Historia de la estética y la teoría del arte

De la Antigüedad al siglo XIX

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Akal / Arte y estética

Götz Pochat

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	01
				BANDEJA	19
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

16234
701.17
P739
Ed 2

AKAL

ARTE Y ESTÉTICA 74

DIRECTOR

Joan Sureda

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

B76
Donado 0/6/01

Diseño de cubierta: Sergio Ramírez

Diseño interior: RAG

Título original: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*
Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert

© Götz Pochat, 1986
© Ediciones Akal, S. A., 2008
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-1322-8

Depósito legal: M. 44.742-2008

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica,

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Götz Pochat

HISTORIA DE LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE

De la Antigüedad al siglo XIX

Traducción
Joaquín Chamorro Mielke

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

akal

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PRÓLOGO

Desde Baumgarten y Kant, la estética se ha incorporado a la filosofía como una parte integrante de la misma y aún recientemente Hans Paetzold ha hablado de la posibilidad de la «experiencia trascendental» como algo cuyo camino había ya indicado la «estética clásica» del idealismo alemán (*Ästhetik des deutschen Idealismus,* 1983). Los tratados histórico-filosóficos de estética se comunican con las argumentaciones de orden epistemológico. Pero raramente se ha hecho el intento de considerar las artes plásticas y la literatura, así como las especialidades científicas a ellas ligadas, desde una perspectiva filosófica. Esto es lo que han hecho Ernesto Grassi y Rosario Assunto, aunque sólo para ciertos periodos limitados. La *Historia de la estética* de Władislaw Tatarkiewicz (1962), cuya edición alemana apareció en 1979, desarrolla extensamente esta perspectiva. Pero, en esta obra, las referencias a las artes plásticas y a la reciente historia del arte no son tan abundantes. Por el lado de la historia del arte hay, naturalmente, muchos estudios que, partiendo de un artista o de épocas enteras, han puesto de manifiesto, a menudo de manera brillante, las referencias a la recepción estética y a la teoría del arte. Una obra imprescindible, y todavía única en su género, es *Die Kunstliteratur* (1924; *Literatura sobre el arte*), de Julius von Schlosser, que en 1964 apareció en lengua italiana en versión de Otto Kurz.

En su *History of Art Criticism* (1936; *Historia de la crítica de arte*), Lionello Venturi intentó tender un puente entre arte y crítica de arte. Y Albert Dresdner estudió detenidamente la crítica de arte como género literario desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII (1915). Estos trabajos no pueden rivalizar con la gran historia de la literatura de René Wellek (*A History of Modern Criticism [Historia de la crítica moderna],* 1955), y tampoco con el estudio metacrítico de Wilhelm Waetzoldt *Deutsche Kunsthistoriker* (*Historiadores del arte alemanes,* 1921). La recepción del arte por la crítica o la historiografía tampoco escapa a la influencia de las teorías estéticas, y hay que considerarla debidamente.

En el presente libro se estudian los principales representantes y tendencias de la estética y la teoría del arte desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XIX. Se han con-

siderado con especial detenimiento los planteamientos hechos desde la teoría del conocimiento, la filosofía y la crítica del arte y la literatura, pues ni la historia del arte ni la metacrítica de la crítica y la teoría del arte pueden renunciar a ellos. Cuando me ha sido posible, he procurado tener en cuenta en los análisis las investigaciones más recientes en historia del arte, contra lo acostumbrado en la mayoría de las exposiciones históricas de las doctrinas estéticas. Sin embargo hay, en este respecto, una excepción que quisiera mencionar: la recién aparecida *Geschichte der Architekturtheorie* (*Historia de la teoría arquitectónica,* 1985), de Hanno-Walter Kruft. En ella, el autor evita los excursos por el territorio fronterizo de la filosofía y la historia de la literatura.

Soy consciente de la problemática inherente al estudio de un campo tan vasto como el de una «historia de la estética» que considere tanto el arte como la teoría del arte procurando no caer en una descripción ingenua o demasiado simple de la «clarificación recíproca de las artes». Sin embargo, creo que vale la pena abordar cuestiones, teorías y fenómenos de la historia de la recepción artística que trascienden los límites de las distintas especializaciones. Las diversas corrientes de la historia de la cultura establecen marcos de condiciones dentro de los cuales las artes pueden desplegarse de manera múltiple y a menudo imprevisible. Los distintos capítulos de este libro se proponen servir de orientación a los estudiantes de la historia del arte y las disciplinas emparentadas. Los colegas pueden hallar en él sugerencias para realizar estudios más elaborados.

Esta panorámica histórica desea también contribuir a reforzar en los historiadores del arte la conciencia de la continuidad en la tradición estética y teórica del arte, creadora del firme asiento de su actividad científica. La estética y la teoría del arte continúan siendo parte irrenunciable de nuestra herencia cultural.

A lo largo de los años me he hecho deudor de muchos colegas míos estudiosos de la historia del arte y de la literatura que no dejaron de estimularme. De ellos quisiera nombrar a los profesores E. N. Tigerstedt, I. Jonsson, R. Zeitler, R. Strandberg, Sir E. H. Gombrich, E. Forssman, G. Wolandt, L. O. Larsson, F. Büttner, H. Holländer, al decano Dr. H. Arzt y a los profesores Dr. P. Gerlach y Dr. F. O. Büttner, así como al Dr. Daniel Salber y el señor Gregor Weber, de Aquisgrán. También debo expresar mi agradecimiento a la Biblioteca Real de Estocolmo, a la Biblioteca Universitaria y la Biblioteca Diocesana de Aquisgrán y a la editorial Akademilitteratur AB de Estocolmo, que ha admitido esta versión considerablemente ampliada de mi *Estetik och Konstteori,* aparecida en sueco en 1981, y, naturalmente, a la propia editorial Dumont y al asesor Dr. Haberland. En la preparación del libro conté con la ayuda de Märta Pochat, el señor Arno Kösling, de Colonia, el señor Christian Frommert y, no en último lugar, la señora Christiane Zangs, de Aquisgrán –en la elaboración del índice colaboraron también estudiantes del Instituto de Historia del Arte de Aquisgrán.

Dedico este libro a mi mujer, Mereicke, y a mis hijas Madeleine y Christine.

Introducción

Si por estética y teoría del arte entendemos lo que dicen ciertos textos acerca de la poesía y las artes plásticas, o las definiciones de la belleza o la actividad artística, nunca encontraremos nada semejante en Occidente antes de la época clásica tardía. Ello no quiere decir que antes de dicha época no haya habido ciertas aproximaciones a estos temas en distintos contextos, y menos aún que éstos no hayan dado ocupación al espíritu humano. Negar este hecho por la carencia de documentos escritos que lo demuestren equivaldría a negar al hombre una cualidad fundamental de su ser: la necesidad y la capacidad de conformar su entorno con imágenes, obras plásticas o formas arquitectónicas, y de crear así obras que, trascendiendo lo puramente instrumental, son portadoras de un sentido más profundo. En la vida espiritual del hombre, lo estético es lo que media entre el entendimiento y el sentimiento; desde que la conciencia empezó a expresarse cabalmente en el periodo auriñacense (hacia 30.000 a.C.), esta específica relación del individuo con el mundo exterior debió de constituir un aspecto esencial de su psique, un factor constitutivo de su «aparato cosmovisivo». El hombre tiene la capacidad, y la costumbre, de valorar también en un sentido estético, sin interés instrumental, los objetos de su entorno. Muestra una disposición a considerar el aspecto estético de las cosas (fig. 1).

La cuestión de los orígenes de la teoría del arte debe plantearse del mismo modo que la de la imitación de la naturaleza en el arte arcaico: lo determinante no es el que una escultura o una pintura del arte egipcio o mesopotámico parezca más o menos naturalista o suponga en ocasiones un espectador ficticio (reproducción ilusionista, «funcional»); lo decisivo son más bien las consecuencias de este modo de representación en la tradición y la evolución artísticas de una determinada cultura durante un largo periodo de tiempo. Lo característico de la «revolución griega» (Gombrich) no es la aparición de detalles naturalistas o rasgos ilusionistas en la escultura y en la pintura sobre vasijas del periodo arcaico o preclásico, sino la búsqueda *consciente* de una ilusión cada vez mayor y el desarrollo consiguiente de saberes especiales (por ejemplo, relativos a la óptica o la perspectiva) con cuyo auxilio se espera lograr esos efectos.

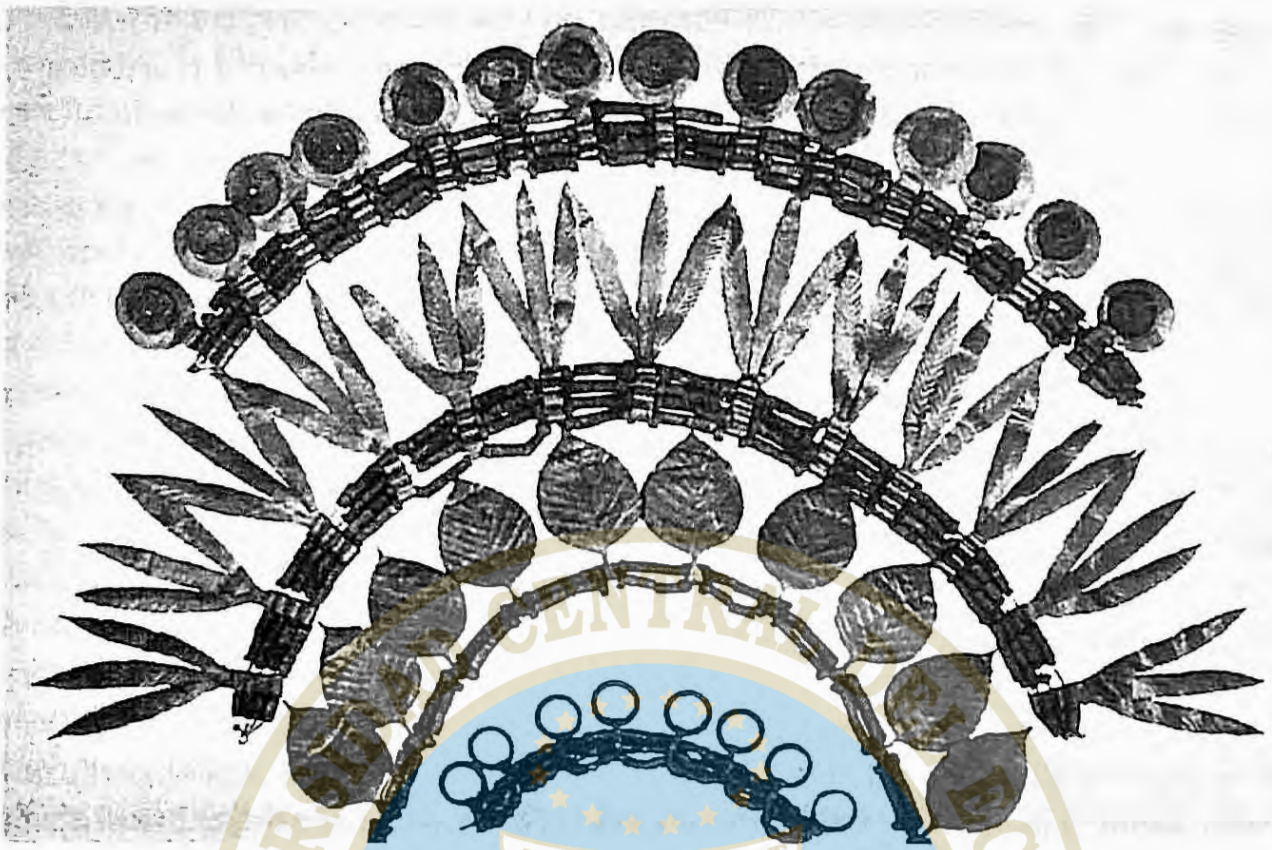


Fig. 1. Adorno sumerio. British Museum, Londres.

Algo semejante sucede en la estética y la teoría del arte: las concepciones de los griegos acerca de sí mismos y la conciencia reforzada de su propia identidad y cultura pusieron las bases de la ciencia histórica –y, con ellas, de todo esfuerzo por considerar el aspecto histórico de la literatura y las artes plásticas atendiendo a su desarrollo y sus principios–. En el marco del estudio racional del hombre y la naturaleza por la ciencia y la filosofía se examinaron también cuestiones estéticas –y éstas llegaron incluso a tener un puesto nada despreciable en la ontología y la filosofía moral de los griegos.

Desde tiempos primitivos, el hombre ha sabido dar expresión a sus pensamientos y sentimientos en imágenes pintadas o esculpidas. Empleadas en rituales mágicos o erigidas en símbolos totémicos, ellas dan noticia de ideas sobre la vida y la muerte, la fertilidad y la subsistencia, pues conjuran los poderes positivos o negativos del mundo. La imagen en su totalidad habla a quien la contempla, despierta sus sentimientos y a menudo contacta con estratos de su psique cuya profundidad escapa a toda conciencia. Sólo posteriormente se interpretarán las vivencias suscitadas por las obras de forma discursiva y racional. Algunos teóricos piensan que de esa forma se pierden la fuerza sugestiva y la función simbólica. No se va a entrar aquí en esta cuestión. Sólo se tendrá en cuenta el hecho evidente de que la obra de arte se nos ofrece siempre como algo concluso, como un todo acabado, mientras que el lenguaje, dotado de una estructura y una lógica diferentes, puede ulteriormente clarificar analíticamente lo que antes hemos experimentado como acto conjunto del entendimiento y el sentimiento. En la plasmación de su idea a través del juego combinado del ojo y la mano el propio artista puede dejarse guiar intuitivamente más por la forma visible de la obra, que le aparece en constante transformación y como constituyéndose a sí misma, que por conceptos previos lingüísticamente expresables. Ésta es la razón de que los

principios filosóficos o estéticos y los sistemas teóricos referidos al arte se formularan casi sin excepción en épocas posteriores a las de la aparición de las obras artísticas en cuestión; sólo en fases breves de gran despliegue cultural puede hablarse de un proceso sincrónico de creación, análisis y teorización. Podría objetarse que hay épocas en que tanto la arquitectura como las artes plásticas se estancan en una notoria actitud retrospectiva, atentas sólo a teorías anteriores (épocas de orientación clasicista). Pero hay que notar, en primer lugar, que la fuerza creadora de un artista se muestra precisamente en que, a pesar del marco previo, es capaz de crear algo independiente que amplía de manera imprevisible las posibilidades de las leyes y las normas. Y, en segundo lugar, que las reglas fijas de la creación artística no aparecen nunca como algo nuevo o precursor, sino que sólo sirven para obtener una forma artística tradicional y conservar así la «verdad» intemporal hallada en su día. Pero ni las más estrictas normas y valoraciones clasicistas pueden impedir la evolución hacia nuevas formas de expresión capaces de conducir al arte a una ruptura con las existentes y reconocidas.

No menos importante que la determinación por las formas de la tradición, las consiguientes formulaciones de reglas y normas y los análisis críticos de las mismas es la influencia mutua de los distintos tipos de arte. En una visión panorámica de la evolución de la estética y la teoría del arte debe considerarse también la fecunda relación mutua entre las teorías. Aunque aquí figure en primer término la teoría y la estética de las artes plásticas, es por eso necesario considerar ciertos dominios importantes de la historia de la literatura (p. e., la poética y la retórica), así como los sistemas fundamentales de la filosofía y la teoría del conocimiento. A veces hay que entender también la estética y la teoría del arte como partes del territorio de la filosofía.

La arquitectura y las llamadas «bellas artes», que comprendían la música, la poesía, la pintura, la escultura, la danza y hasta la mecánica de precisión, no empezaron a aparecer unidas en un sistema hasta el siglo XVIII. Pero ya en época anterior se había procedido a unir en un mismo grupo aquellas artes que tenían por misión representar miméticamente (imitativamente) al hombre, su carácter y sus acciones. El propio término «estética», bajo el que han quedado subsumidas las ciencias que indagan la esencia del arte y sus principios, así como las condiciones de lo visible, lo audible y lo legible, o que tratan de describir las formas de la percepción sensible asociadas al arte, es de esa misma época (Baumgarten). Conviene clarificar los significados y funciones de conceptos como ciencia del arte, teoría del arte, filosofía del arte y estética antes de hacer una exposición histórica de la teoría del arte y de la estética. A este propósito remito a las 39 tesis que expuso Gerd Wolandt para una fundamentación última de la estética (*Elemente der Ästhetik,* en K. Bärthlein y G. Wolandt [eds.], *Lehrstücke der praktischen Philosophie und der Ästhetik,* Basilea / Stuttgart, 1977, pp. 191-228).

La *ciencia del arte* se ocupa en primer término de las obras de arte concretas y los factores que intervinieron en su creación. Ella investiga, más allá del papel del artista, aspectos suprapersonales, como las convenciones estilísticas, los juicios de gusto, la articulación de los contenidos y el papel de quien encarga la obra de arte o del intérprete. Como disciplina histórico-empírica, la ciencia del arte también ha recibido impulsos fecundos de otras disciplinas sistemáticas: la creación y la vivencia artísticas han

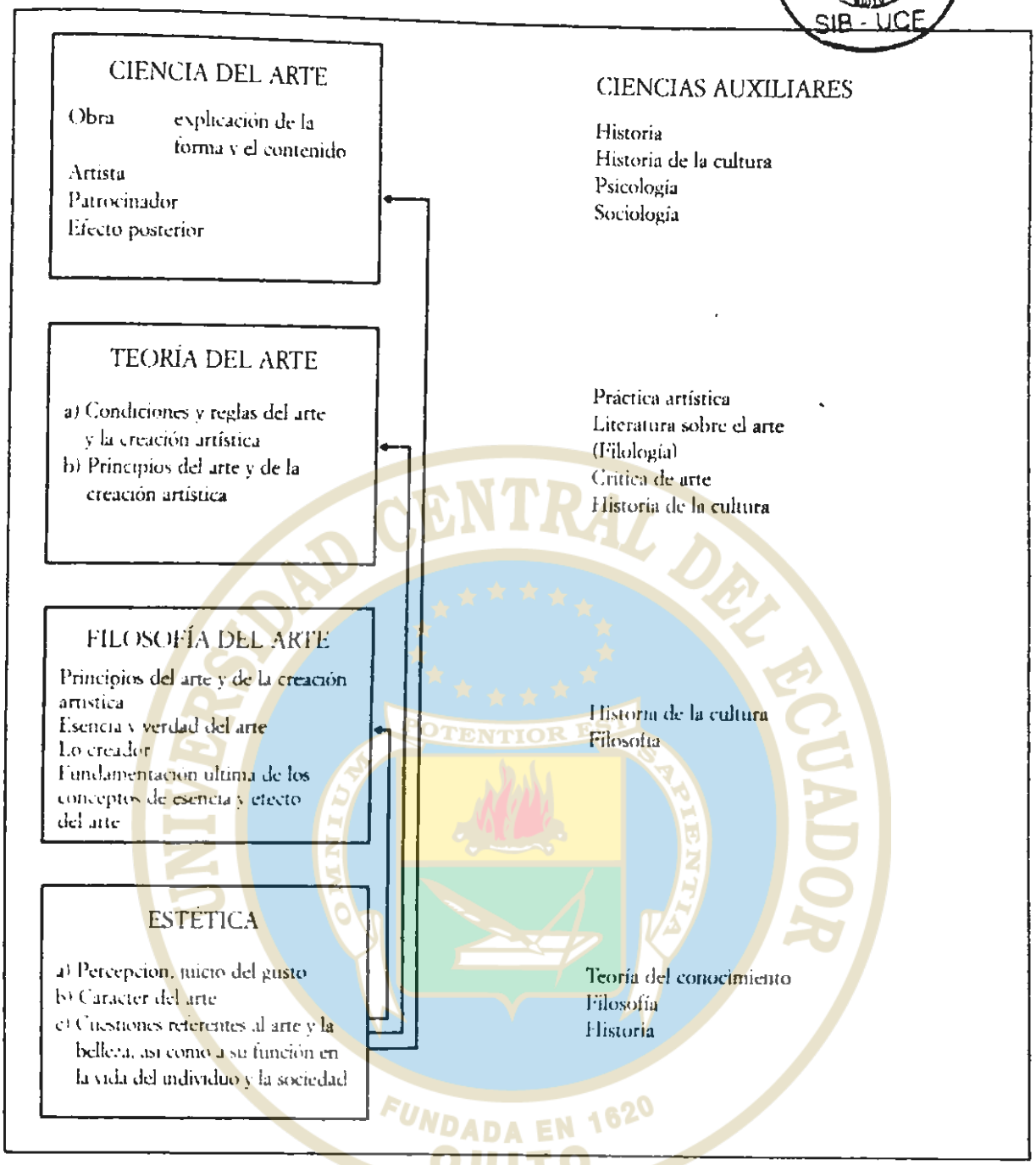
sido estudiadas desde la perspectiva psicológica, y la relación entre el artista y su entorno desde la sociológica. Por otra parte, la semiótica ha intentado clarificar la función del arte en el marco de la cultura y la sociedad a que pertenece. Además, la sensibilidad estética del estudioso del arte y la ciencia que éste practica están indisolublemente ligadas; sin esta ligazón, el valor y la singularidad de una obra artística no podrían ser reconocidos. El aspecto estético es un factor constitutivo de la obra, y del mismo modo la receptividad estética tiene que ser una disposición irrenunciable del historiador del arte. Por muy empíricamente basada y organizada que esté la ciencia del arte, siempre deberá atender a cuestiones estéticas. Igual que la ciencia de la música o de la literatura, el estudio de las artes plásticas siempre suscitará cuestiones estéticas. Para todas estas disciplinas, el arte es una condición *sine qua non;* todas ellas se aproximan a él desde puntos de partida distintos y con distintos propósitos.

La *teoría del arte* se ocupa de los sistemas del arte y de las reglas y normas de la creación artística que pueden servir de líneas maestras en el enjuiciamiento de obras de arte. La teoría del arte puede surgir de la propia praxis artística, pero también partir de cuestiones generales relativas a la esencia y los principios del arte. Estas últimas se relacionan a su vez con las del sentido y el carácter de la vida, es decir, las que se refieren a la realidad terrena y a la realidad metafísica. Por eso es la teoría del arte receptiva a dos influencias: de una parte, la empírica de la ciencia del arte, y, de otra, la del mundo espiritual, que halla su expresión en la filosofía y la religión. En este último aspecto, la teoría del arte linda con la filosofía del arte.

La *filosofía del arte* se propone clarificar aquellos conceptos que sirven para caracterizar el arte, la creación y el efecto y la significación histórica de las obras artísticas. La filosofía del arte se interesa asimismo por la esencia del arte y las modalidades específicas ligadas a las particularidades de cada medio. Según Wolandt, la filosofía del arte *(Kunstphilosophie)* es lo mismo que una *«Philosophie der Kunst»,* que halla su objeto en aquellas posiciones respecto al mundo, al propio yo y a la naturaleza que los artistas individuales, así como «escuelas» enteras, han traducido en imágenes y palabras. En éstas se hallan también implícitas sus valoraciones del arte en general. Al igual que la ciencia del arte, la filosofía del arte exige a sus representantes que sean capaces de transportarse a diferentes contextos culturales y adaptar sus criterios a concepciones y valoraciones cambiantes –aquel perspectivismo de la contemplación que sólo la «intuición sintética» (Panofsky) del historiador puede fundar–. Para poder hacer una historia de la cultura en este sentido hermenéutico, el filósofo del arte debe ser consciente de la relatividad de su propio punto de vista. El fundamento de su actividad no es sino su creencia en la importancia fundamental del arte para la existencia humana y en un orden social digno del hombre.

La *estética* se pregunta como ciencia por la esencia y los principios del arte. Investiga las vivencias asociadas a las percepciones sensibles y al «sentimiento de lo bello y lo sublime» (Kant), y trata también de indagar, en general o en relación con la situación histórica concreta, el carácter y el sentido de estos conceptos cualitativos. Las consideraciones estéticas sobre las obras de arte podrían quedar perfectamente subsumidas bajo el concepto de «filosofía del arte», permaneciendo el aspecto sensible en el amplio terreno de los juicios de gusto. Los conceptos y valoraciones estéticos no han

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



Cuadro 1. Competencias de la ciencia del arte, la teoría del arte, la filosofía del arte y la estética.

dejado de cambiar a lo largo de la historia, y las formas antiguas siempre han recibido contenidos nuevos, pero también pueden éstas definirse y valorarse históricamente. La subjetividad del gusto y la relatividad de las situaciones histórico-culturales imponen sus límites a la estética de la recepción y a la reviviscencia de antiguas posiciones estéticas –desde su mentalidad particular y el «medio simbólico» de su época, el receptor sólo puede desempeñarse en la reflexión.

La observación y valoración estéticas de un objeto artístico son previas al estudio científico del mismo, pues, como «arte», este objeto primero comparece, como objeto de investigación, en el campo de visión del historiador del arte. Si aquéllas se aproximan a la obra de arte desde una perspectiva empírico-histórica, en la estética la aproximación acontece desde la filosofía. ¿Qué condiciones debe reunir un objeto para que se le reconozca el carácter de obra artística u objeto estético? ¿Qué distingue a la

experiencia y a la conducta *estéticas*? La estética se halla estrechamente vinculada a la filosofía, y no está ni en su naturaleza ni en su intención competir con aquellas ciencias positivas cuya tarea es examinar más detenidamente las obras de arte junto con los factores que han conducido a su nacimiento y contribuido a su perduración. Ésta es tarea de las ciencias del arte y de la literatura históricamente orientadas, de la psicología sistemática del arte o de la sociología.

Kant incluyó la estética en la tercera parte de sus investigaciones sobre la filosofía trascendental. Antes había examinado las posibilidades y los límites de la filosofía *teórica,* la ontología y la teoría del conocimiento, y en la segunda parte de sus investigaciones había proporcionado una fundamentación última de la filosofía *práctica* y mostrado sus límites. En la *Crítica del juicio* (1790), Kant perfiló las posibilidades y los límites de la estética desde los principios teóricos previamente hallados; la función y la significación de los juicios estéticos puros para el hombre y la sociedad se infieren de la filosofía práctica. La estética devino así parte imprescindible de la doctrina filosófica fundamental.

Este resultado se aprecia ya en la filosofía griega: tras la constitución de una ontología, y a partir de planteamientos de naturaleza fundamental y práctica, aparecieron los primeros esbozos de una estética. Nada fundamental ha cambiado hasta hoy respecto al puesto que ocupa la estética, si prescindimos de que, después de Hegel, el «hecho» artístico ha recibido mayor atención. El pensamiento lógico-positivista ha intentado presentar las pretensiones y las definiciones de la estética como especulativas y acientíficas, pero los estudios analíticos de sus conceptos no tocan el fondo del problema específico de esta disciplina filosófica que intenta comprender los fenómenos de la experiencia artística y el juicio de gusto. Nicolai Hartmann ha formulado esta particularidad de la forma más exacta: «El sentimiento del valor estético es –a diferencia de otros sentimientos valorativos– a la vez constituyente del propio valor» (*Ästhetik,* Berlín, 1966, p. 80).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La Antigüedad

Arte simbólico-representativo

El arte arcaico tenía ante todo un carácter simbólico o representativo: en la pintura o la escultura se invocaba la presencia del dios o del príncipe, se manifestaban el poder y la grandeza. Profanar la imagen equivalía a un sacrilegio, a un atentado contra el orden divino del mundo, pues tanto en Egipto como en Mesopotamia el rey era el mediador entre el hombre y el cosmos, y la existencia de la sociedad estaba garantizada por su persona. Esta función simbólico-representativa del arte es la base de la representación ideoplástica del arte egipcio –el faraón era una divinidad descendida a la tierra con forma humana–. En Mesopotamia, donde el soberano ocupaba como hombre la cima de la sociedad, estos principios tan estrictos de la representación se quiebran para hacer sitio al elemento narrativo y a la caracterización naturalista. Pero, en principio, las estatuas y las estelas cumplían también ahí la misma función conmemorativa, representadora, en el marco de lo religioso o de lo cortesano. Éstas debían expresar ante todo estabilidad y tradición. El cambio y la variación eran menos deseados, aun cuando dentro de los principios fijos de la representación se daba la posibilidad de la modificación y la interpretación artística de fórmulas o motivos particulares; algunos incluso serían adoptados por la posterior tradición occidental. El abismo entre los círculos culturales egipcio-mesopotámico y europeo no resulta en primer término de las diferencias estilísticas en el dominio de la arquitectura, la escultura o la ornamentación, sino de la postura enteramente nueva respecto al arte, su esencia y su función, que fue cristalizando a lo largo del siglo VI a.C. en Grecia: «It is true we are estranged from ancient Near Eastern thought by the sway which Greek philosophy and biblical ethics hold over our own...» (H. Frankfort [1965], 1970, p. 12). Cierto que, en el Próximo Oriente, las consideraciones y los puntos de vista estéticos tuvieron un efecto limitado incluso en el marco de los principios artísticos, pero apenas conocemos manifestaciones escritas acerca de la esencia y la función del arte, por no hablar de reflexiones sobre su efecto estético; tampoco los anales de las dinastías egipcias

han conducido a una teoría histórica, ni las incomparables mediciones babilónicas de los periodos entre los eclipses y de las posiciones de los planetas a una astronomía o una ciencia de la naturaleza tal como nosotros las entendemos.

La teoría del arte y la estética occidentales recibieron, sin embargo, la influencia decisiva de un tercer círculo cultural del cercano oriente: el hebreo. Los profetas clamaban contra las representaciones egipcias y babilónicas de dioses y reyes, oponiéndoles el carácter absoluto y trascendente de su Dios. Ante su omnipotencia y grandeza, todos los esfuerzos del hombre por conseguir la estabilidad y la armonía cósmica eran vanos, y su pretensión de divinidad una blasfemia. La posición negativa del Antiguo Testamento respecto al arte simbólico-representativo dominante en el cercano oriente estaba, pues, religiosamente condicionada, como lo demuestra la prohibición de las imágenes en el libro del Éxodo (20, 4-5):

> No te harás ídolos, figura alguna de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra o en el agua bajo tierra. No te postrarás ante ellos, ni les darás culto.

La prohibición bíblica de las imágenes se proponía ante todo impedir la invención de ídolos y la consiguiente idolatría (como ocurría en el culto contemporáneo de Baal). Pero el citado mandamiento también se dirigía contra la imitación del mundo visible, lo cual obró negativamente en la posterior tradición artística judía. No obstante, la prohibición de las imágenes también fue de rigor en los primitivos tiempos cristianos. A ella se debe esencialmente la valoración negativa de la escultura, así como del placer sensible, estético, a ella asociado, durante los siglos siguientes. (Sobre la tradición artística judía, véase p. 86.)

En el Antiguo Testamento ciertamente hay también partes líricas, afirmadoras incondicionales de la belleza y del placer sensible. Pero en los Salmos o el Cantar de los cantares se trata de textos introducidos posteriormente, en el siglo IV, y muy influidos por la poesía amorosa babilónica. Tatarkiewicz ha indicado que la idea griega-helenística de la belleza pudo haber ejercido cierta influencia en la traducción de la Biblia en el siglo III d.C. (*Septuaginta* o *Liber Sapientiae;* 1970, p. 6).

Grecia

El alma griega

El estético polaco Władislaw Tatarkiewicz ha intentado explicar, inspirándose en *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* 1871), de Nietzsche, la cultura griega por el encuentro de dos tradiciones culturales fundamentalmente opuestas: la del «racionalismo dórico», expresada en una estricta organización social, en las preguntas filosóficas fundamentales y en una arquitectura matemáticamente concebida (fig. 2), y su polo opuesto, la tradición cultural jónica, en la que las tendencias irracionales, la veneración de los dioses ctónicos y el culto orgiástico tienen un papel más destacado (véase el capítulo «La época arcaica» en Tatarkiewicz, 1979). Esta diferenciación geográfica y étnica debe ser mo-

Fig. 2. Templo de Hera en Pesto.

dificada. El antropomórfico mundo de los dioses, «racionalmente» concebido, si se quiere, que hallamos en la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas, de tan decisiva influencia en la mitología posterior de los griegos, fue poéticamente descrito, como es sabido, en la segunda mitad del siglo VIII por uno o dos poetas de la parte norte del Asia Menor jónica (son apreciables los dialectos eolio y jonio). Pero también los dioses son frecuentemente descritos como seres impulsivos y veleidosos. Sus actos se han interpretado como una proyección de la propia labilidad socialmente condicionada de los griegos, como expresión objetiva de los sentimientos de culpa y vergüenza que la sociedad inducía en el habitante de las ciudades-Estado por las grandes expectativas y exigencias con que cargaba su ánimo y su disposición al sacrificio (véase al respecto M. P. Nilsson, 1924, pp. 363 ss., y R. Dodds, 1957, cap. I). Parece entonces cuestionable entender el dualismo de las dos tendencias contrarias en la cultura griega como algo geográfica y étnicamente condicionado: razón e irracionalidad más bien se contraponen como dos cualidades diametralmente opuestas de la psique humana.

En este campo de fuerzas de la conciencia clara e ilustrada y la impulsividad oscura, que lo mismo nutre el alma del individuo que amenaza con destruirla, el hombre encuentra ocasión para un creciente autoconocimiento, e intenta indagar en las circunstancias que determinan su vida y su relación con la naturaleza y con la muerte, así como con sus semejantes y la sociedad entera. El griego de la época arcaica intentaba aún orientarse en la existencia y domeñar las fuerzas divinas y demoniacas, que para él regían la naturaleza, por medio del mito. Esta orientación espacial y temporal por medio del mito adquirió una forma artística permanente en el siglo VIII con la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero

y con la poesía de Hesíodo. Pronto se familiarizaron todos los helenos con las divinidades antropomorfas: Zeus, Apolo, Atenea, Hermes, Démeter. Los cultos religiosos, como el de Apolo en Delfos, o los misterios de Eleusis, trataban de reproducir en el rito el ciclo de sacrificio, muerte, fertilidad y resurrección; servían a la aspiración del hombre a establecer contacto directo con el poder divino. Además de estos misterios, que han sido en parte relacionados con las ideas de carácter ctónico que sobre la muerte tenían los griegos primitivos, hay que mencionar otras tradiciones religiosas que dejaron su huella en las divinidades griegas: el culto de Dioniso y la diosa lunar minoica Artemisa.

En el siglo VI llegó a Grecia procedente de Oriente un movimiento de renovación religiosa: el *orfismo*. Los aspectos principales de este movimiento eran la transmigración de las almas, la expiación de las culpas en la vida futura y la creencia en la liberación del alma de la cárcel del cuerpo. (Sobre los dioses griegos véase, por ejemplo, W. F. Otto, *Los dioses de Grecia* [*Die Götter Griechenlands*], 1956.) Entre los enfoques históricos sigue siendo fundamental la obra de M. P. Nilsson *Historia de la religión griega* (*[Geschichte der griechischen Religion]*, I-II, Múnich, 1967.)

La música

Desde fines del siglo VII, el lado racional, constructivo, de la cultura griega halló su expresión representativa en la arquitectura de los templos, mientras que el dinamismo de los sentimientos se manifestó en la poesía cúltica, la danza y la música. Es preciso hacer primero el esfuerzo de imaginar de qué manera estas tres debieron de estar unidas, como de hecho lo estaban, y por lazos indisolubles, aunque la danza tuviera una clara primacía (*choreía* = danza, *chorós* = lugar para la danza, grupo de danzantes y, posteriormente, «coro»). En los movimientos y figuras de las danzas cultuales, en los sonidos musicales y en las palabras de los himnos se daba libre curso a los sentimientos; la *choreía* tenía un fin psicofísico: calmar y «purificar» *(kátharsis)* las almas de los participantes. Y así encontramos ya en esta fase temprana de la cultura griega (siglos VIII y VII) dos elementos de la praxis artística de carácter religioso que adquirirían una significación extraordinaria en la posterior concepción griega del arte, y también en la occidental en general:

1.º El carácter expresivo de la música y su efecto curativo sobre el alma, y
2.º la imitación a través de la mímica y del canto en los cantos *(mimen)* en honor de Dioniso, que se supone fueron la base de la tragedia griega.

Según Tatarkiewicz, la música se separó pronto de la *choreía* –ya en el siglo VII debió de introducir Arquíloco la música instrumental como acompañamiento (1979, pp. 38 ss.)–. La música era considerada un regalo de los dioses y parte imprescindible de los distintos ritos religiosos. Esta última circunstancia dio lugar a diferencias en la forma y la ejecución: el peán del culto apolíneo o los cantos ditirámbicos primaverales de carácter dionisiaco. Al principio, música y poesía estuvieron estrechamente unidas –Arquíloco (hacia 650 a.C.), Simónides, Alceo y Alcmán fueron tanto poetas como músicos–.

Fig. 3. Crátera ática (Brygos). Martin-von-Wagner-Museum, Wurzburgo.

Elegías, versos yámbicos y poemas eolios y jonios se oían como piezas de música vocal, e incluso en las tragedias griegas posteriores las partes cantadas *(méle)* tenían una extensión mayor que las habladas *(métra)*.

