

*Para una genealogía de la estética**

Daniel Aragó Strasser

Publicado originalmente en 1987 en la prestigiosa colección *Ideas in Context* –de Cambridge University Press y dirigida por Richard Rorty, J. B. Schneewind, Quentin Skinner y Wolf Lepenies–, este libro es el segundo publicado por David Summers (el primero es el original *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981) y lleva ya, como se puede ver, algunos años en los anaqueles de las librerías españolas. Sin embargo, mi opinión es que su difusión y su, por decirlo así, «fama» –y no sólo en el interior de nuestras fronteras, por desgracia tan legendaria como realmente limitadas– apenas llegan a rozar el nivel de calidad y de importancia que la obra presenta (un ejemplo: en el CD-ROM de la red de bibliotecas universitarias españolas correspondiente a 1995 –REBIUN, n.º 1–, el libro aquí reseñado sólo aparece, en español, en algunas pocas de las bibliotecas y, en inglés, en nin-

* David Summers, *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid, Tecnos («Metrópolis»), 1993, 478 pp. [Ed. orig.: *The Judgement of Sense, Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press («Ideas in Context»), 1987, xii + 365 pp.]

La Balsa de la Medusa, 41, 1997.

guna), y es por ello que me he decidido a redactar la presente reseña. Bueno, para decir toda la verdad, también ha habido otro factor importante en esta decisión, a saber, la convicción de que este relativo silencio –relativo también porque lo juzgo en proporción a mi opinión sobre la valía del libro– hunde sus raíces, entre otras cosas y para formularlo brevemente, en algunas actitudes sumamente significativas de la actual situación de la historia del arte como disciplina. Pero todo esto lo veremos más adelante, ahora pasemos a considerar la obra propiamente dicha, que es lo que más nos interesa.

En el subtítulo de su libro, Summers ya nos indica por dónde van a ir los tiros, y los editores españoles ya empiezan a hacer de las suyas. En efecto –y sírvanos esta consideración como un mero apunte previo acerca de los problemas que encontramos en nuestra traducción, a los que prestaremos atención más adelante–, mientras el subtítulo original reza «Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics», la edición española se inventa una poco oportuna coma –véase la propia página de créditos: «Renaissance, Naturalism and...»– y el resultado es un «Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética» en el que la inconexión de los términos le hace un flaco favor a la inteligibilidad del asunto. En todo caso, sorteamos el bache –y nos preparamos para pasar por alto los siguientes, por lo menos por ahora–, y entramos de lleno en la obra, que comienza con una extensa introducción, compuesta por seis apartados, en la que el autor delimita el marco

en el que se va a desarrollar su estudio y, sobre todo, expone las bases del mismo.

La idea básica de Summers, tal y como la podemos leer en la p. 19 de la edición española, puede ser formulada de la siguiente manera: «el desarrollo del arte basado en el punto de vista, acaecido a comienzos de la Edad Moderna, no puede desligarse de la noción aristotélica de alma humana –por la cual el alma se halla adaptada a su mundo ya desde la sensación– ni tampoco puede desligarse de la idea por cuya virtud lo bello, antes de ser evidencia de valor trascendental, es conformidad con la sensibilidad humana». Estas últimas palabras –«conformidad con la sensibilidad humana»– nos ofrecen, sin duda alguna, una de las claves más importantes para comprender la propuesta de nuestro autor. En efecto, uno de los ejes de todo el libro –y un mero vistazo al índice nos confirmaría esta consideración– es la idea de que el *naturalismo renacentista* es un principio –como es sabido, no sólo pictórico– estrechísimamente vinculado no tanto a una determinada *forma* del alma humana por lo que se refiere a la percepción, sino sobre todo a una determinada *concepción* –filosófica, histórica– de la misma. Y Summers nos aclara considerablemente su posición al afirmar que «el naturalismo abrió un horizonte de sentido en el que tanto la pintura como la psicología eran particularmente relevantes» (p. 30). Así, si por una parte el principio naturalista vincula los cánones del arte de la pintura a los de una determinada forma de comprender y de explicar la experiencia óptica, por otra

