

ISSN: 0036-4703

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SAPIENTIA

VOLUMEN LXXV

FASCÍCULO 246

A. D. 2019

Buenos Aires

La revista SAPIENTIA es editada semestralmente por la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina *Santa María de los Buenos Aires*. Asimismo, oficia como órgano de la *Sociedad Tomista Argentina*. SAPIENTIA (ISSN 0036-4703, Dirección Nacional del Derecho de Autor N° 381.238) es propiedad de la *Fundación Universidad Católica Argentina*.

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina, como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Las suscripciones se llevan a cabo completando el formulario correspondiente y efectuando el pago según los modos que figuran en el sitio *web* de la revista:
<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/SAP>.

SAPIENTIA se encuentra indizada en:

CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); DIALNET; Fuente Académica Premier; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex-Catálogo; Latindex-Directorio.

SAPIENTIA

Facultad de Filosofía y Letras, U.C.A.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500, C1107AFD Buenos Aires - Argentina

(+54 11) 4349-0200, ext.: 1211

sapientia@uca.edu.ar - <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/SAP>

SAPIENTIA

Fundada en 1946 por Octavio Nicolás Derisi

Oscar Horacio Beltrán

Director

COMITÉ CIENTÍFICO

Mauricio Beuchot Puente

(Universidad Autónoma de México, México)

Mauricio Echeverría Gálvez

(Universidad Santo Tomás, Chile)

Yves Floucat

(Centre Jacques Maritain, Toulouse)

Francisco Leocata

(Pontificia Universidad Católica Argentina)

Jorge Martínez Barrera

(Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile)

Carlos Ignacio Massini Correas

(Universidad Austral, Universidad de Mendoza)

Héctor J. Padrón

(Universidad Nacional de Cuyo y Universidad Católica de Santa Fe, Argentina)

Vittorio Possenti

(Università degli Studi di Venezia)

Juan José Sanguinetti

(Pontificia Università della Santa Croce)

por la Sociedad Tomista Argentina

† María C. Donadio Maggi de Gandolfi

(Universidad Católica Argentina, Buenos Aires)

COMITÉ EDITORIAL

Mariano Asla *(Universidad Austral)*

Diego José Bacigalupe *(Seminario Arquidiocesano de La Plata)*

María Fernanda Balmaseda Cinquina *(UCA)*

Christián Carlos Carman *(Universidad de Quilmes)*

Claudio Conforti *(UNSTA)*

Agustín Echavarría *(Universidad de Navarra)*

Juan Francisco Franck *(Austral, UNSTA)*

Juan Andrés Leverman *(UCA)*

María Liliana Lukac de Stier *(UCA-Sociedad Tomista Argentina)*

Marisa Mosto *(UCA)*

Carlos Taubenschlag *(UCA)*

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Pablo Alejo Carrasco

La obra de arte y la reciprocidad hospitalaria

CRISTINA LEONOR ARRANZ

Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza - Argentina

carranz@ffyl.uncu.edu.ar

La apertura de Goethe al arte clásico: una interpretación estética de la hospitalidad

Recibido: 9.8.19- Aceptado: 5.09.19

Resumen: Goethe realiza su primer viaje a Italia desde Weimar entre 1786 y 1788. Con su viaje, se propone superar una crisis personal, resultado del trabajo rutinario y las relaciones humanas superficiales que caracterizaban el ambiente de la corte. En el suelo italiano, el contacto directo con la naturaleza y con las obras de arte clásico conducirán al escritor a un cambio profundo. Goethe dejará atrás las tesis del *Sturm und Drang*. Desde entonces, como indica Hans von Balthasar, su pensamiento va a estar caracterizado por el respeto al misterio del ser. Como los antiguos, buscará la ciencia y la inspiración en la contemplación de la naturaleza. Y en las obras de la tradición clásica encontrará elementos de permanencia para el obrar artístico.

