

**MESURA Y GRANDES RELIEVES:
WILLIAM JAMES, VICTOR HUGO Y CORREGGIO***

José Jatuff y Fabio Campeotto
Universidad Nacional de La Rioja

Resumen

La ética heroica de William James (1842-1910) se encuentra cristalizada en el concepto de “*strenuous mood*” (ánimo vigoroso), que está constituido por un conjunto de significados tanto explícitos como implícitos. Una de las formas de comprender parte de este concepto es identificar comentarios, notas y escritos publicados en donde se haga referencia a los motivos morales que incentivaron la reflexión del filósofo y donde se pueda advertir claramente algún constituyente de su postura. En este artículo daremos cuenta del aspecto medido de la moralidad del joven James interpretando su comentario sobre *La Natividad* de Correggio puesta en contraposición a Victor Hugo.

Palabras clave

Ética – heroísmo – ánimo vigoroso – descomposición – medida

Measurement and large reliefs: William James, Victor Hugo and Correggio

Abstract

The heroic ethics of William James (1842-1910) is crystallized in the concept of “*strenuous mood*”, which is constituted by a set of meanings, both explicit and implicit. One of the ways to understand part of this concept is to identify comments, notes and published writings where reference is made to the moral motives that encouraged the reflection of the philosopher and where one can clearly see some constituent of his position. In this paper we will give an account of the measured as-

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el VI Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento: “Las búsquedas de la filosofía en la contemporaneidad. La actualidad del pragmatismo”, celebrado los días 28 y 31 de agosto de 2018 en el Centro de Posgrado de la Universidad Nacional de La Plata. Los autores agradecen a Vincent Colapietro sus invaluable observaciones y sugerencias, del mismo modo que a Sergio Sánchez, cuya erudición contribuyó a la solidez de este trabajo.

pect of the morality of the young James, interpreting his commentary on *The Nativity* of Correggio put in opposition to Victor Hugo.

Keywords

Ethics – heroism – strenuous mood – decomposition – moderation

Recibido: 03/09/18. Aprobado: 16/09/18.

1. HEROÍSMO, VIGOR Y DESESPERACIÓN

La nota de la moral del joven William James, que será un componente de su ética heroica, se hace explícita en una carta de juventud que les escribe a sus padres desde Dresde (1867), en la cual exalta la poesía moral de *La Natividad* de Correggio (fig. 4),¹ en contraposición a Victor Hugo. Dicho tono mesurado, estimamos, es un componente de su ética heroica. Aunque su postura se distingue claramente de otras propias de su siglo (el “*devà*” de Renán, el “héroe” de Carlyle o el “hombre representativo” de Emerson) sigue una tradición bien definida, que pone énfasis en las posibilidades que brindan a la historia los individuos y las actitudes excepcionales. El conjunto de reflexiones en torno a qué constituyen y cómo se pueden incentivar las actitudes excepcionales cristaliza en el concepto *strenuous mood* (ánimo vigoroso) y

¹ La *Adoración de los Pastores* o *Natividad*, comúnmente conocida como *La Noche*, fue pintada con óleo sobre madera por Antonio Allegri da Correggio (1489-1534) entre 1522 y 1530. La obra fue comisionada por Alberto Pratonieri para la decoración de una capilla lateral de la iglesia de San Prospero en Reggio Emilia. En 1640 el cuadro entró en la colección de los duques de Módena, antes de ser vendido, juntos con otras cien obras, al elector de Sajonia Augusto II en 1745. La obra llegó a Dresde en 1746, donde se encuentra actualmente en la Galería de los Maestros Antiguos.

podemos encontrarlas en muchas de sus obras del periodo “práctico” de su producción.²

Este ánimo vigoroso está constituido por distintas capas de significados que atraviesan vida y obra del filósofo y cuya relación puede explicitarse si reparamos en afirmaciones y comentarios dispersos en sus notas, cartas y ensayos. Podemos enterarnos de esto abordando su postura psicológica, en donde la atención selectiva juega un papel activo en la conformación de los fenómenos y, ligada al esfuerzo, es motivo de lo heroico (James [1890] 1945: 1045 ss.).³ Asimismo está presente en su combate filosófico a toda forma de determinismo –ya sea positivista o neohegeliano– que anula la posibilidad de la fuerza de voluntad y todo mundo moral posible (James [1897] 2009: 187-225; 301-307); desde las posibilidades que brinda la experiencia religiosa que “sanando” y “redimiendo” reunifica al sujeto y lo vigoriza (James [1902] 1986: 63-90); desde su “*voluntad* de creer” que de cara a hipótesis inverificables prefiere el salto, a la parálisis escéptica (James [1897] 2009); desde su combate al pensamiento decadentista europeo (Jatuff 2019) o desde la influencia que tienen en su medio la teoría de la evolución con su concepto de *lu-*

² El concepto en cuestión refiere a las posibilidades que el sujeto tiene en términos de energía para la acción y cómo y en qué circunstancia esta puede despertarse o incentivarse. Distintos trabajos abordan esta cuestión. Richard Shusterman (2012), por ejemplo, omite un texto fundamental de James para entender esta noción, *The Energies of Men* (1907). Esta omisión se puede salvar leyendo un artículo de Patrick K. Dooley (2001). Theodore Roosevelt (1858-1919) tiene un ensayo titulado *The Strenuous Life* (1899); para una comparación de ambos modos de abordar el concepto, así como para un acercamiento al ámbito cultural de donde emerge, véase Marcia J. Speziale (1980) y Ercole P. Colella (2016).

³ Salvo las ediciones en español consignadas, como en este caso, al final del trabajo, las demás traducciones nos pertenecen.

cha por la vida y las investigaciones sobre termodinámica y el modo en que se comporta la energía, etc.⁴ En todo caso, encontramos como lo dominante, tanto en la personalidad de James como en su ética, un tono serio y grave. Su optimismo está impregnado de esta seriedad y esta actitud combatiente que tiene como trasfondo tanto el pesimismo y la decadencia de fin de siglo, como su crisis patológica y existencial.

Entre 1867 y 1868, James pasa nueve meses en Alemania donde comienzan sus problemas de salud que son vividos como campo de experimentación moral y, aunque postrado, no se deja ganar por el pesimismo (Croce 2009). Esta actitud beligerante y compleja, es constitutiva de James.

Ramón del Castillo ha dado cuenta de la contradicción manifiesta en él entre la ética individualista de la autoafirmación de sí y la ética de la solidaridad, entre el héroe del *strenuous mood* y el demócrata. La moral se nutre, en este planteo, de las energías del yo interior. Desde ese lugar oscuro aparece la posibilidad de hacer la diferencia, pero no es del todo claro cómo integrar lo que proviene de estas fuentes a las necesidades sociales. En términos del estudioso español: “¿Cómo es posible tornar energías que se revelan a solas en fuerzas edificantes socialmente? ¿Cómo convertir la iluminación en ilustración, la chispa personal en alumbrado público?” (del Castillo 2006: 74).