ese mismo arte deberá responder –desde su concepción hasta su recepción por parte del espectador, pasando por su propia formulación «teórica»– a los parámetros de una cierta psicología. Y esta psicología, afirma Summers, no es otra que la correspondiente a la tradición psicológica aristotélica: como afirma uno de los *reviewers* de esta obra al comienzo de su reseña –el en esta ocasión no muy afortunado Creighton E. Gilbert (*Speculum*, 1990, 65, 3, pp. 765-766)–, «the hero of this book is Aristotle».

En efecto, la propuesta de Summers es notablemente atrevida e innovadora en este sentido, pues deja por un momento de lado la ya muy estudiada –con diversísima fortuna, por supuesto– influencia platónica, y sobre todo neoplatónica en el pensamiento y el arte renacentistas, para prestar atención a la tradición aristotélica de la antigüedad tardía, del medioevo y del renacimiento, tradición que la historia del arte apenas ha sabido abordar y recuperar, dependiendo en gran medida de las incursiones de los especialistas de otras disciplinas. A partir de aquí, lo que Summers sostiene es que el vocabulario y, más genéricamente, el universo conceptual de la teoría del arte renacentista –de los *scritti d'arte*– está íntimamente ligado al de la tradición de las psicologías *pneumáticas* (esto es, del alma), especialmente en sus aspectos relacionados con la explicación del fenómeno de la percepción. Y en esta tradición, que en Occidente parte de los filósofos presocráticos –recuérdese por ejemplo la valiosa síntesis de Teofrasto en su *De Sensibus*–, Aristóteles

ISSN: 1130-2
Suscripción
(2 núms)

Nombre:
Dirección:
Cód. Postal:
Población:
Provincia:
Tel.:

Remitir a:
Editorial Anthropos
166
Apartado 387, 08190 Sant Cugat del Vallès
Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 574 17 33

tiene un peso específico y una importancia capitales, absolutamente indiscutibles: hablar de psicología medieval y renacentista es prácticamente hablar de psicología aristotélica. Este planteamiento da lugar al estudio de numerosas cuestiones fundamentales, tanto por lo que se refiere a la literatura artística renacentista como por lo que atañe a algunos de los más importantes principios rectores del arte de la época; entre las primeras, podemos destacar la atención dedicada a asuntos como la óptica, el concepto de «sentido común», la clasificación y articulación de las artes o el papel jugado por las diversas concepciones de la prudencia, así como de la imaginación y la fantasía; entre los segundos, señalemos por lo menos el tratamiento que hace Summers de categorías como la imitación, la armonía o la belleza artísticas, o de cuestiones como la relación de los productos de las artes con la percepción sensorial o con el *spiritus* del artista.

Ahora bien, la constatación y el estudio de esta vinculación entre la teoría renacentista del arte y la tradición de la psicología aristotélica nos enfrentan a otro de los ejes de la obra que nos ocupa, pues, como afirma el autor, «en toda la tradición que parte de Aristóteles persistía la posibilidad de que los sentidos fuesen también un género de razón, como afirmaba Santo Tomás de Aquino» (p. 48): este es el punto de partida de la vertiente del libro que estudia la genealogía, y así la naturaleza, de uno de los conceptos clave de la estética moderna, a saber, el concepto de *juicio*, al que de una forma u otra está vinculado otro

de los conceptos que podríamos calificar de «totémicos» del pensamiento estético, a saber, el de *gusto* (al respecto, recuérdese por ejemplo la sutil intuición formulada por el discreto, brillante y malogrado Robert Klein en su ya clásico artículo «Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento», que Summers discute explícitamente en el capítulo titulado «El problema del juicio», pp. 42-54. Y por cierto que merece ser señalada la curiosa ambigüedad de las referencias que hace Summers a los textos de Klein).