Los instrumentos eran sencillos: el arpa griega (lira o cítara), cuyo inventor debió de ser Hermes, se empleaba para acompañar los cantos en el culto de Apolo *(kitharodía)*. La flauta *(aulós)* procedía de las culturas del Próximo Oriente; su sonido era apreciado como estímulo orgiástico, por lo que se empleaba en el culto de Dioniso *(auletika)*, pero los griegos no dejaron de sentir cierta desconfianza hacia la música de flauta (fig. 3).

Para los griegos, lo esencial de la música era su orden interno, la ley exacta *(nómos)* implícita en ella. Las normas de la música que expresan dicho orden, y que han quedado asociadas al músico Terpandro, que vivió en Esparta en el siglo VII, fueron la base de las composiciones posteriores. La polifonía era desconocida –en la melodía sencilla y la perfecta afinación de las notas *(symphonía)* se revelaba con máxima claridad el orden cósmico–. Aún más importancia se atribuía al *ritmo*, cuyas muy diferenciadas figuras y estructuras articulaban danza, palabra y música. A la parte más pequeña de la armonía posterior, el cuarto de nota, correspondía la parte más pequeña de la unidad de tiempo *(chrónos protos)*, fundamento de todas las medidas rítmicas (véase Pauly, 1979, pp. 1425 ss.).

Mientras la composición musical tenía que someterse a las estrictas reglas de la armonía y del ritmo, al intérprete o al cantante se le concedía cierta libertad en la ejecución. La posibilidad de la expresión subjetiva en los esquemas fijos del género, el carácter y el orden de la escala condujo a la posterior teoría de las escalas y su carácter expresivo. Apenas puede exagerarse la importancia de esta teoría, llamada de los *mo-*

dos, para la teoría arquitectónica, así como para las artes plásticas según su objeto y su correspondiente carácter estilístico.

Para los griegos, el orden que se manifestaba en las leyes de la música, el ritmo y la armonía se correspondía con la estructura del cosmos y los principios de la naturaleza. A diferencia de otras culturas anteriores, la griega no se contentaba con la reducción de los acontecimientos de la naturaleza a las decisiones inescrutables de un poder divino, sino que buscaba los principios y el orden subyacentes en la vida. Lo que al principio se había aceptado sencillamente como un hecho, iba a servir como punto de partida de una filosofía de la naturaleza. El «porqué» de la filosofía natural exigía hipótesis y demostraciones que luego debían someterse a un examen crítico. (Sobre este punto remito al lector a los importantes estudios de S. Toulmin y J. Goodfield acerca de las ideas de espacio, tiempo y materia en la filosofía y la ciencia occidentales.)

Los presocráticos – Mística de los números

Hacia 585 a.C., Tales de Mileto fundó en la costa occidental de Asia menor una escuela filosófica que trataba de reducir, en el espíritu de la ciencia, la constitución de la naturaleza a un elemento primordial, y deducir los fenómenos de unas cuantas leyes mecánicas. El principio (*arché*) de todo ser era, según Tales, el agua. Su discípulo Anaximandro (en torno a 560 a.C.) consideró que el cosmos, del que procede el mundo visible, era ilimitado e indeterminado (*ápeiron*). Los contrarios, como el calor y el frío, o lo seco y lo húmedo, se mantienen separados por la acción de un continuo torbellino para luego volver a unirse. El tercero de la lista de filósofos milesios, Anaxímenes (en torno a 540 a.C.), enseñaba que el elemento primordial era el aire, no siendo la materia otra cosa que su condensación.

Con estos modelos «mecánicos», los filósofos milesios de la naturaleza quisieron introducir el orden en el caos que envolvía al hombre. El hombre podía orientarse en la existencia mediante la observación empírica y su propia facultad de conocer. En contraste con esta posición epistemológica, el filósofo griego Pitágoras de Samos, que hacia 530 a.C. fundó su propia escuela en la ciudad calabrense de Crotona, sostenía que el alma es indestructible y posee un conocimiento seguro y a priori de las cosas y del universo. Para él, la especulación matemática y el pensamiento puro eran superiores a la observación empírica y a los modelos explicativos mecánicos. Pitágoras y sus discípulos no sólo trataban de explicar el orden de la naturaleza con ayuda de la aritmética, sino que aspiraban a crear, mediante un conocimiento más profundo, una relación armónica entre el universo y el alma del individuo. Se suponía que el cosmos tenía forma esférica, dentro de la cual los cuerpos celestes se movían describiendo círculos perfectos en torno a un fuego central divino. Según el grado de su cercanía a este centro y su velocidad, los planetas producían distintos tonos musicales, a cuyo acorde, matemáticamente fundado, se refería el concepto de la «armonía de las esferas». (Aristóteles discutió estas especulaciones pitagóricas en su escrito *De Caelo* [que no se le atribuye con completa seguridad], y también Alejandro de Afrodisia en el siglo III d.C.)

Las especulaciones astronómico-matemáticas quedaban así ligadas a la música, cuya teoría encontraba las mismas proporciones numéricas en las distintas longitudes, vibraciones y altura de los sonidos que podían obtenerse en una cuerda. Si la cuerda se dividía en dos, es decir, en la proporción 1:2, cualquiera de las dos mitades sonaba a la octava superior *(diapasón)*. La proporción 2:3 correspondía a la quinta *(diapente)* y la proporción 3:4 a la cuarta *(diatessaron)*. A estos tres intervalos –octava, quinta y cuarta– los pitagóricos añadieron dos más: la combinación de octava y quinta (1:2:3) y la combinación de dos octavas (1:2:4). La armonía musical equivalía, pues, a divisiones de números enteros, y con ellas se creía haber desvelado el secreto del universo. Las mismas leyes gobernaban tanto el dominio cósmico como el terreno –las proporciones musicales eran la base de la armonía de las esferas como expresión del acorde reinante en el mundo (véase bibliografía, Naredi-Rainer, 1982, pp. 12 ss.).

Además de estas especulaciones astronómicas y musicales, los pitagóricos hicieron análisis numéricos. Así hallaron que las sumas de números enteros (1+2+3...) se podían representar geométricamente en forma de triángulos equiláteros. Con series aritméticas de números pares se podían construir rectángulos, y con las de números impares, cuadrados. El triángulo equilátero tenía para los pitagóricos un carácter casi sagrado, pues contenía la suma de los números fraccionarios armónicos (1+2+3+4 = 10), geométricamente expresada en la llamada *tetraktys*:

Pero las pretensiones de los pitagóricos de deducirlo todo de las relaciones entre números enteros racionales sufrieron un duro revés con el descubrimiento de que el cateto y la hipotenusa de un triángulo rectángulo son inconmensurables (conforme al teorema de Pitágoras, que establece que la diagonal de un cuadrado de lado igual a la unidad es la raíz cuadrada de 2, es decir, un número *irracional*). Ante esta evidencia, los pitagóricos dejaron a un lado la aritmética e intentaron demostrar el orden y los principios universales por medios geométricos. Pero sus análisis de los números desempeñaron un importante papel en la geometría cuando se trataba de construir según un módulo fijo. Partiendo de la unidad más pequeña, tanto la construcción entera como sus partes debían guardar una proporción exacta con aquél y entre sí, que no era sino la de las proporciones musicales. Así se ha podido demostrar en parte que los espacios entre las columnas de los primeros templos dóricos estaban determinados por el llamado «triángulo pitagórico», cuyos lados guardan la proporción 3:4:5 (fig. 2, p. 15). Pero también hay que señalar que la mayoría de las proporciones numéricas de los templos son increíblemente complejas debido a las curvaturas (en la p. 33 se tratan las correcciones ópticas).

El aspecto místico-irracional de esta filosofía mantenía una conexión característica con el elemento racional de la doctrina pitagórica sobre los números. Dicho aspecto pudo provenir de Oriente a través de la corriente órfica, que se difundió en Grecia a lo largo del siglo VI. Las ideas de la transmigración de las almas, de su renacer y de su

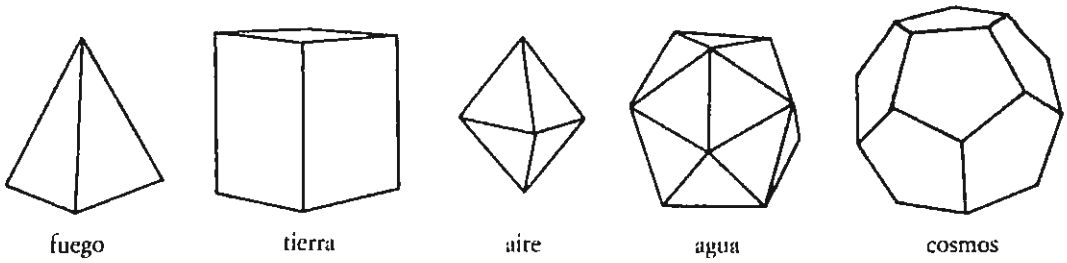
purificación ocuparon un lugar central en el mundo de los pitagóricos, y ellas fueron la verdadera motivación de su ciencia. El papel de la música como modeladora y purificadora del alma humana era destacadísimo. Ya hablamos de su carácter expresivo y su función purificadora (*katharsis*) a propósito de la *choreia*, pero aquí adquirieron ambos una dimensión más profunda y más extensa.

No es exagerado afirmar que la doctrina pitagórica de los números y la teoría musical griega ejercieron una influencia profunda y duradera en la evolución del espíritu occidental. Platón las amplió aún más y las aplicó a la geometría pura. Según él, las formas puras de la planimetría eran el fundamento de todos los cuerpos sólidos regulares, que ya Empedocles había relacionado en el siglo V con los cuatro elementos. En la cosmogonía platónica, expuesta en el *Timeo*, estos cuerpos explican el orden terrestre y cósmico: el *tetraedro* (la figura de cuatro caras) representa el fuego, el *cubo*, la tierra, el *octaedro* (la figura de ocho caras) el aire, el *dodecaedro* (la de doce caras) el límite del cosmos, y el *icosaedro* (la de veinte caras) el agua (véase cuadro 2a, p. 21). Las caras de estos cuerpos son triángulos o se componen de triángulos, y la transformación de un elemento en otro resulta de la combinación de las formas geométricas atómicas, que son el triángulo equilátero y la mitad del triángulo equilátero (figs. 2b y c). Pero, a diferencia de lo que ocurre en los demás sólidos, la cara de cinco lados del dodecaedro no puede construirse con estos triángulos. Y como tal figura no concordaba con ningún elemento conocido, se la identificó con el «límite del cosmos», y cada una de sus caras con una de las doce constelaciones del zodiaco. En este contexto también hay que señalar que la construcción geométrica del pentágono debía llevarse a cabo mediante la *sección áurea*, por lo que ésta fue considerada como principio armónico del universo. La sección áurea tenía el valor de *un* principio cuando se trataba de obtener el equilibrio de las proporciones en la arquitectura y la escultura clásicas; y lo mismo en la cerámica (véase la fig. 2d; la proporción de la sección áurea = $1:\frac{\sqrt{5}-1}{2} = 1:0{,}618$). Sin embargo, hay que decir que el empleo de la sección áurea difícilmente puede valer como criterio en la ponderación de figuras –en este respecto, Tatarkiewicz se ha mostrado demasiado optimista.

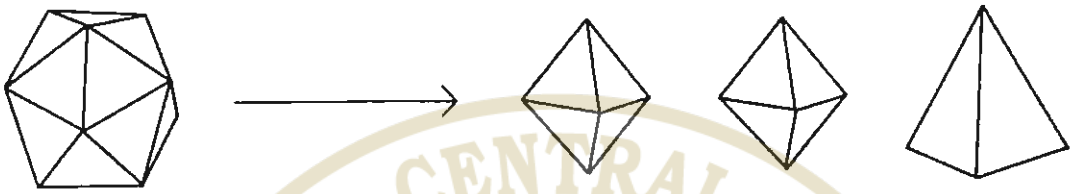
A partir de las proporciones musicales pitagóricas, Platón desarrolló dos series numéricas (las potencias de 2 y 3 de las proporciones 1:2 y 1:3 respectivamente), representadas en la forma de una *lambda*:

1
2 3
4 9
8 27

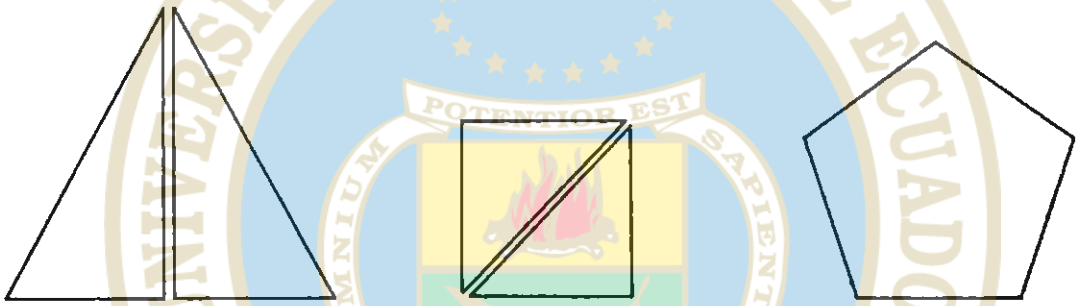
En estos siete números residirían los soportes del ritmo, el macrocosmos y el microcosmos, la armonía de las esferas y la armonía del alma humana. Estas ideas cosmológicas del *Timeo* pervivieron en los tiempos posteriores; esta obra fue, en la edición comentada de Calcidio (mediados del siglo IV d.C.), la única de Platón universalmente conocida y leída en la Edad Media, y su influencia en la cosmología del Renacimiento es notoria. Tanto la arquitectura como la escultura intentaron trasladar las proporcio-



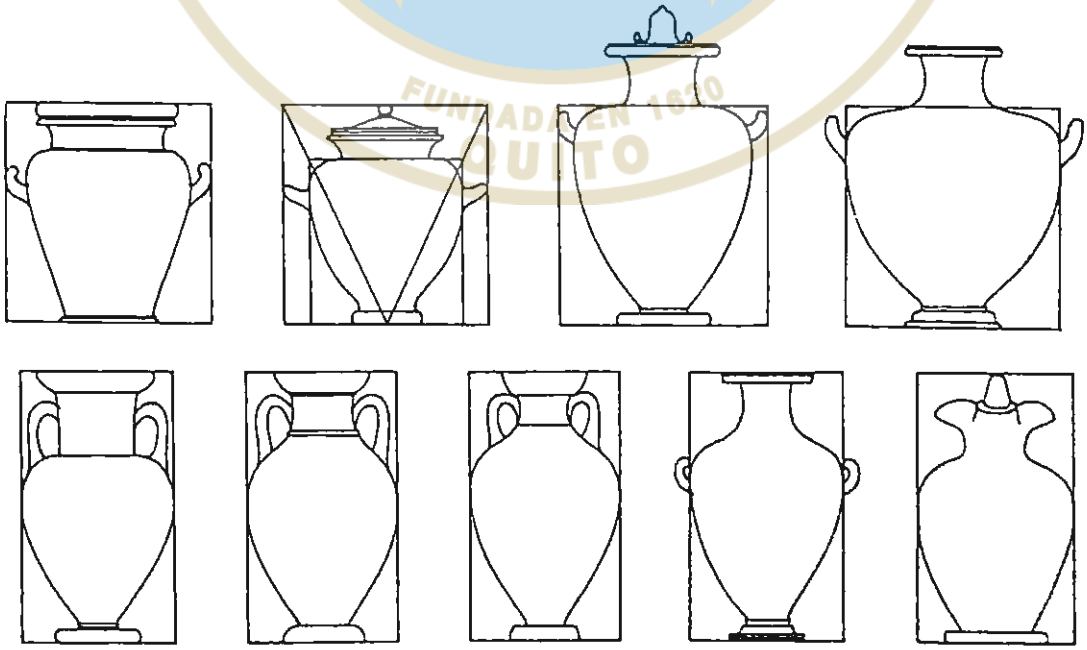
a) Los cinco sólidos regulares.



b) Transformación de un átomo de líquido en dos de aire y uno de fuego (las caras, en tanto que compuestas de medios triángulos equiláteros, hacen el número 40 = 16+16+8). (Según Toulmin-Goodfield, 1964, p. 77.)



c) Las unidades últimas de la materia expresadas por el medio triángulo equilátero, el triángulo isósceles con ángulo recto y el pentágono, construible mediante la «sección áurea» 1:0,618. (Según Toulmin-Goodfield, 1964, p. 76.)



d) Proporciones de vasijas (según Caskey).

Cuadro 2. Los «cuerpos sólidos» de Platón, los elementos y la sección áurea.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES

nes musicales a las medidas de los edificios o del cuerpo humano. Este uso práctico de la mística pitagórica de los números halló en la teoría del arte su fundamentación estética y existencial. A los ojos de los artistas, las relaciones numéricas parecían expresar las proporciones idóneas dentro de una concepción idealizada, metafísicamente fundada, del mundo y del hombre.

Las artes plásticas

Es ciertamente difícil probar que hubiera una relación entre la primitiva filosofía natural griega y la mística de los números y las artes plásticas. Esta relación es evidente en lo que se refiere a la música, cuyas leyes y armonías se consideraban reflejo de la música de las esferas y los principios cósmicos. Schefold ha intentado explicar el estilo geométrico de la cerámica de la más temprana época arcaica poniéndolo en correspondencia con los posteriores esfuerzos de los filósofos de la naturaleza por reducir lo aparentemente caótico y azaroso del mundo visible a fórmulas matemáticas o figuras geométricas –las fuerzas cósmicas estarían intuitivamente representadas por los ritmos análogos que se aprecian en la ornamentación–. En la escultura arcaica tardía y la clásica primitiva se pretendía esculpir una figura humana de proporciones universalmente válidas a partir de un bloque cúbico de piedra, y sólo poco a poco fue infringiéndose el principio de las coordenadas definidas por los cuatro lados del bloque. La figura aparecía desligada de la materia y por encima de cualquier manifestación de la esfera subjetiva. Igual que el músico se sometía a las leyes de las escalas y los géneros, el escultor laboraba dentro de los límites que le marcaban la temática, el ritmo visual y la armonía. El cuerpo humano se concebía como un microcosmos. Igual que las obras arquitectónicas, obedientes tanto a principios objetivos-matemáticos como antropomórficos-orgánicos, el cuerpo humano podía considerarse como expresión visible de aquella armonía cósmica presente en el mundo y en el alma humana.

Puede así decirse que, ya en la época arcaica tardía (siglo VI a.C.), de la que todavía no puede decirse que poseyera una teoría unificada del arte, las dos actitudes antes mencionadas de los griegos ante el mundo cristalizaron en las artes: en la música y la arquitectura, en la ornamentación, la poesía, el canto y la danza, y también en la escultura. El nuevo estilo arquitectónico dórico, hecho de medida y orden, tenía sus raíces en el *logos* (= razón). Las leyes proporcionales *(nomoí)* que regían en la música determinaban por igual las proporciones de vasos y esculturas. El componente expresivo permaneció fuertemente ligado a la ejecución musical y a la idea del poder purificador de la música. La expresión dominaba también en la danza, la mímica, las cariátides arcaicas (por ejemplo, la Gorgona del templo de Artemisa en Corfú [600-580 a.C.]) y las cautivadoras escenas de la primitiva pintura de los vasos (Exequias). En ellas tuvo su comienzo la plasmación en imágenes de la exploración griega de la psique humana, pareja a la de los movimientos anímicos en la lírica sentimental de Safo y Alcmán. Incluso en la filosofía estaba presente el elemento expresivo. Así, en los aforismos deliberadamente oscuros, sugerentes, con que, al final del siglo VI, Heráclito de Éfeso quiso describir el dinamismo de la naturaleza –cuyo principio *(arché)* era el fuego que

Fig. 4. Vaso geométrico. Atenas, Museo Nacional.

todo lo penetra–, la eterna mudanza de las cosas, que se tornan en sus contrarias. Y, en esta mutabilidad, tensión y abundancia de aconteceres se manifestaba algo divino.

Naturaleza-carácter-sentimiento

Una concepción más dinámica de la naturaleza llevó en el transcurso del siglo V a una profundización de los planteamientos presocráticos. En su poema *Sobre la naturaleza,* Empédocles describe los cuatro elementos que son principios de todas las cosas. Todas las transformaciones se producen por mezclas y acciones recíprocas; los contrarios de la *phýsis* tienen su contrapartida en la vida humana en el amor y la guerra. Posteriormente, los «atomistas», inspirados por Empédocles, hablaron de una materia primordial, cuyas propiedades básicas (tamaño, forma, movimiento y estructura) podían combinarse ilimitadamente. El principal representante de esta escuela en la segunda mitad del siglo V, Demócrito, distinguía entre cualidades «primarias» y «secundarias» de las cosas. Las segundas tienen su verdadero origen en la percepción (por ejemplo, el gusto y el color), y aparecen cuando los corpúsculos sólidos tocan los órganos de los sentidos. En Demócrito se encuentra incluso la primera teoría atómica de los colores –los colores primarios son el blanco, el negro, el amarillo y el rojo, no siendo los demás sino combinaciones suyas.

El concepto de *phýsis* sirvió en la filosofía natural presocrática para acotar el conjunto de las cosas visibles atendiendo a su existencia y constitución objetivas. En el transcurso del siglo V su significado se hizo cada vez más múltiple –por «naturaleza» se entendía tanto la totalidad de las cosas físicas como su función–. Ya en la primera época clásica (es decir, en 480-450) este concepto incluía también las cualidades innatas, «naturales», del hombre, diferentes de las atribuibles a la sociedad o a su influencia. La psicología griega distinguía entre las cualidades heredadas del individuo *(éthos)* y los sentimientos espontáneos producto de su reacción frente al mundo circundante *(páthos).* El

carácter innato y la fortaleza natural del ánimo se contraponían, según esta concepción, a las emociones y padecimientos en el más amplio sentido de estas palabras. La escultura retratista griega del siglo V buscaba el equilibrio entre ambos aspectos polarmente opuestos. Plinio el Viejo se equivocaba al afirmar que Polignoto, célebre pintor de la época clásica temprana, fue el primero que prestó a un rostro expresión emotiva, *páthos,* al representarlo con la boca abierta (*Nat. Hist.* 35, 58; en un vaso de exequias conservado en Lyón podemos ver, por ejemplo, la boca de Patroclo, que es atado por Aquiles, desencajada por el dolor, y en un fragmento de fresco procedente de Paestum, un hombre que seduce a un muchacho abre lascivamente la boca). Con todo, podemos considerar la observación de Plinio como indicadora de una tendencia importante en la evolución de las artes plásticas en los inicios del periodo clásico: ahora, la atención se dirige principalmente a la psique del individuo, al tiempo que se busca una expresión representativa del hombre, una figura ideal suya, cuya esencia se caracterice por el equilibrio físico y psíquico, en el cual se manifiesta la libertad del individuo.

El origen de esta nueva conciencia, que debió de apoderarse tanto del ciudadano particular como de la vida pública de las ciudades-Estado de Atenas y Esparta en la época de la llamada «Liga délica» (478-453 a.C.), ha sido relacionado con la guerra médica reciente de 489-480. La evidencia del poderío asiático reforzó los sentimientos comunitarios, tanto políticos como culturales, de los griegos. La razón, la claridad y una constitución democrática, al menos en el nombre, contrastaban con la multiplicidad de los pueblos orientales, sus sentimientos caóticos y el despotismo de sus gobiernos (fig. 5). La tragedia griega de aquella época describía el camino del individuo desde la arrogancia *(hybris)* y el desvarío *(ate)* hasta la ruina final y el castigo de los dioses *(némesis).* Sobre el ánimo veleidoso se imponía un orden y una legalidad superiores que guardaban correspondencia con el orden natural de las cosas y el concepto vigente de la naturaleza. Sólo la fortaleza innata y la autodisciplina, aquella virtud ciudadana que Píndaro designó con el término *areté,* podían hacer al hombre capaz de oponerse eficazmente a las tendencias negativas y asegurar la permanencia de la forma democrática del Estado (véase al respecto Pollitt, 1974, pp. 22 ss.).

La alianza entre Atenas y Esparta no tardó en mostrar su fragilidad; la disolución de la misma puso de manifiesto la distancia entre el ideal y la realidad, alimentando las dudas sobre la posibilidad de realizar, incluso solamente en el seno del Estado propio, los altos ideales de sus ciudadanos. Una sombra caía sobre los rasgos sublimes del retratismo de la época.

La nueva concepción del hombre y del papel del individuo en la sociedad quedó marcada por la situación política dominante. La aspiración de la época a la razón, el orden y la integridad moral halló una expresión permanente en la forma y la belleza ideales del arte.

La estética clásica

En su obra fundamental de teoría del arte *Die Kunstliteratur* (1924; ed. cast.: *La literatura artística,* Madrid, Cátedra, 1986), Julius von Schlosser señala tres círculos te-

máticos de la teoría antigua del arte que, desde el periodo clásico, continuamente aparecen y se intersecan:

a) La expresión artística y las cualidades objetivamente dadas, la sustancia de la obra de arte.

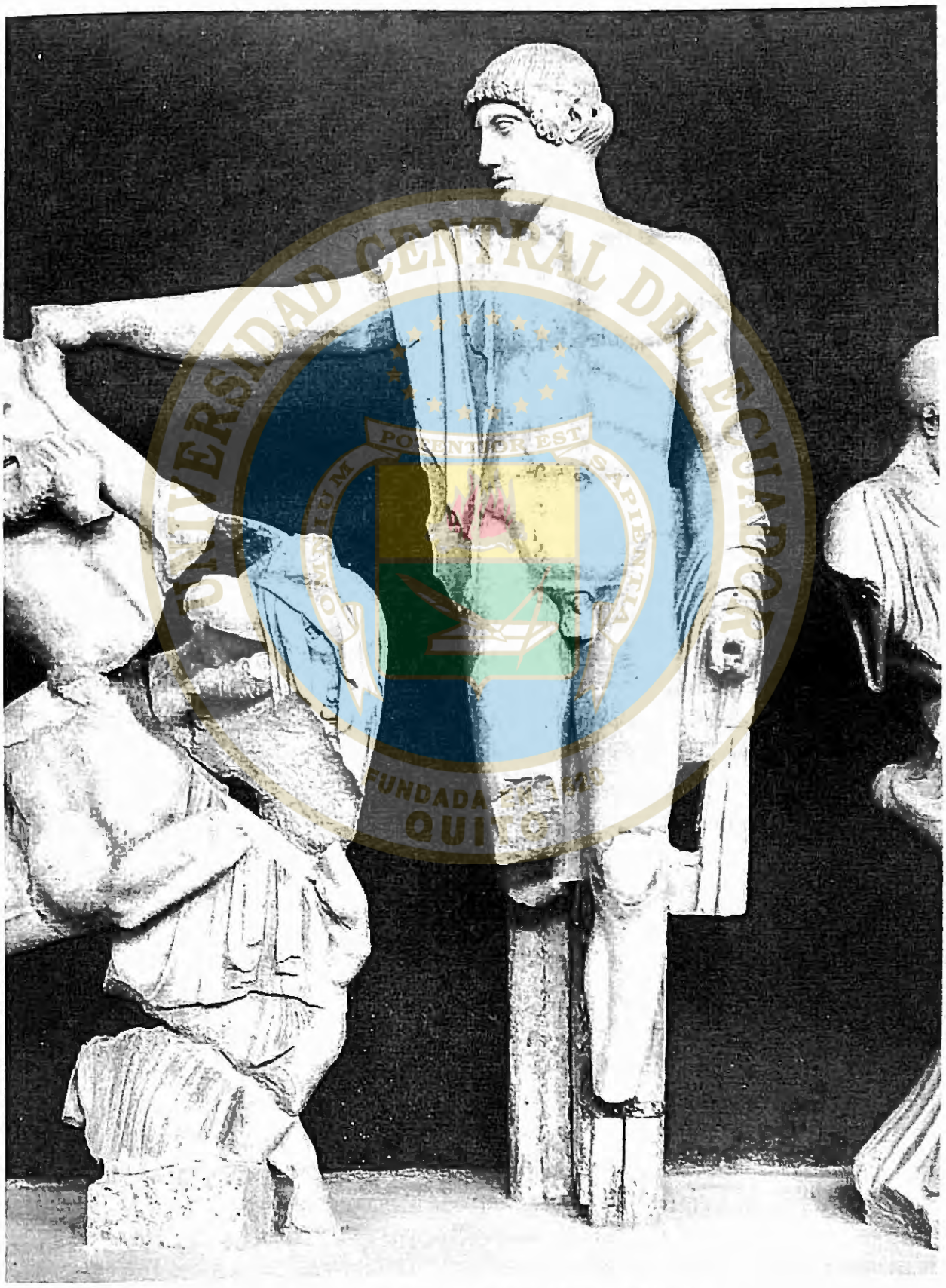


Fig. 5. *Apolo y lapita.* Templo de Zeus. Museo de Olimpia.

b) El efecto de la obra de arte sobre el espectador y el problema de lo bello «en sí».
c) La obra de arte como fenómeno histórico.

De estos tres temas fueron sobre todo los dos primeros objeto de debate en el siglo V, la «época clásica» del arte griego. El mismo dualismo que establecían los conceptos de *éthos* y *páthos* aparece también en los juicios sobre obras de arquitectura y escultura, en las cuales se debía compatibilizar la forma ideal, objetivamente presente, con la mutabilidad y la relatividad de la percepción humana.

En la época arcaica tardía la belleza no era sino una cualidad específica de cada cosa particular. Estaba ligada a la utilidad de su forma y existencia –Jenofonte podía calificar de «bello» *(kalós)* a todo vergel cuyos árboles, ordenadamente plantados, eran pródigos en frutos (*Oikonomía* IV, pp. 13 ss.)–. El mismo calificativo aplica Homero a la fíbula dorada de Ulises, hecha con extraordinaria maestría (*Od.* XIX, 226). Para algunos historiadores de la literatura, como Erich Auerbach, esta descripción era una muestra de la exactitud y la ausencia de dramatismo de la narración épica. Aquí no sólo se alaba la destreza del artesano, sino también la fidelidad del animal representado al animal natural. Pueden señalarse ejemplos paralelos en los bronces luristanos o las figuras animales de los escitas (1000-500 a.C.). Lo bello como cualidad se hallaba en el mismo plano que lo útil y lo entero. La ausencia de belleza era un defecto del objeto que quitaba valor a su existencia. Hay aquí, a mi juicio, un resto de la concepción simbólica del arte propia de las civilizaciones en sus fases más tempranas y de las épocas arcaicas. También aquellas obras de arte que representaban la figura de una divinidad debían mantenerse en perfecto estado. Ésta tenía asegurada su existencia por el tiempo que su figura se conservaba intacta.

Los pitagóricos se habían distanciado tanto de la concepción mágica de la naturaleza como de las explicaciones mecanicistas de los filósofos de Mileto; les interesaba demostrar la capacidad de su doctrina numerológica para penetrar el fondo y el sentido del mundo y del cosmos. En las puras y abstractas relaciones numéricas se expresa, según Pitágoras, el orden y la belleza del universo. De acuerdo con esta filosofía fundada en la razón, la belleza como concepto era equiparable a un orden metafísico que, como algo realmente dado, había adquirido en el cosmos una existencia intemporal.

También Heráclito contribuyó con su filosofía dinámica de la naturaleza a una interpretación idealista del hombre: cuando los objetos chocan entre sí se libera el fuego, la materia originaria; la guerra *(agón)* es la madre de todas las cosas. Cuando las cosas se separan, el fuego se retira, éstas se enfrían e inexorablemente decaen. El alma humana lucha con su polo opuesto, el cuerpo, y sólo una comprensión más profunda de la constitución del mundo impide que ésta sea derrotada y caiga en el mero placer de los sentidos. El entendimiento gobierna la percepción, y ello permite al hombre adquirir conocimientos objetivamente válidos.

La teoría heraclítea del conocimiento, que en algún respecto se anticipa a la de la Stoa, pone así al hombre ante una exigencia moral. Parecidamente estaba ya en la época preclásica el concepto de belleza ligado a la idea de una cualidad moral interior del hombre. En la forma corporal bella guardaba correspondencia con aquel principio divino que, según Pitágoras, gobierna también el alma. El carácter del individuo *(éthos)* confería al cuerpo una cierta fuerza de irradiación.

Jenofonte describe en su *Symposion* (I, 8 ss.; 390-355 a.C.) la belleza del joven Autólico como una «realeza natural» y como «una luz que resplandece en la noche» y «atrae a todos los ojos» (véase Grassi, 1962, p. 56). Esa belleza se impone a quien la contempla con la evidencia de un poder originariamente divino, despertándole el deseo de ella. Esta conmoción del alma ante la belleza era entendida como un padecer *(páthos)*. El alma es arrebatada por el poder de lo bello de la misma manera que el amor, el divino Eros. Este estado de embriaguez se delata en los ojos ebrios del contemplador, en la suavidad de su voz y en sus movimientos libres. Ante la belleza todos callan.

En términos parecidos describirá más tarde Platón en el *Banquete* el poder de la belleza sobre el alma humana y el camino que gradualmente conduce, a través de la belleza y el amor terrenales, a la belleza del alma y su apetencia del conocimiento y la contemplación de lo divino. Así alcanza el sabio el bello mundo de las ideas puras (*Banquete,* 199d-212).

La relación entre cuerpo y alma, en la que ésta se transluce a través de su envoltura exterior dotándola de un brillo particular, es descrita por Sócrates con el verbo «transparecer» *(diaphaínein)*. En un diálogo ficticio entre el pintor Parrasio y Sócrates, Jenofonte hace *una* las ideas de lo bello, lo bueno y lo útil (*Memorabilia,* III, 10, 5). La bella forma externa del cuerpo y del rostro es un espejo del alma:

> «Y también lo sublime y lo noble, lo vil y lo esclavo, lo razonable y lo prudente, lo insolente y lo insensato se muestran en el rostro y en la postura del hombre que está quieto o se mueve.» «Tienes razón», respondió. «¿Y no es esto reflejar?» «Ciertamente», añadió. «¿Y quiénes son», prosiguió, «los hombres de más agradable apariencia, aquellos en los que transparecen las cualidades bellas, buenas y amables o, por el contrario, los de rasgos feos, vulgares y detestables?» «Por Dios que hay aquí una gran diferencia, mi querido Sócrates.» (Grassi, 1962, p. 195.)

¿De qué manera debía el artista de la época clásica representar la belleza? Su entendimiento *(lógos)* le permitía distinguir lo «bello natural» de lo «bello artístico». Por una parte, la belleza de las cosas y los cuerpos visibles podía concebirse como expresión de un poder y una realidad espirituales de orden superior. Tal belleza era objeto de consideraciones filosóficas, y fue adquiriendo cada vez más un carácter metafísico, hasta acabar, con Platón, en el mundo de las Ideas y las formas geométricas abstractas. Por otra parte, el artista trataba de llevar a cabo una selección entre las formas de la naturaleza visible y, al mismo tiempo, atenerse al orden y las proporciones numéricas que allí encontraba. Esto lo hacía con el propósito de conferir a la forma ideal de la obra cierto grado objetivo de belleza. Este proceder suscita cuatro cuestiones:

a) ¿En qué se distinguía la actividad del artista de las demás acciones humanas?
b) ¿Cómo se describía en la época clásica tardía esta actividad, caracterizada por la selección y la idealización final?
c) ¿Qué aspectos debía considerar el artista en su actividad?
d) ¿Cómo consideraba las normas objetivamente establecidas y la percepción subjetivamente condicionada del espectador?

a) *Téchne*

Los griegos subordinaban todas las actividades culturales y artesanales al concepto de *téchne*. El hombre imitaba la naturaleza también cuando producía cosas. *Téchne* era la instancia superior: el artesano debía desempeñar la función que la providencia le había asignado. En este orden no podía hablarse de «actividad creadora». La producción del artista (*poíesis* = fabricación, producción) se distinguía de la del artesano sólo en que su creación exigía una continua selección de cosas y formas dadas en la naturaleza. Su entendimiento le permitía distinguir entre lo que era bello y lo que no lo era, y reconocer lo que podía adoptar de un determinado modelo o los motivos y formas que debía emplear. Más allá de esta diferencia apenas podía distinguirse en el siglo V entre el artista y el artesano. No se sabe con certeza hasta qué punto artistas importantes como Fidias, Ictino o Mensicles fueron tenidos como personalidades socialmente destacables. El primero fue procesado por su supuesta apropiación de oro mientras esculpía la estatua de Atenea del Partenón (432/431).

b) *Mímesis*

Durante el siglo V y posteriormente se caracterizó en ocasiones la actividad artística mediante un término que significa copia o imitación: *mímesis* (de *mimos, mimeisthai,* palabras originariamente relacionadas con las representaciones mímicas, que luego adquirieron el significado metafórico de «hacer lo mismo que», «imitar»). Así, una escultura era como una recopilación de semejanzas particulares, concretas, que sobresalían en el nuevo orden típico de la obra artística, la cual podía aspirar a la validez universal.

