; I, v. 103). Pero el arte no es solamente, con Aristóteles, un instrumento de placer, sino que tiene, con Horacio, fines utilitarios. El clasicismo francés está profundamente arraigado en la tradición humanista del saber clásico: el arte debe “instruir y deleitar [*docere et delectare*]”: “se ha llevado todo el voto el que unió lo útil a lo agradable [*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*]” (AP 343).¹⁵ Como dice Corneille: “[H]ay que seguir los preceptos del arte, y agradar [a los espectadores] según sus reglas”,¹⁶

la naturaleza humana y las costumbres de su tiempo de Molière, La Fontaine, La Rochefoucauld, La Bruyère, Corneille y Racine no son puramente librescos.

¹³ “A lo largo del siglo XVII, las normas del gusto son cada vez más difundidas por los que se llaman «*honnêtes gens*» o «*la Cour et la ville*», los nobles o plebeyos dominantes que viven en «el mundo» y no entre los libros, y que disfrutan de una cultura sin especialización, desvinculada de las instituciones del saber” (Parmentier 2000: 11).

¹⁴ “Veo que se engañan muy fácilmente en lo que se refiere a las cosas que he escrito, pues como la verdad es indivisible, la menor cosa que se le quita o se le agrega la falsifica” (AT III: 544, 26-29; carta a Mersenne de marzo de 1642).

¹⁵ La identificación de una estrecha conexión entre las fuentes textuales y visuales es un pilar de la teoría clasicista, que se refiere con frecuencia a la idea de la “sororidad” de la palabra y de la imagen expresada en el *dictum* de Horacio: “Cual la pintura, tal es la poesía [*ut pictura poesis*]” (AP 361). La poesía y la pintura utilizan el mismo tipo de recurso –la *mimesis*– para provocar en el espectador esa emoción o goce estético que los griegos llaman *catharsis*.

¹⁶ “La sumisión a la regla es el artículo esencial del credo clásico” (Bray 1951: 355). Las reglas del arte son: la unidad de acción, la unidad de día y la unidad de tiempo; lo verosímil y el decoro [*bienséance*]. Sin ignorar las diferencias que hay entre la tragedia, la comedia y las fábulas, Corneille expone la doctrina

pero “es imposible agradar según las reglas a menos que haya mucha utilidad en ello [*il est impossible de plaire selon les règles qu’il ne s’y rencontre beaucoup d’utilité*]” (Corneille [1660] 1957b: 60-62). El arte clásico es, entonces, un arte moralizador: “El deber de la comedia es corregir a los hombres entreteniéndolos”, escribe Molière, en agosto de 1666, en el primer “Placet al Rey” –hoy diríamos petición al Rey– a propósito del *Tartufo*, donde ataca a los “falsificadores de la devoción [*faux-monnayeurs en dévotion*]” (Molière, [1666] 1956c: 686). De nuevo Boileau: “Que en sabias lecciones vuestra musa fértil, / Por doquier una a lo placentero lo sólido y lo útil” ([1674] 1985: 254; IV, v. 87-88). Toda la estética clásica está orientada hacia *las reglas y su utilidad, las costumbres y la preocupación por lo universal*. Los escritores clásicos consideran que la literatura debe apuntar a la verdad, ser accesible gracias a la razón, y contribuir a entender la naturaleza humana en lo que tiene de permanente y universal. Crean que lo verdadero debe ir de la mano de lo bello y lo bueno. Consideran que el gusto es universal e intentan codificarlo a partir de reglas que son esencialmente reglas de decoro [*bienséance*] y verosimilitud.

Es en nombre de Aristóteles que se instaure el clasicismo francés. El clasicismo retoma de la *Poética* de Aristóteles el hecho de que la imitación es una tendencia natural que favorece el aprendizaje, lo que implica que el arte no es ajeno a la verdad:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también en el que todos disfrutan con las obras de imitación. (*Po.*, 1448b5-9)

“[E]l arte imita la naturaleza [*ê technê mimeítai tèn phusin*]” (*Ph.* 194a 21), pero la imita por medio de la praxis humana. El objeto de la *mimêsis* deja de ser una imagen para convertirse en la acción misma: “La tragedia es la imitación de una acción [*mimêsis praxeôs*] noble y completa” (*Po.* 1449b24-25), y “la tragedia es imitación, no de hombres, sino de una acción y de una vida” (*Po.* 1450a16-17). También retoma del capítulo 9 de la *Poética* la diferencia entre el poeta, que dice “lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud y la necesidad”, y el historiador que dice “lo que ha sucedido”. “Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (*Po.* 1451a36-1451b7). En su *Discurso acerca de la utilidad y de las partes del poema dramático* (1660), Corneille funge como el portavoz de sus grandes contemporáneos cuando confiesa: “Siempre

clásica en los tres discursos que sirven de prefacio a cada uno de los tres volúmenes de la edición de 1660. La unidad de acción y la verosimilitud son las reglas más importantes.

intento seguir el sentimiento de Aristóteles en las materias que trató” ([1660] 1957b: 85). En la literatura clásica el principio es la imitación de la antigüedad y su doctrina es el conjunto de las reglas que rigen esta imitación. Imitación de la naturaleza –que “se puede convertir muy bien en sinónimo de razón” (Cassirer [1932] 1981: 310)¹⁷– sí, pero de una naturaleza ideal y no real. Boileau resume en la epístola IX de 1675 al Marqués de Seignelay, hijo de Colbert, el ideal de verdad que debe alcanzar el arte a través de la imitación de la naturaleza: “Nada es bello sino lo verdadero: sólo la verdad es amable [...]. Lo falso es siempre soso, tedioso, lánguido; / Pero la naturaleza es verdadera, y primero la sentimos; / Solo ella está en todo que se admira y se ama” ([1675] 1985: 203-204, vv. 43, 85-87).