⁴ El evolucionismo, así como las investigaciones en termodinámica brindaron un marco de comprensión general –en términos de fuerza, lucha, poder, energía– que atravesó la cultura de la época. James, al hablar de las energías morales del hombre, no es original, pero aporta nuevas herramientas conceptuales. Dos textos abordan el darwinismo y las investigaciones en termodinámica respectivamente (véanse Croce 1995 y Franzese 2008).

Para James las fuentes de la moral no parecen ser sociales, aunque sí sus efectos. El individuo excepcional hace de ejemplo que otros imitan, transformando poco a poco, con sus iniciativas, las prácticas sociales. En la contraposición entre la actitud *easy going* y el *strenuous mood* encontramos lo que divide las aguas entre una ética del cálculo racional, llanamente naturalista y una ética del vigor excepcional, que más allá de toda conveniencia personal e, ignorando todo dolor posible, busca realizar el bien que ya ha enraizado en el intelecto y a la voluntad.⁵ Frente a la razonable y adecuada ética naturalista, queda revelado todo lo desmesurado de la ética del vigor y sus grandes relieves. Sin embargo, esta última, que puede ser entendida como un brote tardo romántico de origen protestante tiene, asimismo por lo menos, otro elemento que podría también provenir del puritanismo, a saber, la medida. Cómo se relacionan en el individuo de James la perspectiva de los grandes relieves y del vigor desmedido proveniente de fuentes psicológicas oscuras con su aspecto medido y cristalino, que prefiere la sanidad y la santidad del lago suizo a la decadencia latina, es una cuestión por verse (James [1892] 1920: 326). Lo que sí parece claro es que el elemento medido de su ética vigorosa lo acompañó siempre en sus cavilaciones y que el asunto es más complejo que una simple dicotomía, ya que la perspectiva protestante, ligada a una demanda infinita que desborda lo natural, tiene en sí misma una seria sobriedad que nos es conocida.

⁵ La actitud *easy going* representa el talante frente al mundo y la vida que en la dinámica de la historia aparece como pasivo, preservando el *statu quo*. Pero solo se puede pensar aquí en pasividad si entendemos la contraposición con el *strenuous mood*. Frente a este, el trato relajado con la realidad y la ética naturalista, con su prudente economía de los placeres, resulta poca cosa. Solo un dejarse llevar.

A su vez, William James tuvo conciencia experiencial e intelectual de la descomposición. En septiembre del mismo año de nuestra carta sobre el cuadro, le dice a su padre que fantasea con suicidarse. Piensa en “la daga, la pistola y el frasco de veneno.” (James [1867] 1920: 95). No se ha determinado con precisión la fecha de su crisis relatada en su libro sobre las religiones, pero se estima que fue para esta época de violenta melancolía (Croce 2009). El párrafo en el que relata este episodio bajo la identidad de un señor francés es demasiado conocido como para ser citado una vez más. Es suficiente que sepamos que una de las variedades de la experiencia religiosas es la de este supuesto señor francés que después de haber presenciado una aparición sobrenatural de un “gato egipcio” o “momia peruana” sufre un estado de terror y desamparo del cual solo se puede recuperar recitando pasajes de la Biblia (James [1902] 1986: 77). Sabemos por él mismo que la experiencia del señor francés es la suya propia disfrazada: estos dibujos son de su pulso (figs. 1, 2 y 3).

Esta experiencia lo volvió sensible a toda desviación. Gran parte de su libro sobre las religiones trata de mentalidades “enfermas” y entre lo mejor de sus clases del periodo de 1890 encontramos sus comentarios a la teoría de los tipos humanos patológicos y degenerados y las Lowell Lectures de 1896 (Taylor 1983). Pensaba que no existía una línea precisa entre las mentes sanas y las enfermas, que todos tenemos un poco de las dos y estaba al tanto del valor de las investigaciones sobre lo que hoy en términos generales se entiende como lo inconsciente. En una carta a James Sully datada en marzo de 1901 afirma: “Creo seriamente que el problema general de lo subliminal, como lo plantea Myers, promete ser uno de los grandes problemas, posiblemente incluso el mayor problema de la psicología.” (James [1901] 1920: 140). Sin embargo, aunque vivió y exploró lo informe, esto no lo puso del

lado del decadentismo o del pesimismo. Por el contrario, enfrentó el pesimismo con firmeza, pero más aún el cinismo y el bajo fondo de la cultura *fin de siècle* con su constante *vanitas vanitatum, omnia vanitas* (James [1897] 2009: 214). En algún sentido, se salvaguardó manteniendo cierta soberanía sobre la descomposición, que generó la posibilidad del optimismo que lo caracteriza y que a muchos resulta *naïf*. Esta dimensión cristalina que predomina sobre la mezcla y el desborde es una de las fuerzas que constituyen la personalidad y la moral de James y en lo que sigue lo explicitaremos en su juventud.



Fig. 1: William James, *Gato egipcio o Momia peruana*.



Fig. 2: William James, sin título.



Fig. 3: William James, sin título.

2. LA POESÍA MORAL DE CORREGGIO

La carta ya mencionada de mayo del 1867, aparte de hablar del idioma alemán que está aprendiendo y de Goethe, Schiller y Lessing a quienes está leyendo, James dice algo relevante sobre el siguiente cuadro de Correggio (fig. 4).



Fig. 4: Antonio Allegri da Correggio, *Adoración de los Pastores (La Noche)*, 1522-1530. Dresde, Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos

Le gustaría que su hermano Henry estuviera ahí para ver las obras venecianas, sobre todo la *Adoración de los pastores*, que combina alegría y solemnidad (*gladness and solemnity*): “Siempre había tenido, no sé por qué, un prejuicio contra Correggio, sin embargo nunca vi antes una pintura que tan fácilmente respire tal poesía moral (*moral poetry*)” (James [1867] 1920: 90).

En el artículo *El filósofo moral y la vida moral* publicado por primera vez más de veinte años después de este periodo afirma que los tratados éticos, lejos de pretender ser “definitivos” y “científicos”, “deben aliarse con una literatura de naturaleza reconocidamente tentativa y sugestiva antes que dogmática”. Está pensando en “novelas”, “sermones”, “dramas profundos”, “tratado de filantropía” y “economía” (James [1897] 2009: 249). En la discusión social constante se está decidiendo “por la vida experimental, qué clase de conducta puede promover y preservar el máximo bien en este mundo” (James [1897] 2009: 246). Puede pensarse que, ya en este temprano periodo comienza a aparecer una cuestión que podríamos llamar metodológica, a saber, el material de la reflexión moral debe ser tomado de toda obra cultural relevante que sea sugestiva, como lo es para James el cuadro *La Noche* de Correggio. Además, dado que su primera vocación fue volverse él mismo un pintor, su comentario guarda especial importancia (Feinstein 1987: 130 ss.).