En Italia, animado por los escritos de Winckelmann, Goethe se entrega con avidez al reconocimiento de las obras de la Antigüedad y el Renacimiento. En ellas descubre la vitalidad de una tradición fundada en la contemplación de la naturaleza. Este descubrimiento supone para el escritor una herida, porque debe dejar atrás las tesis compartidas hasta entonces con Herder. Al mismo tiempo, permitirá a Goethe hacerse con los elementos fundamentales de una teoría artística personal. Esta teoría, planteada en continuidad con la estética antigua, en adelante, será la morada metafísica de su obra literaria.

Palabras clave: Goethe – artes visuales – teoría – mimesis – tradición clásica

Goethe's Openness to Classical Art: An Aesthetic Interpretation of Hospitality

Abstract: Goethe made his first trip to Italy from Weimar between 1786 and 1788. He set out to overcome a personal crisis, the result of routine work and superficial human relationships that characterized the court

environment. On Italian soil, direct contact with nature and with works of classical art will lead the writer to a deep change. Goethe will leave behind the theses of the *Sturm und Drang*. Since then, as Hans von Balthasar points out, his thought will be characterized by respect for the mystery of being. Like the ancients, he will seek science and inspiration in the contemplation of nature. And in the classical tradition works he will find elements of permanence for the artistic work.

In Italy, encouraged by the writings of Winckelmann, Goethe eagerly opens up to the recognition of works of Antiquity and the Renaissance. In them, he discovers the liveliness of a tradition founded on the contemplation of nature. This discovery entails a wound for the writer, because he must leave behind the ideas shared until then with Herder. At the same time, it will allow Goethe to acquire the fundamental elements of a personal artistic theory. This theory, conceived in continuity with the ancient aesthetic, will thereafter be the metaphysical dwelling place of his literary work.

Keywords: Goethe – Visual Arts – Theory – Mimesis – Tradition

1. Introducción

Desde mediados del siglo XVII, fue usual para los jóvenes europeos de la aristocracia y la alta burguesía completar su formación cultural con un viaje a Italia. Johann Caspar Goethe realizó ese viaje en su juventud y animó a su hijo, Johann Wolfgang a seguir sus pasos. Sin embargo, por distintos motivos, este no llegaría a Italia hasta casi cumplidos los 37 años.

Goethe inicia su viaje siendo un hombre maduro, alineado desde tiempo atrás en las filas del *Sturm und Drang* junto a Johann G. Herder. Sin embargo, en Italia, el descubrimiento de la auténtica vitalidad del arte clásico, le llevará a dar un giro respecto de las tesis sobre el arte sostenidas hasta entonces. Dicho descubrimiento fue posible gracias al talante abierto a la novedad proveniente de lo otro de sí, que mantuvo Goethe ante la naturaleza y el arte. Aquella disposición característica de la actitud hospitalaria le permitió penetrar en las enseñanzas de una tierra abundante en tesoros naturales y artísticos. El encuentro directo con las mencionadas realidades supondrá también el comienzo de su ruptura con Herder y demás camaradas de su juventud. Por ello, la novedad recibida y

asumida en Italia será fuente del don y causa de la herida que acompañarán desde entonces los días del escritor.

El presente artículo atiende al relato de Goethe en *Viajes italianos*. De este texto se extrae una breve exposición y explicación de las principales tesis sobre el arte sostenidas por Goethe a su regreso de Italia. Se trata sobre todo de formulaciones referidas al arte de los antiguos, a su relación con la naturaleza, a la noción de mimesis y a la racionalidad propia del hacer artístico. Temas que con frecuencia alentaron la discusión de la teoría artística durante el siglo XVIII. Para interpretar la propuesta de Goethe sobre dichos temas, esta investigación se sirve principalmente de escritos de Hans von Balthasar, Luigi Pareyson y Peter Szondi. A través de esta interpretación, se aborda a una conclusión acerca de lo que Goethe, en su etapa clásica, concibe como lo permanente del arte y de aquello que, en adelante, constituirá su morada metafísica.