Pero acaso si damos un salto adelante y pasamos a considerar algunas afirmaciones que el autor hace en el segundo capítulo de sus conclusiones, titulado «Punto de vista, juicio y gusto», podemos ver este asunto —sin duda uno de los más importantes de esta obra— con un poco más de claridad; dice pues Summers: «no es del juicio intelectual de donde el gusto procede, sino del juicio de la sensibilidad. El intelecto particular pertenecía siempre a un individuo y se ocupaba de entidades particulares. El lenguaje del intelecto particular sirvió a los teóricos del arte renacentistas para discutir qué tipos de juicio eran propios de la creación y la contemplación de obras de arte. También fundamentaba el moderno lenguaje de la estética» (p. 426).

Ahora bien, no sé qué pensará de todo esto quien me lea, pero lo que es yo, cuando lo leí por primera vez —y de ello hace ya un tiempo—, pensé «Pues sí señor». Pero también habría podido pensar «¡Bravo!» o «Ya era hora», pues lo cierto es que este aspecto de la aportación de Summers

me pareció en su momento no sólo muy interesante y muy, pero que muy, digno de consideración, sino sobre todo –esto es, por encima de todo ello, e incluso, hasta cierto punto por lo menos, al margen de su grado de acierto– *sumamente oportuno*, pues la ausencia de contribuciones que tratasen de estudiar la relación entre los textos renacentistas y barrocos de teoría del arte y los textos fundacionales de la estética «moderna» del siglo XVIII, así como de dilucidar los términos –y en especial desde el punto de vista estrictamente léxico y conceptual– de aquella relación, esa ausencia, decía, se me antojaba simple y llanamente escandalosa. Y aquí llegaba David Summers, poniendo en blanco sobre negro algo que casi me obsesionaba, algo cuya conveniencia me parecía tan evidente, tan obvia, que apenas podía asumirla como original –cosa que, sin embargo, era en un grado casi absurdo–: «mis argumentos se dirigen a demostrar que las ideas estéticas del siglo XVIII no irrumpieron en respuesta al llamado de la necesidad histórica, sino que constituían adaptaciones, transformaciones y ampliaciones de ideas cuyo rastro puede seguirse hasta las mismísimas raíces pitagóricas de la tradición occidental. Como era de esperar, la evolución de estas ideas hacia formas modernas comienza en la Edad Media y el Renacimiento, cuando el desarrollo del naturalismo óptico empezaba a exigir un tratamiento del tema del punto de vista en todas sus dimensiones» (p. 52).

Bueno, pues yo creía que este estudio de Summers iba a representar una brecha de la que saldrían todo

tipo de contribuciones renovadoras, conjeturas esclarecedoras y demás seres apenas sospechados en el poco movido mundo de la historia del arte. La importancia de hurgar, con tanta voluntad y revolviendo además una cantidad ingente de material, en la intuición de que una de las claves de esa relación –ya de por sí poco menos que desatendida– entre *scritti d'arte* y filosofía estética moderna podía hallarse en el vínculo entre el corpus conceptual de la tradición psicológica –así como su lenguaje correspondiente– y el de la teoría de un arte no por casualidad naturalista («Este libro traza la historia de una parte de la tradición del pensamiento psicológico de Occidente y de su relación con el lenguaje del arte», pp. 33-34) me parecía realmente muy grande, y sin duda merecedora de un sonoro aplauso. Pero una vez más la disciplina de la historia del arte se mostró ingrata, parca en aplausos y, lo que es peor –pues es lo que cuenta, ya que algunos aplausos sí ha habido, que eso cuesta poco esfuerzo–, pasiva, poco receptiva, desganada, indiferente. Una vez más el *establishment* se muestra reacio, por principio, a toda contribución que no esté profusamente ilustrada y que no caiga o permita caer de forma directa e inmediata en el vicio favorito del gremio: la interpretación compulsiva de obras de arte. No se puede hacer otra cosa, no se puede escribir sobre temas de *sola* estética desde la disciplina de la historia del arte, no se puede hacer una pausa para ofrecer nuevos materiales no «objetivos» a considerar, no se puede interpretar a veces, hay que interpretar *siempre*, a piñón fijo.