El motivo del cuadro es religioso-devocional, el joven James parece reorientar lo moral hacia lo religioso en un tiempo en el que ya habían aparecido varios intentos, y en distintas direcciones, de constitución de una ética autónoma. Además, en el mismo pasaje hay anteriormente una alusión a Victor Hugo. “Pero se puede tomar a Victor Hugo como la forma antitética de la combinación de alegría y solemnidad de esta pintura, su inocencia y profundi-

dad” (James [1867] 1920: 90). Con lo que la “poesía moral” queda definida por la “alegría” y la “solemnidad”, la “inocencia” y la “profundidad” de este cuadro que celebra la navidad cristiana en contra de la sensibilidad de Victor Hugo que cultivaría, diciéndolo con las palabras de Arnold Hauser, un “gigantismo pomposo”, “ruidoso” y “exuberante” (Hauser [1951] 1983: 379).

Tres preguntas surgen del breve comentario jamesiano *La Noche* de Dresden. ¿Puede ser interpretada como una pintura de contenido moral y el mismo Correggio, puede ser considerado un pintor moral? ¿Qué entiende James por su originario “prejuicio contra Correggio”? Y, finalmente: ¿Cómo es que la poesía moral de *La Noche* de Dresde se contrapone a Victor Hugo?

Intentaremos contestar estas preguntas a través de parte de la documentación relativa al contrato de encargo de la obra y de una recopilación de los juicios críticos sobre el artista italiano, con una atención particular a la literatura del siglo XIX. Explicaremos también las decisiones estéticas de Victor Hugo –y del romanticismo– que justificarían la contraposición expresada.

3. CONTEMPLACIÓN DE LA NOCHE

En su monografía sobre Correggio (1997), David Ekserdjian publica integralmente el contrato que el artista firma con el comitente Alberto Pratonieri en 1522. El documento consiste en un acuerdo para la ejecución de una *Natividad* conforme al boceto que Correggio presenta a Pratonieri. No se evidencian, sin embargo, observaciones particulares sobre significados o mensajes morales.

En esta nota escrita por mi mano Yo Alberto Pratonieri doy fe de prometerle al señor Antonio de Correggio, pintor independiente, doscientos ocho monedas viejas reggianas, y esto para el pago de una tabla que él me promete hacer en toda excelencia, en donde sea pintada la natividad de nuestro Señor con todas las figuras pertinentes según las medidas y el tamaño que contiene el dibujo que me ha presentado de su mano el mismo Antonio en Reggio [Emilia] el 14 de Octubre de 1522. (Ekserdjian 1997: 205)

La Natividad, un sujeto de por sí estático, es puesto en movimiento por Correggio gracias a su uso magistral del claroscuro en una escena de ambientación nocturna. Esta característica convirtió a la *Noche* de Dresden no solo en una de las obras peculiares del catálogo correghesco, sino también en una de las pinturas nocturnas más apreciadas e imitadas de todos los tiempos. La luz, que parece golpear las figuras casi materialmente, es el medio a través del cual el pintor renacentista evidencia una gama difusa de sentimientos y emociones, de los cuales James percibe alegría, solemnidad, inocencia y profundidad. Así describe el cuadro Giorgio Vasari en 1550:

Está en [...] Reggio [Emilia] una tabla pintada con una Natividad de Cristo, en la cual la luz que sale de Él alumbrá a los pastores y a las figuras que lo contemplan a su alrededor; y entre muchas consideraciones que se pueden hacer, hay una mujer que, queriendo mirar fijamente a Cristo y no pudiendo, sus ojos mortales soportar la luz de Su divinidad que con rayos parece golpear a las figuras, se pone la mano en frente de los ojos, y es expresada tan bien, que parece una maravilla. Hay un coro de Ángeles que cantan, que son tan bien ejecutados que parecen caídos del cielo más que hechos por la mano de un pintor (Vasari, *Vite*, IV: 53).

La descripción de Vasari es de gran importancia ya que es tan solo 16 años posterior a la muerte de Correggio. En ella el autor de *Le Vite*, “entre muchas consideraciones que se pueden hacer”, pone en evidencia dos elementos fundamentales del cuadro: la sabiduría técnica del pintor en la representación de la luz, que se nota particularmente en la reacción física y emotiva de la figura femenina a la derecha de la Virgen, por un lado; la maestría en la representación del coro de ángeles que sobrevuela el evento sagrado, “que parecen caídos del cielo”, por el otro.

Una lectura moral de la obra de Correggio surge, en tanto, en el curso del siglo XVII, a medida que su estilo se va identificando progresivamente con el concepto clásico de *gracia*. Alessandro Tassoni, por ejemplo, hablando sobre los rostros de las Vírgenes de Correggio, sostiene que enseñan “humildad y castidad juntos con una extrema gracia y belleza” (Tassoni, 1627: 633. Traducción nuestra). Giulio Ottonelli y Pietro Da Cortona, en *Trattato della Pittura* (1652), describen una *Virgen con el Niño*, en la cual Jesús, sentado en brazos de la madre, se gira “con bellísima gracia”. En el mismo párrafo exhortan a los artistas a imitar “este gran hombre; y si tiene[n] la costumbre de crear imágenes poco modestas, la modere[n] y la venza[n]” (Ottonelli y Da Cortona 1652: 155-156).

También en época neoclásica el pintor y crítico alemán Anton Rafael Mengs refuerza ulteriormente la identificación entre Correggio y la gracia, reformulando algunos límites de la antigua concepción vasariana, particularmente los de la carencia en el dibujo y de la dimensión meramente provincial de la obra correghesca (Mengs 1797: 119; 324). Según Claudio Franzoni esta particular concepción de gracia, común en los escritos de los siglos XVII y XVIII, trasciende el plano meramente estético e inter-

viene en lo moral y comportamental. Citamos *in extenso* las agudas consideraciones del historiador del arte italiano:

La oscilación entre el plano meramente artístico y el biográfico, que a menudo se advierte en los discursos sobre Correggio, tal vez no es nada más que la otra cara del desplazamiento frecuente desde el plano estético al moral [...] La gracia es un concepto de por sí ambiguo [...] Si la belleza es, antes que todo, una cuestión de proporciones y entonces de relaciones matemáticas, la gracia es una cuestión de movimiento, de cualidad y forma del cuerpo que actúa en el espacio; en este sentido es una cuestión, por así decirlo, pre-artística, porque interviene en la esfera del comportamiento [...] Pasa entonces que, mientras criterios como la calidad del dibujo permiten al discurso crítico de quedar dentro del pensamiento y de la actividad artística, el de la gracia sugiere inevitablemente planos externos a este perímetro: la gracia artística lleva consigo [...] los valores que la gracia comportamental ha eventualmente asumido sobre sí. *Esto explica cómo el reconocimiento indiscutible de la gracia en Correggio abre lentamente el camino hacia apreciaciones de carácter moral* (Franzoni 2016: 43-44, la cursiva es nuestra).