Imitación de los antiguos, sí, pero con la convicción de que uno puede “pensar después de ellos una cosa verdadera” (La Bruyère [1688] 1992: 713, I, § 69):

Todo está dicho ya, y hemos llegado demasiado tarde al cabo de más de siete mil años que el hombre existe y piensa. En cuanto a las costumbres, lo más hermoso y mejor ha sido cosechado ya; no hacemos sino espigar [*l'on ne fait que glaner*] entre los antiguos y en los más hábiles de entre los modernos. (La Bruyère [1688] 1992: 696, I, § 1)

Más que pintar “la forma entera de la humana condición” (Montaigne [1595] 1962: 782), se trata ahora de pintar las contradicciones universales de los hombres y sus motivaciones ocultas, de estudiar a los hombres en la diversidad de sus costumbres. Al igual que Molière, quien quiere hacer de sus comedias “espejos públicos”, La Bruyère quiere aprehender a los hombres “según la naturaleza [*d'après nature*]” y describir “las costumbres de este siglo [*les mœurs de ce siècle*]” ([1688] 1992: 693) unificando la diversidad particular de los individuos.

La razón participa de la verdad, es una verdad; solo por un camino se llega, mientras se pierde uno por mil; el estudio de la sensatez ofrece menos extensión que el que pudiera hacerse de los tontos y de los impertinentes: el que sólo ha visto hombres educados y razonables no conoce al hombre o no lo conoce sino a medias; por mucha que sea la diversidad de los caracteres y de las costumbres, el trato de la sociedad y la educación producen las mismas apariencias, hacen parecerse los unos a los otros por maneras externas que agradan recíproca-

mente, que parecen comunes a todos, y que hacen creer que no hay nada distinto; el que se mezcla con el pueblo y en la provincia, si tiene ojos, hace muy pronto descubrimientos extraños, ve cosas nuevas para él, inesperadas, de las que no podía tener ni la menor sospecha; avanza, mediante experiencias continuas, en el conocimiento de la humanidad, llega casi a calcular el número de maneras diferentes con las que el hombre puede hacerse insoportable. (La Bruyère [1688] 1992: 872)

Según La Fontaine, “las fábulas son un cuadro en el que cada uno de nosotros se encuentra pintado [*un tableau où chacun de nous se trouve dépeint*]” ([1668] 1954: 10-11).

“El buen sentido es la cosa mejor repartida en el mundo” escribe Descartes, en 1637, al principio de su *Discurso del método*. Sinónimo de “razón” (AT VI: 2, 26-27), el “*bon sens*” está emparentado con la luz natural, con la facultad natural de distinguir lo verdadero de lo falso que recibimos de Dios. Todos tenemos las mismas nociones comunes: “pues como todos los hombres tienen una misma luz natural parece que todos deben tener las mismas nociones [...]” (AT II: 598, 1-3), escribe Descartes a Mersenne el 16 de octubre de 1639. Son estas verdades eternas que Dios creó y puso en la cabeza de todos los hombres las que nos permiten comunicarnos entre nosotros y ponernos de acuerdo. Por un lado, el arte es la encarnación de una idea verdadera en un material sensible –en la pintura, la música, la arquitectura–, la encarnación sensible de una idea de la razón. Como dice Boileau, en 1675 resumiendo muy bien el ideal del clasicismo francés: “Nada es bello sino lo verdadero: solo la verdad es amable; / Debe reinar en todas partes, e incluso en las fábulas: / De toda ficción la hábil falsedad / Solo tiende a hacer que la verdad brille ante los ojos” ([1675] 1985: 203, vv. 43-46). Por otro lado, el arte crea consenso: lo esencial es, como vimos, agradar al público. De nuevo Boileau: “Nada es bello, repito, sino por la verdad: / Es por ella que se agrada, y que se puede agradar durante mucho tiempo. / La mente se cansa fácilmente, si el corazón no es sincero” ([1675] 1985: 204, vv. 102-104). ¿Significa esto que la definición del arte en el clasicismo francés sea cartesiana? No lo creemos. La filosofía de Descartes, erróneamente convertida en emblema del clasicismo y del culto a la razón, ha tenido una influencia sobre todo desde finales del siglo XVII, especialmente en la *Querella entre antiguos y modernos*: influye en el partido de los modernos. Es erróneo identificar a la filosofía de Descartes con el clasicismo y la doctrina clásica con el *Arte poética* de Boileau. Ni Descartes influyó directamente en el clasicismo, ni Boileau es su maestro.¹⁸ Al respecto, dice Bray en un libro suyo publicado en 1926:

¹⁷ “La naturaleza se puede convertir muy bien en sinónimo de razón; a ella corresponde y de ella nace todo lo que no debe su origen a la inspiración fugitiva del momento, al capricho o la arbitrariedad, sino que se funda en eternas y grandes leyes de bronce. Este fundamento es el mismo para lo que denominamos belleza que para lo que denominamos verdad” (Cassirer [1932] 1981: 310).

¹⁸ El *Arte poética* se publica en 1674 cuando Molière (1622-1673) ya ha muerto, y La Fontaine (1621-1695), Corneille (1606-1684) y Racine (1639-1699) ya han publicado sus grandes obras. “No puede haber una influencia cartesiana: la cronología se opone a ella” (Lanson 1896: 522). Lanson cree, sin embargo, que

Hace unos cincuenta años se quiso hacer de Descartes el responsable del racionalismo de la literatura clásica, llegando incluso a convertirlo en el padre del clasicismo. La tesis carecía de fundamentos serios y se derrumbó hace mucho tiempo. M. Lanson, retomando la cuestión, ha demostrado que no hay influencia posible de Descartes sobre sus contemporáneos, que solo hay paralelismo, que las obras maestras de 1660-1680 no dependen de la filosofía cartesiana e incluso la contradicen, que los verdaderos herederos de Descartes en la literatura solo aparecen a finales del siglo con los modernistas (1951: 115).