A lo largo del siglo IV, el grupo de actividades que solemos denominar «artes plásticas» se destaca de las demás técnicas de la artesanía y la cultura. Ya en el contexto de una auténtica teoría del arte aparecen caracterizadas por Sócrates, Jenofonte, Platón y Aristóteles como «artes imitativas» *(mimetiké téchne).* El concepto de imitación tiene aquí dos sentidos: la *téchne* imita a la naturaleza como un todo porque permite al hombre producir cosas nuevas. Las artes miméticas se diferencian de las demás artes en que no producen propiamente objetos, sino más bien *semejanzas* con cosas reales por medio de formas, colores o sonidos. Además, el artista es capaz de descubrir, a través de su obra, una realidad superior y una belleza espiritual que se hallan ocultas tras la máscara del rostro o tras el mundo visible.

Sörbom, que ha investigado el uso del término *mímesis,* ha observado su empleo en dominios muy distintos. La palabra no sólo caracterizaba a las «artes plásticas», sino también al drama, la lírica, la danza y la música. Según Plutarco (46-127 d.C.), Simónides († 567 en Agrigento) habría sido el primero que hizo la célebre comparación entre la pintura y la poesía –la pintura como «poesía muda» y la poesía como «pintura que habla» *(ut pictura poesis)*– (*Moralia,* 18 A, 58 B, 346 F, 748 A). Ambas artes tenían en común la imitación, particularmente en forma de retrato del hombre y sus actos.

c) Principios de selección – Teoría de las proporciones

En las artes plásticas, el proceso de la producción artística se efectúa a través de la imitación, la selección y la idealización de lo visible. La semejanza en ellas perseguida

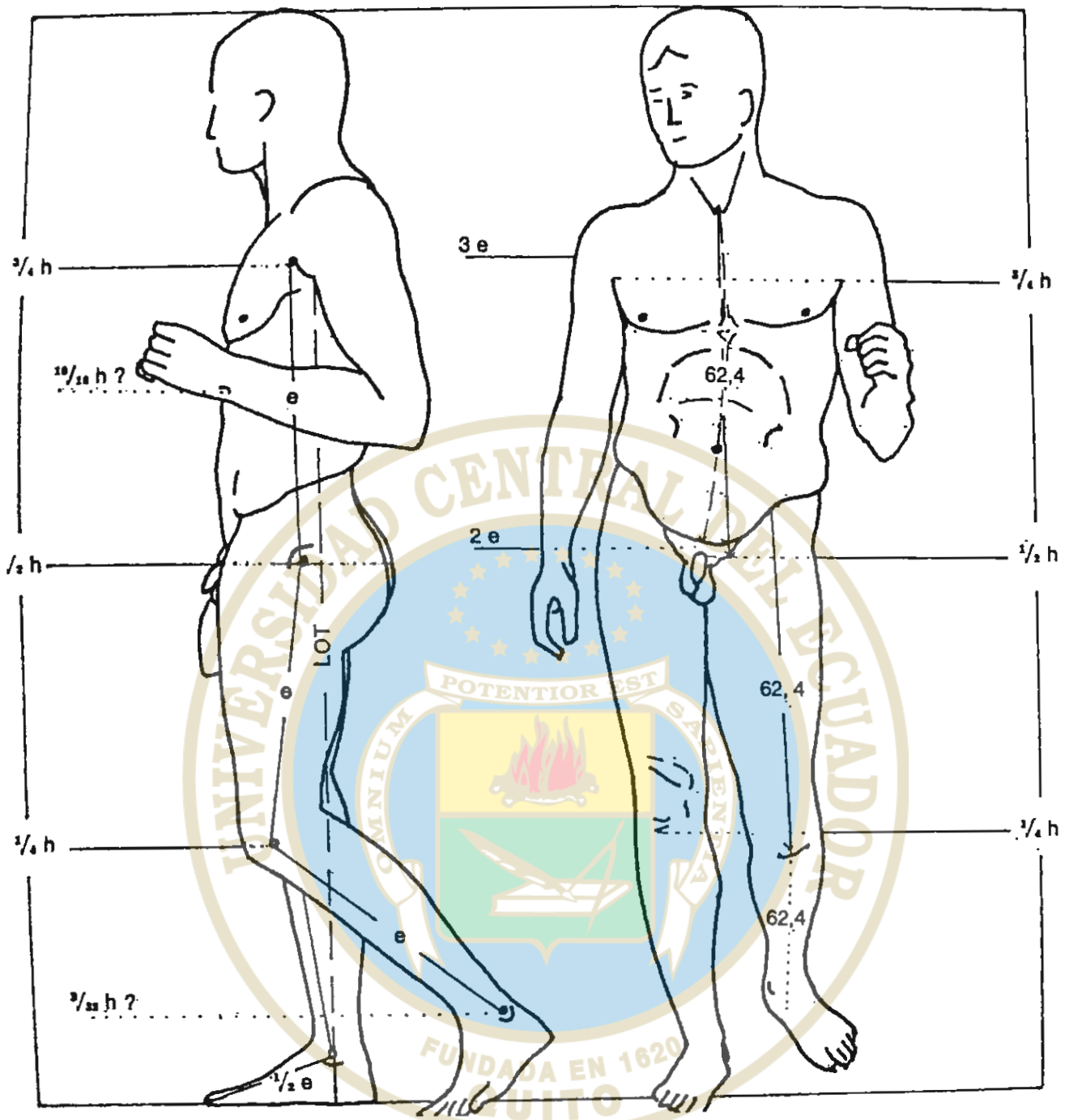
concernía tanto a las formas y propiedades características de las cosas y los cuerpos cuanto a las estructuras y proporciones internas expresivas de un orden superior y divino. Por otra parte, el artista debía tener en cuenta la percepción del espectador, y, por ende, las transformaciones del mundo fenoménico con ella relacionadas. Los pasajes de los textos que se refieren a las cualidades objetiva o subjetivamente condicionadas de la obra de arte tratan de cuestiones pertenecientes a los dos primeros círculos temáticos arriba mencionados: la forma objetivamente dada, o sustancia de la obra, sus modificaciones fenoménicas y su efecto sobre el espectador.

Hacia 450 a.C., el escultor Policleto escribió un tratado –un *Kanon*– destinado a instruir a las generaciones venideras, en el que exponía las proporciones métricas de un cuerpo según el orden y la armonía naturales. Se trataba de descubrir lo bello *(to kalós)* en el cuerpo humano, y el secreto de lo bello estaba en la *symmetría,* en la exacta proporcionalidad de todas las partes entre sí y con el todo. Al mismo tiempo consideraba el cuerpo vivo, es decir, el organismo que se mueve. Este escrito de Policleto se ha perdido, pero a partir de las declaraciones de autores posteriores (especialmente Varrón, Plinio el Viejo, Plutarco y Galeno) se ha intentado reconstruir los principios del maestro. Galeno dice lo siguiente acerca del concepto de «simetría»:

> En el cuerpo [...] [Lisipo] veía claramente que la salud radica en la simetría de los elementos, y la belleza en la simetría de los miembros. Esto es lo que exponía con toda claridad en el discurso que he citado, en el que dice que la salud corporal es la simetría de calor y frío, sequedad y humedad, es decir, de los elementos del cuerpo. La belleza, en cambio, no radica en la simetría de los elementos, sino de los miembros y sus partes, como la de un dedo con otro, de todos los dedos con el metacarpo y el carpo, de todo ello con el cúbito, del cúbito con el antebrazo y de todas las partes entre sí, como está escrito en el *Canon* de Policleto. En este escrito, Policleto muestra todas las simetrías del cuerpo (*De plac. Hipp. et Plat.,* Diels *Fragm.* A 3, cit. en Steuben, 1973, p. 71).

La obra debía, pues, alcanzar la perfección a través de numerosas mediciones y, al mismo tiempo, la consideración de pequeñas desviaciones *(parà mikrón)* en el cuerpo humano y la evitación de todo lo rígido y regular. En Galeno podemos leer lo siguiente: «En toda obra, lo bello es el resultado de la ordenación de muchas partes en una totalidad según cierta simetría y armonía» (p. 4 de la trad. alemana de Hiller, 1965). Es importante que las mediciones de Policleto se expresen en series aritméticas sencillas, con las que, según Steuben, siempre pueden establecerse *nuevas* proporciones naturales para cada estatua. «Se organiza y subdivide siempre un todo concreto, en vez de multiplicar una parte erigida en módulo» (1973, p. 18).

La dependencia del cuerpo orgánico de la gravedad, el carácter *(éthos)* y el afecto *(páthos)* del hombre es ilustrada por la representación del equilibrio y el movimiento, que impiden la subdivisión rígidamente geométrica del cuerpo. En el «hombre con lanza» o «doríforo» *(doryíforos)* de Policleto, tal como lo conocemos en su copia romana (cuadro 3, fig. 6), podemos apreciar la compenetración de las partes de la figura, la contraposición de actitudes de los miembros, el portar y soportar, el reposar y avanzar, como corresponde a la concepción griega de la «vida dominada» (Schweitzer). Según Plinio el Viejo,



Cuadro 3. *Doríforo,* «Tetragonos» (según Von Steuben).

en la estatua del doríforo, en la que aún se aprecia cierto aherrojamiento, se expresa la figura idealizada del hombre *(anér tetragonos).* Para Plinio, el número cuatro *(signum quadratum)* resulta tanto de la apariencia misma de la figura, que permite trazar líneas que se cortan ortogonalmente con la vertical, como de las proporciones buscadas en las mediciones originales. Steuben ha podido demostrar que cuatro dedos *(daktyloi)* equivalen a una mano, 4 manos a un pie, 1,5 de pie a un codo, 4 codos, o 6 pies, a una braza, es decir, la mitad de la estatua. La cara constituye 1/10 de la altura total, y un pie 1/6 de la misma. El cuerpo puede dividirse con sentido desde el cráneo al pie en cuatro partes iguales, y las longitudes de estas partes forman en el doríforo la serie aritmética 3,2-6,4-12,8-25,6, etc., la cual corresponde a las proporciones 1:2:4:8:16, etc. Aunque los números pitagóricos (6 y 10), así como las progresiones aritméticas y las relaciones nu-

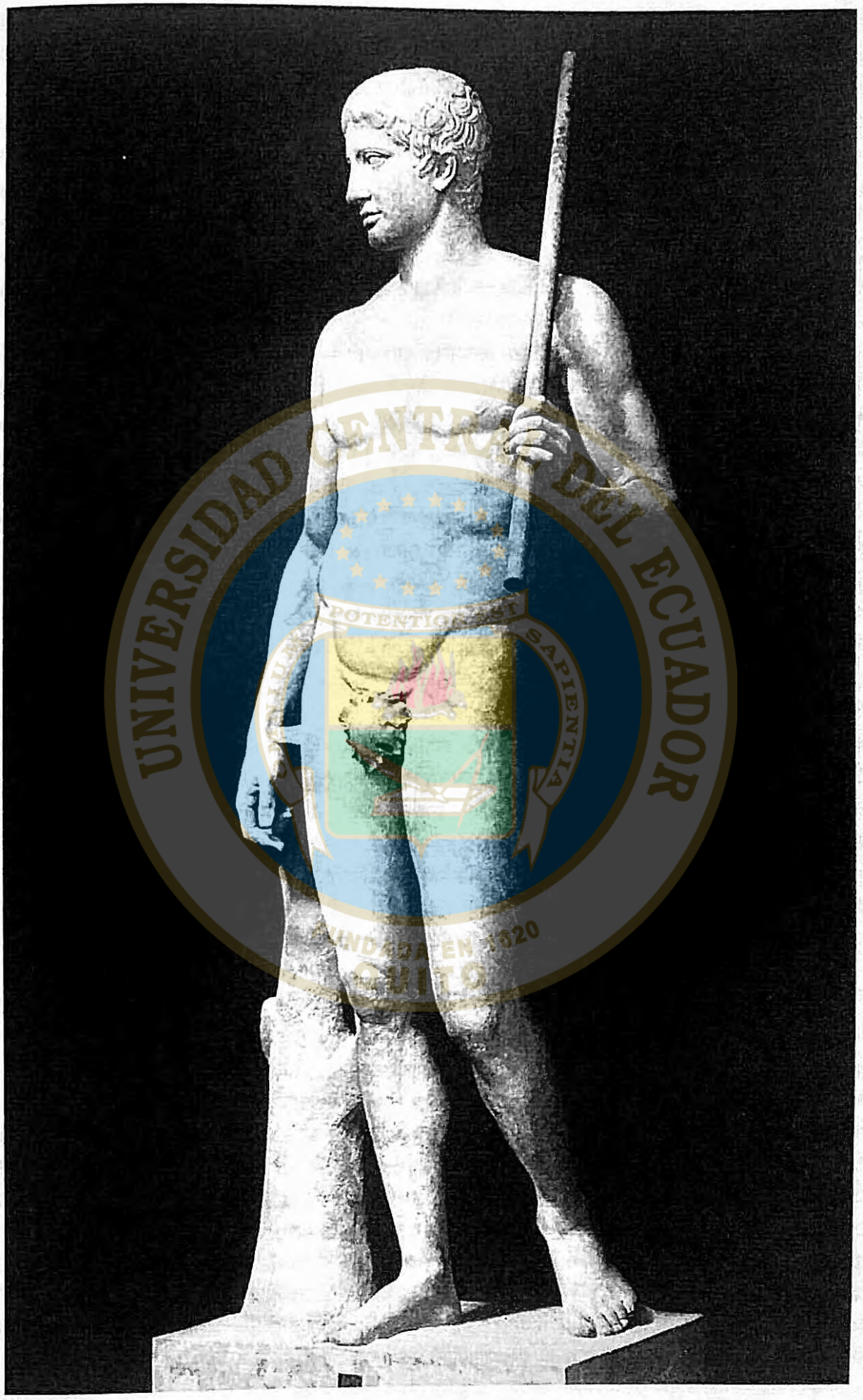


Fig. 6. Polícleto, *Doríforo.* Roma, Museo Vaticano.

méricas de los pitagóricos, tienen una presencia evidente en la *symmetría* de la estatua, no puede demostrarse ninguna relación directa de Policleto con esta corriente filosófica, por más que posteriormente se quisiera verla.

Tal era el modo de aproximarse el artista a la naturaleza: observar y medir para encontrar la medida adecuada *(to méson).* Aquí no sólo hay una selección, sino también un proceder que trasciende la naturaleza «para que la belleza de la forma humana se eleve por encima de la realidad» (*ut humanae formae decorem addiderit supra verum;* Quint. *Inst. or.* XII, 10, 7). El carácter espiritualmente idealizado del *anér tetragonos* fue mostrado incluso como una analogía de la justicia (sobre la *quadratio,* véase Steffanini, 1949, p. 93).

Pero, a fin de cuentas, la belleza del cuerpo vivo y, a la vez, idealizado no se debe sólo al método, sino también a la fortuna del ahora. Plutarco dice: «En toda obra, lo bello es en cierto modo resultado de muchos factores que llegan a acuerdo en un *kairós* con el concurso de la simetría y la armonía, pero lo feo está siempre pronto a introducirse a través de algún aspecto particular casualmente defectuoso o mal elegido» (*Moralia* 45 C-D, cap. 13; Schulz, 1955, p. 50). Mientras Hiller interpreta el *kairós* en el sentido del «todo concordante», Schulz prefiere ver en él lo imprevisto y accidental, la «coincidencia afortunada». Según Steuben, se trata de una «concordancia exacta, pero no enteramente prevista, de las proporciones, que en el proceso de la creación artística constantemente deben reconsiderarse». El *kairós* así entendido significa que «la medida justa» o «el momento justo», la irracionalidad de lo vivo, en suma, intervienen decisivamente en el acto de la creación artística, y de esta intervención sólo cabe dar cuenta de un modo intuitivo. ¿No encierra ya este concepto lo que es el núcleo de la posterior valoración de la intuición artística?

Comparando y midiendo, Policleto obtenía, así pues, una serie de números naturales cuyas relaciones guardaban entre sí una determinada proporción. Mientras las proporciones aparecen establecidas en toda su amplitud, correspondiente al tipo de figura representada, el módulo mínimo y la concordancia del todo debían ser *nuevos* en cada caso. Esta concepción parece que se perdió en las teorizaciones posteriores –la progresión aritmética fue sustituida por una asignación rígida de medidas–. Y así puede hablarse ya, a propósito de Vitruvio, de un embotamiento de los principios de Policleto y una tendencia a la geometrización de los mismos. Completamente congelados y geometrizados los hallamos en el Renacimiento, época del *homo quadratus* de Leonardo, que podía representarse como una figura inscrita en un cuadrado y cuyo ombligo coincidía con el centro de un círculo (véase p. 243, fig. 36). Entonces seguía teniendo validez la sentencia de Protágoras, tan citada en el Renacimiento, según la cual el hombre es la medida de todas las cosas. En el microcosmos del cuerpo se reflejaba el orden del macrocosmos, y en él se podían encontrar las mismas relaciones numéricas que fueron comunes en Occidente desde Pitágoras. Pero la vitalidad y exuberancia de las esculturas clásicas, así como ciertas eventuales referencias cósmicas, sólo son explicables, aun con toda su idealización, por el dinamismo y el formidable refinamiento de un método que luego cayó en la simplificación y el olvido.

El templo griego podía reflejar, en grado aún mayor que el cuerpo humano, el orden del macrocosmos gracias a la claridad de sus proporciones. La función del edifi-

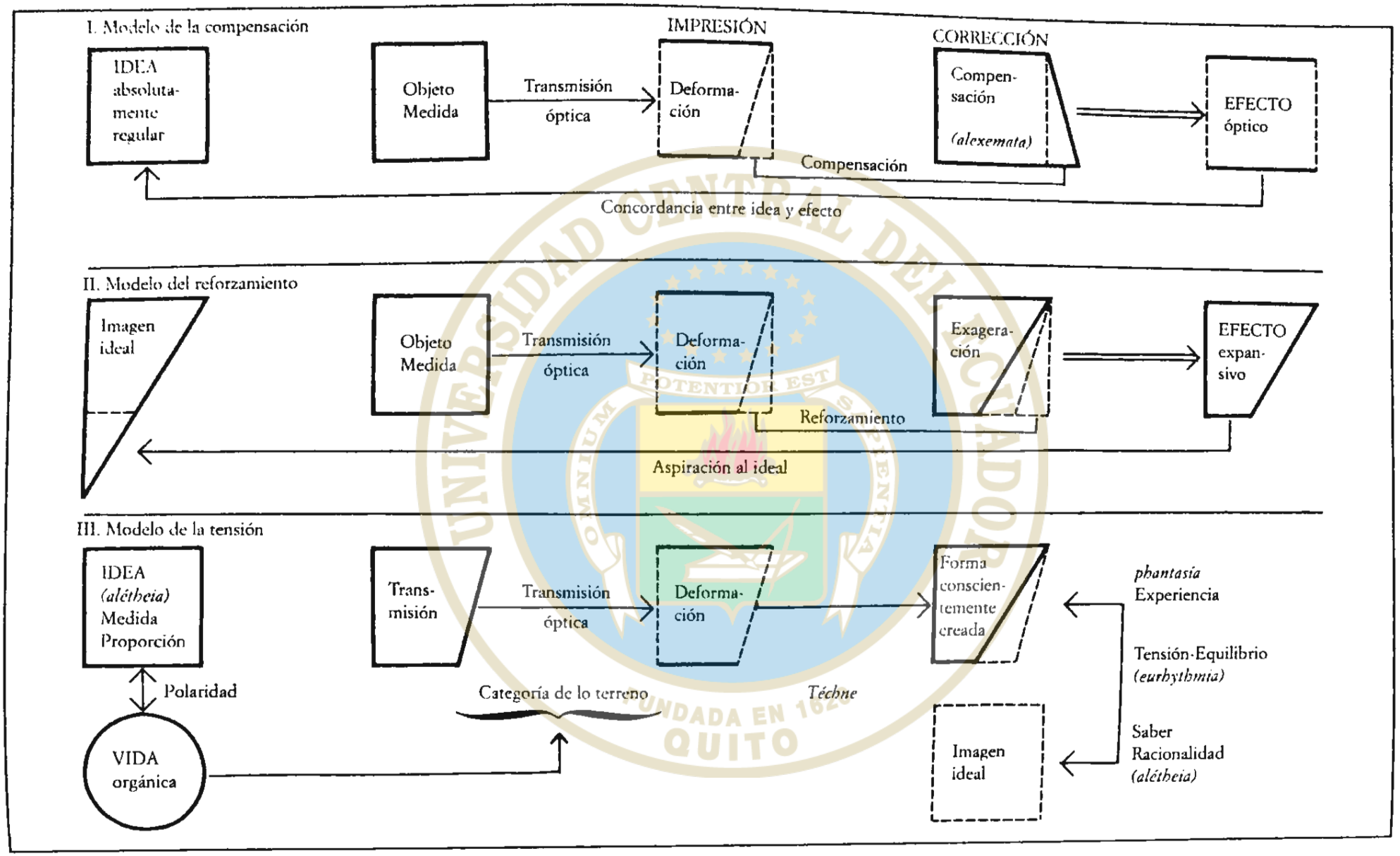
cio, que era la de servir de morada terrena a los dioses, era aún más clara. Las medidas y proporciones objetivas de la construcción podían relacionarse con las del cuerpo humano. La relación entre basa, módulo de la columna y capitel, así como la forma orgánica de la construcción entera, en la que los miembros sustentadores y portadores se conectan en un todo equilibrado, pueden considerarse como el resultado de una concepción antropomórfica de la arquitectura.

d) Correcciones ópticas

El problema de la percepción y las alteraciones de las proporciones y medidas ideales, asociadas al punto de vista del espectador, desempeñó un papel considerable ya en la arquitectura arcaica tardía y en la clásica temprana, como demuestran, por ejemplo, las medidas del templo siciliano (véase al respecto Goddyear, *Greek Refinements,* 1912). En la época clásica, las discusiones teóricas sobre estas cuestiones debieron de adquirir una importancia aún mayor, si se tiene en cuenta el valor ético y estético que se atribuía al hombre. El tamaño del templo y la exigencia inexcusable de un efecto total armónico no podían por menos de suscitar cuestiones relativas a los límites aceptables de las alteraciones ópticas y a la deformación, y aun destrucción, de las medidas y proporciones ideales por las reducciones aparentes derivadas de la perspectiva. El problema se agudizaba en el caso de las estatuas colosales. Sabemos que la estatua de Atenea de la Acrópolis, obra de Fidias, que vista desde abajo tenía que aparecer muy reducida, estaba en realidad muy deformada para producir al espectador una impresión armónica. Estas correcciones o compensaciones *(alexemata)* de las proporciones originales estaban, pues, destinadas a producir la apariencia de cualidades objetivamente patentes, como la verdad y la belleza. Se buscaba adaptar, en la medida de lo posible, la forma cambiante a la norma ideal, presente no sólo en la obra particular, sino en el ser. El resultado de esta complicada operación tuvo en la palabra *eurythmía* su más apropiada designación: los factores objetivos y relativos debían cooperar en el edificio o la escultura para lograr aquella armonía que debía suponerse en la vivencia estética del espectador y en sus valoraciones (véase al respecto el cuadro 4 I, p. 34).

Las citadas correcciones y la consideración de las distorsiones ópticas no siempre suponían la reducción o la prohibición de una determinada impresión. En su descripción del Partenón, Pollitt señala otras posibilidades de interpretar el abombamiento del estilóbato, la curvatura de las vigas y la *entasis* de las columnas. La teoría de la exageración *(exaggeration theory)* sostiene que se intentaba reforzar la impresión óptica de magnitud mediante un abombamiento que hacía aparecer al templo mayor de lo que realmente era (cuadro 4 II). La teoría de la tensión *(tension theory)* propone una explicación más creíble: las transformaciones ópticas responden al deseo de hacer resaltar el carácter orgánico de la construcción y el juego de sus elementos particulares; de ese modo, el espectador cobraría conciencia de la polaridad del mundo ideal de la pura geometría y los valores objetivos y el mundo terrenal con sus formas imperfectas pero vivas (cfr. Pollitt, 1972, y cuadro 4 III).

La misma tensión domina también en la psique del hombre, donde el entendimiento y el saber abstracto se enfrentan con el sentimiento y la sensibilidad. Esta lucha es un motivo recurrente en los grupos escultóricos de los frontones. En medio del combate en-



Cuadro 4. Correcciones ópticas *(alexemata)*. Modelos interpretativos.

tre lapitas y centauros se yergue la figura sublime de Apolo. La conciencia de esta polaridad puede considerarse como una nota esencial de la cultura griega –que halló una formulación insuperable en el tópico de lo «apolíneo» y lo «dionisiaco» (fig. 5).

Podemos considerar el contraste entre el ideal *(alétheia)* y la mudable experiencia subjetiva *(aísthesis)* del mundo visible, como el que origina las alteraciones ópticas del templo griego, como expresión de una conciencia que deja también su impronta en la actividad artística, esto es, en la *phantasía*. En la armonía de los miembros y en la impresión total armónica del templo, el ideal y la realidad terrena llegan a una conciliación (sobre el término *harmonía*, cfr. Naredi-Rainer, 1982, pp. 11 ss., esp. las referencias a los *Beiträge zur antiken Musiktheorie [Estudios sobre la teoría musical de la Antigüedad]* de H. Hüschen). En el cuadro 4 he intentado esquematizar las tres interpretaciones de las correcciones y depuraciones ópticas. Pero hay que señalar que no todos los templos de la Antigüedad griega muestran estas correcciones, que Penrose, Hauck y Thiersch principalmente hallaron en el Panteón. En la época romana, éstas se hicieron menos frecuentes, a pesar de su presencia en los templos de Cori, Nîmes y, sobre todo, en el pronaos del Panteón (cfr. Goodyear, 1912, p. 127). El problema de la alteración óptica de los edificios se planteaba de manera particularmente aguda en las construcciones concebidas, «normadas», a la manera clasicista. No es casual que los arquitectos del Renacimiento se volvieran a ocupar con él (véase p. 226).

El ritmo

También en la representación del cuerpo humano en movimiento se planteaba el problema de la alteración aparente de las medidas y proporciones objetivamente fijadas. En la época presocrática, el término *rhytmós* equivalía a «figura», «disposición» o «composición». Ya hemos visto cómo en el estilo geométrico de los vasos, con su repetición uniforme de determinadas formas, se había intentado crear una analogía rítmica con la medida y el movimiento de la naturaleza y el cosmos (fig. 4). En la representación del cuerpo humano en movimiento, este propósito se mostró más difícil de realizar. Pollitt hace referencia a la música, que en tiempos de Platón había hecho suyo el concepto ideal de ritmo del lenguaje. El fundamento de la división rítmica era la unidad mínima, indivisible, de tiempo *(chrónos protos)*, de la que debían partir las unidades mayores, reconocibles por su articulación y sus diferentes acentuaciones. Ello valía para el lenguaje, la música y la danza. La teoría de la música consideraba de modo especial las interrupciones características *(eremíai)* que conferían a las melodías su estructura y significación propias. Parejamente se intentaba fijar en la escultura un movimiento en un instante determinado de máxima tensión y, a la vez, equilibrio. A estas posiciones se las denominó *rhythmoí*. Mirón, escultor de la época clásica temprana, adquirió especial fama por haber logrado representar cumplidamente estas posiciones en sus obras. Su discóbolo *(discobolos)*, del que se conserva una copia romana, es un buen ejemplo de este característico ritmo (fig. 7).

No es casual que, en la misma época, Parménides abordara el problema del tiempo y el movimiento, poniendo de relieve su contradictoriedad. Su discípulo Zenón ex-

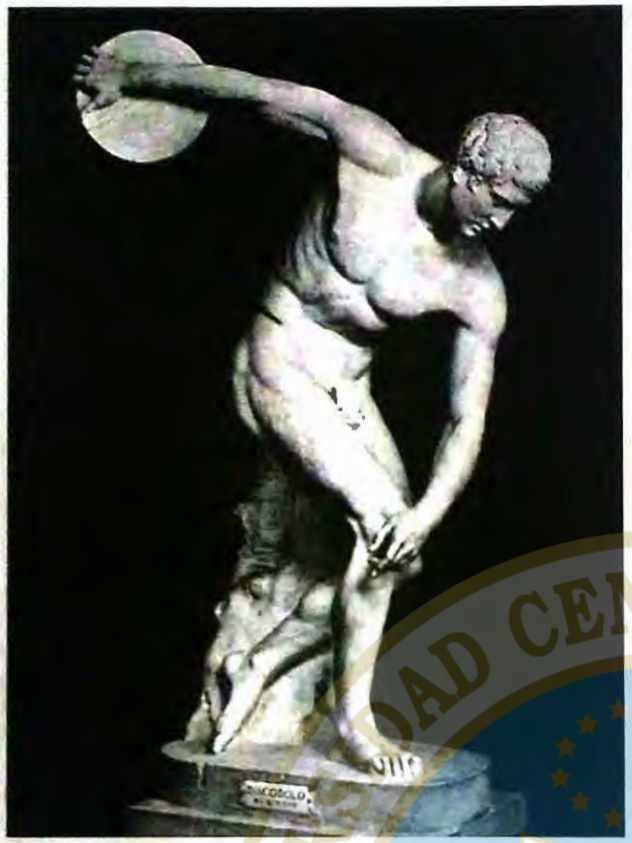


Fig. 7. Mirón, *Discóbolo*. Roma, Museo Nazionale.

pondría luego, en el espíritu de su maestro, una serie de paradojas que reforzaban el dualismo del ser y el devenir, del momento y el movimiento, como la paradoja de Aquiles, que nunca podría alcanzar a la tortuga, o la de la flecha disparada, que en cada instante se encuentra en una posición determinada y, por ende, en reposo.

La sofística

La distinción que, a mediados del siglo V, establecieron los eleatas a partir de su crítica filosófica entre verdad *(alétheia)* y opinión *(dóxa)* (esta última producto de la subjetividad del individuo y sus percepciones engañosas y, por tanto, denunciada como apariencia y no-ser) desempeñó, como hemos visto, un destacado papel en la práctica artística de la época (corrección óptica, ritmo). Los *sofistas* destacaron la subjetividad de la percepción y de los sentimientos como característica de las artes «miméticas» y de las vivencias estéticas a ellas ligadas. En contraste con los productos contingentes de la naturaleza, la obra de arte era el resultado de la acción humana guiada por un propósito. La misión del arte era entonces producir goce y satisfacción al hombre –«bello es lo que agrada al ojo y al oído» (Platón, *Hippias mayor* 298a)–. Esta postura sensualista y relativista de los sofistas se oponía a la filosofía y la estética de los números de inspiración pitagórica, con sus proporciones objetivamente válidas. A lo fijo y normativo se oponía lo útil y conveniente del momento *(prépon)*.

En el *Enkómion* (= elogio) *Helenas,* Gorgias caracteriza la representación ideal de la realidad en la tragedia como una ilusión capaz de impresionar, cuya finalidad no es otra que la de dominar y seducir al espectador. Evidentemente, esta concepción del arte sublevaba a Platón.

Sócrates

Platón presentó a su maestro Sócrates como un adversario moral de los sofistas, pero en su concepción del arte Sócrates parece que recibió fuertes influencias de aquéllos (cfr. Tatarkiewicz, 1979, p. 128). Sócrates definió la pintura como imitación de lo visible, cuya característica principal sería la semejanza engañosa (véase p. 36). Pero, según él, el artista debía aspirar a representar la belleza interior, espiritual, que puede alentar en un hombre o una cosa. Tal belleza, que se una con lo esencial, se identifica también con el bien.

La belleza equivale igualmente, en su sentido más simple, a lo adecuado *(harmótton),* lo cual depende de la función de una cosa. Aquí, Sócrates parece que pensaba en lo «conveniente» de los sofistas (véase *prépon,* más arriba) –un concepto para el que los romanos emplearán luego los términos *aptum* o *decorum.*

De acuerdo con estas definiciones, el arte imitador *(mimetiké téchne)* queda conectado con aquellos dos aspectos de lo bello antes referidos: la belleza como dimensión objetivamente patente y como función de una cosa, o una obra de arte, dependiente de factores externos.

No cabe duda de que Sócrates, tal como lo conocemos por la descripción que de él hace Jenofonte (*Memorabilia* III, 8 y 10), daba más valor a la belleza interior o del espíritu que a la exterior. Sólo desde ella es posible otorgar un sentido propio a lo sensible, a la expresión de la compenetración de espíritu y cuerpo, alma y gesto.

En Platón, los conceptos ideales de lo bello, lo bueno y lo verdadero adquieren una dimensión metafísica, oponiéndose al mundo visible y sus apariencias engañosas. A la luz de esta concepción dualista del mundo, la belleza visible apenas podía poseer alguna significación para el conocimiento. El elemento mimético de las artes es aquí completamente rechazado, como una cualidad negativa.

Platón

La imitación de la naturaleza en las artes miméticas se efectúa según determinados criterios. Al mismo tiempo debe tener en cuenta la alteración, subjetivamente condicionada, de la forma visible por la percepción del espectador y conseguir un acuerdo de lo ideal y lo terreno. Según Sörbom, en el siglo IV a.C. el término imitación *(mimesis)* era de uso general –servía de denominador común en lo concerniente tanto a la literatura como a las artes plásticas–. Platón se declaró contrario a estas dos clases de arte y a su función precisamente debido a su carácter mimético.

En el Libro VII de su *República* describe Platón el mundo visible con su célebre metáfora de la caverna. Los hombres se hallan en una caverna atados de tal modo que sólo pueden observar sombras en movimiento proyectadas sobre una pared. Éstas provienen de figuras que se encuentran fuera de la caverna, medio ocultadas por un muro, moviéndose ante el sol. Nuestro mundo visible, que solemos llamar la realidad, es sólo la sombra de una realidad superior que hay tras él. Sólo el filósofo está en condiciones de aproximarse a la verdad *(alethés, eídos)* a través del diálogo interior, de su fecunda

duda dialéctica y de sus argumentaciones lógicamente fundadas. El verdadero conocimiento únicamente es posible dirigiendo la mente al mundo de las puras Ideas. Las cosas del mundo visible y las percepciones sujetas a los fenómenos no son más que apariencias engañosas, y únicamente pueden excitar una ilusión de felicidad. A la vista de esta concepción dualista del mundo y de la estrecha conexión de las «artes miméticas», en su función y su carácter, con el mundo visible, puede entenderse la actitud repudiadora del filósofo. El artista no dirige su mirada a la realidad, sino al mundo de las apariencias; nada sabe del verdadero original, sino sólo de su sombra, que es ya una copia. Tanto en la *República* como en el diálogo posterior *El sofista,* Platón polemiza contra este falaz ilusionismo (*República,* 586a ss., 605c; *El sofista,* 239d y 233e ss.).

Las artes productivas *(poiéticas)* –que se distinguen de las *cléticas,* las cuales se apoyan en la producción natural– no practican los juegos de las miméticas (*El sofista,* 219a).

Platón no fue del todo consecuente con su oposición a las «artes miméticas», de cuyos efectos no pudo escapar. En la *República* trata de la educación ética del hombre encaminada a hacer de él un buen ciudadano *(kalós kagathós anér).* Y en el Libro III aún se habla de los «buenos artistas», cuyo arte no carece de importancia en la formación del carácter moral del hombre. Platón comenta los efectos de la épica narrativa y del drama sobre el cuerpo, la voz y los pensamientos. Y en lo referente a la música valora unos modos positivamente y otros negativamente. Así, las músicas dórica y frigia fomentan virtudes cardinales, como la valentía y la templanza, mientras la lidia debilita al hombre (395d-397, 399, 400). La flauta es rechazable por su sonido embrollado y confuso, peor que el de todos los instrumentos de cuerda juntos (véase p. 17). El buen estilo se distingue, lo mismo en la épica, el drama o la música, por el ritmo y armonía, que permiten la expresión del alma. El principio supremo de toda bella armonía y todo buen ritmo es la simplicidad, la misma que se refleja en la claridad del entendimiento y el buen carácter del hombre (*República,* 400).

En el Libro X de la *República* hay una exacerbación de estas ideas. Si en el Libro III el productor mimético, capaz de imitarlo todo, es desterrado (398), el destierro es ahora ampliado a los poetas que ceban los sentimientos y afectos de las gentes. Sólo los himnos a los dioses y los panegíricos pueden tener aún valor para la educación en el Estado (606, 607). La poesía entra en conflicto con la filosofía, pues ella no aspira últimamente a la verdad, sino que cultiva la apariencia y el efectismo. En su obra posterior *Las leyes (Nomoí),* Platón explica nuevamente el carácter y los efectos de la música. Allí, el canto y la danza son dignificados como capacidades adquiridas del hombre cultivado, pues en ellos su alma buena se expresa en movimientos y cursos melódicos. El ritmo y la armonía son la base de la melodía, la cual debe llevar el sello del alma virtuosa (Libro II, 652-657). La norma y la tradición son esenciales, mientras la novedad y la condescendencia no hacen más que desviar al alma de la verdad. Por eso son particularmente los egipcios merecedores de todos los elogios, pues los principios de sus diferentes artes, como la arquitectura, la pintura, la escultura y la música, han permanecido idénticos durante miles de años (656 ss.).