Para Franzoni, entonces, los juicios morales sobre la obra de Correggio han sido alimentados por dos factores entre ellos comunicantes y dependientes: el aspecto más específicamente técnico de su pintura y el aspecto comportamental, más vinculado con su biografía y su conducta de vida. En otras palabras, ha existido, en los juicios sobre el artista, una relación estrecha entre el Correggio pintor y el Correggio hombre.⁶

⁶ Esta interrelación entre lo artístico y lo biográfico ha sido evidenciada, entre otros, por Mariana Van Rensselaer. La crítica norteamericana considera el “temperamento” del artista como la calidad más importante e indispensable a la

Sin embargo, el panorama cambia a medida que nos adentramos en el siglo XIX, cuando las preferencias de artistas y críticos avanzan hacia el arte de los primitivos. Es particularmente en Inglaterra, que la crítica se aleja de la identificación neoclásica entre Correggio y la gracia, hasta llegar, en algunos casos, a la hostilidad en contra del artista.

En las *Lectures* de Henry Fuseli (1801), en efecto, la gracia inocente y la pureza que Mengs reconocía en Correggio dejan progresivamente lugar a la sensualidad personificada (Fuseli, 1801: 67). En el catálogo de una muestra de William Blake de 1809, el pintor emiliano es un demonio delicado y afeminado (Franzoni 2016: 44).

El supuesto estilo afeminado de Correggio vuelve pocos años más tarde en el ensayo *On Gusto* de William Hazlitt (1816), contra-puesto al estilo vigoroso de Miguel Ángel. El pintor y crítico inglés sostiene: “las formas de Miguel Ángel son llenas de gusto [...] Es todo lo contrario de Correggio, que es afeminado” (Hazlitt [1816] 1987: 97).

En el curso del siglo XIX se hace también un uso frecuente del neologismo “*correggiosity of Correggio*”, que aparece por primera

hora de expresar un juicio crítico sobre sus obras: “Los escritores franceses ocasionalmente usan la palabra «temperamento» en una manera que expresa esa cualidad a la que me refiero [...] el temperamento es una especie de atmósfera individual y peculiar que impregna todos los aspectos de la vida, mental, moral, física y emocional [...] Y el crítico [...] admitirá que en ninguna pintura [el temperamento] está tan vivamente encarnado, tan apasionadamente penetrante, como en la de Correggio [...] [E]s esto lo que nos impresiona primero, lo que nos produce el efecto más fuerte, y permanece en nuestras mentes. Esto hace que sus imágenes sean tan amadas o tan rechazadas” (Van Rensselaer 1881: 233-234, la traducción es nuestra).

vez en la novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne. La intención original del escritor irlandés era la de hacer una sátira de la crítica contemporánea, particularmente de los escritos sobre pintura de Joshua Reynolds. Sin embargo, el término “*correggiosity*” entró en el vocabulario común de la crítica oficial en el siglo XIX, aludiendo al estilo del pintor, con interpretaciones que se enriquecen cada vez de nuevos significados morales. John Addington Symonds, contemporáneo de James, ofrece al respecto la explicación más tajante del término:

¿Qué es, entonces la *Correggiosity* de Correggio? En otras palabras ¿Cuál es la característica que, procediendo de la personalidad del artista, afecta a todo su trabajo? [...] La primera cosa que nos asombra del arte de Correggio es que ha logrado una representación realista de puras irrealidades [...] Correggio concibe el universo bajo el único estado de ánimo del goce sensual: su mundo es bañado de luz lujuriosa; sus habitantes no representan nada, más allá de una voluptuosidad blanda. No tiene dominio de la tragedia y entra muy poco en ella. (Symonds 1874: 271-272, la traducción es nuestra).

El retrato que nos ofrece Symonds no se aleja de las interpretaciones de la crítica anglosajona de principios del siglo XIX. Correggio es un pintor *blando, sensual, poco profundo*, incapaz de competir con los grandes nombres del arte renacentista en la representación de temas de gran intensidad emotiva y espiritual.⁷

⁷ Para Symonds, Da Vinci pintaba almas antes que cuerpos, el ideal de Miguel Ángel era sublime “como una flor sobre un árbol fuerte y áspero”, la pintura de Rafael unía belleza y bondad, mientras que Correggio se conformaba simplemente con cuerpos “delicados y deseables” (Symonds 1874: 273). Todas las oraciones entre comillas son traducciones nuestras.

Sobre la moralidad de la pintura de Correggio el crítico inglés sostiene:

El mundo moral y religioso no existe para Correggio. Su arte era solo una forma de ver la belleza carnal en un sueño que no tiene relación con la realidad [...] *La lascivia inocente, inconsciente del pecado; inmoral, incapaz de cualquier intención seria, es la calidad que prevalece en todo lo que ha pintado* (Symonds 1874: 276-278, la traducción y la cursiva son nuestras).⁸

En una misma dirección va Jacob Burckhardt. El testimonio que el ilustre historiador suizo expresa sobre el arte de Correggio no se aparta de las demás opiniones del siglo XIX, aunque el intelectual de Basilea las expone en términos menos rudos que los de los críticos británicos.⁹

⁸ Bernard Berenson vuelve sobre el tema de la “*Correggiosity*” de Correggio en un ensayo publicado originalmente en 1892. El *connoisseur* norteamericano, hablando sobre la *Noche* de Dresden reconoce la intensa humanidad terrenal que emana del cuadro. “La Virgen es en primer lugar una joven madre, el Niño es un mero infante, los Pastores no son que pastores” (Berenson [1892] 1903: 24, la traducción es nuestra). Para Berenson Correggio es un pintor “más sensible que vigoroso – [más] lírico que épico” (26, la traducción es nuestra). Señalamos el testimonio de Berenson, aunque llegue décadas después del comentario de James, por dos motivos. En primer lugar, porque sus juicios sobre Correggio, por lo menos en esa fecha, están aún influenciados por la lectura de Symonds (Johnston, 2016); en segundo lugar, porque Berenson fue alumno de James en Harvard y fue profundamente influido por la psicología del pragmatista clásico a lo largo de toda su carrera (Samuels 1981).