En 1882 se publica, en París, *Ensayo sobre la estética de Descartes estudiada en las relaciones de la doctrina cartesiana con la literatura clásica francesa en el siglo XVII* en el que Émile Krantz pretende “mostrar que el ideal concebido por el siglo XVII concuerda exactamente con los principios de la metafísica cartesiana, y que las reglas dadas para realizarlo no son otras que las reglas mismas del método traspuestas del dominio de lo verdadero al de lo bello” (1882: 47).¹⁹ En su famoso estudio “La influencia de la filosofía cartesiana en la literatura francesa” Gustave Lanson ofreció, en 1896,²⁰ una demostración irrefutable de que la interpretación de Krantz es insostenible. Creemos, además, que la principal razón por la cual Krantz estaba condenado a fracasar

[n]o solo hay analogía, sino identidad de espíritu, en el Tratado de las Pasiones y en la tragedia de Corneille” (1894: 397). Bénichou (1948: 31-34), por su parte, objeta el paralelismo entre Descartes y Corneille que Lanson establece al comparar la psicología corneillana – “[e]l principio de la psicología de Corneille, es la fuerza, la omnipotencia de la voluntad” (Lanson 1894: 398)– con la generosidad cartesiana expuesta en el Tratado de las pasiones de Descartes. Cassirer ([1942] 1997: 4-31) la objeta también y Jean-Marie Beyssade subraya “una coincidencia de fechas y un encuentro de temas” (1991: 63) entre la filosofía cartesiana de la libertad y el teatro corneillano.

¹⁹ No sobra insistir en que Désiré Nisard es la fuente principal de la interpretación de Krantz. “Es sobre todo por su método que el padre de la filosofía moderna ocupa un lugar tan destacado en la historia de nuestra literatura. [...] la búsqueda de la verdad, en todos los órdenes de ideas, y la comunicación de esta verdad por los medios mismos que Descartes empleó, ¿no es esto toda la literatura del siglo xviii? ¿Qué buscarán los grandes prosistas y los grandes poetas de esta época favorecida, sino la verdad universal, este de las pasiones, aquel de los vicios, aquel otro de las debilidades irreparables del hombre, la verdad de los caracteres, la verdad de los espíritus, la verdad de los corazones? [...] ¿En qué consistirá la belleza de su arte, sino en la expresión perfecta y definitiva de esta verdad?” (Nisard 1854: 61). No cabe duda de que Krantz se apoya en el capítulo sexto del libro de Nisard (1854: 291 ss) cuando remite a las reglas por medio de las cuales se puede realizar lo bello ideal según Boileau: “Tomaremos, pues, los principales preceptos del Arte Poética y los compararemos con las reglas del método con las que presentan analogías indiscutibles. Veremos que no hay, por así decirlo, ni uno solo de los cánones de Boileau que no pueda apoyarse en alguna regla de la lógica de Descartes” (Krantz 1882: 146-147).

²⁰ Pese a los elogios con los que empieza su reseña “Descartes y la literatura clásica”, Ferdinand Brunetière escribe en 1882: “El lector ya ha notado, al apreciar la ingeniosidad de este acercamiento entre la literatura clásica y la doctrina cartesiana, que el Sr. Krantz intentaba, en efecto, establecer entre ellas una relación de subordinación necesaria, pero no demostraba, a decir verdad, con suficiente solidez ni la necesidad ni, quizás, siquiera su existencia” (1882: 451).

se encuentra en el primer párrafo del prólogo de su libro: “Sobre el tema de lo Bello, [Descartes no escribió] nada [*Sur la question du Beau, rien*]” (1882: I); y en el último:

El objetivo de este trabajo es mostrar que el género clásico francés puede explicarse como *expresión estética de la doctrina cartesiana*, y que si Descartes no dijo nada sobre lo bello, sin embargo produjo, por la disciplina intelectual que su método impuso a las mentes de su siglo, un cierto tipo de belleza original y magistral. (Krantz 1882: IV)

Descartes, en efecto, sí dijo algo sobre lo bello y lo que dijo contradice la preocupación por lo universal que es un pilar de la estética clásica. A diferencia de la estética clásica en la que la belleza es una propiedad objetiva de las cosas, para Descartes lo bello no se sitúa en el objeto, sino en una relación con este. Parafraseando a Hume en su ensayo *Sobre la norma del gusto*, diríamos que la belleza no es inherente a las cosas, sino que “existe en la mente de quien las contempla”.²¹ Es así como Descartes escribe a Mersenne el 18 de marzo de 1630:

En cuanto a su pregunta acerca de si se puede establecer la razón de lo bello, es exactamente la misma que me hacía antes sobre por qué un sonido es más agradable que otro, excepto que la palabra *bello* parece referirse más particularmente al sentido de la vista. Pero, en general, ni lo bello ni lo agradable significan nada más que una relación de nuestro juicio con el objeto; y como los juicios de los hombres son tan diferentes, no se puede decir que lo bello ni lo agradable tengan ninguna medida determinada. Y no lo podría hacer mejor que como lo hice antaño con mi Música,²² [...] “Entre los objetos del sentido [*Inter obiecta sensus*] el más agradable [*gratissimum*] al espíritu [*animo*] no es el que es percibido muy fácilmente por el sentido ni tampoco el que se percibe difícilmente, sino el que no es tan fácil de percibir como para satisfacer completamente el deseo natural por el que los sentidos son atraídos hacia los objetos [*naturale desiderium, quo sensus feruntur in obiecta*], ni tan difícil como para fatigar el sentido” [...]. Pero lo que guste a la mayoría podrá llamarse simplemente lo más bello, lo que no podría determinarse. (AT I: 132-133, 25-26)²³

²¹ “La belleza no es una cualidad en las cosas mismas: existe meramente en la mente que las contempla; y cada mente percibe una belleza diferente [*Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty*]” (Hume [1757] 1987: 230).

²² Descartes cita a continuación –aquí entre comillas– el final del capítulo segundo de su *Compendio de música* (AT X: 92, 12-16).

²³ Sobre la subjetividad del gusto, véase también la carta a Mersenne de enero de 1630: “Pero para determinar lo que es más agradable, hay que suponer la capacidad del oyente, que cambia como el gusto, según las personas” (AT I: 108, 21-23), y la carta a Mersenne del 4 de marzo de 1630: “Me impide preguntarme tanto cuánto más agradable es una consonancia que otra, como si me preguntara cuánto más agradable es comer fruta que pescado” (AT I: 126, 26-30). Como dice Souchon a propósito de las *praenotanda* del *Compendium musicae*: “Es el espectador quien, en última instancia, decide buscar el placer donde le plazca” (1980: 457).