2. Sturm und Drang

Goethe conoce a Herder en 1770 en Estrasburgo, a donde se dirige para terminar sus estudios de derecho. Es el mismo Herder, cinco años mayor que él, quien lo introduce en el movimiento literario que lidera, conocido como *Sturm und Drang*. Un movimiento que se opone a la normativa academicista representada por el clasicismo francés. Situado en el extremo contrario a dicha normativa, el *Sturm und Drang* aboga por la exaltación de los sentimientos y la libertad del genio creador. Sostiene que la obra del genio es expresión de la fuerza infinita e incontenible de la naturaleza, estimada como caótica y en continua mutación. Para Goethe, que es además un entusiasta lector de Espinoza, la naturaleza es el Uno-todo que contiene en sí todas las contradicciones, armonizándolas¹. Todo ello tiene

¹ Luigi Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco. III: Goethe e Schelling* (Milano: Mursia, 2003), 94.

importantes consecuencias sobre la actividad creativa. Como explica Safranski:

Con la valoración de la irracional fuerza creadora, la concepción del arte se desliga del principio de la imitación de una realidad previamente dada, capaz de crear vínculos universales, y se desplaza hacia la vertiente de la expresión individual. A partir de ahora, el arte no ha de reducirse a imitar la vida, sino que ha de ser él mismo expresión de la vida individual. En lugar de la mimesis entra en juego la *poiesis*. A ello se une el cambio de la norma. Ya no se trata de adaptarse a lo dado de antemano, a los modelos válidos y a las convenciones, sino de mostrar originalidad².

En su juventud, consciente de su extraordinaria capacidad creativa, Goethe adhiere a la tesis sturmeniana del genio como único principio del arte. Reconoce en sí mismo la presencia de aquella fuerza creadora de la naturaleza³. Y desde su afinidad con Espinoza, interpreta que, en el momento creativo, es la misma vida del cosmos la que anima el corazón y la mano del artista⁴. Por esto, como Herder, encuentra que no cabe al genio atender a normativas que regulen su hacer desde fuera. La obra artística es vista por Goethe como fruto de la espontaneidad natural, que se manifiesta siempre de un modo original.

Junto al *Sturm und Drang*, Goethe reconoce en la obra de arte la existencia de un principio vital interno, que la asemeja a los seres vivos⁵. Se trata de la concepción orgánica del arte que Goethe mantendrá toda su vida. No obstante, en conexión con su creciente dedicación al estudio de las plantas, el escritor va a renegar de aquella primera visión de la naturaleza como caótica y contradictoria. En 1775, al encontrarse por tercera vez ante la catedral de Estrasburgo, Goethe confiesa la percepción de “un sentimiento creciente de la

² Rüdiger Safranski, *Goethe: La vida como obra de arte* (Barcelona: Tusquets, 2015), 85-86.

³ Johann W. Goethe, «Sobre la arquitectura alemana (1772)», en *Escritos de arte: J. W. Goethe*. Ed. por Miguel Salmerón (Madrid: Síntesis, 1999), 40.

⁴ Pareyson, *Estética...*, 55-56.

⁵ Goethe, «Sobre la arquitectura...», 35.

proporción, la medida y el decoro”⁶. Su rechazo a cualquier normativa externa del hacer artístico continúa siendo tajante. En cambio, se reafirma en la convicción de que la unidad de la obra de arte proviene de una regularidad interna, que es principio de su vitalidad.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los escritos de Winckelmann sobre el arte griego hicieron de la Antigüedad clásica un tema insoslayable para teóricos y artistas. Winckelmann atribuye la excelencia del arte de los griegos a su relación mimética con la naturaleza. Atendiendo a esa relación, sostiene que el arte de la Antigüedad clásica debería ser “punto de partida y modelo del artista actual”⁷. Herder, sin dejar de reconocer los méritos de Winckelmann como historiador del arte, reacciona negando su propuesta sobre la autoridad modélica de la Antigüedad. Aunque, como todos sus contemporáneos admira el arte de los griegos, lo considera como algo del pasado, sin relación con su época. Como explica Szondi:

Los motivos de Herder en la consideración de lo que constituye el origen del arte y la mitología griegos son su visión del arte como naturaleza y de la naturaleza como historia. Con ayuda de esta visión superará el clasicismo de Winckelmann, antes de verlo resucitar, con gran disgusto, bajo el cielo de Weimar en su alumno más inteligente⁸.

En efecto, durante los años que preceden a su viaje a Italia, Goethe no va a enfrentarse con Herder, sino a apoyar su visión meramente histórica de la Antigüedad clásica. A la vez, admira profundamente a Winckelmann⁹. Por eso, en Italia, Goethe va a centrar su interés exclusivamente en las obras de la Antigüedad clásica y el

⁶ Johann W. Goethe, «Tercera peregrinación a la tumba de Erwin (1775)», en *Escritos...* Ed. por Miguel Salmerón, 63.

⁷ Peter Szondi, «Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe», en *Poética y filosofía de la historia I* (Madrid: Visor, 1992), 27.

⁸ Szondi, «Antigüedad...», 42.

⁹ Johann W. Goethe, «Esbozos para una semblanza de Winckelmann (1805)». En *Escritos...*, Ed. Salmerón, 183-219.

Renacimiento, despreciando el arte medieval y el arte barroco de esa tierra.

3. El viaje a Italia

Desde 1775 Goethe reside en Weimar, donde se encuentra al servicio del duque Karl August. De allí parte el 3 de septiembre de 1786 para realizar el postergado viaje a Italia. Su principal propósito es superar una crisis personal de disgusto y apatía que atraviesa entonces. Para evitar explicaciones o retrasos, deja la ciudad solo y en secreto. Va de incógnito para poder mezclarse con la gente del pueblo y conocer su modo de vida. Durante el trayecto en un coche tirado por caballos, va tomando las notas que, unos treinta años después, va a utilizar para la redacción de *Viajes italianos*.

El escritor se detiene en una descripción detallada de las plantas, las piedras y las montañas que se suceden en el camino. También, de las obras de arquitectura antigua y renacentista que encuentra a su paso. Se interesa por la apariencia y las costumbres de la gente. Comienza a disfrutar con la luz y los colores que ofrece un cielo sin nubes y a admirar la variedad y riqueza de los productos de la tierra en aquellas latitudes. Al fin puede ver todo ese mundo distinto con sus propios ojos. El coche se dirige a Trento, Verona, Padua y Venecia, donde se detiene unos cuantos días. Pronto reanuda su viaje, pasando por Florencia y Asís, para llegar finalmente a la ciudad de Roma, su más ansiado destino.

Allí vive en contacto con compatriotas artistas y algunos extranjeros que también están de paso. Sus días transcurren entre las clases de dibujo que recibe y una detenida contemplación de las obras de arte. Más adelante, viaja a Nápoles y Sicilia, donde conoce los templos griegos de Paestum, Selinonte y Agrigento. En el sur de Italia, toma contacto con la alta sociedad local y los más destacados círculos de artistas. Por eso, al regresar a Roma, le resulta difícil mantenerse al margen de la vida social que reclama su presencia. Sin embargo, lo que mueve a Goethe no es el mero disfrute de lo

placentero sino el deseo de conocer y de elaborar juicios, que le permitan llevar a cabo su propio renacimiento¹⁰.