⁹ En una carta que el filósofo norteamericano escribe a su hermana desde Florencia en noviembre de 1873 declara, sin mucho entusiasmo, que estuvo leyendo *Renaissance in Italy* (1860) de Burckhardt. Sin embargo, esta afirmación es posterior al encuentro con el cuadro de Dresden (James [1873] 1920: 176).

En su obra más conocida, *El cicerone* (1855), Burckhardt reconoce que “hay temperamentos que rechazan [a Correggio] en absoluto y se creen con derecho a odiarle” (Burckhardt [1855] 1953: 238) Su pintura es un medio “de representar la vida del modo más sensiblemente agradable y más convincente posible,” para ello estaba enormemente dotado. En cuanto a la moralidad de Correggio sostiene:

Pero en la pintura superior no exigimos lo real, sino lo verdadero. Nos acercamos a ella con el corazón abierto, y queremos que nos recuerde solo lo mejor de lo que hay en nosotros, cuya expresión animada esperamos de ella. Correggio no ofrece esto; por ello la vista de sus obras se convierte en una protesta continua; siente uno la tentación de decirse: “Como artista, habrías podido concebir todo esto de un modo más elevado”. *Falta en él en absoluto lo moralmente elevado*; si estas figuras adquiriesen vida. ¿Qué tendríamos en ella? ¿Cuál es el tipo de manifestación de vida que les adjudicaríamos preferentemente? (Burckhardt [1855] 1953: 293)

Pero quizás entre todas las valoraciones críticas del siglo XIX que comparten el “prejuicio” moral sobre Correggio, habría que prestar especial atención a la de John Ruskin que fue el crítico más destacado del mundo anglosajón de la época victoriana y del cual James poseía en su biblioteca algunos volúmenes.¹⁰ En *Lectures on Architecture and Painting* (1853) Ruskin pone a Correggio entre los “maestros del color” (Tintoretto, Veronese y Tiziano), pero afirma que en comparación con la pintura religiosa/devocional de algunos maestros del 1400 carecen de rigor

¹⁰ James poseía tres libros de Ruskin en su biblioteca: *The Elements of Drawing* (edición de 1904), *Sesame and Lilies* (edición de 1865) y *The Stones of Venice* (edición de 1904). Véase Kowalski 2014: 264.

moral. La devoción de los primitivos atraviesa su ser por completo y los hace “serios y meditabundos” (*serious and thoughtful*) mientras que Tiziano y Correggio se abandonan a un sensualismo mitológico (Ruskin [1853] 1902:199). Para dar cuenta de esta lascividad usa como ejemplo el siguiente cuadro conocido como *Jupiter y Antiope* (1524-25) de Correggio (fig. 5), cuyo motivo sensual y voyerista es evidente.



Fig. 5: Correggio, *Venus y Amor espiados por un sátiro (Júpiter y Antíope)*, 1524-25. París, Museo del Louvre.

Más adelante en el texto, el crítico londinense sostiene: “Si no me dejan llamar a un tipo de trabajo cristiano y al otro anticristiano, al menos me dejen llamar al primero, moral y al otro, inmoral;

eso es todo cuanto exijo que se admita” (Ruskin [1853] 1902: 132, la traducción es nuestra).

En la misma dirección, en su obra *Lectures on Arts* (1870) cita con aprobación a Carlyle quien, en *Frederick the Great* (1858), se lamenta de que en las galerías de Berlín se encuentren

patas de cabra, *El toro* de Europa, *La loba* de Rómulo y la *Correggiosity* de Correggio, y no contienen, por ejemplo, ningún retrato de Federico el Grande. No se encuentra semejanza o cercanía alguna a la noble serie de realidades humanas o a cualquier parte de ellas que hayan surgido, no del cerebro ocioso de un soñador *dilettante*, sino de la cabeza de Dios Todopoderoso. (Ruskin [1870] 1904: 132)

En las galerías abundan obras de contenido mitológico que a estos críticos les resultan inmorales y alejadas de los grandes relieves humanos. Otra vez encontramos la expresión *Correggiosity* de Correggio.

Recapitulando, en los documentos históricos nada se observa sobre mensaje moral alguno, al parecer no habría un significado moral escondido detrás de la estupenda imagen devocional de la *Noche* de Dresden. Sin embargo, las cualidades que James encuentra en la obra (alegría, solemnidad, inocencia, profundidad), pertenecen más al vocabulario de la crítica clasicista de los siglos XVII y XVIII que a la cultura del siglo XIX, en donde Correggio, cuando no es descrito como un pintor demoníaco, lascivo y voluptuoso es, sin embargo, un artista poco elevado moralmente.

La cuestión sobre el origen y el significado del prejuicio del filósofo contra Correggio se nutre de las consideraciones precedentes. Hemos visto que, en la cultura del siglo XIX, era considerado

un pintor lascivo, puramente sensual, poco profundo y afeminado. La aversión original de James contra Correggio se inscribe en un cuadro común a buena parte de la cultura europea del siglo XIX, una cultura que James conoce y vive intensamente.

El breve comentario del filósofo neoyorkino sobre la pintura de Correggio nos muestra claramente que la visión del cuadro constituye un hito en su concepción del artista. “La protestación” que James tenía sobre Correggio, y que debió basarse en algunas de las lecturas de la crítica propia del siglo XIX, se desvanece ante la contemplación de la *Noche*.

4. VICTOR HUGO: AUTOAFIRMACIÓN, MEZCLA Y DESMESURA

Una forma posible de abordar la contraposición que hace James con Victor Hugo es situarla en las coordenadas de la difundida oposición entre lo clásico y lo romántico, teniendo en vista que, en términos generales, el Renacimiento fue un movimiento que recuperó lo clásico.

En 1814, Custine escribe a su madre diciéndole que en Alemania lo romántico y lo clásico son denominaciones que enuncian “dos partidos que pronto dividirán al género humano” (Thibaudet 1945: 110). Stendhal, en *Le Globe*, afirma que ve en el romanticismo contemporáneo “el derecho y el deber” de una generación de “expresar una sensibilidad nueva mediante una forma de arte nueva” (Thibaudet 1945: 111). Esta nueva sensibilidad encuentra en lo clásico y en la recuperación de los cánones clásicos su oposición. Los dos términos (romántico y clásico) no llegan a la gran existencia literaria sino el día en que se vuelven adversarios.

Lo que define lo romántico es difícil de exponer en unas pocas palabras y, a la vez, es vital para comprender la oposición establecida. La cristalización del romanticismo francés se da alrededor de Victor Hugo, con la publicación de su *Cromwell* (1827) en donde expone claramente su credo estético. El conjunto de consignas clásicas, afirma Hugo, sigue la medida y la forma y algún predominio de lo objetivo. Estas características tuvieron su época y su razón de ser pero devinieron convenciones formales que no reflejan la nueva realidad ni expresan la nueva sensibilidad en donde la contradicción, la mezcla y la descomposición superan expresivamente a la antigua *ratio*.