Al comienzo de la *Dióptrica* (1637), Descartes afirma que “[t]oda la conducta de nuestra vida depende de nuestros sentidos, entre los que, siendo el de la vista el más universal y noble, no hay duda de que las invenciones que sirven para aumentar su poder han de ser las más útiles” (AT VI: 81, 3-7), líneas que evocan el comienzo de la *Metafísica* de Aristóteles. También en el artículo 85 de *Las pasiones del alma* (1649, escribe: “[L]lamamos bello o feo lo que nos es representado por nuestros sentidos exteriores, principalmente por el de la vista, único al que estimamos más que al resto (AT XI: 391-392, 23-1).

2. UNA ESTÉTICA SUBJETIVISTA

Si Descartes está convencido de que el método racional es el método correcto, también está convencido de que este método no puede aplicarse en la estética. Afirmar que los juicios sobre lo bello y lo agradable son subjetivos y relativos “arruina el canon del «buen gusto» y hace imposible cualquier clasicismo cartesiano, porque si no hay una norma del juicio artístico, parece difícil enunciar su regla” (Dumont 1997: 13). Los filósofos del siglo XVII comparten la actitud subjetivista en estética. Para Pascal, la poesía no es como la geometría, que está fundada en pruebas, ni como la medicina, cuyo objeto consiste en curar a los enfermos. El objeto de la poesía es encantar, y nadie sabe en qué consiste el encanto.

Belleza poética. Así como se dice belleza poética se debería también decir belleza geométrica y belleza medicinal; pero no se dice, y la razón de ello está en que se sabe muy bien cuál es el objeto de la geometría, y que consiste en pruebas, y cuál es el objeto de la medicina, y que consiste en la curación; pero no se sabe en qué consiste el encanto [*l'agrément*], que es el objeto de la poesía. No se sabe lo que es ese modelo natural que es menester imitar, y a falta de este conocimiento se han inventado ciertos términos extraños: siglo de oro, maravilla de nuestros días, fatal, etc. Y a esta jerga se le llama belleza poética. (Pascal [1670] 1968: 332-333, § 33; 1986: 196, § 586)²⁴

Conviene aclarar que el gusto no forma parte de la teoría estética del siglo XVII, que “centra su atención en problemas alrededor de *lo bello*. [...] Cuando se plantea el problema específico del gusto, el siglo XVII se satisface con asociaciones vagas entre conceptos no racionales [*bon sens, sentiment naturel, sentir*] y la *raison*” (Parra París 2007: 96-97).

²⁴ “Hay un cierto modelo de encanto [*agrément*] y de belleza que consiste en cierta relación entre nuestra naturaleza débil o fuerte tal como es y la cosa que nos agrada. Todo lo que está formado según este modelo nos agrada: sea casa, canción, discurso, verso, prosa, mujer, pájaros, ríos, árboles, habitaciones, vestidos, etc. Todo lo que no está hecho según este modelo desagrada a aquellos que tienen buen gusto [*le goût bon*]” (Pascal [1670] 1968: 331-332, § 32; 1986, 196, § 585).

Spinoza, por su parte, escribe a Henry Oldenburg el 20 de noviembre de 1665: “[Q]ui-siera advertir que yo no atribuyo a la naturaleza belleza ni deformidad, orden ni confusión. Porque las cosas no se pueden llamar hermosas o deformes, ordenadas o confusas, sino respecto a nuestra imaginación [*Nam res non, nisi respective ad nostram imaginationem, possunt dici pulchrae, aut deformes, ordinatae aut confusae*]” ([1665] 1988: 235-236, carta 32; 1972: 170, 7-11).²⁵

Hoy podemos admitir que muchos elementos contradicen la influencia de Descartes en el clasicismo. Refiriéndose a su juventud, Descartes escribe en la primera parte del *Discurso del método*:

Estimaba mucho la elocuencia y estaba enamorado de la poesía; pero pensaba que una y otra eran dones del espíritu más que frutos del estudio. Quienes tienen el razonamiento más poderoso y digieren mejor sus pensamientos [ponen mejor en orden sus pensamientos (*Qui ratione plurimum valent, quique ea quae cogitant quam facillimo ordine disponunt*)] para hacerlos claros e inteligibles, siempre pueden persuadir mejor con lo que proponen, aunque solo hablen bajo bretón [la lengua bárbara de los Godos (*barbara Gothorum lingua*)] y jamás hayan aprendido retórica. Y quienes tienen las invenciones más agradables y las saben expresar con mayor adorno y dulzura, no dejarían de ser los mejores poetas, aunque el arte poética les fuera desconocida. (AT VI: 7, 11-23; AT VI: 543)²⁶

Su opinión de que los “mejores poetas” son los que saben expresar “con mayor adorno y dulzura” sus invenciones, “aunque el arte poética les fuera desconocida”, es estrictamente opuesta a la doctrina clásica.²⁷ En arte, en música y poesía, Descartes en su carta a Mersenne de diciembre de 1640 considera que la inspiración es esencial: siempre defenderá la superioridad de la inspiración sobre las reglas, si bien “ello no impide [...] que las reglas sean buenas, tanto en música como en retórica” (AT III: 255, 27-28). En 1637, al esbozar una historia de su espíritu, Descartes recuerda que hubo en su juventud un momento filosófico decisivo:

²⁵ Véase, también, *Ética* I, Apéndice (Spinoza [1677] 2005: 67-73), y la carta a Hugo Boxel de octubre de 1674: “La belleza, distinguido señor, no es tanto una cualidad del objeto que se ve, cuanto un efecto en el sujeto que lo ve [*Pulchritudo, Amplissime Vir, non tam objecti, quod conspicitur est qualitas, quam in eo, qui conspicit, effectus*]. Si nuestros ojos fueran más largos o más cortos, o si nuestro temperamento [*temperamentum*] fuera diferente, las cosas que ahora nos parecen bellas, nos parecerían deformes, y las que ahora nos parecen deformes, nos parecerían bellas” (Spinoza [1674] 1988: 319-320, carta 54; 1972: 252, 15-21).

²⁶ “[H]ay en nosotros semillas de ciencia [*semina scientiae*], como en un pedernal; los filósofos las extraen mediante la razón, los poetas mediante la imaginación y brillan aún más” (Descartes AT X: 217, 17-22).