En el *Sofista* hay también una diferenciación entre el arte egipcio y el griego. Existen dos tipos de representación escultórica: la que se basta a sí misma *(eikastiké téchne)* y la que intenta reproducir la apariencia de las cosas tal como las percibimos

(phantastiké téchne). El arte egipcio tiene sin duda, como todos los productos de la imitación, su lado engañoso, pero en su caso particular éste es preferible al de las imágenes de la fantasía, pues ellas tienen el aspecto característico de un objeto y se reducen a las dimensiones objetivas ya dadas, sin considerar un espectador imaginario. El ideoplástico arte egipcio se opone a la dirección fantástica del griego, que se conforma a lo aparencial de las cosas y las percepciones cambiantes del sujeto. Hay en él un doble engaño, ya que tanto la imagen *(eidolon)* como la percepción pretenden expresar la verdad. Los artificios empleados en la escenografía *(skenographía)* y el dibujo *(skiagraphía)* para crear en la imagen la apariencia de un espacio son, a los ojos de Platón, tan corruptos y falaces como las técnicas de argumentación de los sofistas, que alzan la mentira contra la verdad y trastornan las mentes de sus oyentes (*El sofista,* 266 ss.).

La belleza metafísica

La rigurosa división del mundo en un reino de Ideas absolutas y permanentes y otro de cosas físicas fugaces está presente en el concepto platónico de la belleza. A los conceptos hipostasiados de lo verdadero y lo bueno se agrega el de lo bello. Al principio dualista de la división asocia Platón el de la participación *(metexis).* El alma humana, que es indivisible y, por tanto, inmortal, participa del mundo de las Ideas. Ella encuentra en la lógica y en su propia facultad cognoscitiva aquellos principios de los que participó en una vida anterior (rememoración = *anamnesis;* véase el diálogo *Fedón*).

Similarmente es presentado en el *Fedro* lo bello como un bien del alma. Lo bello no se reduce a lo sensible, sino que hay que concebirlo como una dimensión óntica de la que el hombre participa. Prueba de ello es, como señala Tatarkiewicz, su sentido innato de la belleza, aunque no todo lo que agrada a la sensibilidad es bello (1979, pp. 143 ss.). Arrebatada por la belleza y el eros, poseída por la «locura del amante» en su recuerdo de la belleza del mundo suprasensible, el alma torna a su verdadera naturaleza, a su origen (*Fedro,* 245).

La misma naturaleza óntica de lo bello y sus mismos efectos se describen en un célebre pasaje del *Banquete,* bien que allí se habla de otra inmortalidad del alma. La belleza despierta el deseo y el amor. El alma aspira por su propia naturaleza a aquel mundo superior de las puras Ideas y de la razón, a la contemplación en él de la belleza suprema (*Banquete,* 199d-212). Ella se manifiesta en las Ideas-formas sencillas, serenas y radiantes, embebidas de la más pura luz. En las *Leyes* y en el *Fedro* también se describe el mundo divino como un mundo de luz o claridad (cfr. *Banquete,* 211, *Leyes,* 517 s., *Fedro,* 250. En este contexto hay que señalar asimismo la importancia del medio luminoso en las teorías ópticas de Platón; véase p. 54).

En su historia de la Creación contenida en el *Timeo,* que trata también de los elementos, la vida y el hombre, Platón busca la belleza, a la manera de los pitagóricos, en el orden del cosmos, en las armonías numéricas que lo penetran y en las puras formas geométricas. Ya hemos visto en la forma de la letra lambda cómo los números de la proporción doble y triple –cuadrados y cubos– encierran no sólo todas las relaciones numéricas de la música y de las armonías cósmicas, sino también la estructura del alma humana. En ello se expresa la idea de Dios y la correspondencia del macrocosmos y el

microcosmos. La propia creación del mundo se compara con el acto de la *téchne* productiva. El arquitecto divino, o demiurgo, crea el universo conforme a los modelos originales que puede contemplar y que serán el fundamento de las cosas creadas. Este mundo, en el que reinan el orden y la armonía, está penetrado por un alma universal, una razón divina, que se manifiesta en el ritmo y el movimiento de toda vida orgánica. La razón humana es un análogo de esta alma universal. Aspelin ha observado que Platón introdujo además, en su idea del mundo, el principio de la necesidad fáctica o *ananke* para dar cuenta del fenómeno de lo inexplicable o lo ineluctable. De ese modo, también el mundo terrenal, con toda su imperfección y relatividad, toma el carácter de un *factum* irrevocable.

Hemos visto cómo Platón pudo formarse, en conexión con la doctrina de los elementos y la teoría de Teéteto de los cinco sólidos regulares, una imagen geométrico-abstracta del cosmos y de la construcción de la materia (véanse pp. 20 s., cuadro 2). Las formas puras de las figuras geométricas y sus proporciones ideales, inalterables, despiertan el «deseo puro» del hombre –deseo de conocer y placer estético son *una* sola cosa–. En las figuras geométricas y cuerpos sólidos se salva el abismo entre la forma original *(eídos)* y su copia *(eidolon)*, entre el mundo eterno de las Ideas y el mundo terrenal ilusorio (*Timeo*, 53e; *Filebo*, 51c). La ontología de Platón, su concepción del orden del mundo fundado en la medida y el número, que contiene en sí la belleza, pervivirá, con algunas modificaciones y variaciones, durante toda la Edad Media. Incluso durante el Renacimiento y en épocas posteriores no dejarán estas ideas de ser nuevamente actualizadas en la teoría del conocimiento, la estética y las teorías de la música y del arte.

La metafísica de Platón y su riguroso racionalismo han dejado su impronta, durante largos periodos de la historia de Occidente, en las concepciones relativas a la función y la esencia del arte. Aunque su filosofía pronto sufriría alteraciones en muchos de sus enfoques, además de transformaciones inadmisibles o simplificaciones popularizadoras, sus cuestiones referentes a la posibilidad de un mundo «real» divino y al origen y la esencia de lo bello nunca dejaron de incitar a los espíritus. En los últimos siglos de la Antigüedad y durante la Edad Media, la idea griega del arte imitador *(mimético)* irá cediendo terreno a una concepción simbólico-representativa del arte, y la idea de un mundo metafísico de Ideas puras quedará asociada a la del reino de Dios.

Algunos estudiosos han visto en la metafísica de Platón y su desvalorización del mundo terrenal y de las formas de Estado existentes un intento de defender los antiguos valores del clasicismo griego en una época de decadencia moral y política. En sí intemporales, pero siempre accesibles a todo el que pensara lógicamente, los conceptos de lo verdadero, lo bueno y lo bello siempre han conservado su significado y producido sus efectos. Pero ya a fines del siglo IV a.C. esta hipostatización y este método deductivo levantaron dudas. El mayor discípulo de Platón, Aristóteles, situó, con ciertas limitaciones, el estudio de la realidad visible en el origen mismo de la filosofía y la ciencia natural. En la teoría aristotélica del conocimiento, las «artes miméticas» cobraron nueva relevancia, reconociéndose a lo estético una importante función moral en la vida del individuo y de la sociedad.

Aristóteles

Ontología

Mientras en la concepción de Platón las cosas terrenas sólo se destacan esquemáticamente frente a la realidad de las Ideas puras y las formas originales, la ontología de Aristóteles parte de la función de las cosas en el mundo visible. También Aristóteles se sirve de conceptos apriórics para caracterizar lo particular y las propiedades generales de las cosas. Pero esta clasificación de la naturaleza necesita también de la existencia de las cosas particulares, de plantas, animales y hombres, para que sea posible y tenga sentido. Para Aristóteles, la misión de la ciencia es describir los fenómenos, ordenarlos y determinar sus causas para hacer deducciones causales respecto a su existencia. Las *cuatro categorías fundamentales* de las cosas son: sustancia (propiedades específicas), cantidad, cualidad (constitución) y relación (respecto a otras cosas). A la categoría de la relación pertenecen datos como lugar, tiempo, estado, actividad y pasividad.

Del mismo modo que el concepto está indisolublemente unido a la cosa particular, la vida sólo puede consistir en la unión de materia *(hyle)* y forma *(eídos, morphé)*. La materia encierra la posibilidad *(potencia)* de una forma de existencia *(acto)*, cuya actualización *(enérgeia)* consiste en la composición del cuerpo natural. La actualización o el llegar a ser las formas realidad efectiva en todos los grados de existencia es designada con el término *entelequia*. La primera entelequia del cuerpo orgánico es el alma, cuya sustancia y forma crea la posibilidad de la vida y del ser animado. Así, en la semilla está en potencia la espiga, en la combinación de cuerpo orgánico y alma el animal, en el ojo la visión. La forma del alma aparece muy diversificada en los distintos grados de existencia: desde la vegetativa de las plantas, y pasando por la instintiva, sensitiva y motora de los animales, hasta la intelectual del hombre. Todo tiene su puesto propio y fijo en la jerarquía de la naturaleza, y cada cosa contribuye a la realización del todo. La belleza de la naturaleza se funda en su orden y funcionalidad, que están orientados a un fin *(télos)*.

El pensamiento humano se sustenta en los cinco sentidos y los juicios de ellos resultantes. Pero como el pensamiento por naturaleza está referido a sí mismo, lo considera una cualidad separada, simple y activa. Objeto del pensamiento no son las cosas mismas, sino sus formas –el pensamiento está constituido por su propio contenido–. Y así es el intelecto la «forma de las formas»; después de recibir pasivamente las impresiones externas opera como una instancia activa y enjuiciadora. Todas las cosas y los seres vivientes de la naturaleza son movidos o se mueven con una finalidad. Sobre la totalidad del cosmos se halla, como «motor inmóvil», el principio de lo divino y bueno. Análogamente es «bueno» el intelecto humano, que utiliza las cosas de modo «práctico» cuando persigue un fin, y «teórico» cuando se ocupa en la especulación teórica.

Aunque Platón había situado las formas de las cosas en un más allá metafísico, éstas eran comprendidas según categorías terrenas. La espiritualización acontece en el proceso mismo del pensar, cuya finalidad son las ideas. La capacidad de pensar está conectada a la capacidad de vivir y obrar socialmente el hombre, que sólo en la sociedad adquiere sus rasgos humanos (Aristóteles llama al hombre «animal político»). La suprema felicidad *(eudaimonía)* sólo se alcanza mediante la realización de las capaci-

dades del espíritu y las virtudes sociales *(areté)*. El carácter psicológico de la filosofía moral de Aristóteles se debe a que, para él, la costumbre ejerce una influencia decisiva en el obrar –la didáctica ocupa un gran espacio en sus escritos, incluida la concerniente a la teoría del arte.

No es éste lugar adecuado para exponer más ampliamente la ontología o la psicología de Aristóteles. Con estas breves exposiciones puede ya comprenderse que este filósofo defendió una concepción del universo en la que la realidad del mundo visible no sufre ninguna reducción y las observaciones y los encadenamientos causales desempeñan un papel primordial. El hombre y sus capacidades cognoscitivas se relacionan aquí de una manera nueva con el mundo visible, en la que también el sentimiento y la percepción son capaces de dar impulsos decisivos a la vida espiritual. De ese modo, la vivencia estética, la práctica artística y la reflexión teórica reciben una amplia base ontológica, de la que las fundamentaciones de los tiempos posteriores habrán de partir.

Cosmología

Hemos visto cómo ya en la época clásica el movimiento, nota esencial de la vida, constituía un problema también, en las artes plásticas (véase p. 32). El movimiento se halla asimismo, según Aristóteles, en la base de los acontecimientos del mundo, en los que cabe diferenciar los movimientos naturales de los que son efecto de un impulso exterior. El principio divino mantiene en rotación el firmamento de cristal. El movimiento se reparte desde el *primum mobile* entre todas las esferas interiores. Los cuerpos celestes se mueven uniformemente en órbitas en sí perfectas. Físicamente, el movimiento es proporcional a la masa, la velocidad y la fuerza. La resistencia del medio, cualquiera que éste sea, y que es inversamente proporcional a la velocidad del cuerpo que en él se mueve, permanece invariable. De esta idea, que no sería refutada hasta Newton, se sigue necesariamente el «principio de plenitud», según el cual el vacío no es posible en el espacio, porque la velocidad se incrementaría hasta el infinito. El universo es representado como una esfera cerrada dentro de la cual los planetas describen sus órbitas. La retrogradación y otros fenómenos sólo podían explicarse introduciendo otras muchas trayectorias. En el modelo de Eudoxo, de hacia 367 a.C., figuraban 26 esferas, y en Aristóteles *(De caelo)* nada menos que 56. La esfera de las estrellas fijas efectúa una rotación completa cada 23 horas y 56 minutos, y en ella tienen su origen los movimientos perfectamente circulares y la música de cada uno. La tierra era concebida como un cuerpo esférico, con un perímetro estimado en 400.000 estadios, un valor demasiado grande. Hacia 250 a.C. Eratóstenes se aproximó más a la longitud real, y en el siglo II d.C. Ptolomeo erró en un tercio (180.000 estadios; 1 estadio = 196,3 m; véase Toulmin-Goodfield, *The Fabric of the Heavens,* 1968, cap. 3). En el centro del cosmos esférico, envuelto por la esfera de las estrellas fijas, se encuentra la tierra, compuesta de los cuatro elementos y sujeta a las leyes del movimiento. En ella, cada objeto tiende a ocupar su lugar propio y quedar allí en reposo. El fuego y el aire se mueven hacia arriba, y el agua hacia abajo. Los planetas y las esferas a que están sujetos están constituidos por el inmutable quinto elemento o *quinta essentia* (cfr. p. 151, cuadro 12).

El libro de astronomía más importante de la Antigüedad, la *Composición matemática,* de Ptolomeo, escrito hacia 150 d.C., se ha conservado sólo en traducciones. El primero que lo tradujo fue Boecio a comienzos del siglo VI, pero también su versión de la gran obra se ha perdido. Históricamente decisiva fue su traducción al árabe (a partir de una versión latina) en el siglo VIII, que apareció en Bagdad con el título de *Almagesto* («la gran obra»). Y no fue hasta la aparición en 1160 de la traducción de Gerardo de Cremona cuando esta obra capital de la astronomía antigua fue conocida en Occidente (véase p. 143).

Según Ptolomeo, la tierra se halla fija en el centro del universo. En torno suyo gira el sol en círculo excéntrico; «la luna y los planetas se mueven en un epiciclo cuyo centro describe un círculo excéntrico alrededor de la tierra». Este conjunto está rodeado por la esfera de las estrellas fijas, que gira una vez al día alrededor de su polo (véase p. 151; Kl. Pauli, 1979, p. 1225; Toulmin-Goodfield, 1968, pp. 150 ss.).

En principio, el *Almagesto* contiene la cosmología antigua y la concepción del cosmos y la tierra que desarrollaron Aristóteles y sus sucesores. Desde que se conoció esta obra, en su traducción latina, en el siglo XII, sus principios cosmológicos fueron normativos hasta el siglo XVI. (Véase al respecto A. Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe,* 1957, o Toulmin-Goodfield.) El orden de este universo cerrado era eterno, e ilimitado el tiempo en él; y permanentes las especies vivientes que lo habitan, aunque sus individuos tuvieran que morir. La idea de un cosmos limitado y bien trabado encerraba una combinación tal de valores ontológicos y estéticos que Galileo todavía pudo defender apasionadamente frente a Kepler la forma circular perfecta de las órbitas planetarias contra toda hipótesis mejor (véase p. 300).

Téchne

En la exposición de la ontología y la teoría del conocimiento aristotélicas ya ha quedado sugerido el paralelismo entre hombre y naturaleza. Al lado de la tendencia inmanente de la naturaleza al orden y la finalidad *(télos)* naturales está la actividad y productividad del hombre *(téchne).* También esta *téchne* productiva está ordenada a la meta suprema de lo existente, y, en el marco de esta tendencia, la actividad artística cumple una importante función cognoscitiva. La misión del artista es descubrir los principios que informan la vida de la naturaleza y del hombre. *Téchne* es, según Bernhard Schweitzer, una instancia superior formadora, creadora de cultura, a la que el hombre está llamado a servir.

La naturaleza produce cosas y seres vivos; el hombre, cosas y pensamientos. La capacidad productiva del hombre es subsumida bajo el concepto de *poiesis,* que se refiere a las diferentes capacidades desplegadas en los terrenos de la técnica y el pensamiento (*Metafísica,* 103 2a 28). La producción artística se distingue de las demás por su carácter mimético. Mediante formas, colores y sonidos, el artista imita las cosas del mundo visible y del cosmos. En el arte dramático se representa la vida humana dentro de los límites trazados por la necesidad y la posibilidad. Especialmente el teatro tiene encomendada una misión moral: representar, en su forma y función ideales, la vida y las fuerzas que la gobiernan.

La poética

En *Sobre el arte poético (Peri Téchnes Poietikés) o Poética,* la poesía es equiparada a las «artes miméticas», por lo que buena parte de lo que sobre ella se dice es igualmente aplicable a las demás artes imitadoras (escultura, pintura, música). Pero Aristóteles pone a la vez de relieve lo peculiar de cada medio artístico. El parecido del retrato de una persona en una obra de arte con la persona real no es como la semejanza en sentido material. Cada obra de arte debe enjuiciarse desde lo particular de su género y su técnica específica. (Platón no hacía esta distinción, pues la materia misma era una degradación de la Idea verdadera, y crear una forma con ella no podía conducir a su realización.) Según Aristóteles, el artista verdadero se revela en la capacidad para salvar, con ayuda de la metáfora o del medio específico, el abismo entre dos modos de ser –una capacidad que no puede enseñarse, pues supone un sentido intuitivo de la semejanza entre cosas que pertenecen a géneros distintos (*Poética,* XXII. *Retórica,* III, caps. II y X).

Aristóteles escribe lo siguiente sobre las diferentes posibilidades de imitación: «La épica y el drama, así como la comedia y la poesía ditirámbica, la aulódica en gran parte, así como la citadórica son, en general, imitaciones, pero se distinguen entre sí en tres aspectos: o por los medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o bien porque imitan de modo distinto y no de la misma manera. En efecto: así como algunos imitan muchas cosas tanto por medio de colores como por medio de figuras –ya por medio del arte, ya por costumbre– y otros mediante la voz, igualmente, en las mencionadas artes, la imitación se realiza mediante el ritmo, la palabra y la música, bien con todos esos recursos separadamente, bien con todos ellos a la vez» (*Poética,* I, II 447a 2).

A la especificidad del medio artístico y la autonomía de la obra de arte se añaden en Aristóteles aquellas reglas universales que desde la época clásica habían adquirido carácter normativo cuando se trataba de cohonestar las medidas y proporciones objetivas con lo mudable de la percepción. Mediante la *eurhythmía* la obra de arte podía cumplir su función ideal. El tipo y el estilo de la obra están determinados por los diferentes modos *(modi),* sobre todo en la música y el teatro (véanse pp. 18 y 30 ss.). La función característica de los modos en el drama, que luego fue transferida a los estilos arquitectónicos, puede calibrarse en la teoría aristotélica del drama y la función de la mímesis en el seno de la misma.

La misión del arte imitador es representar al hombre y sus acciones. Según Aristóteles, una acción *(praxis)* se distingue de la actividad productiva *(poiética)* en que no está orientada directamente a un fin determinado, sino que posee un sentido en sí misma *(Ética nic.,* 1140a 2 ss., 1148b 18 ss.). Sólo el hombre es capaz de ejecutar tales acciones, las cuales ponen de manifiesto su carácter más o menos perfecto:

> Ahora bien, puesto que los que imitan representan a seres que actúan, y dado que es fuerza que éstos sean buenos o malos... imitan a personas moralmente superiores a nosotros, o inferiores, o incluso iguales, como hacen los pintores: Polignoto, por ejemplo, pintaba a personas mejores, Pausón a peores, y en cambio Dionisio a iguales... Y, efectivamente, también en la danza, en la aulética y en la citaródica pueden presentarse esas diferencias, al igual que en la prosa y en el verso desprovisto de música (*Poética,* II, I 1448a).

Las artes imitadoras representan al hombre en sus acciones *(mímesis tes práxeos),* muestran los límites de lo humanamente posible y necesario: de lo bueno, de lo regular y de lo malo. En la *Poética* se explica detalladamente de qué medios se vale el poeta en su arte: los del drama, los de expresión lingüística y los de la ejecución musical. El contenido lo aporta el mito y el carácter y los pensamientos de las personas que actúan. El argumento determina la composición escénica. El factor más importante es el mito, presentado como principio y alma de la tragedia (*Poética,* 1450a 22 y 39). Según Ernesto Grassi, debemos entender en este contexto el «mito» como un sistema de referencia en el cual los actos de los personajes particulares pueden merecer una estimación «ética» (Grassi, 1962, 134 ss.). Sólo en el todo del drama, en el campo de fuerzas que éste encierra, cobran las acciones un sentido más profundo. Del mito interesa principalmente el carácter y la conducta humanos; ellos aparecen en él como expresión posible del ser humano en una situación concreta. El drama está lleno de fuerzas y tensiones antagónicas, como lo está la vida misma. Se dirige al espectador, agradándole y excitando sus sentimientos.

A la función últimamente mencionada del drama corresponde el discutido concepto de *kátharsis:* la conducta y las acciones de los personajes que intervienen en el drama despiertan en el espectador sentimientos de temor o de compasión *(phóbos, éleos).* Las interpretaciones de los pasajes que se refieren a esta función han dado origen a debates en torno a la cuestión de hasta qué punto el drama *libera* al alma humana de ciertos sentimientos o contribuye a su *purificación.* Una interpretación que entienda este último efecto como una sublimación apenas puede encajar en la cultura griega de la época. Como descarga psicofísica, la *kátharsis* corresponde, en cambio, a una antigua tradición. La encontramos ya en la teoría musical de los tiempos arcaicos y en los pitagóricos. El pasaje de la *Poética* reza así:

> La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (1449b 24; cfr. Tatarkiewicz, 1979, pp. 178 ss. y 194).

No consiste, pues, la catarsis en un ennoblecimiento de los sentimientos, sino en una expurgación de pasiones. Pero este efecto de aquietamiento anímico debía extenderse a todos los órdenes de la vida humana, con lo que, de un modo indirecto, también las acciones de la vida real quedaban subordinadas al entendimiento.

De ese modo, el drama contribuía doblemente a la realización del bien en la vida: en la historia mítica se manifestaba el sentido de las acciones humanas en la sociedad y en relación a ideales como la virtud y la justicia, mas no de un modo normativo, sino como un orden y una interpretación de la realidad creados autónomamente por una obra artística. El drama era capaz de obrar inmediatamente en la vida del individuo estimulando en él ciertos procesos psicofísicos.

FACULTAD DE ARTES

Artistas y conocedores

Por mucho que Aristóteles considerara el arte como algo independiente de la moral y de las leyes naturales, que indirectamente contribuye además a la felicidad del hombre, como obra humana quedaba sometido al concepto de *téchne*. El artista era un artesano que en su actividad imitativa podía referirse a principios espirituales de la vida y de la naturaleza, pero cuya ocupación era esencialmente práctica y productiva. La obra de arte precisa de una materia, de un sustrato en el que está potencialmente contenida la forma de la obra acabada. El impulso realizador de la forma procede del saber acerca de la forma esencial o final *(eídos)* del objeto (*Metafísica,* VII, 1032a 7; véase Schweitzer, 1963, I, 55 ss.). La actividad artística, que busca la perfección en su imitación de la naturaleza (*Física,* 199a 15, *Poética,* 1460a 7), se halla determinada por los tres factores del saber, la destreza técnica y las dotes del artista. Son los mismos conceptos empleados en la *Retórica* para caracterizar al orador: *ingenium, ars, exercitium,* donde *ars* debe entenderse en el sentido de las reglas fijas que el artista adquiere como un saber. La imitación de las cosas y las acciones visibles tiene su sentido en sí misma: ciertamente se refiere a lo posible y verosímil, pero conserva siempre en su autonomía artística el carácter de lo ficticio. Y la representación unas veces se concentra en la expresión (por ejemplo, en la música), y otras en la semejanza exterior (pintura).

La obra de arte debía contar con el hombre libre y virtuoso *(kalokagathós),* que en la época de Platón y Aristóteles había recibido lecciones de dibujo, como conocedor y crítico. Ello engendró en la época helenística, dentro del dominio del gusto y el juicio artísticos, un dominio nuevo: el de la estética y la crítica de arte.

La retórica

En el terreno de la retórica, la estrecha relación entre estilo, función y efecto produjo, ya en el siglo IV, un muy notable refinamiento en la utilización de las palabras. La norma de decir lo conveniente o adecuado (lat. *decorum*) dio origen a todo un sistema de reglas para gobernar el discurso según su función y su contenido.

La primera sistematización de la retórica fue obra de Isócrates, autor de dos escritos fundamentales que aparecieron hacia 350 a.C.: *Arte retórica* y *Antidosis.* La segunda fue la *Retórica* de Aristóteles. En este tratado se lee que la misión de este arte es convencer a un auditorio apelando a sus sentimientos. Para Platón era precisamente este recurso lo que hacía al discurso falso y nocivo; los oradores y los sofistas eran, a su juicio, tan mendaces y poco amigos de la verdad como los demás cultivadores de artes miméticas. Aristóteles distinguió la retórica y la prosa de las demás artes miméticas al destacar el carácter finalista de las primeras. La buena voluntad y la moral del orador podrían constituir una garantía de que la sugestión propia del arte de la retórica no es empleada con fines perversos (contra una suspicacia común que, a lo largo de la historia, desgraciadamente ha estado a menudo justificada). Además de probidad, se espera del orador cierto grado de inspiración, conocimiento de las reglas de su arte y cierta práctica. Estos tres aspectos se suponen igualmente en toda producción artística (véanse pp. 66 ss.). Como institución social, el lenguaje es capaz, según Aristóteles, de transmitir –también con ayuda de las me-

táforas– cualquier contenido o intención. Este concepto del lenguaje como sistema referencial de intenciones y propósitos perdurará en la tradición aristotélica occidental.

Los términos retóricos resultaban extraordinariamente fértiles también a la hora de describir obras arquitectónicas y escultóricas y destacar su particular carácter. El *estilo* de una obra arquitectónica, escultórica, poética o retórica, que tenía siempre en cuenta los conceptos procedentes de la doctrina de los modos (véanse pp. 17 s. y 61 s.), era el portador de la expresión. Esta concepción gozará de una validez tan ilimitada como la de los principios estilísticos clásicos y las divisiones en géneros, normativos en Occidente –excepto en la Edad Media– hasta bien entrado el siglo XIX. Y aún hoy no dejan de buscarse analogías en la crítica de los estilos literarios y artísticos.

El helenismo

Los planteamientos teóricos hasta aquí comentados son fácilmente conectables con los dos primeros círculos temáticos mencionados en las páginas 25-26 –las medidas, proporciones y géneros *objetivos* del arte y el efecto *subjetivamente* cambiante de los mismos–. También se mencionaron el concepto ontológico de belleza y su raíz metafísica. El tercer círculo temático era el relativo al arte como fenómeno *histórico.* A lo largo del periodo helenístico, este aspecto, así como el carácter expresivo de la obra de arte, fue ocupando cada vez más el primer plano. Pero la imitación *(mímesis)* siguió siendo el principio fundamental de la poesía, el drama, la música y las artes plásticas.

Muchos fueron los factores que contribuyeron al progresivo despertar de la conciencia histórica también en el terreno de la teoría artística. Aquí sólo se mencionarán algunas tendencias de la época.

Ya en 500 a.C. Hecateo de Mileto, que había participado en ciertos acontecimientos de su época (rebelión de las ciudades-Estado jónicas), se destacó como historiador y cartógrafo. En sus *Genealogíai* investigó la genealogía de los griegos, apoyándose en composiciones épicas, hasta los tiempos míticos, y ello le llevó a reinterpretar de una manera racional el material legendario y a separar conscientemente la teogonía y el mito de los procesos históricos reales desde un distanciamiento científico. Un destacado continuador de Hecateo fue Heródoto, geógrafo y etnólogo de todo el mundo mediterráneo y testigo de las guerras médicas. Los europeos, los helenos, opusieron al expansionismo persa sus ideales de libertad y orden. Pero también ellos hubieron de ceder al destino y conocer los peligros de la *hybris,* aquella antinomia históricamente condicionada y artísticamente tan bien reflejada en la poesía y las artes plásticas de los griegos (véase p. 24).

Continuador de Heródoto fue Tucídides, quien penetró aún más profundamente en la psique de las personalidades históricas e intentó describir sin prejuicios la devastadora guerra del Peloponeso para encontrar una explicación a las fuerzas que actúan en el hombre y la sociedad. Aquí se anuncia ya lo que es la auténtica misión del historiador, consistente en estudiar el pasado, ponerlo como un espejo delante de su propia época y sugerir las líneas del porvenir. Y aquí no se consideran sólo los hechos históricos, sino también los móviles irracionales. Esta consideración de la evolución político-social y la reflexión histórica a ella ligada sin duda intervinieron en el proce-

so del creciente autoconocimiento de los artistas y en los enfoques teóricos de Jenofonte, Platón y Aristóteles referentes al arte –aunque Tucídides no hiciera ninguna referencia al arte y la poesía en sus consideraciones.

Ya en los últimos decenios del siglo V los griegos debieron de ser plenamente conscientes de que la culminación del desarrollo cultural y artístico en Atenas bajo el gobierno de Pericles en el periodo de 460-429 (las grandes edificaciones de Mnesicles e Ictino en la Acrópolis, las esculturas de Fidias y los dramas de Sófocles) había quedado atrás. Después de la epidemia de peste en Atenas en 430 y la guerra del Peloponeso en 427-404 a.C., los decenios precedentes aparecían envueltos en un nimbo de gloria. Aunque en los tiempos posteriores se crearon obras tan refinadas y complicadas como el Erecteion (420-408) y el templo de Apolo en Bassae, ello no atenuó la conciencia de la decadencia. Al hombre cultivado del siglo IV, la edad de oro del arte griego debió de parecerle un modelo, del mismo modo que en la segunda mitad del siglo XVI el Renacimiento tuvo que parecer una época «clásica» (véase p. 290).

En 335 a.C. Aristóteles fundó en Atenas, tras dejar la corte macedonia, el Liceo, una escuela superior en cuyo espíritu se desarrollarían de manera sistemática en el siglo siguiente las ciencias de la naturaleza, la filología y las ciencias históricas. Al trabajo intelectual creador, hecho de hipótesis, de varias generaciones seguirían, como sucedió en el siglo XIX, las sistematizaciones, las compilaciones y las retrospecciones históricas –con la conquista del mundo entonces conocido por Alejandro Magno, la investigación científica fue extendiéndose a dicho mundo–. Mientras las viejas ciudades-Estado griegas seguían viviendo de sus tradiciones locales y permanecían encerradas en su mentalidad particular, los científicos que habitaban las grandes ciudades helenísticas de los reinos de los diádocos podían emplear el legado de los siglos pasados de acuerdo con sus necesidades y proyectos. En un sentido análogo se habla en la historia del arte de un «estilo helenístico» que se extendió por prácticamente todo el mundo mediterráneo. Aunque el arte helenístico presenta peculiaridades y variaciones locales, su actitud general puede calificarse de «ecléctica» en lo que a estilo y contenido se refiere. El eclecticismo y el perspectivismo histórico caracterizaron también a aquella nueva disciplina que aquí nos ha ocupado: la historiografía del arte. Y estos criterios son igualmente aplicables a los géneros literarios helenísticos de la épica y la poesía, así como a las nuevas escuelas filosóficas: el estoicismo y el epicureísmo. Aunque estas escuelas eran hostiles al arte, su influencia sobre la teoría del conocimiento y los problemas a ella ligados de la percepción y el efecto estético llegó a ser extraordinariamente fecunda.

La Stoa

Naturaleza y razón fueron los temas capitales de la filosofía estoica, cuya escuela fue fundada por Zenón en 300 a.C. La imagen del mundo y la teoría del conocimiento de la Stoa pudieron ser una respuesta a las necesidades religiosas de una época en la que los dioses antiguos habían perdido su significado. El mundo de los dioses de la tradición encontró un sustitutivo en la naturaleza viviente, la *phýsis*, señora de todas las formas vivas en el mundo sublunar. Los estoicos pensaban, con Heráclito, que el

mundo estaba penetrado de un fuego, una materia más ligera: el *pneuma* –y, por tanto, también el hombre como ser racional–. La analogía entre el mundo material y el espiritual se fundaba en que el *pneuma* podía concebirse a la vez como orden superior y como razón *(lógos)*. Si antes se pensaba que la naturaleza podía comprenderse enteramente desde la filosofía y la ciencia natural en su orden y su construcción jerárquica, ahora aparecía como un poder dinámico e ilimitado en continua transformación.

El saber objetivo ya no se podía adquirir solamente mediante un método hipotético-deductivo, sino también, y de forma limitada, mediante la percepción. El hombre debía contentarse con el conocimiento de una parcela de la realidad y rastrear lo divino en la naturaleza. El pensamiento y los sentimientos están integrados en la naturaleza dinámica superior a ellos y animados por el mismo fuego. La razón humana obra de forma análoga a como lo hacen el espíritu *(nous)* y el orden del mundo. La percepción es el eslabón entre el mundo exterior y la vida anímica, y de ella se alimentan el raciocinio y la imaginación *(phantasía)*. De este interés de los estoicos por los sentidos y del papel a ellos atribuido en la teoría del conocimiento surgieron importantes hipótesis en los terrenos de la fisiología, la geometría, la óptica y la teoría de los colores –más adelante se volverá sobre estos dos últimos.

Los primeros estoicos (Zenón, Crisipo) no dieron mayor importancia a las artes miméticas. ¿Por qué los artistas tienen que imitar lo que la naturaleza ya ha formado perfectamente? Si el arte puede aún ser afirmado, es sólo en la medida en que es útil al hombre. La utilidad y la virtud significan lo mismo: la belleza moral irradia la corporal –formas, colores y proporciones están por detrás de la belleza del alma, de su armonía y de la combinación de sus virtudes (así, por ejemplo, Filón en *De Moyse* III, ii marg. 156, y Estobeo, *Ecl.* 62, 15; cit. en Tatarkiewicz, 1979, pp. 223 y 232).

Ya hemos visto que esta comparación entre la belleza exterior y la interior tiene su origen en Sócrates, y que Platón la convirtió en una oposición. Pero ya los primeros estoicos, paradójicamente, pusieron, con la afirmación del mundo visible y su belleza, de su orden establecido por la razón divina (Crisipo), las bases para una concepción de la creación artística como hecho fundado en la percepción y la imitación. Ya los representantes de la llamada «Stoa media» (siglos II y I a.C.) mostraron una actitud menos hostil hacia las artes miméticas (Diógenes de Babilonia y su sucesor Panecio). Posidonio (135-51 a.C.) incluso intentó explicar las artes como sistemas de percepciones dispuestas de una determinada manera por la *phantasía* soberana. Posidonio distingue entre las «artes liberales» *(artes liberales)*, como la música y las ciencias, y las «artes inferiores» *(artes vulgares)*, que exigen esfuerzos físicos (entre ellas la arquitectura). Además, existen para él las «artes lúdicas» *(artes ludicrae)*, que agradan al sentido de la vista (escultura, pintura), y, finalmente, las «artes didácticas» *(artes pueriles)*, al servicio de la educación ética del hombre y más cercanas a las «artes liberales» (poesía, práctica de la música) (Séneca, *Epist.* 88, 21, comentada por Tatarkiewicz, 1979, pp. 228 ss. y 235).

El aspecto moral fue siempre determinante en la Stoa, pero el denominador común de las «artes lúdicas» era las percepciones sensibles. El nuevo significado que a éstas se les daba debe estimarse en analogía con el nuevo papel de la *phantasía* en la vida anímica del hombre. Como la percepción, la fantasía estaba ligada al dominio y a los procesos de la naturaleza. La fantasía podía ser útil al hombre en la materializa-

ción de sus imágenes en el arte. La *téchne,* que la concepción griega tradicional entendía como instancia superior creadora de cultura, quedó cada vez más claramente adscrita, en la época helenística, según señala Schweitzer, al dominio subjetivo del individuo, incluso subordinada a él. En lo sucesivo será la *phantasía* la que ocupe el lugar preeminente, y siempre separada del objeto originariamente producido por ella, hasta el punto de ser puesta como modelo de la naturaleza divina en su acto creador. Tanto las representaciones como las percepciones del artista se consideraban penetradas por la razón divina y el alma del mundo. Respondiendo a su inspiración, los escultores, pintores y músicos ocupaban un puesto en la cadena Dios-naturaleza-obra. De ese modo, la idea del «artista creador» recibió en la última Stoa un fundamento teórico –los antiguos servidores de la *téchne* se hicieron señores de ella (véase Schweitzer, 1925, *passim*).

La tesis de Schweitzer sobre la importancia de la fantasía del artista en la teoría helenística del arte ha sido acogida con ciertas reservas por quienes piensan que, en aquella época, el concepto de lo creador no tenía ninguna relación con las artes plásticas. Sin embargo, las ideas relativas a la fantasía y la inspiración propagadas por la Stoa desempeñaron un importante papel en la teoría romana del arte. Y en los últimos siglos de la Antigüedad estas ideas se fundieron con otras de cuño neoplatónico.