En el prólogo a dicha obra, Hugo afirma que lo clásico vinculado en su origen al politeísmo, la filosofía antigua y la épica “sólo había estudiado la naturaleza por una sola cara, rechazando sin compasión de los dominios del arte todo lo que en el mundo, sometido a su imitación, no se relacionase con cierto tipo de lo bello”. Esto tuvo su magnificencia pero “le sucedió lo que le sucede a todo lo que es sistemático; en sus últimos tiempos degeneró falso, mezquino y convencional.” (Hugo [1827]:1837 XVII).

Por el contrario con el advenimiento de la nueva religión, el ser humano se vuelve testigo de las terribles incidencias del cambio de época implicado en el establecimiento de la “sociedad cristiana”:

El hombre, replegándose en sí mismo al presenciar tan enormes vicisitudes, comenzó a compadecer a la humanidad y a comprender las amargas irrisiones de la vida. De este sentimiento, que condujo a la desesperación a Catón el pagano, el cristianismo hizo nacer la melancolía [...] Al mismo tiempo nacieron el espíritu de examen y de curiosidad, porque las grandes catástrofes eran al mismo tiem-

po, grandes espectáculos de dolores y peripecias. (Hugo [1827] 1837: XVI).

El genio romántico (de la melancolía y la meditación) afirma, está emparentado con San Agustín, quien es un momento clave a la hora de comprender la emergencia de la interioridad en constante tensión. En esta línea aparece la mezcla contradictoria en donde, como en la naturaleza misma, lo peor y lo mejor juegan roles de un mismo relieve. En el prólogo nombrado se afirma que a una sociedad nueva le corresponde una poesía nueva, esta, a diferencia de la anterior, encuentra la verdad al reflejar no sólo lo bello y su pura forma, sino también lo feo que sin duda forma parte del mundo. El nuevo arte presenta la mezcla de lo bueno y lo malo, dando lugar a matices que antes quedaban por fuera del arte. Ahora en cambio se puede dar cuenta a la vez de “Lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu.” (Hugo [1827] 1837: XVII).

La uniforme sencillez del genio antiguo, tan medida y cristalina, se muestra como lo radicalmente opuesto a este nuevo arte donde lo deforme y lo horrible y lo cómico y lo jocoso se contrastan mutuamente generando una nueva verdad. Esta mezcla es lo que permite veracidad en la construcción de los caracteres psicológicos. Hugo se pregunta quién es Cromwell:

un ser complejo, heterogéneo, múltiple, compuesto de elementos contradictorios, bueno y malo, lleno de genio y de pequeñez [...] regicida, que humillaba a los embajadores de los reyes y al que torturaba su hija; austero y sombrío en sus costumbres; que escribía malos versos; que era sobrio, sencillo y frugal; soldado grosero y político sutil; hábil en las argucias teológicas; orador pesado, difuso y oscuro, pero que sabía hablar al alma a los que quería se-

ducir; hipócrita y fanático; visionario dominado por fantasmas desde la niñez; que creía en los astrólogos y los proscibía; excesivamente desconfiado, siempre amenazador y rara vez sanguinario; rígido observador de las prescripciones puritanas; brusco y desdenoso con sus familiares, acariciando a los sectarios que temía, engañando sus remordimientos con sutilezas; grotesco y sublime; en una palabra, siendo uno de esos hombres cuadrados por la base, como los llama Napoleón. (Hugo [1827] 1837: LXVI)

En esta penetración psicológica podemos encontrar la profundidad del poeta que no solo vio su obra como fenómeno artístico sino que creyó que quienes lo leyeron profundizarían en su comprensión de la naturaleza y de la vida, mejorarían su conducta cívica y su adivinación del arcano infinito. En una carta a Alphonse de Lamartine, datada al 24 de junio de 1862, el autor de *Los miserables* explícita, en tono enfático, la motivación que lo empujó a escribir su obra; reproducimos parte de la carta:

Mi ilustre amigo: Si lo radical es lo ideal, sí, yo soy radical. Sí, desde todos los puntos de vista, entiendo, quiero y apelo a lo mejor; lo mejor, a pesar de lo que dice el proverbio, no es el enemigo de lo bueno, puesto que esto vendría a decir: lo mejor es amigo del mal [...] Sí, yo combato el cura que vende mentira y el juez que imparte injusticia [...] Sí, mientras que se le permita al hombre querer, yo quiero destruir la fatalidad humana; condeno la esclavitud, destierro la miseria, enseño la ignorancia, trato la enfermedad, ilumino la noche, odio el odio. Este soy yo, y esta es la razón por la que he escrito *Los miserables*. En mi pensamiento, *Los miserables* no es más que un libro que tiene

por cimiento la fraternidad y por cima, el progreso (Hugo 1862).¹¹

Hugo entendía su obra de muchas maneras, una de ellas, moral. La contraposición es entre tonos. Para comprender el propio del romanticismo podemos recurrir a un contemporáneo de James que se ocupó del movimiento en el contexto de transición de fin de siglo, el intelectual francés Paul Bourget. Este novelista y crítico de gran difusión, amigo de Henry James, que nuestro filósofo lee luego de la fecha de la carta que estamos trabajando— en sus *Essais de critique contemporaine* (1883), dedicado a la *psychologie* de autores y obras francesas entendidos como signos o síntomas de la descomposición de las formas de la cultura, es quien acuña el concepto de *décadence*. Con clara conciencia de la crisis de *fin de siècle*, bucea en el romanticismo con algún detalle. La definición es difícil y cambiante, ya que para su época, y por la repetición de algunas de sus características, el romanticismo se ha vuelto sinónimo de convencionalismo, pero significó, en su pináculo, además de una transformación literaria llena de voluptuosidad y metáforas truculentas, “el sueño de una existencia a la vez arbitrario y exaltado y, sobre todo, sublime” (Bourget [1883] 2008: 182). Esta existencia no podía llevarse a cabo en el seno de la mediocre vida burguesa. El odio a ella dio lugar al exotismo literario que creó los paisajes más bizarros. Las guerras de la Revolución y del Imperio han llevado a los franceses, según Bourget, a viajar mucho, a conocer otros países y otras lenguas. De esta experiencia multiplicada, surgirá más tarde el espíritu

¹¹ Narciso Gay, de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, apenas un año después de la aparición de *Los Miserables*, dedicó un voluminoso panfleto a combatirla por ser: “Una novela inmoral, una novela socialista, una novela anárquica, un formidable y calumnioso libelo contra la sociedad” (Gay 1863: 257).

crítico del XIX. Según el escritor francés, “una verdad emerge, todavía confusa y oscura, pero ya perceptible, la de que hay muchos modos legítimos, aun cuando *contradictorios* entre sí, de soñar el sueño de la vida. El romanticismo es la primera intuición de esta verdad” (Bourget [1883] 2008:184, la cursiva es nuestra).