²⁷ “En materia de poesía, Descartes es el enemigo de esas reglas que, para la mayoría de sus contemporáneos, constituyen la expresión misma de la razón” (Michéa 1938: 190).

[T]omé un día la resolución de estudiar también en mí mismo y de emplear todas las fuerzas de mi espíritu en elegir los caminos que debía seguir [*je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre*]. Lo cual me dio mejor resultado, me parece, que si no me hubiera alejado nunca de mi país y de mis libros. (AT VI: 10-11, 28-2)²⁸

Es en 1619 cuando, presa de un “entusiasmo [...] que lo puso en condiciones de recibir las impresiones de los sueños y de las visiones” (Descartes AT X: 181),²⁹ elige alcanzar la verdad por sus propias fuerzas, por su *ingenium* y sin recurrir a la autoridad de los antiguos,³⁰ una decisión nacida de un sueño que le permitirá “ver claro en sus acciones y andar con seguridad en esta vida [*marcher avec assurance en cette vie*]” (AT X: 10, 10-11). Alude a los sueños que tuvo durante la noche del 10 al 11 de noviembre de 1619, y, más precisamente, al tercer sueño, cuando *toma la decisión* de responder la pregunta de Ausonio: “*Quod vitae sectabor iter?* [¿Qué camino seguiré en la vida?]” (AT X: 216, 22-25). A la prioridad que Descartes da al genio y al entusiasmo sobre las reglas, al papel del sueño de los *Opúsculos*, en 1619-1621, al tema del mundo-teatro de las *Cogitationes Privatae*, en 1619³¹ y del *Discurso del método*, en 1637,³² se suma el vértigo metafísico de la primera meditación en 1641 con la dialéctica de la vigilia y del sueño, de lo real y de lo imaginario, de la sabiduría y de la locura, del engaño y de la ilusión, unos lugares comunes de la literatura barroca³³ que lo alejan del clasicismo.

²⁸ “[N]o se podría concebir tan bien una cosa y apropiársela cuando se la aprende de otro que cuando uno mismo la inventa [*que lorsqu'on l'invente soi-même*]. [...] Como yo estoy persuadido de que si me hubieran enseñado, desde mi juventud, todas las verdades cuyas demostraciones he buscado después y no me hubiese costado ningún trabajo el aprenderlas, quizá no sabría hoy ninguna otra y por lo menos no hubiera adquirido el hábito y la facilidad que pienso tener, para encontrar siempre otras nuevas, a medida que me aplico a buscarlas” (Descartes AT VI: 69, 22-72,15).

²⁹ “El 10 de noviembre de 1619, como estaba lleno de entusiasmo y descubriera los fundamentos de una ciencia admirable... [X. *Novembris 1619, cum plenus forem Enthousiasmo, et mirabilis scientiae fundamenta reperirem etc.*]” (Descartes AT X: 179).

³⁰ “Cuando era joven [*juvenis*] y ante descubrimientos ingeniosos [*ingeniis inventis*] me preguntaba si no podría descubrirlos por mí mismo [*per me possemne invenire*], incluso sin haberlos leído en un autor [*non lecto auctore*]” (Descartes AT X: 214, 1-3). “Confieso haber nacido con un espíritu [*ingenium*] tal que para mí el mayor placer del estudio ha sido siempre no escuchar las razones de los demás, sino descubrirlas por mí mismo [*non in audiendis aliorum rationibus, sed in iisdem propria industria inveniendis semper posuerim*]” (Descartes AT X: 403, 12-15).

³¹ “Como los comediantes llamados a escena se ponen una máscara para que no se vea el pudor en su frente, así yo, a punto de subir a este teatro del mundo [*mundi theatrum*] en el que, hasta ahora, solo he sido espectador, me adelanto enmascarado [*larvatus prode*]” (Descartes AT X: 213, 4-7).

³² “Y en los nueve años siguientes no hice otra cosa que rodar de aquí para allá por el mundo, tratando de ser más bien espectador que actor en todas las comedias que en él se representan” (Descartes AT VI: 28, 24-27).

³³ Descartes es contemporáneo de Shakespeare: “*We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep*. [Somos así / Como los sueños se hacen, y nuestra pequeña vida / está rodeada

Al sustituir las reglas por el gusto, Descartes abandona la problemática tradicional de la poética y abre el camino a la estética moderna. Es el espíritu el que da forma y significado a la belleza de acuerdo con sus juicios y experiencias.³⁴ El significado de la belleza no reside en los objetos mismos, sino en la percepción y juicio de quien los contempla. En otras palabras, la belleza es subjetiva y se construye en la mente del individuo. Mientras que los clásicos franceses son los herederos de la antigua concepción del arte concebido como imitación, la filosofía de Descartes rompe con esta concepción: “exige un punto de partida radicalmente nuevo” (Cassirer [1939] 1997: 4). El primer prejuicio del que Descartes se libera es el que otorga un valor excesivo a los antiguos. La insuficiencia de la doctrina [*scientia*] que le enseñaron en el colegio de La Fleche es la causa de la decepción con sus estudios, y al final de su vida escribe en el primer artículo de las *Pasiones del alma*: “No hay nada en donde aparezca mejor cuán defectuosas son las ciencias de los Antiguos que en lo que han escrito sobre las pasiones” (AT XI: 327, 9-11). Libera la filosofía de la erudición. Antes de él, la razón se resistía a liberarse de la autoridad de los antiguos; lo nuevo solo podía concebirse en continuidad con lo antiguo. Los argumentos se apoyaban en fuentes, libros, autores, y todo pensamiento estaba sujeto a una interpretación histórica. Descartes, en cambio, solo quiere como fundamento la razón y las verdades surgidas de la evidencia interior.³⁵ “La asunción del yo, la afirmación heroica de uno mismo pasa en Descartes por el rechazo de un pensamiento sometido a la tradición humanista de la erudición y de una cultura fundada en la autoridad del libro y de la cultura libresca” (Lafond 1992b: 426).