Hasta un personaje como Donald Kuspit hace referencia a este asunto en su ambigua, aunque en conjunto positiva *review*, al afirmar: «[Summers] discusses the classical antecedents and aesthetic consequences of the ideas, and relates them –although not sufficiently for me– to actual artistic production» (*The Art Bulletin*, 71, 2, 1989, p. 317), y el tono empleado por Creighton E. Gilbert en la reseña citada más arriba lo dice todo: «in general his book belongs to that class of discourses on art history which give slight attention to particular works of art» (p. 765). Anatema.

Así, una vez más se perdió la ocasión –y eso que no abundan– de secundar una iniciativa destinada a tratar de establecer con cierta concreción algún tipo de vínculos no meramente circunstanciales o perogrullescos entre la disciplina de la historia del arte y la de la estética, por lo menos por lo que se refiere al arte renacentista y barroco. Alguna clase de terreno verdaderamente común o de *trait-d'union* mínimamente sólido, capaz de abrir nuevas perspectivas y de sentar las bases para unos procesos de comprensión que, por el momento, resultan casi impensables. Pero veo que todo esto suena muy vago, y que además el poco oportuno tono casi melancólico que se me ha colado sin que me diese cuenta puede contribuir a que se piense que estoy hablando de algún tipo de discurso perdido en algún lugar entre la profecía iluminada y la promesa electoral. No es así, y para demostrarlo voy a concretar inmediatamente mis consideraciones, ofreciendo un par de argumentaciones –acompañadas de

sendos ejemplos– que puedan ilustrar con cierta precisión a qué me estoy refiriendo exactamente.

La siguiente exposición, necesariamente breve, será doble: por una parte, desde el punto de vista de la estética, por otra, desde el de la historia del arte. Empecemos por el primero. Aunque pueda sonar muy radical, mi opinión sincera es que los historiadores de la estética, y en general los filósofos que abordan cuestiones más o menos concretas con ella relacionadas, se han preocupado más bien poco de conocer con un mínimo de profundidad los orígenes de las categorías y de los términos sistematizados en el siglo XVIII por los autores que consideramos fundadores de la estética moderna. Si se está de acuerdo con esta afirmación, se reconocerá que este es un asunto por lo menos delicado, pues aquellos autores sí que bebieron –para elaborar sus teorías, para fundamentar sus posiciones, en definitiva, para *pensar*– de las reflexiones sobre el arte formuladas en los siglos inmediatamente precedentes (para poner un solo ejemplo: recordemos que Johann Gottfried Herder le recomienda a Hamann, en una carta de agosto de 1769, la lectura de una recopilación de cartas sobre la pintura, la escultura y la arquitectura escritas por autores de los siglos XV a XVII, que con toda probabilidad puede ser identificada con la antología de siete volúmenes preparada por el abad Giovanni Bottari, que apareció en Roma entre 1754 y 1773 con el título *Raccolta di Lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura scritte Da più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*). Así,

para enfocar con cierta precisión y, si se me permite la metáfora, con *profundidad de campo* los conceptos que manejaban aquellos autores, y que seguimos manejando hoy en día en el campo de la teoría del arte —cada vez con más problemas, eso sí—, me parece de primerísima necesidad seguirles la pista con la mayor exhaustividad posible: al fin y al cabo, ¿cómo vamos a saber qué implican —y, así, qué demonios estamos diciendo nosotros exactamente—, si apenas sabemos de dónde vienen los términos de los que nos servimos?