El epicureísmo

El aspecto sensualista de la filosofía estoica fue acentuado por Epicuro (341-270 a.C.). Partiendo de la teoría atomista de Demócrito, según la cual las cosas se componen de pequeñísimas partículas que a través de los cinco sentidos alcanzan el alma material del hombre, constituyendo así su conocimiento, Epicuro dedujo que la percepción sensible tenía que ser verdadera, y engañosas las inferencias racionales que el hombre hace a partir de ella. Por eso Epicuro se declaró partidario de la teoría que considera la percepción como una «intro-misión» –es decir: las imágenes que emiten las cosas visibles *(eidola)* llegan al ojo como cuerpos sólidos (véase p. 52).

Epicuro consideraba fundamentales en la vida humana los impulsos que tienen por finalidad la autoconservación, entre los que también se cuentan el saber, la reflexión y las sensaciones placenteras. Lo bello sería idéntico a «lo agradable», que por eso lo consideramos «valioso». Como, según Epicuro, las artes plásticas no proporcionan verdaderas sensaciones de placer, carecen, en este sentido, de valor, y lo mismo la poesía, que como creadora de mitos está al servicio de la ilusión. Sólo la filosofía y la conciencia proporcionan verdadero placer, siendo además capaces de liberar al hombre de todas las falsas ilusiones y aspiraciones absurdas. El hombre se halla en medio de la multiplicidad y belleza infinitas del mundo. Y sólo llega a ser libre cuando afirma la muerte como hecho ineluctable y sabe desligarse de todas las necesidades.

La rigurosa doctrina de Epicuro fue simplificada por los romanos. La virtud quedaría en adelante reducida a componente esencial de una existencia agradable. La conciencia y el equilibrio anímico permitían un auténtico placer de vivir, al que las artes, sin duda, no se oponían. Pero los epicúreos se guardaron de toda forma de idea-

lización y mistificación. Y ello marcó su concepción del arte, en la que las tendencias irracionales en la creación y el contenido artísticos fueron rechazados de plano.

Esta sobriedad repercutió en los dominios de la teoría musical y la poética, y de ella resultó una postura más seria y crítica ante las concepciones tradicionales. En este respecto hay que destacar la figura de Filodemo de Gadara, que vivió en Italia en el siglo I a.C. (véase p. 63 a propósito de la teoría musical, así como Beardsley, 1966, pp. 72 ss., y Tatarkiewicz, 1969, pp. 262 y 267 ss.).

Filodemo se opuso al efecto purificador de la música y a la teoría de los modos. Y en su escrito *Sobre los poemas* (*Peri poiematon,* ed. de 1932/1933, pp. 144-151) expresó una actitud parecida respecto a la poesía. ¿Pueden los poemas enseñar algo al hombre o mejorar su carácter? Ningún pensamiento, por bueno y moralmente recto que sea, puede convertir un mal poema en uno bueno. Pero la poesía no es equiparable sin más al placer puramente sensual. Filodemo no puede adherirse a la definición común de la poesía, que pone como misión suya la de enseñar y deleitar al hombre, pero tampoco da otra que aclare de un modo unívoco su posición. Lo único claro en su escrito es que forma y contenido no pueden separarse. La distinción, acostumbrada en la crítica literaria de su época, entre la inspiración del poeta y la técnica había dado lugar, según él, a serios malentendidos respecto a la verdadera naturaleza y cualidad de la poesía.

El mayor representante del epicureísmo romano, el filósofo y poeta Lucrecio (*ca.* 94-55 a.C.), describe en su gran poema *De rerum natura* la evolución de la naturaleza y la civilización. La vida surgió en la tierra a consecuencia de ciertos procesos naturales, y en el dominio humano nacieron y se desarrollaron la sociedad, el lenguaje, la religión y el arte. En contraposición a las viejas historias míticas que hablan de una «edad de oro» (Hesíodo), Lucrecio describe el estadio más antiguo de la evolución humana como el de una existencia primitiva y ruda, sobre la cual el hombre fue elevándose paulatinamente. Y el hombre debe luchar, con las luces de su razón, contra las falsas creencias y la opresión. La postura, fundamentalmente nueva, que los griegos habían adoptado respecto a la naturaleza (determinada por la reflexión y la autoconciencia), la cual sirvió de punto de partida a esta concepción evolutiva de las artes, fue glorificada por Lucrecio desde su vinculación a Epicuro, su maestro espiritual.

El escepticismo

Los escépticos radicales, caracterizados por su actitud mesurada y en el fondo negativa hacia las artes miméticas, fueron más allá que los estoicos y los epicúreos. El iniciador de esta escuela fue Pirrón de Elis (*ca.* 360-270 a.C.), pero su principal representante fue el romano Sexto Empírico en el siglo III d.C. Los escépticos cuestionaban el valor tanto de los conceptos racionales como de las impresiones sensibles. El hombre debía aspirar a un equilibrio del espíritu, y para ello debía intentar superar dialécticamente todo supuesto mediante su contrario. Había que vivir sin dogmas ni prejuicios. En el marco de este sobrio estilo de vida, la literatura era algo innecesario, incluso perjudicial. Las artes no fomentan ni el saber ni la moral; ni siquiera la música, que según Sexto Empírico no es más que una ilusión. La idea de que la música re-

presentaba una verdad o un hecho real (por ejemplo, la «música de las esferas») era considerada una pura «invención». El papel insignificante de las artes y su vago carácter quedan además subrayados por lo confuso y contradictorio de todo lo que se afirma sobre ellas (*Contra los músicos,* VI).

Sexto Empírico defendía una filosofía afín a la de Filodemo: tenía dudas sobre el carácter mimético del arte y su posibilidad de influir en los hombres ennobleciéndolos. Lo mismo que en las impresiones sensibles, en el arte había para él algo engañoso (*Contra los profesores,* § 297; *Contra los músicos,* VI).

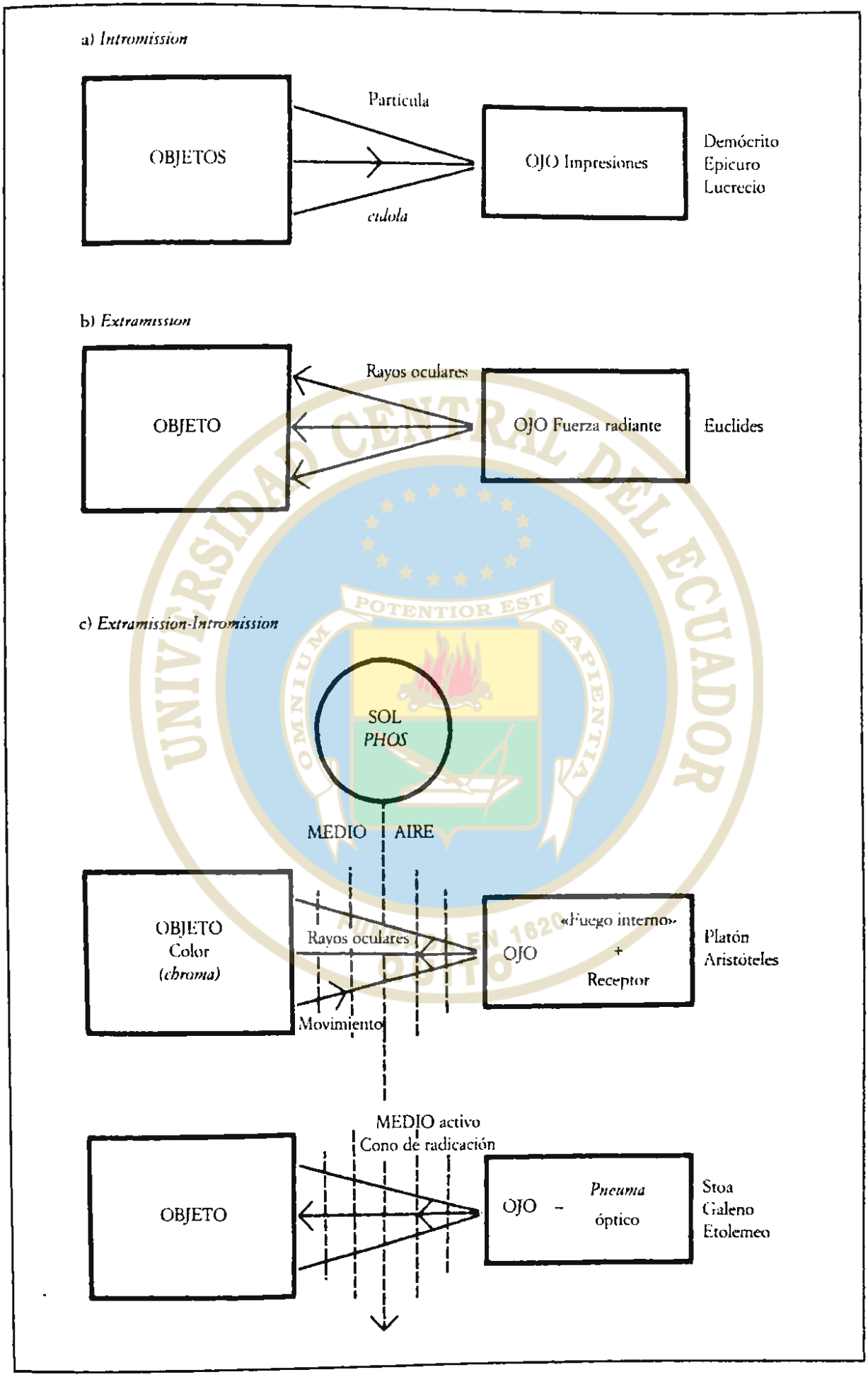
La óptica. Teoría de los colores

Hemos visto cómo en la época helenística las impresiones sensibles fueron adquiriendo un valor heurístico cada vez mayor. Ya en la época clásica se había planteado el problema de cómo cohonestar la norma objetiva y la percepción subjetiva cambiante. Y ello tanto en la arquitectura como en la música, la pintura, la escultura y las artes escénicas. Este mismo problema se planteó igualmente a la óptica de los antiguos, que lo abordó directamente. En esta rama del saber podemos apreciar el intento de los griegos de dilucidar sistemáticamente los fenómenos de la visibilidad, la percepción y la ilusión, así como la variabilidad subjetivamente condicionada. La óptica o teoría de la visión estaba relacionada con toda una serie de estudios especializados: investigaciones anatómicas y fisiológicas, teorías físicas, geometría descriptiva, catóptrica, astronomía, etc. Los problemas ópticos se tratarán en la teoría arquitectónica; en su tratado sobre la escultura, Jenócrates dedica a la óptica una sección entera (véase p. 60).

En su libro básico *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (1976), Lindberg distingue entre tres tipos fundamentales de teoría óptica:

a) La atómica, según la cual la forma de un objeto es transmitida al ojo a través de pequeñas partículas (*intromission-theory*: Demócrito, Epicuro, Lucrecio; cfr. cuadro 5).
b) La variante dinámica de la irradiación *(extramission),* según la cual el ojo emite rayos de naturaleza más o menos corpuscular que alcanzan a los objetos que se hallan en su campo de visión (Euclides).
c) La combinación de ambas, llamada teoría de *extramission-intromission* (Platón, Aristóteles, los estoicos, Ptolomeo y Galeno).

La teoría del tercer tipo, que era la generalmente aceptada, fue diferenciándose cada vez más en conexión con cuestiones ontológicas, teorías de los elementos e investigaciones psicológicas. Empédocles aún hablaba de una fusión del fuego del mundo visible con el del interior del hombre. Platón trató en su diálogo *Teéteto,* escrito supuestamente después de 369 a.C., de la relación entre el saber *(episteme)* y percepción sensible *(aisthesis).* En él se explica de forma parecida lo característico del campo de visión: la luz y el aire son el *medio* de la visión, y este medio constituye una cadena simpatética entre los fenómenos y el ojo. Asimismo, el color se compone de partículas que



Cuadro 5. Sistemas ópticos de la Antigüedad.

se desprenden de la superficie de las cosas (así en el diálogo *Menón*). Estas pequeñísimas partículas influyen en el medio óptico y la radiación luminosa. Según la doctrina de los elementos de Demócrito, hay cuatro colores primarios: blanco, amarillo, rojo y negro (*Timeo,* 67c-d).

Más allá de estas determinaciones físicas, Platón trató del significado ontológico de la luz, considerándola como trasunto de un mundo superior de Ideas puras (así en el *Banquete, República* y *Fedro*; véase p. 39). Los neoplatónicos ampliaron esta concepción –con la idea de la luz como emanación divina, la cual hacía de ella una manifestación divina en el orden terrenal–. Esta concepción gozó de gran aceptación en la Antigüedad tardía y conservó su vigencia durante toda la Edad Media.

Aristóteles dio una versión más elaborada de la teoría platónica del «medio óptico». Al Estagirita le interesaba ante todo la dinámica del campo de visión. La luz *(phos)* era para él una actualización del medio, transparente por naturaleza. Y los colores de las cosas *(chróma)* causan un movimiento en el medio permeable y transparente, por medio del cual los fenómenos son transmitidos al ojo, donde son transformados en percepciones (cfr. J. Gavel, 1979, pp. 14 ss.).

Para Aristóteles, el color reside de hecho en las cosas, y sirve para que éstas se destaquen por contraste de lo que les rodea. Pero hay que tener en cuenta una diferencia: la que existe entre los «colores primarios», rojo, verde y azul, y los «secundarios», como el amarillo, que provienen de la percepción. En la *Meteorológica* establece Aristóteles una escala cromática: blanco (o amarillo), rojo, violeta, verde, azul, gris y negro. En *De Sensu* (492a) considera estos siete colores desde el punto de vista de la percepción, donde el amarillo aparece como color primario. (La serie constituye, evidentemente, una escala de luminosidad.)

La doctrina de los elementos y los experimentos químicos y observaciones con ella relacionados (por ejemplo, las variaciones del color púrpura según la luz incidente) contribuyeron al conocimiento de la composición de los colores. Teofrasto, sucesor de Aristóteles, intentó explicar los cambios de los colores por determinados procesos que transforman el calor vegetal o animal *(De coloribus).* A partir de estas ideas se desarrolló en la época helenística la ciencia de la alquimia. Ésta puso en correspondencia los colores y las propiedades de los elementos con las disposiciones del hombre (el microcosmos), el carácter y las posiciones de los planetas (el macrocosmos). (La técnica empleada en la fabricación de tintes, por ejemplo los aparatos de combustión y destilación, era ya conocida por los sumerios. Los griegos desarrollaron la técnica de la regulación del calor en la cocción de vasos cerámicos pintados con figuras negras.) En la época helenística la ciudad de Alejandría ocupó, junto a otras, un lugar destacado en el terreno de la alquimia.

En esta época la óptica experimentó considerables progresos tanto en la teoría como en la práctica. Los estoicos destacaron mucho más que Aristóteles el carácter físico y dinámico de la percepción. Se pensaba que el medio transparente, esto es, el aire, era en cierto modo estimulado tanto por la luz solar como por la radicación ocular o pneuma óptico, que se suponía partía del nervio óptico y del ojo y hacía vibrar el aire. De ese modo, el medio servía de transmisor de la radiación ocular al objeto.

La teoría óptica de Euclides, expuesta hacia 300 a.C. en su *Optika,* se distingue de la de los estoicos en que no busca la solución de los problemas físicos y fisiológicos, sino que establece una serie de teoremas. Euclides acepta que el ojo emite rayos, pero no los concibe como algo material, sino en un sentido *geométrico* y abstracto. Estos rayos salen del ojo formando unos conos de radicación que alcanzan todas las cosas que hay en el campo de visión. La magnitud y la posición de los objetos están determinadas por la magnitud del campo de visión, es decir, por el ángulo del cono, cuyo vértice está en el ojo. Cuantos más rayos llegan a los objetos, más claro aparecen éstos. La teoría geométrica de Euclides fue la base de las posteriores construcciones perspectivistas que conocemos desde Vitruvio. Más tarde, Ptolomeo las incorporó a su óptica, más atenta al aspecto material.

De las obras posteriores a Euclides hay que mencionar los *Ocho libros sobre las secciones cónicas,* de Apolonio de Perges († 271), en los que se explican de manera teórica y práctica las secciones del cono y sus ángulos. De estos libros se conservan cuatro en lengua griega, y el resto se conoce a través de traducciones y comentarios árabes. Esta obra ejercería una influencia duradera en la teoría renacentista de la perspectiva y su técnica de la anamorfosis.

Los más importantes estudiosos de la óptica en la Antigüedad tardía fueron el astrónomo y matemático Ptolomeo (*ca.* 85-160 d.C.) y el médico Galeno (*ca.* 129-199 d.C.) –el primero, en Alejandría, y el segundo en Pérgamo y Roma.

Galeno reelaboró la teoría dinámica de la percepción de los estoicos. Para él, la percepción era comparable a una fuerza animada; posee un pneuma y pone en movimiento el medio entre el ojo y el objeto. El fenómeno es conducido al ojo, donde es elaborado y, por medio del nervio óptico, dirigido al entendimiento (*De placitiis Hippocratis et Platonis;* cfr. la exposición de Lindberg, 1976). Galeno describe luego detalladamente la anatomía del ojo y el cristalino.

Ptolomeo marcó, con sus tratados matemáticos, astronómicos, astrológicos y ópticos, el camino que posteriormente seguirían la ciencia árabe y los estudios medievales y renacentistas. La primera parte de su *Óptica* (*ca.* 127-148 d.C.) ha sido reconstruida por Lejeune –probablemente trataba de la fisiología de la visión–. La segunda parte, transmitida a la posteridad en una traducción árabe del siglo IX (luego traducida al latín), trata de la relación entre el sentido de la vista y el campo visual. Ptolomeo describe aquí, de acuerdo con la concepción estoica, cómo el rayo ocular atraviesa el medio aéreo transparente. Su poder de penetración disminuye proporcionalmente a la resistencia del aire y a la lejanía del objeto. El campo de visión consiste, como en Euclides, en un haz de rayos de forma cónica que Ptolomeo considera no sólo geométricamente, sino también como realidad física. La forma y el color de las cosas afectan al cono –este proceso modificador es designado con la palabra *passio* (Ptolomeo se remite aquí a la teoría aristotélica de los colores)–. El cono de radicación ocular es comparable a un órgano sensible extendido que media entre el ojo y las cosas del mundo visible. Los rayos que se dirigen al centro del campo de visión aseguran la nitidez e intensidad de la visión, mientras que los de la periferia sólo proporcionan una impresión difusa de los fenómenos.

Fig. 8. Alejandro Magno. Roma, Museo Capitolino.

Como señala Lindberg, la teoría óptica de Ptolomeo constituye una fecunda síntesis de la teoría de la *extramission-intromission* de Platón, Aristóteles y los estoicos y los teoremas geométricos de Euclides. Ptolomeo parece que también se ocupó de modo experimental con el fenómeno de la refracción en el aire, el agua y el vidrio –en el segundo libro de la *Óptica* se presentan los resultados de estas investigaciones en relación con las ilusiones de los sentidos (A. Lejeune, *L'Optique de Claude Ptolemée,* 1956)–. Los árabes tradujeron y comentaron la *Óptica* de Ptolomeo, igual que sus obras astronómicas y las cartas y tablas en ellas inspiradas. Esta obra fue muy difundida en la Edad Media en traducciones latinas, y como parte esencial del cuerpo de teorías científicas antiguas ejerció una notable influencia durante todo el Renacimiento.

Teoría del arte – Ilusionismo

Hasta la época helenística, el artista estuvo en cierto modo al servicio de la *téchne.* Su cometido era la transposición mimética de un objeto a un medio artístico o el traspaso de un medio a otro; en ello no dejó de encontrar cada vez más ocasiones de expresar en la obra artística las componentes subjetivas de su propia personalidad (notoriamente en la ejecución musical). La acentuación de la expresividad artística fue a la par con la importancia heurística que en la época helenística se dio a las impresiones sensibles. Las artes plásticas de finales del siglo IV podían reflejar la tristeza, el dolor, la inquietud, la delicadeza, la felicidad y el *pathos* divino –así en el tipo canónico de retrato que creó Lisipo con su cabeza de Alejandro Magno (fig. 8)–. También se intensificaron las notas de sensualidad en las representaciones del cuerpo humano, especialmente el femenino. Respecto a las estatuas de Venus y Hermes de Praxíteles y su escuela (*ca.* 340-330 a.C.), puede hablarse de un virtuosismo en la imitación natural y de sus efectos ilusionistas. Son

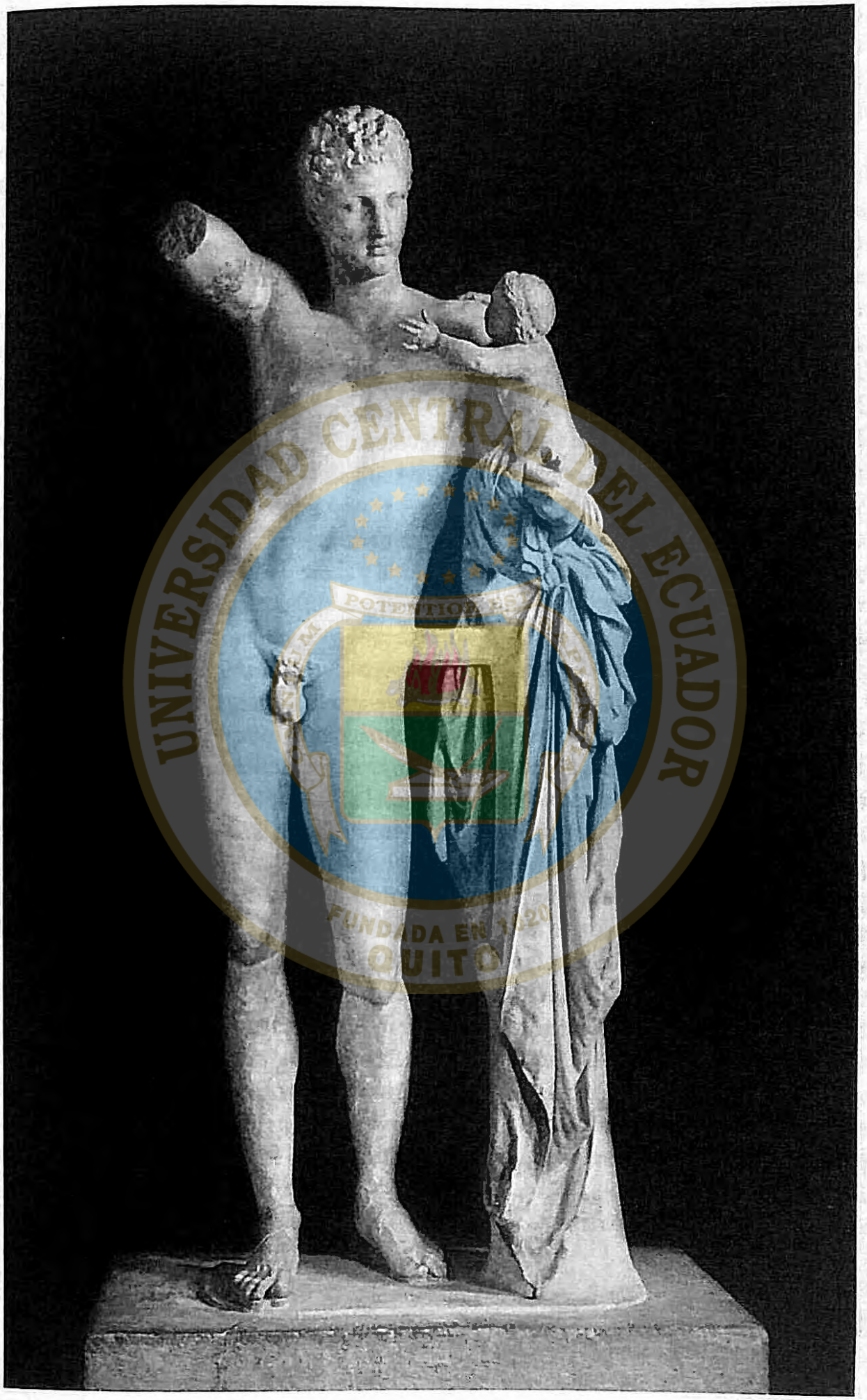


Fig. 9. Praxíteles, *Hermes y Dionisos.* Museo de Olimpia.

cuerpos delicadamente cincelados que parecen poseer calor y vida. Del mismo modo que en el periodo manierista los críticos de arte del siglo XVI solían emplear vocablos como *grazia* y *bellezza* para calificar las obras de arte, las estatuas y pinturas de vasos de la época helenística fueron célebres por su *charis* (fig. 9).

En la crítica de arte helenística se produjo un desplazamiento del interés, paralelo al de la propia praxis artística, desde las normas objetivas y las notas subjetivas de las obras a la personalidad artística y su capacidad de reproducir el mundo visible de manera ilusionista. Sócrates y Platón habían entendido lo bello como dimensión metafísica, medible de acuerdo con las normas de lo bueno y lo verdadero. El aspecto fundamental del arte y la arquitectura del siglo VI y de la época clásica era el atenimiento a principios que expresaban la analogía entre el orden microcósmico y el macrocósmico (el número, la medida, la proporción y la armonía de ellos resultante). Aristóteles había exigido separar el enjuiciamiento de una obra artística de todo juicio moral. Para él, las artes, incluidas las miméticas, tenían, al igual que la naturaleza, como *única* gran meta la realización o actualización de su ser. Pero la conciencia cada vez mayor por parte del artista de la función social y el papel de lo mimético como principio común de las artes plásticas es ya evidente en el diálogo ficticio que hacia el 400 imaginó Jenofonte entre Sócrates, el pintor Parrasio y el escultor Cleiton (véase p. 27; aquí se encuentra ya un esbozo de la posteriormente tan discutida «jerarquía de las artes», fuente de un debate que, en torno al término *paragone,* desempeñaría un importante papel en el Renacimiento). En la época helenística el ilusionismo era el vínculo que hacía efectiva la identidad entre idea y forma creada, cosa y copia. De la misma manera que se atribuía a la percepción cierto valor heurístico cuando se trataba de descubrir la verdad en el mundo dinámico y cambiante, el aspecto ilusionista de la obra de arte también podía contener una parte de la verdad (véase fig. 11, p. 76).

Esta idea presidía la crítica de arte de la época. Aun cuando, desde nuestra actual perspectiva, las pinturas murales o las escenografías antiguas sólo con limitaciones pueden calificarse de ilusionistas debido a su sujeción a ciertas convenciones, como una gama de colores limitada, los espectadores de la época veían en ellas verdaderos prodigios de la ficción y la simulación de la vida real. El legendario fundador de la pintura de carácter ilusionista fue Zeuxis, que produjo su arte en el periodo de 435-390. Se dice que Zeuxis pintó un racimo de uvas tan realistamente, que los pájaros picoteaban la pintura. Según esta anécdota, tan típica de la crítica de arte helenística, Zeuxis pintó sus uvas en competición con el pintor Parrasio, que por su parte consiguió engañarle con una cortina pintada. Luego Zeuxis se desquitó pintando la figura de un joven, tan real que ahuyentaba a los pájaros (cfr. Plinio el Viejo, *Nat. Hist.,* XXXV, 61). Aunque estas historias hubiesen sido inventadas, reflejan una tendencia del arte de la época y la valoración positiva por parte de los críticos de todo efecto ilusionista.

Principios de selección

El nombre de Zeuxis nos es conocido a través de la llamada «leyenda de Zeuxis», que, basándose en fuentes helenísticas, relatan Cicerón (*De inventione,* II, I) y Plinio el Viejo

(*Nat. Hist.*, 36 y 64). Zeuxis habría recibido el encargo de pintar una figura de Hera Laquinia para el templo de Hera en Crotona (o Agrigento). Con la intención de crear una obra insuperable, Zeuxis eligió a las cinco vírgenes más bellas de la ciudad, cada una de las cuales aventajaba al resto en alguna perfección corporal, pero ninguna poseía todas las perfecciones juntas. El artista reunió las partes corporales más perfectas de cada una en una figura ideal. De esta leyenda, constantemente citada en la posterior literatura occidental, podemos inferir la importancia que llegó a adquirir la imitación de la naturaleza en las épocas clásica tardía y helenística. Y aquí vuelve a plantearse el viejo problema de la estética clásica: ¿cómo compaginar la norma objetiva con la percepción subjetiva? ¿De dónde le viene al artista su concepto de aquella forma ideal que le permite hacer una selección? ¿Es esa *idea* resultado de un estudio de la naturaleza o debe entenderse como inspiración divina? ¿Corresponde la norma al valor medio, natural, o sólo puede constituirse de una manera nueva cada vez en el momento fecundo de la creación?

Es posible interpretar la leyenda de Zeuxis tanto en un sentido platónico-idealista como en otro aristotélico-empirista. La pregunta por la belleza «en sí» y por la relación del artista con la gran maestra naturaleza plantea problemas nucleares de la teoría del arte –y en el fondo no permite una respuesta unívoca–. En última instancia depende de si se cree o no en una realidad superior y en normas y valores objetivos. En la leyenda helenística el centro de gravedad es claramente la naturaleza como maestra del artista. Inspirado por ella, el artista aparece como una fuerza creadora paralela, capaz de producir algo que ella se propone realizar pero no puede.

La importancia mayor que en la concepción helenística del arte cobra el alma individual del artista y las posibilidades, cada vez mayores, que éste tenía de expresarla tuvieron que repercutir en la consideración y la posición sociales del artista. Éste aparece ahora como individuo independiente, inspirado por la naturaleza y liberado de los límites, demasiado estrechos, que la tradición hasta entonces había establecido. Según Plinio, Lisipo habría proclamado que su maestra y modelo no era la tradición, sino la naturaleza (*naturam ipsam imitandam esse; Nat. Hist.* XXXIV, 61).

El ilusionismo del arte helenístico gozó del máximo reconocimiento de la teoría artística de su época como logro y valor artístico especialmente destacables. El pintor no hace sino elaborar el vínculo que tiene que existir entre la cosa y su copia. Su capacidad innata de transposición mimética de las cosas da origen a una suerte de producción mítica que eleva la personalidad artística a figura mágica y dispensadora de vida. Y éste era el tema central de las anécdotas que proliferaron hacia el 300 a.C. –el artista aparece como un héroe de la cultura que con su virtuosismo artesanal reduce la técnica a la condición de sirviente suya.

La crítica artística

El nuevo género literario de la crítica artística encontró un muy destacado representante en Douris de Samos (340-320 a.C.), supuesto discípulo de Teofrasto. Sus escritos sobre obras artísticas se han perdido, pero gracias a la actividad compilatoria de Plinio

el Viejo conocemos muchos nombres de artistas y «especialidades» a los que se refiere. (Las fuentes de Plinio han sido reseñadas al detalle por Kalkmann, 1896. Cfr. también J. Białostocki, *Meander* 15 [1960], pp. 226-230. Los lugares pertinentes se hallan en *Hist. nat.* XXXIV-XXXVI.) Fueron célebres, por ejemplo, el escultor en bronce y pintor Protógenes por su exactitud en el detalle, o los pintores Melantio y Asclepiodoro por la disposición armónica de las figuras y la sensación de espacialidad respectivamente. (En la pintura de figuras rojas de los vasos se encuentran ya los que cabe considerar los inicios del tratamiento perspectivista del espacio. La perspectiva debió de continuar desarrollándose en la pintura escénica del siglo V, así como en los frescos y vasos de la misma época. También en los proyectos arquitectónicos se tenía presente, como ya hemos visto, la alteración que la perspectiva impone a los elementos de los edificios. Y la *Óptica* [véase p. 52] aportó un modelo geométricamente fundamentado de la percepción, que seguramente habría permitido calcular posteriormente las perspectivas.)

Douris destaca especialmente al pintor Apeles, quien desempeñó el puesto de pintor de la corte de Alejandro Magno. En torno a su figura creció toda una flora anecdotaria. Su pintura descollaba por su belleza y gracia particulares, rivalizaba con la propia naturaleza, era capaz de pintar fenómenos que difícilmente podían representarse, como el relámpago o el rayo, y sabía unir el talento con la laboriosidad: no pasaba un día sin que su mano trabajara (*nulla dies sine linea*). Pero Douris lo alaba sobre todo por la elevada posición social que, gracias a sus dotes, logró alcanzar como pintor autodidacta: Alejandro le trató como igual, y fue honrosamente recibido como huésped en la corte de Ptolomeo. Apeles aparece aquí como un príncipe del reino del arte, rango que nadie podía disputarle.

La mayoría de estas anécdotas difícilmente resistirían la crítica histórica, pero la tendencia, que ellas ilustran, a la glorificación del artista como individuo agraciado y a la sobrevaloración del virtuosismo y la independencia social es una característica incontestable de la teoría del arte de aquellos tiempos. Muchos de los episodios cuidadosamente registrados por Plinio serán después *topoi* de los escritores sobre temas artísticos, con los que sazonarán sus descripciones de otras vidas de artistas. Vasari es, a mi juicio, uno de los más destacados a este respecto.

Jenócrates

En los primeros tiempos del helenismo, las «artes miméticas» llegaron a constituir un dominio independiente de la creación cultural humana, y, por ende, susceptible de una consideración histórica. En conexión con los datos biográficos y los tratados tradicionales sobre arte, de índole más bien técnica, surgió un nuevo género de literatura en torno al arte. Entre sus primeros representantes se cuenta el escultor, formado en la retórica, Antígono de Caristo (en torno a 300 a.C.). Le siguió Jenócrates de Atenas, escultor de obras en bronce, que abandonó su ciudad natal para afincarse en Sición, donde la escultura en bronce de la época había llegado a su cima (por ejemplo, con Lisipo). Sus consideraciones sobre los escultores en barro, bronce y mármol, además de los pintores, y acerca de los principios básicos del arte han sido minuciosa-

mente estudiadas por Kalkmann (1896) y B. Schweitzer (1932/1963, pp. 105-164). Las fuentes para su reconstrucción fueron Plinio y Quintiliano.

En su concepto de la historia de las artes, Jenócrates se inspira en Demócrito (en torno a 400 a.C.). Concibe el curso de la historia como una evolución, a partir de un comienzo primitivo, a través de estadios gradualmente superiores. Fidias se halla en el comienzo del arte escultórico. La sabiduría de un Policleto, la *symmetría* de Mirón y el naturalismo de Pitágoras llevaron la escultura a aquella suprema perfección que puede admirarse en el escultor contemporáneo Lisipo. Desde su espíritu patriótico-local piensa Jenócrates que aquél había conseguido realizar lo que en sus antecesores sólo era una aspiración. Parecida es, según él, la evolución de la pintura: Apolodoro desarrolló el dibujo o pintura de «sombras» *(skiagraphía),* Zeuxis el ilusionismo, y Parrasio se destacó por la claridad y armonía de la composición *(symmetría).* Eufranor pudo luego servirse ecléctícamente de estos progresos, y Apeles hacer una síntesis de todos ellos. El esquematismo histórico de Jenócrates es sorprendente, como también su sobrevaloración de lo mimético, que considera como fundamento y meta suprema de todas las artes. Pero el problema de la imitación pide diferentes soluciones formales y estilísticas, según el género de que se trate.

B. Schweitzer ha expuesto claramente los cuatro aspectos principales de las consideraciones de carácter técnico hechas por Jenócrates. Los dos primeros proceden de la época clásica y de la herencia de Policleto: bajo el concepto de *symmtería* quedan subsumidas las relaciones de las partes entre sí y con el todo, así como la consideración de las proporciones objetivamente establecidas. Bajo el de *rhythmos,* la unión orgánica, viva, de las partes y el movimiento representado. La exactitud de la copia del cuerpo natural y la perfección técnica son asunto de la *akribie* del artista. Y el último aspecto es de naturaleza *óptica* –el efecto de la escultura vista desde su perspectiva principal y las modificaciones que tiene que sufrir como fenómeno del mundo visible.

Aquí se acentúa mucho más que en tiempos pasados el carácter relativo de estos conceptos, que tienen valor de princios formales fundamentales de la creación artística. Ninguno puede tener validez aislado del resto, y todos juntos deben ser invocados como auténticas normas a la hora de valorar críticamente toda obra particular y todo avance artístico en el marco de la evolución general.

Tanto en las secciones técnicas como en las históricas, Jenócrates se centra en el problema de la imitación. En aquellos periodos de la evolución posterior en los que la idea de la imitación de lo visible presidió la teoría y la práctica artísticas, se adoptó prácticamente el mismo punto de vista que Jenócrates. De estas mismas premisas partía, por ejemplo, Vasari en sus *Vidas,* lo cual nada tiene de sorprendente, pues se remitía a autoridades antiguas, como Vitruvio, Plinio y Quintiliano, quienes a su vez aceptaban como válida la teoría helenística del arte.