Arquitecto del nuevo pensamiento, Descartes fue también un excelente hacedor de frases.³⁶ Su rechazo de la vana erudición le permite aligerar la manera de

de sueño)” ([1623] 2001: 254, vv. 156-158), y de Calderón de la Barca: “¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son” ([1636] 1994: 165, vv. 2182-2187). Sobre el “teatro del mundo” de Shakespeare a Calderón de la Barca, véase Jacquot 1957.

³⁴ “La ambición de aplicar el método cartesiano al arte tropieza con el método mismo, que excluye toda manifestación de la realidad en una representación: no se puede, en esta aplicación, dar signos en los que la imagen procedería de su modelo, sino solo reconstruir, permaneciendo ciego a las cosas y siguiendo únicamente la «luz natural» de su espíritu. Sin realidad que discernir ni caracteres que encontrar, el mundo es, para Descartes, una naturaleza muerta” (Dumont 1997: 17). La realidad no tiene ninguna profundidad ontológica: es el resultado de las acciones mutuas que las partes de la materia ejercen unas sobre otras, de acuerdo con las leyes naturales del movimiento y del choque. “Debemos, pues, liberar a Descartes de su anexión por la tradición académica del «clasicismo francés»” (Dumont 1997: 22).

³⁵ “Para liberar el discurso del artificio, de la afectación, de la oscuridad, pero también para alejarlo de los errores vulgares y garantizarle su fuerza, la propia fuerza del espíritu y su disciplina interior lo son todo” (Kambouchner 2013: 42-43).

³⁶ Este rasgo ha sido ya resaltado por algunos autores (Cahné 1980; Kambouchner 2013). Descartes es uno de los “fundadores de la prosa francesa. [...] creó un lenguaje ingenuo y masculino, severo y audaz, que busca ante todo la claridad y encuentra además la grandeza. [...] Es el Malherbe de la prosa; añadamos que es su Malherbe

escribir, y preferir a las citas y referencias las metáforas sencillas, tomadas del registro de lo cotidiano, especialmente el de los materiales de construcción, de la arena a la piedra. Sabe imitar el estilo de las “fábulas” y de las novelas, y proponer hábiles pastiches o divertidas parodias de los géneros que pretende rechazar. Canta a veces las pasiones en verdaderas elegías en prosa, logra, en pocas líneas, evocar el placer del teatro, pasear a su lector en sueños encantados, despertar el placer en el momento en que quiere definirlo y denunciar los peligros. Apenas tuvo que forzar su talento cuando la reina Cristina le encargaba versos para un ballet de la corte.³⁷ Descartes era poeta, en el sentido más pleno del término: inventor de ideas, pero también creador de formas. (Morel 1997: 60-61)

Cuando Boileau escribe *L'Art poétique* en 1674, el clasicismo domina como modelo artístico y como ideal de perfección, equilibrio y claridad. Insiste sobre todo en la necesidad de aprender a pensar antes incluso de aprender a escribir. En el primer canto están los famosos versos: “Lo que se concibe bien se expresa claramente, / Y las palabras para decirlo vienen fácilmente” ([1674] 1985: 231; I, vv. 153-154). Encontramos prefigurado el adagio de Boileau en lo que Descartes escribe a Elisabeth el 18 de agosto de 1645: “Tanto mejor se concibe una cosa, cuanto más determinado está uno a expresarla de un solo modo” (AT IV: 274, 14-16). Se trata de tener las ideas claras y de reflexionar lo suficiente antes de escribir, sin privilegiar la forma en detrimento de la idea. Así, el lenguaje se convierte en una herramienta al servicio del pensamiento.

Hay ciertos espíritus cuyos oscuros pensamientos / suelen estar envueltos en una espesa nube; / la luz de la razón no podría traspasarla. / Así que, antes de

escribir, aprended a pensar. / Según sea nuestra idea más o menos oscura, / la expresión la sigue, o menos limpia, o más pura. / Lo que se concibe bien se expresa claramente, / y las palabras para decirlo vienen fácilmente. (Boileau [1674] 1985: 231; I, vv. 147-154)

Ninguna idea se considera verdadera, ni ninguna obra bella, si el lenguaje empleado no disipa todos los “oscuros pensamientos [*les sombres pensées*]”, asegurando así que no se deforme la realidad y, en esto, Descartes es el primero de los clásicos. Encontramos aquí, en efecto, la noción de claridad y distinción de la idea cartesiana³⁸ que sirve de principio a los cánones estéticos de la edad clásica.³⁹

Así y todo, no se puede hablar de influencia cartesiana antes de fines del siglo XVII. Testigo del espíritu contemporáneo, Descartes dio una expresión neta a las tendencias confusas de su tiempo hacia el orden y la lógica. Esta *armonía* aparece sobre todo en Corneille, cuyo teatro concede una gran importancia a la razón y a la grandeza de alma [*grandeur d'âme*], y cuya psicología encuentra coincidencias con las *Pasiones del alma*, publicado trece años después del estreno de *El Cid*. Descartes no reserva un lugar significativo en su filosofía para la estética ya que, si bien contribuyó al desarrollo de esta disciplina, no creía que el método racional fuera aplicable a las cuestiones estéticas, como vimos en la carta a Mersenne del 18 de marzo de 1630, donde expresa su concepción decididamente subjetivista de lo bello. Quedaría finalmente por establecer si la prioridad que Descartes da al genio y al entusiasmo sobre las reglas, el papel del sueño de los *Opúsculos* (1619-1621), el tema del mundo-teatro de las *Cogitationes Privatae*

y su Corneille a la vez. [...] Tan pronto como apareció el *Discours de la Méthode*, más o menos al mismo tiempo que el *Cid*, todas las mentes sólidas de Francia, cansadas de imitaciones impotentes, amantes de lo verdadero, lo bello y lo grande, reconocieron al instante el lenguaje que buscaban” (Cousin 1843: 4-5). “El siglo XVII tiene también su arquitectura, original, diferente de la de la Edad Media y del Renacimiento, sencilla, austera, noble, como la poesía de Corneille y la prosa de Descartes” (Cousin 1853: 890).