En frecuentes cartas a los amigos de Weimar, transmite con alegría la buena marcha de sus proyectos. En 1786, en el mes de diciembre escribe: “Nada es comparable con la nueva vida que al hombre reflexivo le brinda la contemplación de un país nuevo. Por más que yo sea siempre el mismo, pienso haber cambiado hasta el tuétano”¹¹. Meses más tarde, al regresar de Nápoles y después de pasar un largo rato en la Capilla Sixtina, afirma: “Estoy tan alejado ahora del mundo y de todas las cosas mundanas que me llena de asombro la lectura de un periódico. La forma de este mundo pasa. Quisiera ocuparme únicamente en aquello que representa relaciones perdurables”¹². Y poco antes de su retorno a Alemania, expone con cierta nostalgia: “En Roma ha sido donde por primera vez me he hallado a mí mismo”¹³.

A partir de entonces, será cada vez más notoria la preferencia de Goethe por el silencio y la reflexión. Pieper, buen conocedor de la obra literaria de Goethe, interpreta los silencios del escritor como una consecuencia de su apasionada atención sobre la realidad en todas sus formas¹⁴. Goethe reniega del Romanticismo y de su antigua creencia de que “la fuente primera del crear es la única fuente en la naturaleza y en el corazón del genio”¹⁵. En adelante, su postura teórica va a estar caracterizada por el más profundo respeto al misterio del ser. La consecuencia más dolorosa de su ruptura será el

¹⁰ Pareyson, *Estética...*, 227.

¹¹ Johann W. Goethe, «Viajes italianos». En *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1987), III, 110.

¹² Goethe, «Viajes...», 273.

¹³ *Ibíd.*, 368.

¹⁴ Josef Pieper, *The Silence of Goethe* (Indiana: St Augustine's Press, 2009), 2.

¹⁵ Hans von Balthasar, *Gloria: Una estética teológica. Vol 5. Metafísica*. (Madrid: Encuentro, 1988), 321.

aislamiento. Es el comienzo de una nueva etapa de su vida, que se conoce como clásica o constructiva.

4. Lo permanente en el arte

Cuando Goethe viaja a Italia tiene ante él, por una parte, las tesis defendidas por Herder, que él mismo ha compartido hasta entonces. Por otra, las afirmaciones de Winckelmann sobre la excelencia atemporal del arte de los griegos y su origen mimético en la naturaleza. El viaje brindará a Goethe la oportunidad de reflexionar sobre ambas posturas, teniendo ante la vista las obras de arte de aquella tradición.

La observación directa de los fenómenos es norma habitual de Goethe para el estudio de la naturaleza. Sin embargo, en el caso del arte esta exigencia va más allá de una razón de fiabilidad. Como él mismo señala, se trata de “entender ahora en impresiones sensibles, que ningún libro ni ningún cuadro pueden dar”¹⁶. Por eso, una vez instalado en la ciudad eterna y entregado a la contemplación de las obras de arte, reconoce la eficacia de dicha determinación: “Mi práctica de ver y tomar todas las cosas según son, mi fidelidad a la visión de los ojos, mi completo abandono de toda pretensión, me dan también aquí gran resultado”¹⁷.

Para Goethe, la importancia de la visión directa de la obra de arte responde al papel que juega la percepción en la relación obra-espectador. Por eso afirma de la obra de Palladio:

...sólo al ver esta obra percátase uno de su gran valor, pues por su magnitud y corporeidad reales tienen que llenar el ojo y que satisfacer al mismo tiempo al espíritu con la bella armonía de sus dimensiones, no solo en representaciones abstractas, sino con los salientes y entrantes de la perspectiva entera¹⁸.

¹⁶ Goethe, «Viajes...», 26.

¹⁷ *Ibíd.*, 101.

¹⁸ *Ibíd.*, 45.

Y ante el Apolo del Belvedere comenta maravillado que “así como ningún dibujo, por exacto que fuere, da idea alguna de aquellos edificios, otro tanto ocurre aquí con el original de mármol comparado con los vaciados en yeso”¹⁹.