El libro de Summers ofrece numerosos apuntes y referencias, que cualquier lector con buena voluntad podrá individuar sin la más mínima dificultad, para recoger el testigo (mejor sería decir el machete) y avanzar por esta senda incierta, riesgosa y —hélas— un poco demasiado solitaria, pero sin lugar a dudas sumamente enriquecedora. Como vamos de ejemplos, expongo a continuación uno que me parece no sólo tan claro que no requiere explicación alguna, sino sobre todo especialmente succulento (la cita corresponde a la p. 421 de la edición española): «El desarrollo del naturalismo en el arte de fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento no pudo darse aisladamente, teniendo en cuenta lo que el naturalismo significaba o suponía. Imitar las apariencias, es decir, formar imágenes semejantes a *phantasmata*, significaba, o podía significar —y expandir los significados de— todo aquello que la sensación común implicaba. Y no sólo implicaba una especie de vivacidad y concreción y determinado “tratamiento de la temática”; también implicaba la universalidad

de la audiencia, basada en la presunta universalidad de la estructura de la percepción».

Pasemos al ejemplo relativo a la historia del arte. En este caso, a la constatación del desinterés de los historiadores del arte por comprender la forma en que los principios y los conceptos que aparecen en la literatura artística renacentista y barroca entroncan con las categorías propias de la estética posterior —desinterés que, a fin de cuentas, no es otra cosa que una manifestación más de una especialización tan condenada en la teoría como estrictamente mantenida en la práctica (siempre a vueltas con la *tarte à la crème* de la interdisciplinariedad, como la llamaba Barthes)—, a esta constatación se añade la tan manifiesta como preocupante dificultad de la historia del arte para enfrentarse a los *scritti d'arte* de forma realmente fructífera. Si hace unos años Elizabeth Cropper y Charles Dempsey se referían a «an inability to assimilate and make judgments about information contained in the sources» respecto del estudio del arte del siglo XVII («The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, 69, 4, 1987, p. 494), y señalaban que, en el caso del arte renacentista, la situación era sensiblemente mejor —en la p. 495, y aunque no fuese más que porque la del barroco era poco menos que desastrosa—, lo cierto es que, por lo que a este asunto se refiere, seguimos encontrándonos en unas condiciones francamente lamentables.

No se trata aquí, por supuesto, de olvidar o de no reconocer el valor de algunas contribuciones puntuales, de

valía justa y unánimemente reconocida (las de Michael Baxandall, por ejemplo), sino de algo tan sencillo como constatar que no se puede vivir de excepciones, aunque sólo sea porque el nivel cualitativo de las no-excepciones lo hace sencillamente imposible, obligándonos a reconocer que no vamos por el buen camino. Es preciso llevar a cabo estudios terminológicos lo más rigurosos y exhaustivos posible, es preciso esforzarse en situar coherentemente los discursos de la literatura artística en el marco de una *tradición* (o de un cruce de tradiciones), es preciso ver cómo operan en ellos una serie de argumentos, ideas y conceptos tomados de otros ámbitos de reflexión teórica (así como tratar de comprender por qué pueden hacerlo), es absolutamente imprescindible dejar de aplicar de una vez por todas unos expeditivos juicios de valor que no hacen más que evidenciar nuestra incapacidad para asimilar los razonamientos que se supone que deberíamos estar tratando de comprender. Así, es necesario ensayar unos paradigmas de lectura propiamente dichos que nos permitan, en primer lugar, reducir la frecuencia y la envergadura de los errores interpretativos, y, en segundo, no limitarnos a una mera acumulación de referencias aisladas, sino lograr articularlas y sintetizarlas críticamente. En definitiva, es necesario aproximarse a los textos a partir de unos paradigmas coherentes y bien definidos, con ellos en las manos, poniéndolos a prueba, someténdolos a los rigores del análisis, y no lanzarse a leerlos encomendándose a Dios, al diablo, a un par de ideas vagas o simplemente gritando ¡*banzai!*