³⁷ *El Nacimiento de la paz* [*La Naissance de la Paix*] (Descartes AT V: 616-627) es una celebración alegórica de los tratados de la Paz de Westfalia firmados en Münster el 24 de octubre de 1648 para poner fin a la Guerra de los Treinta Años, que la Reina Cristina de Suecia encargó a Descartes con ocasión de su aniversario. Ella “supo comprometerle al menos a que compusiera versos en francés para el baile” sobre la paz (Baillet [1691] 2012: 840). El ballet se representó el 9 de diciembre de 1649, y la Reina desempeñó el papel de Palas Atenea, diosa de la paz. “Celebremos pues este nacimiento, / Y notemos en esta Danza, / Donde la guerra y la paz despliegan su poder, / Que Palas tiene razón al pensar que la guerra, / La mejor que se pueda tener, / Siempre despoja a la tierra de muchas de sus bellezas, / Y que darnos la paz / Es el mayor de sus beneficios” (Descartes AT V: 617). Descartes se lo manda con la carta al vizconde de Brégy, embajador de Francia en Polonia, el 18 de diciembre de 1649, sin mencionar que él es el autor: “añado los versos de un ballet que será representado mañana en la noche” (AT V: 457, 15-16). Quien eligiera la carrera militar y se uniera como voluntario, en 1618, al ejército protestante de Mauricio de Nassau en Breda, bien conocía “las miserias de la guerra” (véase supra nota 4). AT (V, 616) lo atribuye a Descartes, al igual que Rodis-Lewis (1995: 275-276 y 1997b); Richard A. Watson lo atribuye a Hélié Poirier (1990; 2003: 274-277).

³⁸ “Llamo clara a aquella [*sc.* percepción] que está presente y manifiesta a un espíritu atento: como decimos que vemos claramente los objetos que, cuando están presentes, actúan con bastante fuerza y nuestros ojos están dispuestos a mirarlos. En cambio, llamo distinta a la que es tan precisa y diferente de todas las demás que solo contiene en sí lo que aparece manifestamente a quien la considera como es preciso” (Descartes AT IX: 44).

³⁹ Descartes redactó, probablemente en 1628, una apología en latín, la *Censura quarumdam epistolarum Domini Balzaci* (Juicio sobre algunas cartas de Monsieur de Balzac), en la que elogia la “pureza de la elocución [*puritas elocutionis*]”, “la gracia y la elegancia [*elegantia et venustas*] del estilo” de Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654) (AT I: 6-9). Esta “armonía y temperamento [*consensus et temperamentum*] tan justo de todas las partes juntas” es del mismo orden, dice, que la salud del cuerpo, que es tanto más fuerte cuanto uno no es consciente de ella, o que la belleza de una mujer (AT I: 7, 9-14). Celebra “la feliz alianza de las cosas con el discurso [*ex felici rerum cum sermone concordia*]” (AT I: 8, 28). En este elogio de las *Cartas*, Beyssade y Kambouchner destacan “la armonía entre los pensamientos y la expresión [*l'harmonie entre les pensées et l'expression*]” que condicionan la perfección de la *elocutio*, y la “veracidad [*véridicité*]” como virtud primera de un «carácter digno de los antiguos», que no quiere probar nada a los demás de lo que él mismo no esté convencido, y a quien hay que dar razón por estimarse en su «generosa libertad» (Beyssade y Kambouchner 2016: 279), unos temas que no dejan de recordar el *Arte poética* de Boileau. Como dice acertadamente Antoine Adam, “[l]os contemporáneos vieron [*sc.* en las *Cartas* de Balzac] un manifiesto, el manifiesto por excelencia del modernismo” (Adam [1948] 1997: 246). Acerca de las relaciones entre Guez de Balzac y Descartes, véase Lafond 1990 y Baillet [1691] 2012: 139-142.

(1619) y del *Discurso del método* (1637), el recurso a la fábula en el capítulo VI de *El mundo* y el vértigo metafísico de la primera meditación (1641), con la dialéctica de la vigilia y del sueño, de lo real y lo imaginario, de la sabiduría y la locura, del engaño y la ilusión, no solo lo alejan del clasicismo, sino que lo acercan al Barroco.