En esa visión directa, cargada de impresiones sensibles Goethe descubre, siguiendo el texto de Winckelmann, la existencia de leyes de origen natural a las que atiende el arte de los antiguos²⁰. Se trata de una “legalidad vinculante y condicionante, necesaria e imprescindible”, que, sin embargo, no predetermina el hacer artístico²¹.

Goethe también va a reparar en el verdadero significado de la mimesis para la Antigüedad clásica, que no se refiere a las apariencias de la naturaleza, sino a un proceder al modo de esta²². En el mismo sentido, va a advertir la racionalidad de esta arquitectura no predeterminada por leyes externas. Por ello, va a exponer su interpretación de la obra como una segunda naturaleza, organizada en función de un principio vital interno. Sin embargo, junto a lo que en la obra es susceptible de ser explicado con palabras, el escritor también reconoce la intervención de algo más²³. Algo, que no consigue explicar y sobre lo que no vuelve a detenerse, al menos en este relato de su viaje a Italia.

Goethe es conquistado por la racionalidad de la tradición clásica, tan diferente de la normativa academicista. Consecuentemente, atiende a los aspectos constructivos de la forma artística. Un aspecto del arte clásico que se opone a la improvisación y arbitrariedad que pudo antes comprobar en obras de sus compatriotas²⁴. En ese sentido, advierte que en el hacer artístico hay un tipo de conocimientos

¹⁹ *Ibíd.*, 101.

²⁰ *Ibíd.*, 90 y 279.

²¹ Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética* (Madrid: Visor, 1987), 155.

²² Goethe, «Viajes...», 92.

²³ *Ibíd.*, 124.

²⁴ *Ibíd.*, 92.

relacionado con la ejecución de la obra, que se puede adquirir y transmitir²⁵. Se trata de recursos técnicos, que resultan aptos para la comunicación de experiencias espirituales²⁶. En la observación de las obras, reconoce que el aprendizaje de dichos recursos se realiza entre los artistas de una misma tradición. Dentro de la tradición, cada uno aprende de los demás a la vez que conserva su propia expresión personal.

Goethe compara a los artistas de una misma tradición con una constelación de estrellas de distinta magnitud, señalando que, desde lejos, sólo brillan las mayores. En cambio, al estar más cerca, se reconoce también el brillo propio de las menores. Por eso afirma que con la participación de cada uno, mayores o menores, “dilátase el mundo y enriquecese el arte”²⁷. Por el contrario, en el romanticismo, la exaltación del sentimiento individual y la prédica sobre la autonomía del individuo, da como resultado un estilo altamente diversificado²⁸.

Hacia el final del relato de *Viajes italianos*, Goethe incluye la transcripción de ciertas tesis estéticas del escritor Karl P. Moritz, con el que coincidió en Roma. Entre ellas sorprende la anticipación de este autor a algunas de las tesis kantianas de la tercera crítica. Es el caso de la satisfacción desinteresada y la finalidad sin fin²⁹. Lo cierto es que Goethe aprueba las propuestas teóricas de Moritz. Sin embargo, como indica von Balthasar, “no llegó a lograr especulativamente esta síntesis y mucho menos a superarla. Hacia el final de su vida acusa un fastidio evidente por tales discursos: “Nada me resulta más vacío y desagradable que las teorías estéticas”³⁰.

²⁵ *Ibíd.*, 81.

²⁶ *Ibíd.*, 313.

²⁷ *Ibíd.*, 41.

²⁸ Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán* (Madrid: Visor, 1990), 17-19.

²⁹ Szondi, *Poética...*, 52-61.

³⁰ Balthasar, *Gloria...* V, 353.

Goethe, casi nunca se interesó por la filosofía y menos aún por la metafísica. Su principal interés fue el acceso a la verdad de las realidades concretas de la naturaleza y del arte. Una verdad que necesitaba reconocer en armonía con la totalidad de lo real.