La teoría musical

Ya hemos visto cómo, en el marco de los cultos religiosos, se formaron distintas especies musicales; instrumentos y *modi* diferentes correspondían a diferentes géneros

literarios, como la elegía, la lírica y el ditirambo. La música vocal desempeñó, ya desde el principio, un papel primordial en la *choreia,* y en el teatro servía para subrayar el carácter de los distintos personajes. Los diferentes *modi* (modos o tonalidades) se empleaban según el género dramático (tragedia, comedia, sátira, idilio) y según la acción. Tales *modi* quedaban también reflejados en los distintos tipos de decorado escénico. Ya hemos señalado la importancia de estos criterios estilísticos objetivos para la tradición occidental y sus conceptos relativos a los géneros y los estilos, tanto en la arquitectura como en las artes plásticas. Al igual que en estas últimas, también debió de concederse con el tiempo a la música vocal la posibilidad de una diferenciación expresiva personal.

La música instrumental asimismo evolucionó hacia la ejecución solista y virtuosista. Hacia 450 a.C., Melanípides y Frinis de Mitilene, así como su sucesor Timoteo de Mileto –poeta y músico que vivió principalmente en Atenas–, señalaron a la música una nueva dirección. La melodía, que antes debía mantenerse a la sombra del ritmo, adquirió una importancia mayor. Finísimas variaciones en el modo y el ritmo, escalas cromáticas y un hábil empleo del coro ampliaron el margen de expresión personal y ejecución virtuosista. La consecuencia fue una relajación de la anterior separación estricta entre los modos –Dionisio de Halicarnaso (siglo I a.C.) se lamentaba de que los músicos habían ido demasiado lejos, pues llegaban a emplear los modos dórico, frigio, lidio, diatónico, cromático y enarmónico en una misma obra (véase al respecto Tatarkiewicz, 1979, pp. 252 ss.).

Cada modo poseía un carácter propio que, se supone, reflejaba la mentalidad original de cada pueblo o tribu e influía en el estado anímico de los oyentes. Así, el severo modo dórico, con sus recias sonoridades, se oponía al vivaz e impetuoso modo frigio, con sus agudos sonidos de flauta. Entre ambos se situaban los delicados modos jónico y lidio, y asociados a éstos se hallaban el elegíaco, el mixolidio, etc. El carácter *ético* de la música y su efecto sobre el alma humana fue una idea firmemente arraigada en toda la Antigüedad. Aún en los siglos II y III d.C., Arístides Quintiliano subrayaba de modo especial esta idea en sus *Tres libros sobre la música* (ed. de A. Jahn).

Se ha descrito la música del periodo prehelenístico como un arte racional y reglamentado. De acuerdo con la doctrina pitagórica de los números y las proporciones musicales, se le atribuía una significación especialmente profunda, de naturaleza metafísica (véase p. 19 sobre Pitágoras y Damón, y p. 20 sobre Platón). Sin restar nada de esta significación metafísica, el Pseudo Aristóteles y Teofrasto acentuaron aún más la función ética de la música, explicando su efecto «purificador» sobre el alma humana por su capacidad para percibir sonidos puros (los llamados «armónicos»). El principal musicólogo de los primeros tiempos del helenismo, Aristoxeno de Tarento, explicó en una serie de tratados las leyes de la música y su valor y efecto sobre el hombre. Fundamental y típica de esta época era la distinción entre la percepción acústica «natural» y los sentimientos que ésta despierta en el oyente, los cuales dependen de sus dotes musicales y de su educación cultural. Lo primario era la pura impresión sensible. Parejamente distinguieron los estoicos Espeusipo y Diógenes de Babilonia (*ca.* 240-152 a.C.) entre la impresión sensible y los sentimientos concomitantes (placer y dolor). Pero las impresiones sensibles pueden ser esencialmente distintas; existen las

sensaciones naturales, originales, y las impresiones culturalmente condicionadas: «En estas impresiones elaboradas se basa la música: ésta tiene una base sensible, y sin embargo es racional y objetiva, y por eso puede ser objeto de la ciencia» (Tatarkiewicz, 1979, p. 264). Esta concepción de la música como un arte racional en su esencia fue origen de una polémica entre los estoicos y los epicúreos, pues éstos sostenían que la música era algo de todo punto irracional y, por ende, incapaz de producir cualquier efecto de orden ético en el hombre (sobre Filodemo, véase p. 51).

La teoría musical es, sin duda, la más desarrollada entre las teorías sobre las «artes miméticas» de la Antigüedad. La función ética de la música quedaba reforzada por su orientación mimética, si bien la posición de Aristoxeno parece reducir un tanto su «carácter mimético». Sin embargo, la expresión «artes músicas» *(musiké téchne)* hacía referencia a numerosas actividades que no cabía considerar propiamente musicales, como las artes imitativas de la poesía y la pintura. La ciencia sistemática de la música estaba muy desarrollada en la época helenística. De los escritos de Aristoxeno ha podido deducirse la siguiente estructuración: la *teoría* trata de los fundamentos físicos y aritméticos y su expresión técnica en la teoría de la armonía, el ritmo y la métrica. La *práctica* presenta dos aspectos: el didáctico y el *productivo* del empleo de la técnica musical. El segundo se divide en dos dominios: el de la *composición* y el de la *interpretación*.

En la «composición» hay componentes musicales, coreográficos y poéticos, de acuerdo con la estrecha vinculación originaria entre música, danza y poesía (la *choreia*). La ejecución o «interpretación» incluye, en consecuencia, tanto el canto como el uso de los instrumentos y la actuación. En la interpretación tenían perfecta cabida las peculiaridades expresivas de la personalidad del artista. (La estructura de la teoría musical helenística fue ya estudiada por P. Marquardt [1868] sobre la base de los *Fragmentos armónicos* de Aristoxeno. En Marquardt y en R. Schäfke y H. Koller se apoya Tatarkiewicz en su exposición; 1979, pp. 255 ss.)

La doctrina del efecto ético de la música, así como los aspectos estilísticos objetivos de los distintos modos, ejercieron, como ya hemos constatado, una influencia extraordinaria en la historia de los estilos y los géneros de otras artes miméticas. Tal fue el caso especialmente en la arquitectura, cuya relación con la música a través de la doctrina de los números y las proporciones debió de estar ya firmemente establecida en el siglo VI. Así como, en el teatro, el modo, el ritmo, la métrica y la armonía, además de la composición y la interpretación, debían ser los adecuados al género y el contenido, y el decorado estar en correspondencia objetiva con el estilo particular, en la arquitectura el estilo debía guardar consonancia con la función representativa y la finalidad del edificio: el estilo dórico era el apropiado para los templos dedicados a Zeus o a Ares, el jónico el adecuado al carácter de Hera o de Apolo, el corintio al de Afrodita, etcétera.

Aun cuando la praxis arquitectónica de la época helenística al parecer no siempre se atuvo a la doctrina de los modos, sino que prefería rendir tributo al lujo exagerado del estilo corintio, aquella escala teórica de estilos objetivos recobró y mantuvo su vigencia en épocas posteriores, generalmente de tendencia ecléctica. Más adelante veremos cómo el arquitecto romano Vitruvio la defendió expresamente (véase p. 70). Los *modi* de la arquitectura estaban entonces subordinados al *decor*, a lo tradicional y adecuado (cfr. el cuadro sobre la retórica, p. 66, cuadro 6).

Los textos griegos sobre la teoría del arte pertenecientes a las épocas clásica y helenística nos han llegado a menudo incompletos o pasados por las manos de compiladores posteriores. Los de principios del siglo V son de carácter más bien técnico, como, por ejemplo, el *Canon* de Policleto y el *Tratado* de Jenócrates sobre la escultura. Su propósito era unir teoría y técnica y confrontar las cualidades objetivas de una obra con su impresión subjetiva. También en los escritos retóricos de esta época lo que importa son los componentes objetivos y la construcción del discurso, además de su efecto sobre el oyente. La peculiaridad y la función de las artes miméticas, mediadoras entre el mundo de las cosas visibles y el del espectador, son también rozadas en el análisis del drama que hallamos en la *Poética* de Aristóteles. Posteriormente, la idea aristotélica del efecto *ético* del drama sobre los espectadores se extendió a las demás artes miméticas. Ello se aprecia sobre todo en los escritos conservados sobre la música, que en la época helenística cristalizaron en un sólido sistema. En ellos se consideran la constitución objetiva, la composición y la ejecución, pero también la cuestión, siempre renovada en la estética occidental, de la transmisión al oyente de un contenido de naturaleza emocional y la participación de aquél en la vivencia estética.

Historia del arte y *ekphrasis*

A estos dos tipos de escritos teóricos sobre el arte, que tratan de la técnica, la constitución e incluso del carácter y el efecto éticos del arte, se añade en la época helenística una tercera e importante consideración: la ocupación con las artes «miméticas» o «músicas» como fenómeno *histórico*. En esta época, cuyo arte exhibe el sello de la retrospección o del autoexamen, aparece significativamente la consideración específicamente *histórica* del arte. Y la base para una valoración de esta evolución en la pintura y la escultura es sobre todo el momento mimético (Jenócrates). Además de este género histórico, en el que se juntan aspectos técnicos e históricos, nace también, como tipo nuevo y de carácter más bien literario, la biografía artística y el anecdotario (Douris de Samos). En estos textos se refieren en un tono popular el talento y las capacidades especiales del artista, así como su habilidad para crear ficción y su rango social. Nuevo es también en la época helenística el género literario de la descripción de imágenes artísticas *(ekphrasis),* en el que el escritor pone a contribución, de forma primorosa, la función descriptiva del lenguaje –valiéndose también de metáforas e imágenes sorprendentes–. Muchas de las anécdotas y descripciones de esta clase que nos han llegado de la Antigüedad tardía muestran un carácter puramente tópico, y sólo cabe enjuiciarlas como meras ficciones literarias o ejercicios estilísticos.

A la ocupación con la técnica y las normas y principios de la producción artística se suman en la época helenística, por una parte, la valoración histórica de épocas pretéritas y, por otra, una ampliación y regulación de los conceptos genéricos, de la teoría y práctica de la *mimetiké téchne* y de las descripciones de obras y artistas. Esta evolución corrió paralela a la de las grandes sistematizaciones de la retórica, cuyos conceptos estaban en parte tomados de la teoría del arte. La relación de Roma con la cultura grecohelenística fue desde bien temprano una relación de dependencia –a pesar de sus pro-

pias raíces italianas–. En lo tocante a la teoría del arte y la estética, basta con señalar su asimilación de la filosofía, del estoicismo y el epicureísmo, la óptica y la astronomía, la teoría de la arquitectura, el concepto de *mímesis* y la teoría de los modos, además de los *topoi* y la terminología utilizados en los tratados sobre las artes, la literatura anecdotaria y las descripciones de obras artísticas.

Roma

La retórica

En el siglo I a.C. los romanos habían perfeccionado el sistema de la retórica y traducido al latín los términos griegos correspondientes. También se latinizaron los términos tradicionales para medida, proporción y armonía. Erich Auerbach ha demostrado que la terminología griega era más rica y exacta que la latina. Así, por ejemplo, los vocablos griegos que refieren la forma (*eidos, morphé, schema,* etc.) no encontraron más de dos equivalencias: *forma* y *figura*. En las palabras griegas alentaban multitud de significados y aspectos. Y esta circunstancia se hace notar igualmente en la terminología de la retórica.

En la *Retórica* de Aristóteles se define este arte como el arte de la persuasión, en el que la verdad sólo halla expresión de un modo relativo. Los romanos adoptaron este arte de origen griego. En la persona del orador romano debían darse ciertas condiciones naturales *(ingenium),* que fueron clasificadas de la siguiente manera:

a) Imaginación, inteligencia, memoria;
b) las cuatro virtudes naturales (justicia, fortaleza, moderación y sabiduría);
c) voz hermosa, apariencia agradable y buenos modales.

El arte de la retórica *(ars rethorica)* podía aprenderse, después de cumplido el estudio de la gramática, la lógica, la psicología y el lenguaje jurídico, con la práctica en el empleo de las reglas retóricas. Para este menester existían obras poco menos que indispensables, como el texto analítico *Ad Herennium* (*ca.* 81 a.C.), que recogía un buen número de normas.

Una condición más para dominar el arte de la retórica era el ejercicio constante *(exercitium),* aprovechando siempre la experiencia adquirida y acumulada con cada intento (un método que recuerda el del «trial and error» de la moderna teoría del conocimiento).

En el cuadro 6 se muestran esquemáticamente las complejidades del sistema retórico. Este esquema recoge lo fundamental de los análisis de D. L. Clark (1957) y se organiza en tres partes principales:

I. La persona del orador; sus recursos y capacidades para persuadir *(vis oratoris).*
II. La estructura del discurso *(oratio).*
III. El propósito del discurso *(quaestio).*

I. *VIS ORATORIS*		II. *ORATIO*	
1. *Inventio*	a) *status:* análisis de la materia b) *persuasio:* finalidad, situación c) influencia en público d) análisis de la argumentación	1. *Exordium*	Introducción
		2. *Narratio*	Exposición del contenido
		3. *Divisio partitio*	División de los temas
2. *Dispositio*	Articulación del discurso		
		4. *Confirmatio*	Argumentos en favor de algo
3. *Elocutio*	El discurso bello: a) uso correcto del lenguaje b) claridad en las palabras c) *ornatus:* figuras retóricas, figuras mentales, figuras léxicas d) *aptum:* lo adecuado, apropiado a la materia y la forma –objetivo y expresivo – *stilus gravis* – *stilus mediocris* – *stilus humilis*	5. *Confutatio*	Argumentos en contra de algo con el fin de persuadir, *persuasio* Recursos en 4 y 5: a) uso de máximas b) ejemplos, *exempla,* con imágenes, hechos históricos, etc.
		6. *Peroratio*	Palabras finales, conclusiones
4. Memoria	Función de la memoria en el discurso y del uso de metáforas		
5. *Pronuntiatio*	Pronunciación y gesticualción		
		III. *QUAESTIO*	
		1. Infinita	Análisis de la tesis y del efecto deseado
		2. Finita	Distintos tipos de discurso: a) discurso laudatorio b) persuasión política c) discurso jurídico

Cuadro 6. El sistema de la retórica.

El mayor retórico en la teoría y en la práctica, Cicerón (106-43 a.C.), trató de la técnica retórica en su escrito *De inventione,* del puesto del orador en la sociedad y su formación ideal en *De oratore* (*ca.* 55 a.C.), y de la relación del ideal retórico con el concepto de la belleza perfecta en *Orator* (*ca.* 46 a.C.).

De inventione trata de la función de la imitación *(imitatio)* en la retórica. (Cicerón se inspira en los *Tres libros sobre la imitación* de Dionisio de Halicarnaso, en los que se aborda la cuestión del sentido y la esencia de la imitación, esto es, qué es lo que se imi-

ta y cómo se imita.) Mediante el estudio de los autores clásicos y un análisis detenido de sus cualidades y sus debilidades podrá el orador, según Cicerón, estar en condiciones de desarrollar un estilo propio. Las memorizaciones, las traducciones y las paráfrasis son, a este respecto, ejercicios muy recomendables. Recordando la leyenda de Zeuxis (véase p. 58) considera Cicerón la *imitatio* como un medio legítimo de la retórica, pero apartándose del contexto original del concepto de la *mímesis* no pone sus miras en la naturaleza, sino en los préstamos de la literatura y los ejemplos morales *(exempla)* –la tradición reemplaza a la naturaleza (véase p. 28)–. Dentro de los debates literarios contemporáneos entre los defensores del estilo purista (aticismo) y los del ornamentado (asianismo), Cicerón toma una posición intermedia (véase al respecto la obra clásica de Eduard Norden *Die antike Kunstprosa,* 1898).

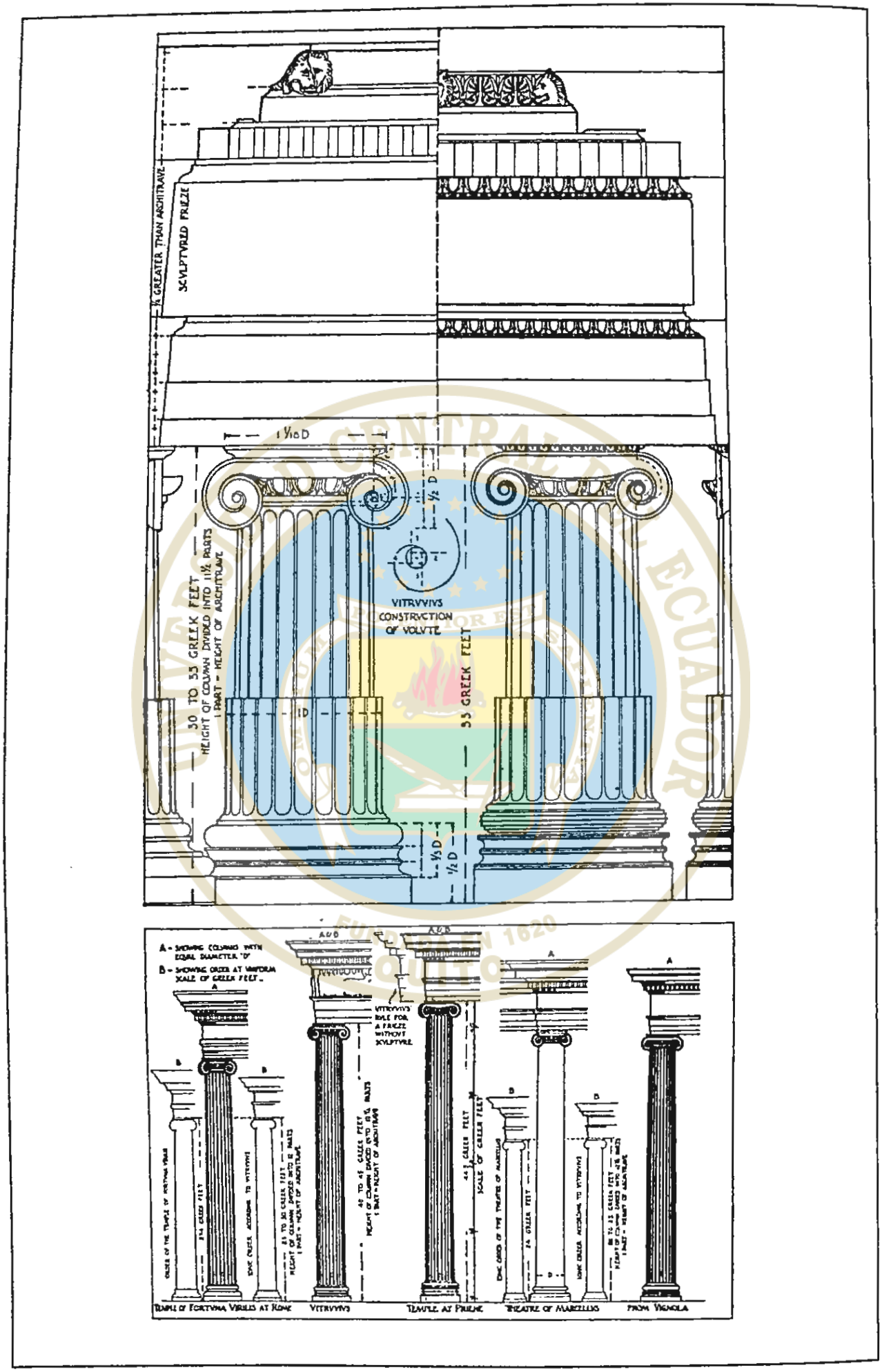
El siguiente gran maestro de la retórica, Quintiliano, opinaba que había que partir de la imitación de lo «extraordinario» y nunca estancarse en un estilo determinado. Su obra en doce volúmenes *De institutione oratoria,* escrita en los años 70-96 d.C., ejerció una influencia duradera en toda la Edad Media y el Renacimiento. En ella, estilo equivale a *ars,* un arte que puede aprenderse mediante reglas e imitación. El talento *(ingenium)* del orador, en cambio, y todo lo que este concepto encierra, es una capacidad innata (*De inst. or.,* II, xiv, 5 y X, ii, 12).

La retórica romana defendía un ideal de formación de carácter humanista en el más amplio sentido de la palabra. Así aparece el orador en *De oratore* como un hombre cultivado, de moral intachable y fiel servidor del Estado. Hombre de formación amplísima, que toca todas las ramas del saber de la Antigüedad. De este modo pudo servir la retórica, en su estructura y contenido, de modelo a las posteriores escuelas monásticas, y aun conservar su valor de paradigma en la formación occidental hasta la actualidad. Pues también en la Antigüedad la verdadera preparación del orador en los campos jurídico y político empezaba después de ocho años de formación básica en el «grado superior».

Vitruvio

Los estrechos vínculos entre la retórica y la teoría del arte son bien visibles en los diez libros de arquitectura de Vitruvio *(De Architectura libri decem),* escritos en los años 33-22 a.C. Estos libros constituyen el único tratado de arquitectura de la Antigüedad que se conserva, y en ellos su autor enuncia ocasionalmente sus ideas sobre otros géneros artísticos. Para Vitruvio, la condición fundamental para la actividad del arquitecto es la misma vasta cultura que se exige del orador, es decir, el conocimiento de los autores más importantes y de las distintas ramas del saber científico. El arquitecto debe estar versado en la tradición y en las reglas de la arquitectura, además de poseer, naturalmente, experiencia práctica. Estas exigencias no son distintas de las que se imponen al orador –*ingenium, ars* y *exercitium*–. En el tratado de Vitruvio aparecen continuamente términos procedentes de la retórica, que en parte sustituyen a los antiguos términos griegos usados en la teoría pura del arte.

En el segundo parágrafo del primer libro enumera Vitruvio aquellos elementos necesarios para hacer real el orden ideal de la arquitectura: «Los elementos de que consta la ar-



Cuadro 7. Los órdenes arquitectónicos según Vitruvio. (Según la ed. de Morgan-Warren.)

quitectura son: ordenación, en griego llamada *taxis,* y disposición de las partes, que los griegos denominan *diáthesis,* más *eurhythmia, symmetría,* ornamentación y, finalmente, distribución, que los griegos llaman *oikonomía*» (*De Arch.,* I, II: *Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece taxis dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci diathesis vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece oikonomia dicitur*).

El significado de cada uno de estos términos es explicado de la siguiente manera:

Taxis: ordinatio est modica membrorum operis –las medidas y proporciones objetivas del edificio, que resultan de las relaciones métricas de sus partes.

Diathesis: dispositio rerum apta conlocatio –la disposición de las partes en relación al efecto del edificio entero, esto es, el procedimiento metódico mediante el dibujo de la planta *(ichnographía),* la fachada *(ortographía)* y la vista en perspectiva *(scaenographía)*–. Estos trazados ideales (en griego, *ideai*) son fruto del pensamiento del arquitecto *(cogitatione)* y sus dotes inventivas *(inventio)* aplicados a la solución de problemas. (Evidentemente, Vitruvio usa el término platónico «*idea*» con el significado de «representación mental»; el concepto de una forma absoluta y suprasensible se invocará en adelante en la explicación de un método para describir un objeto del mundo sensible en su condición de fenómeno mudable, esto es, el *eidolon* de Platón.)

Eurythmia: venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus –el efecto agradable que produce la composición armónica de las partes y las proporciones que guardan entre ellas, esto es, la impresión que el edificio causa al espectador.

Symmetria: est ex ipsius operis membris conveniens consensus –la concordancia de las medidas de las partes entre sí y con el edificio en su totalidad–. Igual que anteriormente en la escultura, se parte de una unidad mínima o *modulus,* con la cual se definen las proporciones del todo. En la figura humana, Policleto parte de la uña y continúa con el dedo, la mano, el antebrazo y el pie; en el edificio, el punto de partida era el diámetro de las columnas o el ancho de los triglifos. El número ideal 10, representado en la *tetraktys* pitagórica (véase p. 19), era también el número ideal del arquitecto (III, 5).

En el libro tercero de *De Architectura* se elogia la teoría de las proporciones de los antiguos: el arte de la *symmetría* y la determinación de las medidas de las partes atendiendo al todo. La proporción tiene aquí su mejor designación en la palabra griega *analogía.* A diferencia del procedimiento de medición de Policleto, que en sus pasos sucesivos se hace cada vez más diferenciada (véase p. 30), y de la que resulta una división aritmética del cuerpo humano, Vitruvio opta por un procedimiento geométrico: en posición supina, el cuerpo humano puede inscribirse en un cuadrado o en un círculo, cuyo centro es el ombligo (IV, I.3). El *homo quadratus* de Vitruvio fue una imagen familiar a la Edad Media y, sobre todo, al Renacimiento: recuérdese el célebre dibujo de Leonardo de la Academia de Venecia (véase p. 243, fig. 36).

Además del mencionado número 10, Vitruvio habla del número ideal 6, resultante de las medidas del cuerpo humano. A partir de este número se puede construir una serie de números fraccionarios que refleja las proporciones del cuerpo (por ejemplo, 1/6; 2/6=1/3; 3/6=1/2; 6/6=1). Las proporciones fijadas por Vitruvio, según las cuales la cabeza representa 1/8 de la altura total del cuerpo humano, la cara (del mentón al borde del cuero cabelludo) 1/10 y la anchura del pecho 1/4 de la longitud del cuerpo, tendrían valor normativo en los tiempos posteriores.

La belleza de un edificio sólo resulta cierta cuando la simetría y las proporciones se corresponden con las del cuerpo humano ideal *(nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem*; III, 1, 1). En esta visión antropomórfica tiene su origen «la definición axiomática de la arquitectura clásica» (Wittkower): «La proporción se basa en las razones existentes entre todas las partes del cuerpo y en concordancias cuyas medidas demuestran equilibrio *(ratio symmetriarum)*» (*Proportio est ratiae partis membrorum in omni opere totoque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum,* III, 1). Nada puede añadirse ni quitarse sin menoscabar la impresión de totalidad coherente.

Decor: est emendatus operis aspectus –lo *conveniente* es algo que inmediatamente se aprecia al contemplar una construcción en la que la composición de las partes refleja el conocimiento de los principios *(auctoritate)*, y la apariencia del conjunto corresponde a la función y la tradición estilística–. Ello depende de tres factores:

a) El estilo, que los griegos designaban con la palabra *thematismoi* (que se corresponde con el antes mencionado «modus»; véase p. 68, cuadro 7). El orden del edificio debe ser en cada caso el adecuado al dios al que está dedicado:

> Los templos dóricos fueron construidos para Minerva, Marte y Hércules, pues a estos dioses, caracterizados por su valentía, deben erigírseles templos sin ornato. Pero a Venus, Flora, Proserpina y las ninfas de la fuente les convienen templos de orden corintio, pues en este orden hay más gracia y está ornamentado con flores, hojas y volutas, como corresponde al carácter delicado de estas deidades. Y si para Juno, Diana, Pater Liber y otras divinidades parecidas se escoge el estilo jónico es por su carácter intermedio, pues este estilo se halla alejado por igual de la rudeza del templo dórico y de la delicadeza del corintio (*De Arch.* I, II, 6).

b) Lo *decorum* tiene su fundamento en la costumbre *(consuetudine)* o la tradición. Los palacios lujosos poseen grandes atrios, y los de las casas sencillas son pequeños. Debe igualmente considerarse la tradición del estilo, por ejemplo en la confección de capiteles o de frisos, y las mezclas de estilos no están permitidas.
c) En el *decor* entra también, finalmente, de manera esta vez natural, la localización topográfica del edificio. Ésta debe ser la adecuada a su función y a la finalidad de los espacios. También debe considerarse la iluminación del lugar.

Oikonomía: distributio es la sexta y última condición de la arquitectura ideal, y se refiere al cálculo y el empleo justos del material. Aquí cuentan factores como la to-

pografía, los medios disponibles y el carácter social de la obra. De este modo, el edificio refleja, según Vitruvio, en su apariencia y función, la posición social de su propietario.

La única aplicación práctica conocida que Vitruvio nos ha dejado de su conocidísima teoría de la arquitectura es la plaza del mercado de Fano. El plano de esta construcción se basa en la proporción «clásica» 2:3, pero separa los intercolumnios del pórtico que la rodea más que en los modelos helenísticos conocidos, con el fin de permitir una mayor entrada de luz y mejorar la visión. Las columnas, probablemente de orden corintio, debieron de estar adelgazadas de abajo arriba, como simbolizando un proceso de crecimiento natural. Además tuvo en cuenta los efectos de la orientación y las estaciones (cfr. *De Arch.* V, I , 1-10). Vitruvio insiste siempre en la importancia de la naturaleza o de «lo natural». Podemos ver en esto, por una parte, una expresión de la visión, típicamente romana, de la naturaleza como un poder divino que todo lo rige, y, por otra, la valoración de la siempre invocada finalidad de las cosas dadas en la naturaleza. La idea de esta finalidad está contenida en los términos, procedentes de la retórica y la teoría del arte, *prepon* o *aptum* (véase p. 66, cuadro 6, y *supra* sobre el término *decor*).

Lo natural y adecuado desempeña también un importante papel en la imitación de la naturaleza propia de las artes plásticas. En su crítica de la pintura decorativa de su tiempo, Vitruvio muestra el contraste entre, por una parte, los motivos vegetales y las figuras fantásticas (que podemos contemplar en las formas decorativas pompeyanas del segundo estilo) y, por otra, aquel orden natural que anteriormente había predominado casi con carácter normativo en la pintura. Vitruvio condena el estilo decorativo de su época tachándolo de falso, deforme y monstruoso. Un estilo que no puede conciliarse con aquel orden natural y racional *(ratio decoris)* que sirve de pauta al artista.

Los términos *aptum* o *prepon* nombran una subdivisión de la teoría de la expresión retórica *(elocutio)*, es decir, de aquel dominio del arte de la retórica cuyas reglas regían la elección de las palabras y la sintaxis (cfr. cuadro 6). Lo *aptum* a la concordancia de estilo y contenido. Cicerón habla de tres estilos: grave, expresivo y sencillo (*stilus gravis, mediocris* y *humilis; Orator,* 70). Según Tatarkiewicz, ya en la época helenística «lo bello [se había convertido] en *sublime,* y lo agradable en *amable*» (1979, 287). Y esto lo mismo en la retórica (Dionisio de Halicarnaso) que en la poesía. El bello, grande y majestuoso «estilo solemne» se oponía al «estilo modesto». Y entre estos dos se situaba el «estilo medio» (*De comp. verb.,* 11; Usener, Radermacher, 37). En la *Rhetorica ad Herennium* se lee: «Hay tres estilos, que denominamos "figuras", en los que todo el arte de la retórica [...] se agota: la primera (figura) es la solemne, la segunda la media, y la tercera la modesta» (IV, VIII). El léxico solemne y los periodos complejos identifican el primer estilo, las palabras sencillas el medio, y las expresiones propias del lenguaje cotidiano el tercero.

Esta teoría estilística, todavía común en la Edad Media en la forma de la *rota virgilii* (véase p. 127), está en la tradición de los *modi* musicales y el teatro griegos. Ya se ha puesto aquí suficientemente de relieve su influencia en la terminología de la retórica y de la teoría arquitectónica (véanse pp. 22 y 61).

Desde el clasicismo griego se mantuvo siempre la estrecha conexión entre las distintas variedades estilísticas y el arte escénico. En una importante sección del libro V de su tratado sobre la arquitectura, Vitruvio trata de los géneros dramáticos y la escenografía que les corresponde:

> Hay tres tipos de decorado: el trágico, el cómico y el satírico. Los tres se distinguen netamente uno de otro. La escena trágica muestra columnas, frontones, estatuas y cosas que se relacionan con la vida de los gobernantes. La escena cómica enseña casas particulares, balcones y ventanas como las de las viviendas corrientes. La escena satírica se compone de paisajes con árboles, grutas, montañas y otros motivos (*De Arch.* V, VI, 9).

Apenas puede exagerarse la importancia de esta sección para la posterior evolución del teatro durante el Renacimiento, así como para los conceptos relativos a los géneros y la teoría de los modos en general.

Aunque no puede contarse a Vitruvio entre las grandes personalidades de la cultura de su tiempo, sus *Diez libros sobre arquitectura* fueron de una importancia extraordinaria en la historia posterior de la arquitectura y la teoría del arte de Occidente. Incluso durante la Edad Media nunca cayeron en el olvido –en la época carolingia ejercieron cierta influencia en la arquitectura y el arte–. En el Renacimiento, el tratado de Vitruvio llegó a servir de modelo insuperable y poco menos que sacrosanto. A la primera edición por Sulpizio Veroli de *De Architectura,* aparecida en Roma en 1486, siguió una serie de otras ediciones ilustradas y también en lengua italiana. De ese modo Vitruvio transmitió la teoría de los órdenes arquitectónicos como una doctrina suprapersonal, el concepto de lo *decorum* como una noción igualmente aplicable a las artes plásticas, así como la teoría antigua (o, más precisamente, romana) de las proporciones y otras consideraciones teóricas y prácticas sobre la arquitectura y las artes plásticas, y su influencia en la teoría del arte duró hasta el siglo XIX. Asimismo, a través de las interpretaciones independientes de las ideas de Vitruvio, especialmente por Palladio, los principios arquitectónicos romanos influyeron en la teoría arquitectónica occidental incluso allí donde ya habían desaparecido sus signos externos.

Horacio

En el capítulo V del libro VII de su tratado de arquitectura, Vitruvio censura el gusto degenerado de los frescos decorativos de su época, pues al parecer los pintores «prefieren pintar sobre los revoques monstruosidades que no reproducciones fieles de cosas concretas y determinadas» (VII, v, 173, ed. 1964). No merece llamarse pintura a lo que no tiene correspondencia con la realidad y la verdad *(similes veritati),* pues pintura es imitación de la realidad sin atentar contra los principios de la naturaleza. Aproximadamente en las mismas fechas en que apareció el tratado *De Architectura* (hacia el año 17 a.C.), escribía Horacio su *Ars Poetica.* Allí señala que la imitación del artista no tiene que ajustarse a las formas originarias platónicas ni a lo posible o necesario dentro de la vida humana (Aristóteles), sino a la naturaleza en general, al mundo visi-

Fig. 10. Tello, Ara Pacis, Roma.

ble y al orden que en él se manifiesta. En palabras suyas proverbiales, el artista y el pintor son libres de elegir las cosas naturales e introducirlas en el orden autónomo de la obra de arte. Aunque la *imitatio* artística no dice que el artista pueda alterar el orden natural juntando cosas que no se avengan, sin embargo se le reconoce cierta libertad: «A los pintores y poetas siempre se les ha permitido toda clase de audacias» (*Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas; Ars Poetica,* 9/10).

En otra parte del poema, Horacio establece una comparación célebre entre poesía y pintura: ambas deben poder considerarse tanto desde cerca como a cierta distancia.

> La poesía, como la pintura: una ve más de cerca,
> la otra más de lejos; una necesita de la oscuridad,
> la otra requiere de la luz,
> y no teme la mirada penetrante del juez.
>
> *Ut pictura, poesis: erit, quae, si propius stes,*
> *te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;*
> *haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,*
> *iudicis argutum quae non formidat acumen.*
> (*Ars Poetica,* 361-364)

La sentencia *ut pictura poesis* sonó en la teoría posterior del arte y de la literatura como un tópico siempre que se abordaba la cuestión de la base común de las artes y su significación social (cfr. al respecto R. Lee, 1940 y ediciones posteriores). Pero lo que en el fondo Horacio dice no es sino que las obras de arte tienen que ser capaces de resistir en todo o en parte el juicio crítico.

Las artes imitativas tienen, según Horacio, una doble misión: deben ser útiles al hombre y deleitarle (*Aut prodesse volunt aut delectare poetae,* vers. 333); quien es capaz de combinar lo útil con lo agradable, puede estar cierto del reconocimiento general (*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,* vers. 343).

La misión social del arte recibe en los versos de Horacio una formulación (compárese con la de la *Poética* de Aristóteles) que nunca perdería nada de su exactitud y penetración en la posterior teoría del arte siempre que ésta subrayó el papel didáctico del arte y su valor educativo para el hombre y la sociedad: precisamente a causa de su carácter autónomo, la obra de arte puede cumplir una misión social, pues dentro de este nuevo orden el artista es capaz de retratar fielmente el mundo y revelar a los demás seres humanos los principios más profundos de la naturaleza (fig. 10).

El poeta deja a la posteridad algo que dura más que el bronces (*Exegi monumentum aere perennis; Oda III,* 30, 1), puesto que, como obra de arte, recorre la historia como fuerza objetiva siempre actuante.

Horacio considera también el valor antropológico de la obra artística: sólo gracias a los poetas, narradores y profetas antiguos *(vates),* cuya relación con los dioses era más estrecha y directa, pudo lograrse un orden social civilizado. Poetas, oradores y artistas plásticos obraron sobre los demás hombres por medio de su arte; despertaron sus sentimientos y les enseñaron el camino hacia el conocimiento de sí mismos y la creación del orden presente. En épocas posteriores de regreso al arte clásico y sus valoraciones nunca dejó de invocarse la visión horaciana del arte –así en el periodo carolingio y en el Renacimiento italiano, y también en el neohumanismo del siglo XVIII–. Su obra poética confirmaba a estas épocas su concepto, a la vez pragmático e idealista, del arte; de su esencia y su efecto sobre el hombre.