REFERENCIAS

- ADAM, Antoine [1948] (1997), *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I (París: Albin Michel).
- ARISTÓTELES (1966), *Physique* (I-IV), texto establecido y trad. de Henri Carteron (París: Les Belles Lettres).
- ____ (1974), *Poética*, ed. trilingüe y trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- BAILLET, Adrien [1691] (2012), *La vie de Monsieur Descartes*, seguido de *Abrégé de la vie de M. Baillet* por Bernard de la Monnoye (París: Éditions des Mallassis).
- BÉNICHOU, Paul (1948), *Morales du grand siècle* (París: Gallimard).
- BEYSSADE, Jean-Marie (1991), “Descartes et Corneille ou la démesure de l’ego”, *Laval théologique et philosophique*, 47, 1: 63-82.
- BEYSSADE, Jean-Marie y KAMBOUCHNER, Denis (2016), “Jugement sur quelques lettres de Monsieur de Balzac (Censura quarundam epistolarum Domini Balzacii)”, presentación, trad. y notas de Michelle Beyssade y Denis Kambouchner, en Descartes (2016: 278-284, 651-655).
- BOILEAU, Nicolas (1985), *Satires, Épîtres, Art poétique*, ed. de Jean-Pierre Collinet (París: Gallimard).
- BRAY, René [1926] (1951), *La formation de la doctrine classique en France* (París: Librairie Nizet).
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1882), “Descartes et la littérature classique”, *Revue des Deux Mondes*, 53: 446-465.
- CAHNÉ, Pierre-Alain (1980), *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage* (París: Vrin).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994), *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón Arroyo (Madrid: Cátedra).
- CASSIRER, Ernst [1932] (1981), *La filosofía de la ilustración*, trad. de Eugenio Imaz (México: Fondo de Cultura Económica).
- ____ [1939] (1997), *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, trad. de Madeleine Francès y Paul Schrecker (París: Vrin).
- CORNEILLE, Pierre (1957a), *Théâtre complet*, texto prefaciado y anotado por Pierre Lièvre, ed. compl. de Roger Caillois, vol. I (París: Gallimard).
- ____ [1660] (1957b), “Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique”, en Corneille (1957a: 60-85).
- COUSIN, Victor (1843), *Des pensées de Pascal. Rapport devant l’Académie française sur la nécessité d’une nouvelle édition de cet ouvrage* (París: Ladrangé).
- ____ (1853), “L’art français au XVIII^e siècle”, *Revue des Deux Mondes*, 2: 865-893.
- DESCARTES, René (1974-1983), *Oeuvres de Descartes*, ed. de Charles Adam y Paul Tannery [AT], nueva presentación en coedición con el Centre National de la Recherche Scientifique, 13 vols. (París: Vrin).
- ____ (2016), *Oeuvres complètes*, vol. I, dir. de Jean-Marie Beyssade y Denis Kambouchner (París: Gallimard).
- DUMONT, Pascal (1997), *Descartes et l’esthétique* (París: Presses Universitaires de France).
- FURETIÈRE, Antoine (1690), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 vols. (La Haya: Arnout et Reinier Leers).
- HORACIO (2008a), *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducción, trad. y notas de José Luis Moralejo (Madrid: Gredos).
- ____ [19 a.C.] (2008b), *Arte poética* [AP], en Horacio (2008a: 380-410).
- HUME, David (1987), *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. de Eugene F. Miller, con variantes de la edición de 1889 de T. H. Green y T. H. Grose (Indianápolis: Liberty Classics).
- JACQUOT, Jean (1957), “«Le théâtre du monde» de Shakespeare à Calderón”, *Revue de littérature comparée*, 31, 3: 341-372.
- KAMBOUCHNER, Denis (2013), *Le style de Descartes* (París: Manucius).
- KRANTZ, Émile (1882), *Essai sur l’esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIII^e siècle* (París: Librairie Germer Baillière et Cie).
- LA BRUYÈRE, Jean de [1688] (1992), *Les caractères ou les mœurs de ce siècle, précédés de Les caractères de Théophraste traduits du grec*, texto establecido, presentado y anotado por Patrice Soler, en Lafond (1992a: 635-975).
- LA FONTAINE, Jean de (1954), *Fables, contes et nouvelles*, vol. I de *Oeuvres complètes*, texto establecido y anotado por René Groos y Jacques Schiffrin, prólogo de Edmond Pilon y René Groos (París: Gallimard).
- LAFOND, Jean (1990), “Guez de Balzac et Descartes”, *XVIII^e siècle*, 168, 3: 303-315.
- ____ (dir.) (1992a), *Moralistes du XVIII^e siècle* (París: Robert Laffont).
- ____ (1992b), “Descartes philosophe et écrivain”, *Revue philosophique de la France et de l’Étranger*, 182, 4: 421-438.
- LANSON, Gustave (1894), “Le héros cornélien et le «génereux» selon Descartes”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 1: 397-411.
- ____ (1896), “L’influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, 4: 517-550.

- MICHÉA, René (1938), “Les variations de la raison au XVII^e siècle. Essai sur la valeur du langage employé en histoire littéraire”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, 126, 9/10: 183-201.
- MOLIÈRE (1956a), *Oeuvres complètes*, texto establecido por Maurice Rat, vol. I (París: Gallimard).
- ____ [1663] (1956b), *Critique de l’école des femmes*, en Molière (1956a: 521-548).
- ____ [1666] (1956c), *Le Tartuffe ou l’Imposteur*, en Molière (1956a: 681-772).
- MONTAIGNE, Michel de [1595] (1962), *Oeuvres complètes*, textos establecidos por Albert Thibaudet y Maurice Rat, introd. y notas de Maurice Rat, vol. I (París: Gallimard).
- MOREL, Jacques (1997), *De Montaigne à Corneille* (París: GF Flammarion).
- NISARD, Désiré (1854), *Histoire de la littérature française*, t. II (París: Firmin Didot).
- PARMENTIER, Bérengère (2000), *Le siècle des moralistes* (París: Seuil).
- PARRA PARÍS, Lisímaco (2007), *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia).
- PASCAL, Blaise (1968), *Pensées et Opuscules*, introd., noticias y notas de Léon Brunschvicg (París: Classiques Hachette).
- ____ (1986), *Pensamientos*, trad., introd. y notas de J. Llansó (Madrid: Alianza Editorial).
- PEYRE, Henri [1942] (1996), *¿Qué es el clasicismo?*, trad. de Julián Calvo (México: Fondo de Cultura Económica).
- ROHOU, Jean (2002), *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine* (París: Seuil).
- RODIS-Lewis, Geneviève (1995), *Descartes* (París: Calmann-Lévy).
- ____ (1997a), *Le développement de la pensée de Descartes* (París: Vrin).
- ____ (1997b), “Les derniers écrits de Descartes”, en Rodis-Lewis (1997a: 203-223). [Primera publicación en italiano como “Gli ultimi scritti di Descartes”, *Discipline Filosofiche*, 2: 15-42].
- SHAKESPEARE, William [1623] (2001), *The Tempest*, ed. de Virginia Mason Vaughan y Alden T. Vaughan (Londres: Thomson Learning).
- SOUCHON, Henri (1980), “Descartes et Le Brun”, *Les Études philosophiques*, 4: 427-458.
- SPINOZA, Baruch [1925] (1972), *Opera*, ed. de Carl Gebhardt, 4 vols. (Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung).
- ____ (1988), *Correspondencia*, trad. de Atilano Domínguez (Madrid: Alianza Editorial).
- ____ [1677] (2005), *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. y trad. de Atilano Domínguez (Madrid: Trotta).
- TAPIÉ, Victor-Lucien [1952/1967] (2014), *La France de Louis XIII et de Richelieu* (París: Flammarion).
- TATARKIEWICZ, Władysław (1968), “L’esthétique du Grand Siècle”, *XVII^e siècle*, 78: 21-39.
- WATSON, Richard A. (1990), “Descartes n’est pas l’auteur de «La Naissance de la paix»”, *Archives de philosophie*, 53: 389-401.
- ____ (2003), *Descartes. El filósofo de la luz*, trad. de Carlos Gardini (Barcelona: Vergara).
- ZUBER, Roger y Cuénin, Micheline (1990), *Le Classicisme* (París: Artaud).