Las culturas lejanas y contradictorias querían ser penetradas por el ánimo romántico, no para conocerlas, sino para vivirlas desde la propia sensibilidad del yo, así ensanchado e ineludible. Y así como el exotismo fue una característica clave, también lo fue “la infinita necesidad de sensaciones intensas.” (Bourget [1883] 2008: 185). La detonación de cañones de la revolución y el Imperio, continua Bourget, “no se limitaron a matar a los invasores de la patria: al anunciar el fin de una sociedad, anunciaron el fin de una sensibilidad” (Bourget [1883] 2008: 186).

El heroísmo y las tragedias reales transformaron de tal modo la sensibilidad que las correctas invenciones de la época clásica y la literatura de salón, ya no decían nada. Allí donde estaba la forma y la medida, ahora encontramos la pasión. “El ideal romántico no sólo presupone un trasfondo complejo y contradictorio, sino que exigía la presencia, recortada contra dicho trasfondo, de almas siempre en tensión, almas excesivas y capaces de renovar constantemente las propias emociones” (Bourget [1883] 2008: 184).

El romanticismo es, de acuerdo al análisis de Bourget, un nuevo modo de hacer arte estrictamente vinculado a una reordenación de la sensibilidad que tiene su anclaje en condiciones históricas y que pone el acento en un “yo” cuyas afecciones exaltadas y en

constante tensión se mantiene intenso renovando sus emociones en el seno de la más animosa contradicción.¹²

Con lo explicitado se puede resolver que tanto el romanticismo como Hugo abordaron desde una sensibilidad nueva asuntos de la vida y del mundo, profundamente complejos y contradictorios que legítimamente pueden entenderse como morales. La contraposición se daría entre el brillo suavemente contenido del cuadro renacentista y la desmesurada mezcla de la estética romántica. Esto nos ilustra acerca de cómo entiende lo moral James en este momento de su vida, a saber, como una constitución solemne y mesurada. Repetimos, este tono moral lo acompañará toda su vida.

5. CONCLUSIONES

De acuerdo a los documentos históricos, *La Natividad* de Dresde no parece haber sido concebida para brindar un mensaje moral. Sin embargo, tanto en la crítica clasicista de los siglos XVII y XVIII como en la propia de la cultura del siglo XIX se hace foco, aunque con valoraciones muy diferentes, en la moralidad de Correggio. En esta línea James no es una excepción. Su postura cercana a la crítica clasicista nace, según sus propias palabras, de la contem-

¹² Según Vargas Llosas, el personaje principal de *Los miserables* es Victor Hugo: “ese narrador lenguaraz que está continuamente asomando entre sus criaturas y el lector. Presencia constante, abrumadora, a cada paso interrumpe el relato para opinar [...] Lo que en su origen era una historia más o menos compacta [...] se convierte, doce años después, en una selva: a la historia central se injertan otras, independientes o parásitas, y múltiples digresiones filosóficas, sociales y religiosas. Este crecimiento es a ratos desproporcionado, anárquico; entre tantas idas y venidas el hilo de la acción por momentos se extravía y la atención del lector se diluye a veces por la abundancia de comentarios [...] El eje en el que se apoya y gira esta *desmesurada* narración es el narrador, tan *desmesurado* como ella (Vargas Llosas 2004: 23; la cursiva es nuestra).

plación del cuadro¹³ y revela un modo de entender lo moral como constitución solemne y mensurada. La tonalidad moral que James encuentra en *La noche* de Correggio quizá se explique porque haya advertido características que por su sensibilidad y aun su experiencia, el pensador podría valorar como elementos de contención, elementos serenos y alegres, ajenos a los raptos hacia dimensiones informes y contrarios a sus fantasías de suicidio y visiones trastornantes. Tal vez pueda entenderse dicho semblante moral como ese rasgo de la vida que prometía formas de solaz, como un bálsamo o elemento ordenador de una existencia que no dejaba de ser vulnerable a momentos de desmesura y a elementos de disgregación.

Dos puntos son relevantes, el primero es que este modo de comprender lo moral nos devuelve un dato clave sobre la personalidad y el pensamiento del joven filósofo que estimamos, como ya dijimos, va a tener persistencia en su obra madura haciendo parte del concepto de *strenuous mood*. El individuo excepcional – punta de lanza y dirección ejemplar en la transformación de la sociedad civil o profeta interior con dimensiones volcánicas que transforman la religión– extraería sus energías de un fondo su-

¹³ También debe tenerse en cuenta que en la biblioteca de James encontramos la autobiografía (1844) del poeta y dramaturgo danés Adam Gottlob Oehenschläger (1779-1850), cuya obra más famosa es la tragedia *Correggio*, inspirada en la vida del artista italiano (1811). (Sobre la biblioteca de James véase Kowalski 2014: 223). En su autobiografía el autor danés habla difusamente del drama *Correggio*, subrayando su intención de representar una tragedia de contenido moral: “había leído en Vasari las anécdotas sobre la muerte de Correggio, y nació en mí el deseo de representar una vida de artista, oprimida pero grande, en las más importantes relaciones morales” (Oberholzer 1969: 55). En la obra del dramaturgo danés, Correggio es un artista alegre, productivo, de buen corazón, contrapuesto nuevamente a Miguel Ángel, que representa el prototipo del artista arrogante y petulante. Véase Foglia 2009: 81-89.

bliminal opaco y pre-comunitario, en este sentido es siempre, un tanto monstruoso. Sin embargo, su actitud enérgica, de tensión – contraria a la actitud *easy going*– se encuentra signada por un tono serio y solemne cuya firmeza se empuña para dar batalla a la descomposición personal y finisecular estadounidense y europea.

Lo solemne y mesurado frente a Víctor Hugo es una contraposición de tonos morales. La cuestión se hace más evidente cuando uno lee *Los miserables* que entre muchas complejidades más, es la historia del ex presidiario Jean Valjean que, ganado para el bien por la bondad del obispo Myriel, se redime y eleva en la escala moral a alturas inesperadas. Con lo cual, la poesía moral que respira el cuadro de Correggio y que es antitética de la sensibilidad de Hugo, es la poesía de la medida. Insistimos una vez más, esta apuesta “apolínea” del joven James tiene una clara persistencia en su posición ética general. En el temprano momento del que nos ocupamos hemos mostrado cómo se insinúan tensiones que exigen una atención escrupulosa y vital, los elementos de orden y de disolución aparecen como motivo de una reflexión ético-estética en relación con las coordenadas de su época y su inclinación es desde estos momentos cercana a la medida clásica. Cuando James ya no sea un joven, la tensión no desaparecerá, sus esbozos más ricos, seguirán enfrentando un mundo que está muriendo y otro, que no termina de nacer.