Como explica von Balthasar refiriéndose al escritor, “lo que verdaderamente apreciaba, era la combinación exacta y objetiva de la investigación con la atención constante a la totalidad que se abre al ojo que mira con veneración, más aún, al ojo poético-religioso, al ojo cósmico antiguo”³¹. Para Goethe, la principal fuente de conocimientos es la contemplación directa de la naturaleza. Una contemplación que no admite reducciones debidas a las exigencias de un sistema, sino que respeta lo real en su integridad. En este sentido, el poeta mantiene una actitud hospitalaria, abierta a lo sorprendente o distinto. Ese es el punto principal por el que la teoría de Goethe establece una continuidad con la tradición clásica antigua. Es también lo que el escritor redescubre en Italia y que, en adelante, será la morada metafísica de su producción literaria.

5. Bibliografía

- ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.
- BALTHASAR, Hans von. *Gloria: Una estética teológica*. Vol 5. Metafísica. Madrid: Encuentro, 1988.
- GOETHE, Johann W. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1987.
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987.
- _____. *Estetica dell'idealismo tedesco*. III: Goethe e Schelling. Milano: Mursia, 2003.

³¹ *Ibíd.*, 338.

PIEPER, Josef. *The Silence of Goethe*. Indiana: St Augustine's Press, 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Goethe: La vida como obra de arte*. Barcelona: Tusquets, 2015.

SALMERÓN, Miguel, ed. *Escritos de arte: J. W. Goethe*. Madrid: Síntesis, 1999.

SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992.

Índice del Volumen LXXV

Fascículo 246

ARTÍCULOS

ADAM SOŁOMIEWICZ, <i>El intelecto agente aristotélico como “intelecto personal” según Leonardo Polo</i>	7
HUGO JOSÉ FRANCISCO VELÁZQUEZ, <i>Breve reseña sobre la verdad en el pragmatismo de Charles S. Peirce y William James</i>	29
JACOB BUGANZA, <i>La ética de Apuleyo</i>	49
TANIA SCIAGURA y RAMIRO DÉLIO BORGES DE MENESES, <i>Primum non nocere: riflessione morale sulla relazione tra medicina ed ética</i>	75

DOSSIER

CECILIA AVENATTI DE PALUMBO, SILVIA J. CAMPANA Y MARÍA ESTHER ORTIZ, <i>La hospitalidad: encuentro y desafío</i>	107
--	-----

ROSTRO, ALTERIDAD Y RECONOCIMIENTO

JAVIER IGNACIO HERNÁNDEZ TREJO SJ, <i>Tú, mi hermano. Tú mi enemigo. Caín y Abel a través del pensamiento de G. W. F. Hegel y Emmanuel Levinas</i>	111
SILVIA JULIA CAMPANA, <i>De la proximidad a la hospitalidad: hacia el rostro desnudo de la íntima vulnerabilidad</i>	137
MARISA MOSTO, <i>Hospitalidad y singularidad</i>	155

LA OBRA DE ARTE Y LA RECIPROCIDAD HOSPITALARIA

MATEO BELGRANO, <i>Extranjeros en el museo. Una reflexión sobre la recepción de la obra de arte</i>	177
CRISTINA LEONOR ARRANZ, <i>La apertura de Goethe al arte clásico: una interpretación estética de la hospitalidad</i>	189

HISTORIA, SOCIEDAD Y HOSPITALIDAD

TERESA M. DRIOLLET DE VEDOYA, <i>Del individualismo antropotécnico hacia la hospitalidad</i>	203
CAROLINA RIVA POSSE, <i>Logos, hospitalidad y democracia. Volver al origen de Europa de la mano de Augusto Del Noce y San Benito</i>	217

NOMBRE, ESPERANZA Y DONACIÓN

EZEQUIEL D. MURGA, <i>Hospedar el fenómeno. Hacia una ética de la fenomenalidad en Jean-Luc Marion</i>	229
--	-----