El clasicismo romano

Aparte de las ideas filosóficas horacianas acerca de la naturaleza y la historia, la estética y la teoría del arte romanas, así como todos los demás sectores de la cultura, se caracterizaron por su gran dependencia de la tradición griega. Roma consideraba las artes miméticas, siguiendo a los teóricos helenísticos, como un dominio parcial de la actividad cultural humana capaz de un desarrollo propio y autónomo. La tendencia retrospectiva de la concepción romana de la historia y la cultura es ya patente en tiempos relativamente tempranos. Catón el Viejo (234-149 a.C.) no perdió ocasión de recalcar la decadencia de su época y alabar las virtudes de la antigua república. Cicerón, Vitruvio y Plinio el Viejo no dejaron de señalar el declive del arte de su tiempo comparado con el del pasado. Escritores helenísticos de inspiración clasicista, como Antígono de Pérgamo (fines del siglo III) o el italiano del sur Pasíteles (comienzos del siglo I a.C.) influyeron en Varrón (116-27 a.C.) en este sentido. En diversos pasajes de sus *Antiquitatem rerum humanarum et divinarum disciplinarum libri novem* se hacen afirmaciones de parecido tenor sobre la historia del arte. Al mismo tiempo, Varrón propugna, al parecer influido por Jenócrates, una concepción evolucionista de la técnica artística, especialmente en el terreno de la escultura en bronce. (Lo propio sucede con Plinio el Viejo; cfr. *Nat. hist.* XXXIV, 6-17.)

Clasicista fue también Quintiliano en su descripción de la evolución de la escultura antigua: arrancándose del estilo rígido de la época arcaica tardía, Mirón habría intentado representar el cuerpo humano de forma más delicada; Policleto habría buscado la belleza ideal del cuerpo, y el punto culminante de este desarrollo lo habría alcanzado Fidias, quien gracias a una inspiración superior, a su *phantasía,* logró representar a los dioses como figuras sublimes. Después de Fidias se habría iniciado una época de decadencia: ciertamente, Praxíteles, Lisipo y Demetrio dotaron a sus obras de belleza y gracia, pero el sentido de la belleza se había ido perdiendo a causa de que los artistas se dieran cada vez más al ideal de lo puramente mimético (*De inst. or.,* XII, 10, 3-9). En la concepción de Quintiliano, la belleza aparece como un regalo divino de la naturaleza que el artista puede plenamente recibir gracias a su imaginación. Lo mimético es enjuiciado de forma negativa cuando de modo unilateral se queda en el mundo visible. La *phantasía* sustituye a la *mímesis* como principio formador del arte.

Muchas fuentes de la historia y la teoría del arte de la Antigüedad hoy perdidas han salvado parte de su contenido gracias a la labor compiladora de Plinio el Viejo (23-79 d.C.). En su *Historia natural (Naturalis historiae)* se detalla la vida y obra, hasta donde eran entonces conocidas, de renombrados artistas griegos y helenísticos (libros 34-36). Entre las fuentes más importantes de Plinio se cuentan (según Kalkmann) escritos de Douris de Samos, Jenócrates y Antígono de Pérgamo. Sus descripciones proceden, pues, de escritos historiográficos o técnicos anteriores, y su concepción del arte coincide en gran medida con etapas anteriores en la evolución de la teoría del arte. Aunque Plinio recoge muchos aspectos de interés sobre la técnica pictórica y escultórica o sobre la teoría de los colores de tiempos pasados, sus descripciones de los artistas se mueven en el terreno de lo esquemático y lo tópico. Y como tales *topoi* han ingresado y permanecido muchas anécdotas por él transmitidas en la historiografía del arte de Occidente (por ejemplo, en Vasari). Otros importantes transmisores de fuentes históricas y anticuarias fueron Livio y Plutarco.

En Roma se desarrolló un importante género literario muy en consonancia con el espíritu del helenismo: la descripción de obras de arte ficticias. Este género fue revitalizado en el Renacimiento (véase al respecto esp. Foerster, 1886 y 1887). El más destacado representante de la llamada *ekphrasis* fue Luciano (*ca.* 120-180 d.C.). Empleando términos convencionales, en buena parte procedentes de la retórica, Luciano da cumplida expresión a un ideal literario refinado, casi podría decirse «manierista», en el cual el refinamiento cada vez mayor en la elección de los temas estimula aún más el virtuosismo técnico y la perspicacia psicológica. En sus descripciones, Luciano pone particular énfasis en el efecto ilusionista de las imágenes; así, en su elogio de una hermosa sala (*De domo,* §§ 6-9) o en su célebre descripción de un centauro femenino que habría pintado Zeuxis (*Zeuxis* o *Antíoco,* §§ 4-7).

También Filóstrato el Viejo (*ca.* 170 d.C.) intentó en su obra *Imágenes (Imagines* o *eikónes)* llevar, en emocionadas y fantasiosas descripciones, a los ojos interiores de sus lectores ciertas pinturas que habría visto en una colección de Nápoles. En la introducción a esta obra sostiene que la misión tanto de la pintura como de la poesía es retratar a los hombres, especialmente a los héroes y sus hazañas. Afirma además que la *imitatio* es el supuesto de toda técnica artística, y es, por tanto, el fundamento de la pintura, la

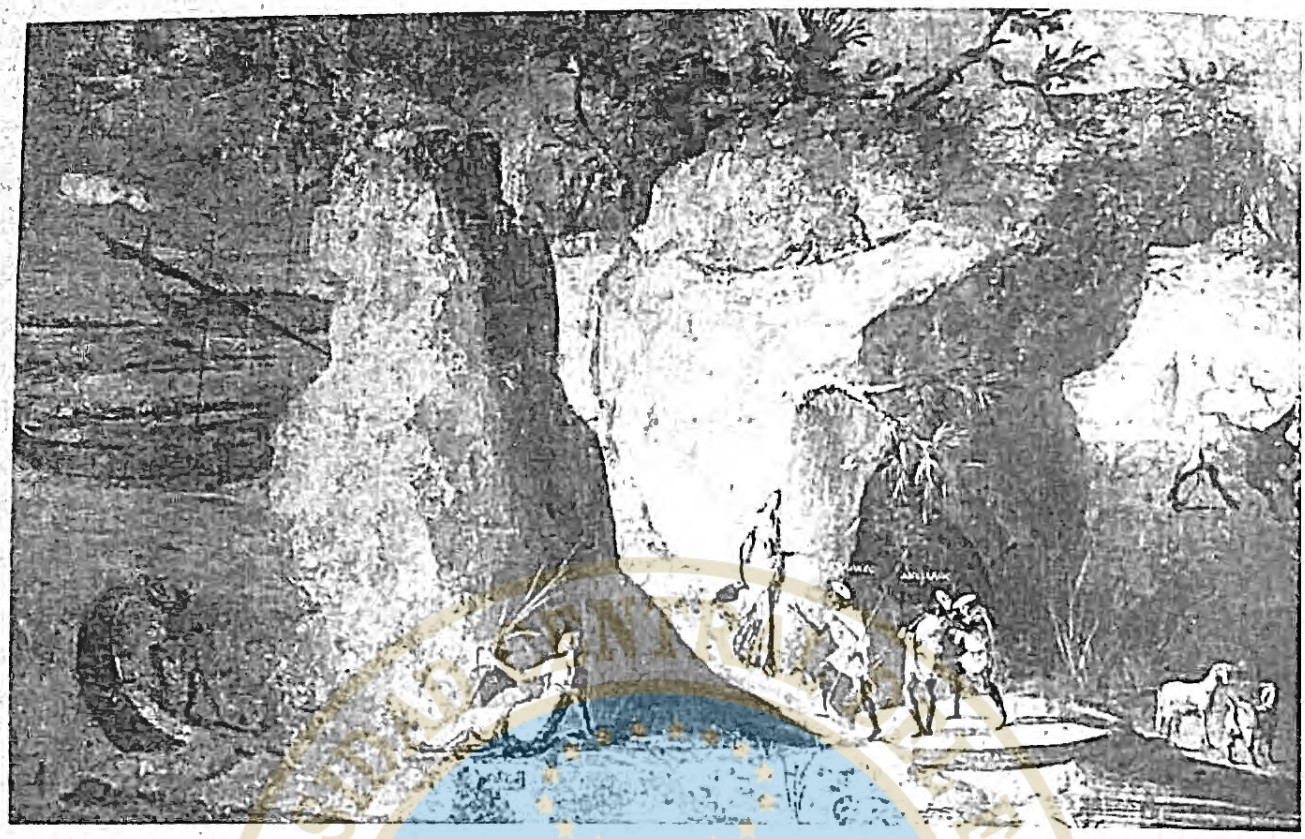


Fig. 11. *Ulises con los lestrigones.* Roma, Museo Vaticano.

escultura y la poesía –y hasta puede considerarse el descubrimiento más antiguo e importante que haya hecho el hombre–. Esta idea no era nueva, y no es seguro que Filóstrato la sustentara realmente. En otro contexto defiende una opinión contraria: la fantasía es mejor compañera del artista que la pura imitación de la naturaleza (véase p. 79).

La importancia de la imaginación *(phantasía)* en el conocer humano ya fue reconocida por los primeros estoicos en el terreno de la filosofía y la teoría del conocimiento (véase p. 48): el hombre participa con su entendimiento, sus sentimientos y su vida sensible de aquel fuego y aquel poder divinos que rigen el cosmos y el mundo *(pneuma, nous)*. Aquí no puede atribuirse propiamente ninguna creatividad a la fantasía, pero Bernhard Schweitzer ha sostenido la tesis de que la idea de una fantasía creadora halló posteriormente acogida en la teoría helenística del arte. Ya nos hemos referido al intento de Posidonio (135-51 a.C.) de sistematizar los distintos tipos de «artes» (libres, inferiores, de entretenimiento y didácticas) bajo el concepto general de *phantasía* (véase p. 54). La influencia del estoicismo, con su germinal concepción panteísta de la naturaleza y su sensualismo crítico, se intensificó en Roma y en Alejandría a través de la interpretación de Posidonio (como es notorio en pensadores como Diógenes Laercio, Filón Judaeus y Cicerón). La idea de la presencia de lo divino en todas las cosas como un fuego o como un alma vivificadora fue compartida en la Antigüedad tardía por el neoplatonismo, una filosofía a la que Cicerón se aproximó y en la que, al parecer, dejó su impronta.

Ya se ha señalado la componente moral de la Stoa, complemento imprescindible de su ontología y su mentalidad crítica-sensualista, que caracterizó de modo especial al estoicismo desde Zenón hasta Marco Aurelio. En el uso del término *decorum* por Cicerón y Horacio subyace la ética de Panecio (189-110 a.C.) (así Labowsky, 1934).

Asimismo, en la Stoa adquirieron especialmente la poesía y la música una significación ético-moral (véanse pp. 48 s.).

Los epicúreos se mostraron críticos con las artes didácticas y de entretenimiento, si bien la forma «secularizada» del epicureísmo romano más bien contribuyó a afirmar el gozo de existir, en el cual era ciertamente imprescindible el equilibrio del alma. Pero el principio fundamental del epicureísmo era el estímulo de la vida, y en ello las artes sólo bajo ciertas condiciones podían ser de alguna utilidad. Aunque, según Lucrecio, los géneros artísticos se fundan en la imitación de procesos naturales (*De rer. nat.,* V, 1378), ello no se opone, sino al contrario, a la idea de que el arte no es, por su origen y naturaleza, más que juego y entretenimiento. Y en esto la reciente evolución de la técnica artística y de la tradición habrían producido formas artísticas muy avanzadas, creando así verdaderas necesidades estéticas (véase *De rer. nat.,* V, 1448; cit. en Tatarkiewicz, 1979, p. 215).

El neoplatonismo

En sus escritos *Orator* y *De oratore* Cicerón se opuso a toda acentuación unilateral de la percepción y de la vida sensorial a la manera de los epicúreos. La belleza de un sonido o de una forma visible es producto de la «medida natural» o de las proporciones en ellos contenidas, las cuales guardan correspondencia con las presentes en el alma humana. Las «ideas platónicas» aparecen aquí como formas *(formae)* objetivamente presentes, a las que el artista puede, en su actividad creadora, dirigir su mirada interior. En su obra se revela una belleza objetiva suprasensible. La inspiración y la mediación divinas ponen al artista en situación de cumplir esta función divinadora, que lo coloca en el mismo plano que el filósofo. Cicerón considera a la filosofía la madre de todas las artes (*Orator* II, 7; III, 10; *Tusc.,* I, 64). Si originariamente el artista no podía compararse más que con un artesano al servicio de la *téchne,* al que a lo sumo se le podía reconocer una capacidad productiva en coordinación con la naturaleza, ahora se veía en su actividad una dimensión espiritual y una función mediadora en la búsqueda de la verdad, comparables a las que son propias del filósofo o el poeta.

No es casual que en esta época de transición se relacionara por vez primera el concepto de «creación» con la actividad artística (especialmente la del poeta). Así, Filón Judaeus, jefe de la escuela catequésica de Alejandría en torno al 30 d.C., en quien el poeta aparece como un «creador» y un «segundo Dios» (véase, en la bibliografía, Rüfner y Tigerstedt; Filón de Alejandría, *De opificio mundi,* 69-7). Platón había visto en el poeta un representante de las artes músicas afectado de una locura *(manía)* divina, cuya alma de demente le hace decir palabras confusas (*Fedro,* 245a y 265b; *Ión,* 534; *Apología,* 22a; *Leyes,* 3, 682a y 4, 719b). Semejante individuo no tendría cabida en el estado ideal (*Rep.,* 3, 398a; 8, 568b; 10, 595 ss., 605a y 607a). Pero, según Filón, esta *manía* honra al poeta, pues gracias a la inspiración divina es capaz de crear algo nuevo y descubrir verdades suprasensibles.

Séneca explica en sus *Cartas a Lucilio* (*ca.* 63 d.C.) la importancia de las Ideas-modelos originales platónicas en la creación artística. Distingue entre Idea originaria

(idea) y forma *(eídos).* Estos modelos originarios son la misma esencia suprasensible de lo divino y de las ideas inmortales. Son el modelo de todas las cosas que crea la naturaleza. Supongamos, dice Séneca, que un pintor quiere hacer un retrato de Virgilio. El modelo o la idea sería aquí el rostro del poeta. Para poder realizar la *idea* en el retrato, el pintor tendrá que reproducir la forma del rostro como forma de la obra. A esta última la llama *eídos.* (La forma de existencia del modelo u original es la idea, y la de la obra artística la forma material.) La idea existe independientemente de la obra artística, y precede siempre a ésta (*Epist.* 65; cfr. Panofsky, *Idea,* ed. 1960, pp. 11 y 76, nota 41).

Tanto Cicerón como Séneca no distinguen entre idea y figura, *eídos* y *eidolon,* a la manera de la vieja teoría del arte de inspiración platónica. En el *Timeo,* Platón describe la actividad del demiurgo en analogía con la del artesano: el demiurgo dirige su mirada a los modelos originales celestes para reproducirlos como cosas terrenas, y el artesano fabrica su objeto de acuerdo con una forma originaria *(eídos),* en la que el objeto visible está basado (*Crátilo,* 389a s.). Pero, como hemos visto, Platón no reconoce al artista ninguna relación con el auténtico modelo, el *eídos,* sino sólo con la imagen aparente, engañosa del mundo sensible (el *eidolon*). El artista jamás alcanzará por la vía de la imitación y la selección la unidad, verdad y belleza del modelo original (*Fedón,* 74a ss.).

Cicerón y Séneca abandonan, pues, la estricta separación platónica entre idea o modelo original, cosa y apariencia. La imagen engañosa de Platón, el *eidolon,* tiene en ellos el rango de modelo geométrico, de *eídos,* que permite materializarse a la idea pura. Una transformación pareja del pensamiento platónico en este respecto la hallamos en Vitruvio, que denomina *ideai* a los proyectos de los arquitectos (véase p. 70).

Platón había hablado en contra de las artes plásticas a causa del carácter mimético de las mismas. Pero los teóricos posteriores por él influidos procedieron a una reinterpretación (en el fondo inadmisible) de su concepto de «forma», de acuerdo con la cual podía afirmarse que el artista dirige su mirada a una imagen interior, que es la verdadera. De ese modo, la idea de una imitación de lo que hay en el mundo visible fue sustituida por la de la imitación de lo que hay en el espíritu.

Esta sustitución permitió al orador Dión (Crisóstomo) de Prusa (*ca.* 40-120 d.C.) ensalzar la imaginación y la capacidad creadora del artista –tampoco para él era el modelo una idea metafísica y abstracta, sino una representación interior infundida al artista por un dios y a la que éste dirige su mirada–. En sus *12 discursos olímpicos* habla también consecuentemente del carácter simbólico de la obra artística, la cual sirve de vehículo a lo divino. El artista puede incluso llevar esa imagen en su alma durante años antes de materializarla.

La idea de una imitación de lo visible quedaba así arrumbada en beneficio de la forma de expresión, aunque el artista era considerado más un transmisor de la forma y la belleza divinas que su creador. Es interesante en Dión la ejemplificación de su concepción en las artes plásticas, especialmente en la escultura. Si Filón había descrito al poeta en su *manía* como portavoz de poderes superiores, Dión se ciñe a la inspiración de un Fidias, la belleza y grandeza de cuya obra nada tiene en común con lo perecedero (*Or.* XII, 63). En cierto respecto, las artes visuales son más estimables que las au-

ditivas, pues el sentido de la vista es más difícil de convencer y demanda mayor precisión: «Pues el sentido de la vista está en inmediato contacto con lo visto, mientras al sentido del oído no es imposible engañarlo...» (*Or.* XII, 71). Como el escultor y el pintor sólo pueden expresar las cosas espirituales o sus pensamientos a través de la representación del cuerpo humano, éste adquiere fuerza propia y carácter simbólico (*Or.* XII, 59). La forma simbólica que es la imagen pictórica o la estatua es, para Dión, expresión de una belleza, una realidad y una verdad superiores interiormente contempladas.

Parecidos son los elogios de Filóstrato II (*ca.* 160-249 d.C.) al pintor, por ser éste capaz de retratar lo que no puede verse, puesto que no se apoya en la imitación, sino en la fantasía: «[...] pues la imitación reproduce lo ya visto, mientras que la fantasía produce algo no visto antes, ya que ella se basa en la analogía del ser; y mientras la imitación a menudo es reprimida por la emoción, la fantasía no sufre esta coerción, pues ella recorre imperturbable el camino hacia la meta que se ha propuesto» (*Vida de Apolonio de Tiana,* VI, 19. Cfr. también IV, 5B 1). En el *Proemio* (6) a los *Eikones* de Filóstrato se lee que la fantasía la necesitan en igual medida la pintura y la poesía, en consonancia con la habitual comparación entre poesía y pintura (*ut pictura, poesis,* p. 73):

> Pues, por una parte, los poetas permiten entrar y salir de su tienda a los dioses y a todo cuanto tiene relación con lo elevado, santo y soberano, y por otra la pintura hace en el fondo lo mismo al aludir en las obras mediante trazos a lo que los poetas expresan con palabras (cit. en Tatarkiewicz, 1979, p. 343).

El origen de la fantasía debe buscarse en el mundo de las ideas. En la *Vida de Apolonio de Tiana* (cap. II, 22B, 2) se lee incluso que, gracias a la libertad de su imaginación, al artista le es más fácil expresar los rasgos característicos de los dioses que a quien se limita a producir imitaciones de las cosas visibles. Mediante la fantasía es posible observar plenamente los *modi* tradicionales o lo *decorum.* De ese modo, Filóstrato II conecta la teoría de los modos, originariamente orientada a la imitación *(mímesis),* con la nueva fe, que de forma paulatina fue ganando terreno en la época helenística, en el primado de la imaginación artística *(phantasía).* En un capítulo de sus *Eikones* afirma expresamente que incluso las manos del artista están gobernadas por la *manía* divina (cfr. Dresdner, 1968, p. 41).

Lo sublime. Pseudo Longino

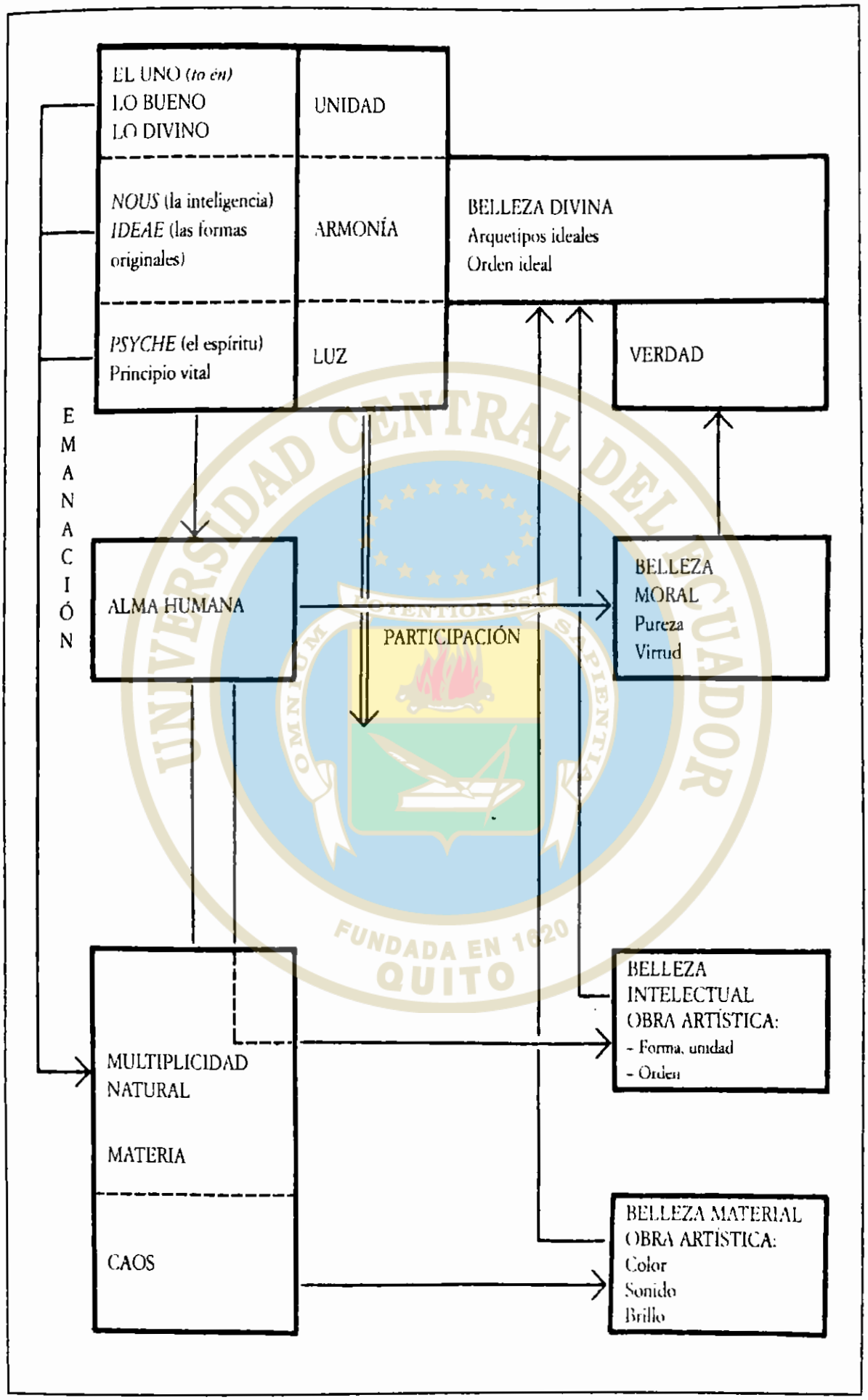
La obra de arte como espejo del alma poderosa del artista y la *imitatio* como expresión de pensamientos y sentimientos puramente subjetivos constituyen la temática central de *Sobre lo sublime (Peri Hypsos* o *De Sublimitate),* obra atribuida erróneamente al retórico Longino (*ca.* 213-273), que vivió en Atenas y en Palmira. Este escrito trata principalmente del arte de la retórica. Lo sublime en la palabra y la escritura se muestra instantáneamente como bello, verdadero y superior. Encuentra cumplida expresión

en el proyecto grandioso, en la pasión del autor y en la fuerza expresiva y la capacidad de éste para fundir las partes en un todo. En la obra se refleja directamente el alma del autor. El Pseudo Longino ilustra con citas de la *Ilíada* y la Biblia cómo lo sublime puede expresarse con metáforas grandiosas, mientras que una obra como la *Odisea,* perteneciente a una etapa tardía en la vida de su autor, muestra un estilo más narrativo y menos dramático (una concepción compartida por historiadores de la literatura de nuestro tiempo). Hacia el final de su vida, el hombre aspira a expresar también aquello que se halla fuera del espacio y el tiempo y más allá del conocimiento humano. Tampoco se les restan méritos a los oradores cuyo espíritu, poseído por esta aspiración, infringe ocasionalmente las reglas de la retórica, pues sus desviaciones resultan insignificantes comparadas con el efecto admirable. El objeto de las artes plásticas es generalmente el hombre, pero en la poesía se intenta ir temáticamente más allá de él. La estrella que guía al poeta es la naturaleza inmensa y sublime. La perfección técnica puede, sin duda, producir obras artísticas «sin defecto», pero los pequeños defectos e insuficiencias no merman la grandeza real, como ocurre en la propia naturaleza, con toda su grandiosidad y sublimidad. Lo perfecto quizá sólo puede resultar de la cooperación de la naturaleza con el arte.

El tratado del Pseudo Longino *Sobre lo sublime* cayó en el olvido durante la Edad Media y hasta el siglo XVI. Después de que lo redescubriera Franciscus Junius y lo tradujera Boileau en 1674, el concepto y el término «sublime» se extendió rápidamente por Europa. Contribuyó decisivamente a la gestación del concepto de genio y a la teoría de la expresión artística del siglo XVIII –la inclusión de estos conceptos en la estética se debió a Burke, Kant y otros (cfr. pp. 413 y 445)–. Aunque el concepto de lo sublime *(sublimitas)* en el Pseudo Longino casi se limitaba al ámbito de la poesía y la retórica, quedando éstas así separadas de las demás artes imitativas, esta diferenciación dejó de tener importancia en la recepción moderna de aquel tratado.

Plotino

La evolución, expuesta en el presente capítulo, de la estética y la teoría del arte en la Antigüedad partió de una filosofía especulativa de la naturaleza junto con el intento de reducir la belleza a propiedades y proporciones objetivas fundadas en un orden metafísico y cosmológico. Pero, cuando se consideró la percepción subjetiva y la representación de sentimientos en la obra artística, las artes miméticas se centraron cada vez más en lo visible. La introducción del concepto de fantasía condujo en la época helenística y romana lentamente a una concepción del arte y la estética fundada en la metafísica, aunque con la diferencia esencial de que el artista plástico aparece sólo como una persona capacitada por la inspiración divina para crear su obra en consonancia con una imagen original interiormente contemplada. La obra de arte aparece entonces como un resultado de la fuerza expresiva individual y como un signo de la realidad espiritual superior que hay tras lo visible. Pero no sería hasta el siglo III cuando esta teoría metafísica y la estética a ella vinculada sería generalmente valorada a través del sistema filosófico y la ontología de Plotino. No obstante, en este punto hay que señalar



Cuadro 8. Plotino, ontología y estética.

que el ideal de la *imitatio* de lo visible y la afirmación del carácter ilusionista del arte continuaron constituyendo la norma en la tradición estilística continuadora del helenismo en frescos, mosaicos, ilustraciones y la mayoría de las esculturas.

Las tesis de Plotino sobre la esencia y función del arte sólo pueden entenderse en el contexto de su gran sistema filosófico, que ciertamente se inspira en Platón, pero apartándose de él en puntos importantes (cuadro 8). Ello hace necesario exponer brevemente la ontología y la teoría del conocimiento del neoplatonismo, que dejaron una importante huella en la teoría de lo bello de la Edad Media.

Del Uno supremo *(to én)* se derivan todas las cosas en un orden piramidal del mundo. Como en Platón, este mundo de las ideas es idéntico a la verdad y el bien supremos, y posee realidad propia. Pero, en contraste con la ontología de Platón, este mundo puro de las ideas, que brilla con la más clara luz, no está separado del mundo cósmico y visible, sino que se comunica a lo terreno a través del orden cósmico, así como a la luz por él derramada. La distancia entre lo celeste y lo terreno se ha acortado al punto de borrarse los límites entre ambos. La luz divina se vierte sobre el mundo y presta a las cosas terrenas y a la materia, en sí amorfa, oscura y caótica, una forma. De ese modo, lo divino, Uno, en forma de luz, hace que aparezcan la forma y la belleza de las cosas. Este aparecer de lo divino es designado con el término *parousía.* A través de la parusía, la materia y todas las partes de la jerarquía terrena y cósmica participan de lo divino; al mismo tiempo su existencia (su aparecer, su presencia) testimonia la supremacía de lo bello, verdadero y bueno, que se reúnen en el Uno. A través del conocimiento directo y del éxtasis, el alma humana trata de regresar a su origen, lo divino. Como el alma es de naturaleza divina y su forma de existencia sigue siendo superior a la de lo terreno, en lo que se halla trágicamente enredada, instintivamente reconoce lo divino y afirma su belleza (*Enéadas,* I, 6, 2; *Sobre la belleza*). «Jamás todavía ojo alguno –se lee en otro pasaje– habría visto el sol, si no hubiera nacido parecido al sol. Y tampoco puede un alma ver la belleza sin haberse hecho bella. Hágase, pues, primero todo deiforme y todo bello quien se disponga a contemplar a Dios y a la belleza» (*Enéadas,* I, 6, 9).

En su explicación de la esencia y el efecto de la belleza en el libro sexto de la primera *Enéada,* Plotino echa mano de las consideraciones de Platón en el *Fedro* (250a) y el *Banquete* (209b). La belleza es idéntica a lo supremo y divino, cuyo orden impera tanto en el mundo suprasensible como en el sensible. Sobre la belleza de los colores, Platón dice que ésta es como una forma que se imprime en la materia. En el color se revela la presencia de la luz incorpórea, que obra como espíritu universal *(lógos)* e idea (*En.* I, 6, 7). La materia se hace visible por algún grado superior o inferior de forma (= color o brillo). La participación más intensa en esta forma de belleza es la del fuego, que participa de la idea y es el elemento dispensador de vida en el sentido de los estoicos. Cuanta más presencia tiene el componente corpóreo en una cosa, más débil es su brillo.

La clasificación de la realidad según los principios de esta metafísica de la luz se corresponde en Plotino con una valoración moral. Igual que el oro tiene que desprenderse de las impurezas para que aparezca bello y brillante, el alma humana debe purificarse de toda concupiscencia y liberarse de toda dependencia material. Cuan-

do el alma llega a bastarse a sí misma en su virtud, todos los elementos ajenos a su esencia quedan anulados. El hombre debe perfeccionar su alma de la misma manera que el escultor elimina con el escoplo toda materia superflua de un bloque de piedra hasta que aparece la forma bella (*En.* I, 6, 9). Entonces estará en condiciones de contemplar aquella belleza y verdad espirituales que constituyen verdaderamente lo real (fig. 12).

Dentro de este sistema filosófico y ontológico se reconoce al arte una importante función, pues él es capaz de revelar una forma de existencia y de belleza superiores a las del mundo sensible. Sin duda una piedra puede poseer forma y belleza propias, pero carece de la propiedad (o cualidad) de la idea, que es lo que presta la forma. Mediante la labor conformadora del artista –sea ésta arquitectónica o plástica, la que emplea el color, como en la pintura, o los sonidos, como en la música–, la materia participa de la idea espiritual. La participación *(metéxis)* de una cosa en el concepto o la idea, que Platón no reconocía en el caso de los productos del arte mimético, aparece en la ontología y la estética de Plotino cual principio fundamental, que obra como causa de la actividad artística y sirve a la belleza y al placer estético que ésta produce. La belleza no es «creada» en el sentido moderno, sino hallada, revelada (Grassi emplea el concepto de «belleza ontológica» para poner de relieve su carácter existencial, cualitativo.) De acuerdo con esta concepción óntica de la belleza, Plotino se opone a la teoría de las artes imitativas, miméticas, y a la idea a ella ligada de que la belleza de una obra artística resulta de la composición de las partes definidas mediante una selección, de las proporciones armónicas y de los hermosos colores empleados (sobre los conceptos de *symmetría, eurythmía y decor* y sobre la leyenda de Zeuxis, véanse pp. 24 ss.).

Como, según Plotino, el origen –el Uno– es bello y, a la vez, indiviso, su belleza se comunica cualitativamente al mundo (cfr. *En.* I, 6, 2). Cosas como los colores, el oro y las gemas podrían ciertamente ser bellas en sí mismas; en cambio, un rostro puede resultar a veces bello y a veces feo, sin que cambien su composición y sus proporciones *(symmetría).* Por eso, la belleza no puede ser sino una realidad que está por encima de lo compuesto. Ella proviene del Uno y cobra apariencia en las formas inferiores de existencia y las cosas sensibles como forma, color y luz (*En.* I, 6, 1-6; cfr. ed. R. Harder, Hamburgo, 1964).

Plotino va más allá de esta explicación del aparecer sensible de lo bello para hablar de una forma superior de belleza que no está ligada a la materia ni es captable por los sentidos, sino que sólo es accesible al alma. Plotino explica el poder de esta belleza suprasensible usando términos relacionados con el amor y en conexión con las argumentaciones de Platón en el *Fedro* (249d-251b): la belleza despierta el deseo, que, en su forma espiritualizada, surge como una aspiración del alma a lo superior y espiritual y un anhelo de unirse a ello.

La concepción fundamental plotiniana de lo suprasensible como lo único real y verdadero conlleva una desvalorización de lo material y corporal frente a lo espiritual y anímico. Ciertamente, todo cuanto posee forma participa de lo divino, pero aspira a liberarse de la envoltura del cuerpo para unirse con lo que es su origen. Todo procede del Uno, todo desciende, a través de las jerarquías cósmicas, a la tierra para luego cambiar de dirección y ascender de nuevo a lo divino.

La ontología neoplatónica y la concepción de la belleza a ella ligada fue aceptada en parte por los Padres de la Iglesia. El neoplatonismo influyó decisivamente, a lo largo de mil años, en la concepción cristiana del arte y la estética. También en tiempos posteriores, como el Renacimiento, el siglo XVIII y el Romanticismo, fue persistente la penetración de las ideas neoplatónicas en la teoría del arte y la estética. Inspirado por Plotino, Goethe escribió en sus *Xenien:*

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt'es nie erblicken.

[Si el ojo no fuera él solar,
nunca podría ver el sol.]

Fig. 12. Eutropio (Éfeso). Viena, Kunsthistorisches Museum.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

2

La Edad Media

La idea del arte en el cristianismo primitivo

Muchos son los factores que contribuyeron a la actitud en principio negativa de los primeros padres de la Iglesia hacia las artes plásticas y su función mimética. Las primeras comunidades cristianas adoptaron la prohibición veterotestamentaria de las imágenes (véase p. 14). A la idolatría de los romanos y otros paganos, así como a la adoración de imágenes antropomórficas, opusieron la realidad trascendente de Dios y la belleza espiritual (así Clemente de Alejandría). En el siglo II d.C. Tertuliano se destacó como paladín de la vida ascética; tildó al arte de lujo superfluo, y los artistas, actores y otros personajes «engañosos» no eran al cabo, para él, mejores que los alcahuetes. (Evidentemente, estos reparos se dirigían al carácter falaz de lo mimético en el sentido de Platón.)

La pintura (inicialmente parca) de las catacumbas a principios del siglo III –escenas y signos simbólicos– se ha puesto en relación con el crecimiento de las comunidades cristianas y su mezcla con otras corrientes religiosas. También se ha hablado de cierta «paganización» de la doctrina cristiana por la influencia de religiones mistéricas paganas. En el terreno de las artes plásticas hubo versiones cristianas de motivos helenístico-romanos, como genios con el medallón de los muertos *(clipeus),* escenas dionisiacas (por ejemplo, la vendimia) y otras representaciones mitológicas. En qué medida esta sustitución marcó el contenido de la fe y los usos litúrgicos es una cuestión muy debatida. Nada impide, sin embargo, hablar de una iconografía específicamente cristiana, que a partir del siglo III estuvo claramente marcada por la tradición helenística pagana. Lo propio cabe decir del estilo: si al principio se evitó por pagana la representación de cuerpos bellos y el único y exclusivo objeto del interés artístico era la forma expresiva o simbólica del contenido de la fe, en el siglo IV aparece –como ha señalado Kitzinger– el fenómeno del recurso consciente al estilo de orientación clásica que imperó en la época de Augusto o de Adriano (por ejemplo, los tondos del arco de Constantino, el sarcófago de Junio Basso de *ca.* 359, el llamado renacimiento teodo-

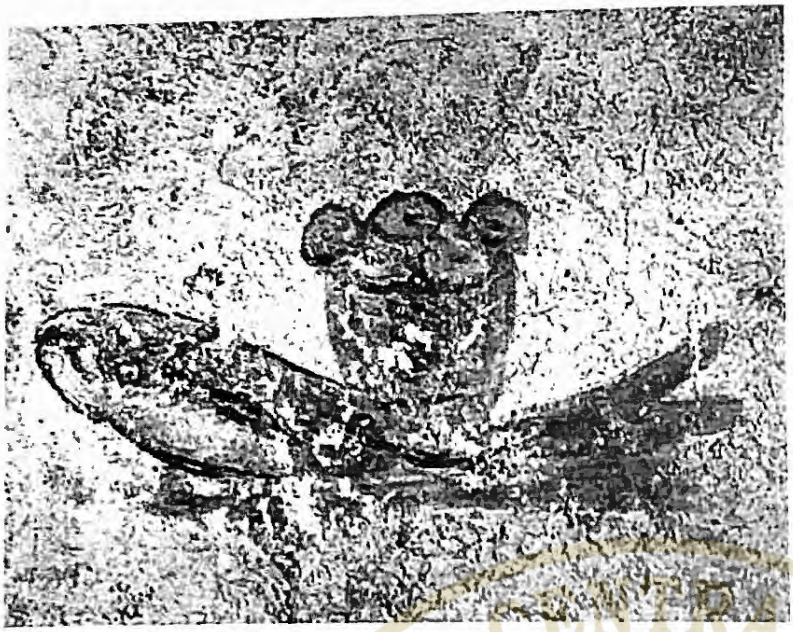


Fig. 13. Símbolo cristiano primitivo. Roma, catacumba de S. Calixto.

siano [379-390] o el díptico consular de «Probianus...Vicarius» [400 d.C.]). La nueva valorización estética nace aquí de la necesidad de contrarrestar de manera propagandística cierta moda pagana de la época. (Cfr. sobre este periodo el catálogo *Spätantike und frübes Christentum,* D. Stutzinger [ed.], Fráncfort, 1983.)