Pues bien, a estas alturas ya debería estar claro que a mi juicio David Summers nos ofrece en *El juicio de la sensibilidad* un buen ejemplo de cómo se pueden hacer bien las cosas. Evidentemente, la obra no es fácil de leer, exige cierto esfuerzo en el seguimiento por parte del lector y deja abiertos muchos de los puntos que plantea —inevitablemente, pues abarca mucho y en consecuencia aprieta poco: no en vano Anthony Hughes compara el libro con una serie de cajas chinas (p. 77 de su inteligente *review*, publicada en el *Oxford Art Journal*, 11, 2, 1988)—, pero lo cierto es que no sólo el planteamiento se asimila sin excesivos problemas, sino sobre todo, por lo menos a mi modo de ver, que sería absurdo reprocharle esta clase de defectos, pues lo importante es haber logrado establecer una perspectiva desde la cual sea posible ubicar y estudiar con sentido los motivos abordados; lo importante es no haber hecho un trabajo en vano: no se trata de que avanzar por este camino sea coser y cantar, sino de que sea posible hacerlo.

Pero íbamos de ejemplos, y lo cierto es que este libro está literalmente repleto de ellos. Summers hace contribuciones relevantes en todos y cada uno de los aspectos más arriba mencionados, ofreciendo ideas y apuntando interpretaciones a manos llenas. Y si acabo de reconocer que a veces el autor no puede llegar a un elevado nivel de concreción, también es preciso señalar que en ocasiones sí lo hace, deteniéndose ampliamente en el tratamiento de algunos motivos y demostrando con toda claridad hasta qué punto el planteamiento por él

expuesto en este libro es efectivo a la hora de enfrentarse de forma válida a un variadísimo espectro de cuestiones, tanto para advertir en ellas implicaciones y aspectos hasta ahora pasados por alto como para, en el caso de asuntos ya clásicos, reenfoarlos desde una posición menos solipsista, más ajustada a la realidad y, gracias a todo ello, más fructífera. En este sentido, la interpretación que hace Summers de la *Idea* de Zuccaro (*L'Idea de' pittori, scultori e architetti*, Turín, 1607) a lo largo de las treinta páginas que ocupa la primera parte del capítulo 13, es sencillamente ejemplar. En efecto, Summers recupera la inversión hecha en el estudio de la tradición del léxico aristotélico y escolástico logrando reconocer los términos del vínculo existente entre Zuccaro y la literatura artística precedente, formulando una lectura coherente de la obra estudiada y asestando así un fortísimo mazazo a la sumamente problemática interpretación tradicional de este autor, que nos lo presenta como una suerte de platónico heterodoxo y, sobre todo, como un paladín del medievalismo contrarreformista.

Hasta aquí por lo que se refiere a la obra de Summers propiamente dicha. Confío en que a partir de lo expuesto cada uno podrá valorar el interés que la propuesta le merece y, en el caso de que le resulte atractiva o considere que puede serle de utilidad, sabrá agenciársela y estudiársela, forjándose una opinión personal (que, lo confieso, yo estaría encantado de conocer). Ahora bien, llegado a este punto me veo ante la obligación de prevenir al aspirante a lector de *El juicio de la sensibilidad*, y no sólo res-

pecto del precio de la obra (realmente elevado, y por desgracia también lo es el de la edición *paperback* americana), que eso es algo que de una forma u otra casi siempre puede llegar a sortearse, sino sobre todo en relación a la edición española del libro de Summers, que ha ido a parar a la irregular colección «Metrópolis» de la editorial Tecnos, y que presenta numerosas y variadas anomalías.

Más arriba vimos la confusión ocasionada en la traducción del subtítulo por la invención de una coma inexistente en el original, y aquí será preciso hacer por lo menos algunas observaciones acerca de los defectos de la edición mencionada. Ahora bien, como mi intención no es machacar el volumen publicado por Tecnos, sino contribuir a que la obra pueda ser y sea efectivamente empleada como instrumento de trabajo, haré lo posible por limitar mis puntualizaciones a aspectos que afectan directamente a esta faceta de la difusión del libro. Así, no insistiré aquí en los absurdos en que de vez en cuando cae la traducción (como por ejemplo en la p. 214, donde podemos leer: «Si se le enseñan [a un niño] dos manzanas, una más hermosa que la otra, el niño elige la segunda», en lugar de, como con buen criterio afirma el original —pues será un niño, pero no un necio— «he will choose the more beautiful»), y tampoco me detendré en los demasiado frecuentes problemas con los términos y nombres propios italianos («Academia», p. 199; «defetto», p. 206; «governattori», p. 171; «Picco della Mirandola», p. 474 [índice], «Manetti, Gionazzo», p. 472 [índice, por «Gianozzo»]...),