REFERENCIAS

- BERENSON, Bernard (1903), *The Study and Criticism of Italian Art* (Londres: George Bell and Sons).
- BOURGET, Paul (2008), *Baudelaire y otros escritos críticos*, trad. de Sergio Sánchez (Córdoba: El Copista).

- BROMWICH, David (ed.) (1987), *Romantic Critical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press).
- BURCKHARDT, Jacob [1855] (1953), *El cicerone. Volume 2: Pintura*, trad. de Claudio Matons Rossi (Barcelona: Iberia).
- COLELLA, Ercole P. (2016), "The Geography of Strenuousness: America In William James's Narrative of Moral Energy", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 52,1: 93-113.
- CROCE, Paul J. (1995), *Science and Religion in the Era of William James: Volume 1, Eclipse of Certainty, 1820-1880* (Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press).
- ____ (2009), "A Mannered Memory and Teachable Moment: William James and the French Correspondent in the Varietes", *William James Studies*, 4: 36-69.
- DEL CASTILLO, Ramón (2006), "Una serena desesperación: la ética individualista de William James", *Diánoia*, 51, 57: 65-78.
- DOOLEY, Patrick K. (2001), "The Strenuous Mood": William James' 'Energies in Men' and Jack London's "The Sea-Wolf"', *American Literary Realism*, 34, 1: 18-28.
- EKSERDJIAN, David (1997), *Correggio*, trad. de Silvia Adani (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale).
- FEINSTEIN, Howard M. (1987), *La formación de William James*, trad. de Jorge Platigorsky (Buenos Aires: Paidós).
- FOGLIA, Bruno (2009), *Michelangelo nel teatro* (Nápoles: Vivarium).
- FRANZESE, Sergio (2008), *The Ethics of Energy: William James's Moral Philosophy in Focus* (Frankfurt: Ontos Verlag).
- FRANZONI, Claudio (2016), "'Correggiescity': appunti sulla ricezione di Correggio tra Seicento e primo Ottocento", *Taccuini d'arte*, 9: 39-37.
- FUSELI, Henry (1801), *Lectures on Painting Delivered at the Royal Academy* (Londres: J. Johnson).
- GAY, Narciso (1863), *Los Miserables de Victor Hugo ante la luz del buen sentido y la sana filosofía social* (Madrid: Librería Española; Barcelona: Librería del Plus Ultra).
- HAUSER, Arnold [1951] (1983), *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 2, trad. de Antonio Tovar y Feliciano Varas-Reyes (Barcelona: Labor).
- HAZLITT, William (1816), "On Gusto", en Bromwich (1987: 96-98).
- HUGO, Victor [1827] (1837), *Cromwell* (Bruselas: Meline, Cans et Comp).
- ____ (1862), *Carta de Victor Hugo a Alphonse de Lamartine*, 24 de junio [a41 n°36] <<http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/es/obra/carta-alphonse-de-lamartine>> [Último acceso 20/08/2018].
- ____ [1862] (1867), *Les misérables* (Paris: J. Hetzel et A. Lacroix).
- JAMES, William. [1890] (1945), *Principios de psicología* (Buenos Aires: GLEM).
- ____ [1897] (2009), *La voluntad de creer y otros ensayos de filosofía popular*, trad. de Ramón Vilá Vernis (Barcelona: Marbot).
- ____ [1902] (1986), *Las variedades de la experiencia religiosa*, trad. de José Francisco Yvars (Barcelona: Península).
- ____ [1907] (1914), *The Energies of Men* (Nueva York: Moffat, Yard and Company).
- ____ (1920), *The Letters of William James*, ed. de Henry James Jr. (Boston: The Atlantic Monthly Press).
- JATUFF, José. (2019), "All is not Vanity: William James versus Ernest Renan", *Cognitio* (en prensa).
- JOHNSTON, Tiffany L. (2016), "The Correggiosity of Correggio: on the Origin of Berensonian Connoisseurship", *I Tatti*, 19, 2: 385-425.
- KOWALSKI, Philip J. (2014), *A Guide to William James's Reading*. <<http://williamjamesstudies.org/guide-to-william-james-reading/>>. [Último acceso 22/08/2018].
- MENGES, Anton R. (1797), *Obras de D. Antonio Rafael Menges primer pintor de Cámara del Rey*, ed. de José Nicolás de Azara (Madrid: Imprenta Real).
- OBERHOLZER, Niklaus (1969), *Das Michelangelo-Bild in der deutschen Literatur* (Freiburg: Universitätsverlag).
- OTTONELLI, Giulio y DA CORTONA, Pietro (1652), *Trattato della pittura, e scultura, uso et abuso loro* (Florencia: Stamperia Bonardi).

- ROOSEVELT, Theodore (1899) [1906], *The Strenuous Life: Essays and Addresses* (Nueva York: Charles Scribner's Sons).
- RUSKIN, John [1853] (1902), *Lectures on Architecture and Painting* (Londres: George Allen).
- [1870] (1904), *Lectures on Art* (Londres: George Allen).
- SAMUELS, Ernest (1981), *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur* (Cambridge y Londres: Harvard University Press).
- SHUSTERMAN, Richard (2012), "Thought in the Strenuous Mood: Pragmatism as a Philosophy of Feeling", *New Literary History*, 43, 3: 433-454.
- SPEZIALE, Marcia J. (1980), "Oliver Wendell Holmes Jr., William James, Theodore Roosevelt, and the Strenuous Life", *Connecticut Law Review*, 13: 663-706.
- STERNE, Laurence [1759] (1975), *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de José Antonio López (Madrid: Ediciones del Centro).
- SYMONDS, John A. (1874), *Sketches in Italy and Greece* (London: Smith, Elder & Co).
- TASSONI, Alessandro (1627), *Dieci libri di pensieri diversi* (Venecia: Marc'Antonio Brogiolo).
- TAYLOR, Eugene (1983), *William James on Exceptional Mental States. The 1896 Lowell Lectures* (United States of America: Charles Scribner's Son).
- THIBAUDET, Albert (1945), *Historia de la literatura francesa desde 1789 hasta nuestros días*, trad. de Luis Echávarri (Buenos Aires: Losada).
- VAN RENSSLAER, Mariana G. (1881), "Correggio: Second and Concluding Article", *The American Art Review*, 2, 12: 233-238.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004), *La tentación de lo imposible* (Madrid: Punto de Lectura).
- VASARI, Giorgio (1550). *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori, architettori. Libro IV*. <<http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>>. [Último acceso 15/08/2018].