sino que pasará directamente a ofrecer algunas enmiendas concretas a informaciones erróneamente reproducidas, a fin de que el lector que –por el motivo que sea, y a pesar de que desde aquí le aconsejaría que reconsiderase su elección– haya optado o vaya a optar por la edición española de este libro de Summers pueda tenerlas en cuenta y tomar las decisiones que considere más oportunas (de todas formas debo aclarar, para evitar malentendidos, que a pesar de que las correcciones que apunto no son meramente ejemplificativas, tampoco son *en absoluto* exhaustivas).

Vamos allá: en la p. 62 *in fine*, donde dice: «(*Retórica*, 1327a25 ss.)», debería decir: «(*Retórica*, 1370a25 ss.)»; en la nota 19 de la p. 101, donde dice: «*De vera religione*, 39-72» debería decir: «*De vera religione*, 39.72»; en la nota 5 de la p. 73, donde dice: «*Outlines of Pyrrhonism*, I, 118-12», debería decir: «*Outlines of Pyrrhonism* I.118-123»; en la nota 3 de la p. 86, donde dice: «*Ética a Nicómaco*, 1127b23», debería decir: «*Ética a Nicómaco*, 1117b23»; en la p. 91 *in fine*, donde dice: «...juicios en torno a las obras artísticas sean acertados. La música...», debería decir «...juicios en torno a las obras artísticas sean acertados (1338a19). La música...»; en la p. 123, donde dice: «...del cual la prudencia y el conocimiento son a su vez subespecies. Por encima de...», debería decir: «...del cual la prudencia y el conocimiento son a su vez subespecies (427b27), y tiene que ver con lo particular en relación a lo universal. Por encima de...»; en la p. 124, donde dice: «*De partibus animalium* (638a32)», debería decir: «*De partibus*

animalium (686a32)»; en la nota 32 de la p. 136, donde dice: «*De quantitate Animae* (XX-XIII)», debería decir: «*De quantitate animae* (XXXIII)»; en la nota 12 de la p. 180, donde dice: «*De natura deorum*, II.45», debería decir: «*De natura deorum*, II. 145»; en la nota 63 de la p. 202, donde dice: «*De Oratore*, III.ivii-lix», debería decir: «*De oratore* III.lvii-lix»; en la p. 258, donde dice: «...para Aristóteles (*Poética*, 1448b)...», debería decir: «...para Aristóteles (*Poética*, 1448b4 ss.)...»; en la nota 9 de la p. 273, donde dice: «*De vera religione*, xxxix.53» debería decir: «*De vera religione*, xxix.53»; en la nota 72 de la p. 303, donde dice: «*In Aristotelis Librum de Anima Commentarium*, II, xii», debería decir: «*In Aristotelis Librum de Anima Commentarium*, II, xiii».

Por otra parte, el lector español deberá tomar nota de que en la bibliografía de la traducción a nuestra lengua ha desaparecido la referencia que a continuación reproduzco –de la p. 344 de la edición original–: Mariani Canova, G., «Reflessioni [*sic*] su Jacopo Bellini e sul libro dei Disegni del Louvre», *Arte Veneta*, 26, 1972, pp. 9-30, y de que, además, no se ha comprendido bien la forma en que aparecen citadas algunas obras en la bibliografía original, de manera que cada una de las tres siguientes –evidentemente colectivas, y situadas en su lugar correspondiente por orden alfabético, pero atendiendo al título– ha sido absurdamente atribuida al autor que la precede, con la confusión que de ello se deriva: «*The Renaissance Philosophy of Man*, ed. de E. Cassirer...», «*The Spectator. A New Edition...*» y «*Three Treatises on Man: A Cistercian...*».