En la Antigüedad tardía, el arte judío alborea de manera prácticamente paralela al cristiano, aunque es menos expansivo y prometedor. Desde la época del exilio hebreo (siglo VI a.C.) aumentó la necesidad de una cultura independiente y protegida. La prohibición de las imágenes se cumplió rigurosamente. Todavía en el siglo I d.C. censuraba el historiador judío Flavio Josefo la ornamentación del trono de Salomón y del antepatio del templo, de la que se habla en el Libro de los reyes (6, 23 y 10, 19-20; *Ant. Test.,* 8, 7, 5). Pero la hostilidad hacia las imágenes derivada de la religión y la política nacional hebreas fue relajándose en tiempos posteriores –los comentarios de rabinos ortodoxos demuestran la existencia de imágenes en sinagogas del siglo II d.C.–. A comienzos del siglo III parece que quedó vencida la resistencia de los sabios, como ha observado U. Schubert. Se cuenta de la autoridad rabínica Jochanan bar Nappacha († 279 d.C.) que, habiéndose en su época comenzado a «pintar las paredes, él no lo impedía» (*j Abhoda zara* III, 3/42b). Un testimonio aislado, pero impresionante, de la adopción judía de la costumbre pagana de adornar las estancias de culto con imágenes es la bien conservada sinagoga de Doura Europos, de mediados del siglo III d.C., en la que escenas del Antiguo Testamento en tres registros llenan todo el espacio. Se han podido probar otros ejemplos de ornamentación de sinagogas de la misma época en Oriente, con pinturas o incrustaciones, e incluso suelos con mosaicos –hasta el siglo VI–. Igualmente, se ha documentado la influencia de la iconografía judía de la Antigüedad tardía en la pintura de las catacumbas (Via Latina, siglo IV) y en manuscritos cristianos ilustrados de tiempos posteriores (cfr. el catálogo *Judentum im Mittelalter,* Halbturn, 1978; Magall, *Kleine Geschichte der jüdischen Kunst,* Colonia, 1984).

La filosofía pagana del siglo III –el neoplatonismo– concedió a la obra de arte una importante función ontológica, pues la materia del mundo sensible participa de lo divino, si bien en medida limitada. Y el artista es capaz de descubrirnos a través de su obra la verdadera realidad, de hacer surgir la belleza y unidad del modelo (véase p. 82).

También hay que mencionar aquí una corriente de la Iglesia cristiana cuya actitud espiritual estuvo próxima al neoplatonismo o incluso directamente influida por él. Desde que Filón enseñara en la Escuela Catequética de Alejandría (*ca.* 25-50 d.C.) había prendido allí una actitud espiritualizadora que ejerció un poderoso influjo tanto sobre el neoplatonismo como en la dogmática cristiana primitiva. Según Filón, el *lógos* es, entre otras cosas, mediador entre Dios y el mundo. El Antiguo Testamento adquiere en él el sentido de una alegoría: representa una sombra *(umbra)* de lo que más tarde, en el Nuevo Testamento, se realizará como verdad *(veritas).* De ese modo, la historia y el más acá sufren en los primeros exegetas cristianos de Alejandría, Clemente y Orígenes, una desmaterialización. Y en sus enseñanzas no puede hablarse de una afirmación de las artes plásticas.

A la interpretación alegórica de la Biblia, especialmente del Antiguo Testamento, se opusieron enérgicamente Tertuliano y otros. Para desarmar la interpretación desmaterializadora de los hechos veterotestamentarios y poner a salvo su carácter histórico real, apelaron a la misión de los pueblos paganos, cuyas ideas y representaciones estuvieron modeladas por lo concreto-figurativo, por la llamada interpretación «figural»: todos los acontecimientos narrados en el Antiguo Testamento fueron así concebidos como hechos reales, adquiriendo el carácter de profecías reales que prevén aconteceres del Nuevo Testamento.

Erich Auerbach ha podido demostrar el profundo sentido de esta forma de interpretación en el uso tardío del latín: igual que un molde *(forma)* sólo tiene sentido como receptor del bronce fundido, del que saldrá la estatua que recibe de él su forma *(figura),* el acontecimiento veterotestamentario es como una prefigura, cuya existencia sólo a través de la *figura* neotestamentaria cobra verdadero sentido. Mediante la interpretación figural, los dos testamentos, de carácter tan distinto, se acordaban en una unidad de significado, sin que la realidad y credibilidad de los hechos del Antiguo Testamento saliera perjudicada. El curso de la historia aparece, de este modo, guiado por un poder divino que presta a todo acontecer facticidad histórica y significado suprasensible. La importancia de la «interpretación figural» en la evolución posterior de la iconografía medieval apenas puede estimarse. Ella subyace tras el principio de la representación tipológica: a una escena neotestamentaria le acompañan una o varias veterotestamentarias proféticas que se refieren a ella. En la época de la escolástica, este método no dejó de ampliarse –en los *Speculi* aparecen incluso prefiguras mitológicas paganas–. Ya san Ambrosio había valorado a fines del siglo IV tipológicamente la doctrina moral de los estoicos (véase Only, 1977, pp. 338 ss., así como 361-400). En la época de la Contrarreforma y el Barroco, la tipología cobra nueva importancia, y se prolonga hasta nuestro tiempo como una característica de la iconografía cristiana.

Puede hablarse hipotéticamente de un traslado formal de la técnica interpretativa figural y su función conciliadora a los ciclos de imágenes del cristianismo primitivo. Se ha intentado, por ejemplo, demostrar la elección de diferentes estilos *(modi)* en uno y el mismo ciclo. Las escenas veterotestamentarias de los mosaicos de Santa Maria Maggiore (*ca.* 430 d.C.) están en la tradición narrativa del helenismo, mientras las correspondientes neotestamentarias tienen, según Weitzmann, un aspecto más rígido y abstracto. No es posible, a mi juicio, documentar suficientemente esta división. Pre-

Fig. 14. Abraham y Melquisedec. Mosaico. Roma, S. Maria Maggiore.

cisamente aquellas escenas veterotestamentarias que parecen especialmente precursoras y dogmáticamente importantes más bien muestran rasgos esquematizantes, jerárquicos, que revelan su condición figural. Así, en la contraposición simétrica de Abraham y Melquisedec apenas es necesaria la alusión iconográfica del cáliz entre ambos para evidenciar el referente eucarístico o, al menos, mostrar una significación supratemporal (fig. 14; cfr. Heb 7, 1-28).

Cuando, en la segunda mitad del siglo IV, el cristianismo fue reconocido como religión estatal, la arquitectura, la escultura y la pintura adquirieron inmediatamente un carácter oficial y propagandístico. La forma de la cruz fue objeto de adoración «pagana» y las pretensiones de la Iglesia estatalizada encontraron su expresión en los ciclos de imágenes que ornaban las naves longitudinales de las basílicas o las paredes de las rotondas. Basilio el Grande, Gregorio de Nisa y Prudencio mencionan en este contexto diferentes aconteceres bíblicos o escenas de martirio que serían didácticamente apropiados para que el observador perciba el valor, el poder y los efectos de la fe cristiana.

A fines del siglo IV los teólogos empezaron a separar las imágenes didácticas de las «mágicas». Sobre la ornamentación de las basílicas de Noli y Fundi observaba Paulino de Nola († 431 d.C.): «Lo que está oculto en el Antiguo Testamento se nos muestra pictóricamente como ley» (*Quod nova in antiquis tectis, antiqua nobis lex pingitur; Carmen* 28, 20-30, MPL 61-66). En carta al emperador de Bizancio, escribe Nilus, sucesor del Padre de la Iglesia san Juan Crisóstomo alrededor del 400 d.C., que los que ignoran las buenas acciones deben contemplar las imágenes para luego poder seguir el ejemplo que les dan. A fines del siglo VI, Gregorio Magno resume gráficamente la función didáctica de las imágenes de la siguiente manera: «Una cosa es adorar una imagen y otra enseñar a través de una narración en imágenes lo que es digno de adoración» (*Aliud est enim picturam adorare, aliud picturae historiam, quid sit adorandum, addiscere; Mon. Germ. Hist., Epist.* II, 270, 13 y 271, 1).

De estos ciclos didácticos pictóricos hay que separar la imagen singular, especialmente la de Cristo, en su valor cúltico. Las representaciones más antiguas que se conocen del Salvador en el siglo III le muestran como figura anónima que ejecuta una acción cúltica, como el bautismo o la comunión. No puede hablarse aquí de una individualización. En la pintura de las catacumbas, Cristo aparece como sacerdote y sabio *(soter)* en actitud orante. También le encontramos en la figura helenística del «buen pastor» (véase p. 97, fig. 15), o como Orfeo, como Noé, como verdadero «maestro del *lógos*» o como Mesías en esculturas de sarcófagos, en frescos y en mosaicos. Desde una perspectiva teológica, la representación de Cristo se mostraba aquí sospechosa en sumo grado. Quien representara su cadáver podía ser acusado de arrianismo (= negación de la esencia divina de Cristo). El intento de representar en una imagen la naturaleza divina de Cristo podía ser calificado de costumbre pagana, y la adoración de tal imagen considerarse idolatría. (Ambos argumentos fueron esgrimidos por los iconoclastas en la posterior polémica bizantina en torno a las imágenes.) Sólo alrededor de 400 d.C. empezó a usarse la imagen típica del Pantocrátor –Cristo dominador del mundo–. En el siglo VI lo encontramos aún como maestro y guía de los apóstoles, sentado en su trono y con el rollo en la mano, en el mosaico del ábside de S. Pudenziana (401-417) de Roma; y de pie como Pantocrátor en SS. Cosme y Damián. Como a menudo ocurre en la teoría del arte, la aceptación y fundamentación de una práctica ya existente es algo tardío.

Según Eusebio de Cesarea († 339 d.C.), no es posible representar la naturaleza divina de Cristo. Su resplandor divino eclipsa su figura terrena, y todo intento de representar esta última conlleva un oscurecimiento de la naturaleza divina-espiritual. Este juicio hay que ponerlo en relación con la polémica dogmática de la época acerca de la naturaleza divina de Cristo. En Plotino hemos visto cómo lo bello es uno con lo supremo, con el Uno, por lo cual su naturaleza no puede ser compuesta. Por sendas parecidas discurre la argumentación del presbítero Arrio († 336 d.C.) de Alejandría: Dios es idéntico con el ser uno e indiviso. Por eso, el Hijo no puede ser parte de la esencia del padre, por lo que hay que inscribirlo en lo creado, en lo esencialmente separado. En el Concilio de Nicea de 325 d.C. se condenó la posición arriana como errónea y se acentuó la similitud esencial del Hijo con el Padre. Pero esta cuestión de fe continuó discutiéndose hasta el Concilio de Constantinopla de 381, cuando la igualdad esencial quedó definitivamente establecida como artículo de fe.

También eran posibles otras interpretaciones del problema de las naturalezas divina y humana de Cristo. Los llamados «monofisitas» de Alejandría opinaban que ambas se mezclan en Cristo, y los «diofisitas» de Antioquía (por ejemplo, Gregorio de Nisa), en cambio, se pronunciaban por la separación de las dos naturalezas.

Todo este complejo de cuestiones, naturalmente, volvía a suscitarse cuando se trataba de representar a Cristo. No se podía admitir sin más la idea de que la imagen es capaz de representar lo divino, pudiendo así ser objeto de adoración y veneración. Así podía decir aún, por ejemplo, Epifanio de Salamina († 403 d.C.), que combatió toda forma de representación, que el *lógos* divino no había adoptado figura humana para que lo pintasen en las paredes. Casi literalmente defendía todavía Epifanio el dictamen que había sido emitido en 306 d.C. en el Concilio de Elvira, en España *(Pic-*

turas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur; Canon 36), sólo con la diferencia de que, en su caso, se trataba de la representación de Cristo, y cien años antes de la ornamentación en general de los espacios de culto con imágenes pictóricas.

San Basilio el Grande

En comparación con los Padres de la Iglesia en el Imperio romano de Occidente, los de Oriente adoptaron una actitud positiva ante el mundo sensible y los fenómenos relacionados con el sentido de la vista. Se celebró al evangelista Lucas como *pintor;* lo que el historiador sabe describir con palabras, lo sabe el pintor con su pincel. Las palabras son abstracciones de las cosas visibles, cuya belleza lo divino permite que se exprese más directamente por medio de la vista.

Representante eminente de esta concepción de la belleza y el arte entre los padres griegos fue Basilio el Grande (329-379). Había recibido una sólida educación en las *artes liberales* y la retórica, conocía la filosofía griega desde Pitágoras, los sofistas y Platón, y sabía aunar la herencia de los estoicos y los neoplatónicos con la tradición bíblica del cristianismo. A partir de sus *Sermones* sobre la historia de la Creación *(Homilia in Hexaëmeron),* Tatarkiewicz ha intentado reconstruir una teoría estética que contiene elementos de aquellos diferentes sistemas (1970, pp. 14 ss.).

Basilio entiende la belleza, dentro del espíritu clásico griego, como relación proporcional de diferentes partes en un cuerpo, partes definidas a través de una selección de lo que se encuentra en la naturaleza. Contra esta clase de belleza compuesta se alza la tesis de Plotino de que es el todo inmediato lo que constituye la belleza. El oro y los colores son en sí bellos y contribuyen a la cualidad de la obra de arte. Pero, al ser los colores y la luz homogéneos por naturaleza, están en relación con el espectador. Esta relación es entendida igualmente como una proporción.

La belleza está, pues, determinada tanto por propiedades objetivas, como forma, color y luz, como por una relación proporcional. Pero sólo a través del sentido de la vista produce algún efecto en el hombre. Y de ese modo entra la relación entre objeto y espectador, entre mundo sensible y vida anímica, como tercer componente. Esta relación es el aspecto más distintivo de la teoría estética de Basilio.

Además de la belleza que posee una cosa, está también la cualidad de su función. Este aspecto lo habían destacado ya Sócrates y los sofistas, y más tarde entró, como componente esencial del sistema retórico, en los conceptos de *aptum* y *decorum* (véase p. 37). Lo adecuado y conveniente también tiene su importancia en la Biblia: la Creación es perfecta como un todo y en sus aspectos particulares. Esta extensión universal de lo *aptum* en Basilio permite a este concepto abarcar todas las cualidades de la belleza –orden, forma, color, luminosidad y proporción–. Dentro de la perfección y finalidad del universo ellas tienen un papel efectivo, y encierran una significación especial para los creyentes.

Dios lo ha creado todo con su sabiduría. La belleza del mundo *(pankalía)* testimonia la razón divina: «Nada es sin una causa; nada es accidental; todo es expresión de una sa-

biduría indecible. ¿Cómo encontrar palabras para describirla?» (*Homilia in Hexaëmeron,* V. 8; MPG 29, c 113; véase Tatarkiewicz, 1970, p. 23). En un conocido inciso propone Basilio la comparación entre Dios y el artista creador: «Deambulamos por la tierra como si estuviéramos visitando un taller en el que el escultor divino hubiera expuesto sus obras maravillosas. El Señor, el Creador de estas maravillas nos deja, como el artista, maravillados» (*Hoom. in Hexaëm.*, IV, 33 c; MPG 29, c 80; véase Tatarkiewicz, *ibid.).* Aunque la comparación entre Dios y el artista no era nueva –la encontramos en Cicerón, Filón y Plutarco–, llegó a ser, después de Basilio, un tópico en la patrística.

La naturaleza no sólo es una obra de arte, sino que además sirve de espejo a su Autor, a la inteligencia del Creador. (En este contexto destaca Tatarkiewicz dos pasajes de san Atanasio en su *Oratio contra gentes:* 35 B y 47; MPG XXV c 69 y c 96; cit. en 1970, 23/24.)

La afirmación del mundo visible en su belleza, así como la importancia fundamental que dio Basilio a la cualidad de las obras artísticas y a la percepción estética, desembocan aquí en un *credo* bíblico en la finalidad y perfección de la Creación. Pero esta actitud, últimamente referida a lo espiritual, socavó con el tiempo la fe en aquellos conceptos objetivos que, según la tradicional concepción griega, fundamentan la belleza. Una concepción estética afín a la de Basilio fue la de san Agustín, aunque más orientada a lo auditivo que a lo visual.

Artes liberales *y mechanicae*

Aristóteles había distinguido entre la actividad productiva del hombre *(poiein)* y sus acciones: la primera se refería al saber, la destreza técnica y la productividad. También la *poiesis* específicamente artística, la *mimetiké téchne,* se podía dividir en saber y aplicación de la técnica. El objeto de la representación artística eran las acciones humanas, que debido a su carácter ético poseían sentido propio *(Etica nic.,* 1140a; 1148, 18 ss.).

Una temprana división de las artes en *artes liberales* (ciencias, teoría musical) y artes inferiores –al servicio del entretenimiento o la educación, o que exigen esfuerzo corporal– es la que propuso Posidonio (véase p. 49).

Especialmente importantes para la articulación sistemática de las actividades productivas humanas, espirituales y corporales llegaron a ser las divisiones corrientes dentro del sistema retórico. En Varrón, aquellas ramas de la ciencia que son componentes de la alta formación en el arte de la oratoria –gramática, retórica y dialéctica– se separan, como *artes liberales,* de las demás actividades productivas del hombre –las *artes mechanicae.*

A las tres ciencias teóricas citadas añadió Boecio cuatro más: música, aritmética, geometría y astronomía. Esta división de las *artes liberales* en dos grupos, *trivium* y *quadrivium* (o *quadruvium*), adquirió en la Antigüedad tardía una condición paradigmática.

También Quintiliano dividió las actividades humanas en distintas categorías: las teóricas *(teoretiké),* que envuelven al intelecto y al saber, las prácticas *(praktiké),* que

poseen sentido en sí mismas, y las productivas *(poietiké),* cuya finalidad es producir útiles. Aunque en las épocas helenística y romana se atribuyó a la capacidad espiritual del artista, a su *phantasía* (los romanos, *ingenium*), un papel creciente, y en el umbral de la nueva era incluso se le reconoció una capacidad creadora, su actividad permanecía aún ligada al principio de lo útil, propio de las artes productivas, poiéticas, en general.

En la época griega, las «artes liberales» se oponían, pues, a las poiéticas, llamadas por los romanos *artes mechanicae.* A este género pertenecían también las imitadoras, como la pintura, la escultura, la pintura mural, el canto y el teatro. (Posidonio las había denominado «entretenedoras» o «educativas»; véase p. 49.) La Edad Media adoptó la codificación de las *artes liberales* y las *artes mechanicae* por Marciano Capella en *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*ca.* 410-439) y por Casiodoro en *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* (primera mitad del siglo VI) como modelo clasificatorio (véase Curtius, 1967, pp. 46 ss.).

De lo hasta aquí expuesto se desprende que el concepto de arte *(ars)* podía ponerse en conexión tanto con las ciencias teóricas, como la teoría de la música, como con las proporciones y el arte de la medida y otras reglas de la producción artística. El acto artístico consistía en prestar al material forma útil y armónica, producir una melodía por medio de la práctica, etc. Y, a la luz de la diferenciación conceptual del *ars* en una actividad libre y otra mecánica, pudieron aparecer los comitentes y los teóricos como los autores espirituales de la obra artística. A ellos se les reconoció el papel principal en la producción de una obra de arte, mientras al ejecutor se le atribuía el papel secundario del artesano. Esta valoración tan restrictiva, y a veces completamente negativa de la ejecución artesanal, ha estado presente en la concepción occidental del arte prácticamente hasta nuestra época. Aunque los artistas plásticos (según Cicerón) y los oradores (según Dión de Prusa y el Pseudo Longino) poseyeran un espíritu animado por la inspiración divina, la ejecución conforme a una técnica y la realización práctica no se estimaban sino como dos habilidades productivas entre muchas otras.

También san Agustín se adhirió a este sistema de las ciencias y de las artes mecánicas. Su teoría del arte trata ante todo del aspecto teórico, científico, del *ars.*

San Agustín

La ausencia de una tradición específica cristiana en las artes plásticas de los primeros siglos, así como la actitud en principio negativa frente a ellas por parte de los Padres de la Iglesia hasta el siglo IV, dieron pocas ocasiones a una verdadera discusión teórica sobre el arte. Pero hemos visto que, con el tiempo, las imágenes fueron reconocidas como medio legítimo para recordar a los santos y sus actos y enfocar la conciencia a la obra de la salvación. En el siglo V se habló ocasionalmente de fusión del modelo divino y la obra de arte realizada, y el legado neoplatónico también marcó la concepción de la belleza en el imperio de Occidente.

San Agustín (354-430 d.C.), personalidad eminente que dejó huellas fecundas en todos los terrenos de la discusión teológica, también escribió sobre el arte, detenién-

dose además en cuestiones de naturaleza teórica y estética, así como en las relativas a la forma de expresión artística y su efecto sobre el espectador. Sólo en el seno de la fe cobra, según él, la vivencia estética un sentido y una significación más profunda para los cristianos, recibiendo posteriormente, a través de la conciencia de la misma, una aprobación moral. Por su formación retórica y su amplia educación clásica (Cicerón, Horacio, Quintiliano y los neoplatónicos), san Agustín aparece como un representante de la educación antigua, que en la Edad Media desempeñó un papel transmisor de la cultura antigua en el sentido más amplio.

Según Agustín, la belleza del mundo y la belleza del arte deben afirmarse, pues expresan lo divino y perfecto de la Creación. Dialécticamente apunta que lo feo debe ser visto como complemento necesario de la belleza:

> Pues igual que las sombras oscuras que se colocan en lugares precisos de una pintura embellecen la obra, en toda la Creación el hombre es capaz de abarcar también con su mirada las figuras feas y deformes, sintiéndolas como bellas. (*De civ. Dei,* XI, 23. Cfr. también *De vera rel.,* I, c. XVIII y XIX-MPL 34, c. 137).

El placer estético no está primariamente vinculado a algo útil. Se relaciona con una impresión visual o acústica, que luego se somete a una valoración racional. Aspectos habituales como el número, la proporción, la semejanza, la unidad y la armonía sirven aquí de base a esa valoración. Ellos están objetivamente presentes en la obra de arte, y la capacidad de reconocerlos está ya en el intelecto humano como herencia divina-natural. Estas condiciones precisas para hacer valoraciones surgen del alma del artista como ideas divinas *(forma rerum),* se revelan en el momento de la inspiración y guían el acto creador. Agustín modifica la doctrina platónica de las Ideas de manera semejante a Cicerón (véase p. 77), y equipara la idea o representación que tiene el artista a un modelo original divino. La reproducción de lo visible es producción de una imagen aparente, pero, gracias a su capacidad analítica, el espectador es capaz de reconocer también en ella el orden y la belleza superiores en los que lo divino y eterno se da a conocer.

En ello hay que distinguir dos especies de belleza: la belleza divina indivisible *(pulchritudo),* que posee sentido en sí y es imperecedera, y la que se muestra en muchas cosas fugaces *(pulchra)* (véase p. 104. cuadro 9). La valoración ontológica y estética del orden jerárquico de la Creación corresponde al espíritu del neoplatonismo. La finalidad de lo bello en el mundo es suscitar en el hombre el asombro ante el Creador, calmar su ansia y darle la paz interior. Donde más claramente se revela la inteligencia divina es en la estética numérica: «Todo lo has ordenado según medida, número y peso» (*In Joh. tract.,* I, 13). Perpeet ha llamado la atención sobre la comparación que Agustín establece entre los conceptos de peso *(pondus),* número *(numerus)* y medida *(mensura)* y el de la Trinidad: el primer concepto designa el *ser* fáctico de la cosa o del Padre, y los otros dos, que se inscriben en el orden superior, indican la *vida* del Hijo y el *amor* del Espíritu Santo respectivamente (véase 1977, pp. 51 ss.).

Estos tres conceptos tienen, ciertamente, una segunda raíz: las palabras de Salomón en alabanza de la acción del Creador: «Tú lo has ordenado todo según medida, número

y peso» (*omnia in mensura et numero et pondere disposuisti; Liber Sapientiae,* 11.20. Véase también Pr. 11, 1; 20, 10; Esr 4, 36 ss., Dn 5, 26-28). De ese modo, la belleza de las cosas visibles eleva al espectador meditativo por razón de su peso, número y medida de manera análoga a como lo hace la belleza del Dios trino. El sentido para la belleza nace de aquella felicidad que siente el creyente en su contemplación de Dios. Este sentimiento de felicidad está emparentado con la *eudaimonía* de Platón y Plotino, que es fundamento último de su estética (véase al respecto Perpeet, 1977, p. 62).

Donde más claramente se muestra la vinculación del alma humana al cosmos es, según san Agustín, en la música. Ritmo, melodía y armonía son deducidos de acuerdo con el modelo de Pitágoras de los números y proporciones ínsitos en el cosmos y en el alma humana. En su tratado *De musica* habla Agustín de la sensación agradable que causan las sencillas y medibles relaciones numéricas subyacentes en esa belleza, unidad, semejanza y ordenación (*aequalitas, similitudo, ordo; De musica* VI; MPL 32c. 17, 56). La igualdad numérica (*aequalitas numerosa*) está en la base de la belleza visible y audible del mundo. Ella permite sentir al espectador y el oyente aquel placer ligado al reconocimiento de una semejanza. Es el mismo efecto a que se refieren la teoría del eros platónico y la visión neoplatónica de la belleza. Al goce que es efecto de la igualdad numérica sigue la contemplación de la semejanza o la igualdad en sí mismas a través del fenómeno. Sólo así se establece aquella relación fundamental entre el alma del espectador y el fondo divino del que proceden la vida y la belleza (*De musica,* VI, c. xii; MPL 32 . Sobre el neoplatonismo de san Agustín, véase en especial Ivánka y Perpeet).

Al carácter extático de la metafísica neoplatónica y su doctrina sobre la belleza se opone aquí un aspecto rigurosamente racional subyacente en la caracterización agustiniana de la vivencia estética y su valoración de los distintos géneros artísticos. La imitación artística tiene la misión de desvelar los principios más profundos del mundo y de la existencia. En su escrito *De ordine,* la música es dividida en diferentes clases o géneros (*modi):* los de la voz humana (*harmonica),* los de los instrumentos de viento (*organica)* y los de los instrumentos de cuerda y de percusión (*rhythmica).* Estas distintas modalidades reflejan el entendimiento y el sentimiento humanos, así como la armonía terrena y cósmica (*De ordine* II, c. 14 - MPL 32). Pero también la danza, la poesía y la arquitectura son capaces, dado que sus principios se fundan en los números, de desvelar el orden universal. La escultura y la pintura, en cambio, son limitadas en este respecto. La forma artística del teatro es condenada sin reservas a causa de su carácter ficticio y su efecto ilusorio en el alma del espectador. Aunque en tiempos modernos se ha negado que Agustín conociera la *Poética* de Aristóteles, su caracterización negativa del teatro está en franca oposición a la idea de *katharsis* en general. Ello tiene una segura explicación en la decadencia del teatro en la Antigüedad tardía y las luchas sangrientas en los circos.

La actividad imitadora del artista debe estar orientada, según san Agustín, ante todo a los principios e ideas divinos. La obra de arte tiene una importante misión que cumplir en la vida del cristiano. El artista no es un creador en el sentido genuino, sino, de acuerdo con la concepción neoplatónica, un espíritu animado por Dios, que en su obra desvela el orden existente en el mundo. En *La ciudad de Dios (De civitate Dei),* el mundo es comparado a un poema o *carmen,* cuya belleza y armonía resultan de la mez-

cla de opuestos. Como san Basilio, san Agustín recurre a la idea de «Dios como artista». Pero este *topos* subraya a la vez el carácter ficticio de la obra artística, a diferencia del mundo real creado por Dios. El saber y el intelecto tienen aquí un papel menor, incluso cuando se considera la producción en sí de las obras de arte. Por medio de la inspiración divina, el artista es capaz de seguir ciertos principios y obtener conocimiento de los modelos originales. La ejecución misma está marcada por la función utilitaria que caracteriza a las *artes mechanicae* en general. En la *imitatio* artística no se trata entonces de lograr una semejanza superficial entre la cosa y su copia, sino de mostrar los principios subyacentes en todas las cosas y aconteceres, tanto del mundo visible como del universo, que por vía analógica se hacen patentes a espectadores y oyentes en la estructura de la obra de arte.

Con estas reflexiones, Agustín sentó las bases para una teoría de los signos que la alta escolástica amplió y que sirvió de fundamento a la estimación teológica del valor de los sacramentos. Pero inicialmente se trataba de la cuestión central acerca de cómo había que entender la esencia y el efecto de un signo indicativo. Además de la función remitente, recordatoria del mismo, había que circunscribir la presencia visible del signo, fuera éste imagen u objeto simbólico o gesto o acción cultual. Entre el signo *(sacramentum)* y lo designado *(res)* existe una semejanza *(similitudo)* cuya evidenciación es tarea del intérprete *(Epistulae* 54 y 55 a «Januarius»; CSEL 34/2, pp. 158-213. Véase R. Suntrup, 1978, pp. 32 ss., donde se comentan los trabajos imprescindibles de C. P. Mayer y Righetti).

Grande fue también la influencia de esta gestación agustiniana de la teoría de los signos expresa en *De doctrina christiana.* Aquí distingue Agustín entre signo «natural» y signo «establecido» o convencional *(signa naturalis* y *signa data).* El primero designa la constitución natural de un objeto, tiene un carácter remitente, el cual es evidente de suyo y pertenece al mundo de la experiencia. La segunda forma sígnica la establece el hombre, que mediante ella quiere remitir a un complejo de significaciones tras el signo reconocido (*De doct. christ.,* II, c. 2 - MPL 34).

En esta teoría de los signos aparecen ya aludidos dos temas fundamentales de la hermenéutica posterior: el papel imprescindible del exegeta (intérprete) cuando se trata de desvelar la semejanza o relación de analogía entre signo y designado, y la fructífera diferenciación entre signo «natural» y «convencional», que pone de manifiesto el carácter instrumental del lenguaje y sugiere la existencia de distintos planos de significado en la expresión lingüística.

La teoría agustiniana del arte y los gérmenes estéticos en ella contenidos adquirieron en la Edad Media un carácter paradigmático. Aparte de las cuestiones sistemáticas, los tratados *De musica* y *De ordine* no dejan de mostrar las posiciones de su autor en cuestiones de estética. (Una buena guía al respecto la constituye la compilación de Karl Svoboda de 1933 –véase la bibliografía–.) Recordando la constante influencia de san Agustín en la Iglesia, apenas es posible exagerar su importancia para el desarrollo posterior de la teoría del arte y de la estética en la Edad Media. Ideas platónicas y neoplatónicas aparecen aquí trasladadas a un sistema lógico que también estuvo marcado por la tradición aristotélica y por la retórica. Muchos de los enfoques agustinianos fueron posteriormente adoptados y desarrollados por los escolásticos y los teóricos rena-

centistas. De igual trascendencia histórica fue también su papel transmisor de toda una serie de cuestiones relativas a la actividad y la inspiración del artista, al carácter de la obra de arte y a la esencia de la belleza, las cuales ya habían sido planteadas por los «autores paganos» de la Antigüedad, principalmente Cicerón, y que Agustín abordó y adaptó a la nueva imagen del mundo y la nueva fe del cristianismo.

Boecio

Siguiendo a san Agustín, Boecio (480-525 d.C.) considera la obra de arte como una totalidad en la que proporciones y colores se hallan determinados por una armonía numérica. Como Agustín y otros autores romanos anteriores, Boecio coordina las reglas del arte a las ciencias o *artes liberales,* mientras las técnicas de la ejecución quedan subsumidas bajo el concepto de *artes mechanicae.* Boecio alcanzó renombre especialmente en el terreno de la teoría de la música. En la música terrena están comúnmente reflejadas la música de las esferas y el orden cósmico. El sentimiento proporciona al oyente una representación esquemática del significado de la música, cuya estructura entera sólo puede ser entendida desde el entendimiento. De ese modo, la percepción sensible y el entendimiento *(sensus enim ac ratio)* aparecen caracterizados como dos «instrumentos de la capacidad armónica del alma humana» acordados uno con otro (*quasi quaedam facultatis armonicae instrumenta sunt; De musica* V, 1). El arte tiene por misión expresar el saber de las relaciones numéricas y reglas abstractas.

La estética numérica de san Agustín, su análisis del placer estético y su división de la música en distintos *modi,* junto con la teoría musical de Boecio, cuya división en teoría y práctica seguramente estuvo influida por el complejo sistema de los teóricos musicales anteriores (especialmente Aristoxenos de Tarento en el siglo III a.C. y Arístides Quintiliano en los siglos II y III d.C.; véase pp. 67 s.), constituyeron el fundamento de la teoría musical de la Baja Edad Media. (En los relieves de las catedrales góticas aparece la figura de Boecio generalmente como representante de la música, cuya teoría pertenecía al *quadrivium.*) La división de las artes *(artes)* en teóricas y mecánicas fue adoptada por la Edad Media en su modelo antiguo.

Otra obra de Boecio, la síntesis enciclopédica de la matemática antigua titulada *De institutione arithmetica* y llena de especulaciones numéricas, llegó también a ser en la Edad Media, como la edición del *Timeo* por Calcidio (*ca.* 350 d.C.), un tratado fundamental (G. Friedlein [ed.] [1867], Fráncfort, 1966). Según Naredi-Rainer, esta obra aventajaba con mucho a las de los autores posteriores (1982, pp. 74 ss., con referencias a Casiodoro, *Institutiones* II, 4; MPL 70, c. 1204-1208; san Isidoro, *Etymologiae,* III, 5-9, MPL 82, c. 156-161).

El neoplatonismo cristiano

La orientalización y «etnificación» (Campenhausen) de la Iglesia en los siglos IV y V d.C. pudo haber contribuido a la aceptación de las imágenes de contenido religio-

so como medio adecuado, basado en la impresión visual, de propagación de la fe en las comunidades en rápido crecimiento. La influencia de la filosofía neoplatónica y su teoría de lo bello fue aquí poderosísima. Con toda seguridad los padres griegos adoptaron elementos de la teoría del conocimiento y la estética neoplatónicas, pero también lo hicieron en Occidente san Agustín y otros (véase al respecto Ivánka, *Plato christianus,* 1964). Algunos historiadores del arte han observado una relación directa entre el desarrollo de la plástica y del mosaico y la corriente neoplatónica. L'Orange ha considerado los grandes «ojos pneumáticos» de los retratos de la Antigüedad tardía (cfr. fig. 12) como expresión de la inspiración divina y traducción artística de una visión espiritualizada del mundo (cfr. también el catálogo *Spätantike...* 1983, pp. 41 ss.). La belleza del propio material, el brillo del oro y la luminosidad de los colores y las piedras preciosas, tan celebrados por los neoplatónicos, han sido relacionados con el desarrollo del arte del mosaico. Las pequeñas *tesserae* de los mosaicos romanos, que servían a la representación ilusionista de figuras y cosas y, en el caso de los mosaicos en suelos, incluso fueron a veces dispuestas como para crear *trompe l'oeils,* debían ahora someterse a lo expresivo y a los materiales empleados: el tamaño de las piedras destacaba el carácter y la luminosidad del material. Pequeñas placas de vidrio bordeaban las hojas de oro. Intencionadamente se colocaban oblicuamente en paredes y cúpulas para crear un vivo juego de reflejos que penetraba en el espacio. Ejemplo de este nuevo arte del mosaico son los mosaicos del mausoleo de Gala Placidia, de mediados del siglo V –temáticamente, y también por el ilusionismo de las escenas, aún deudoras de la tradición helenística, nos hablan, sin embargo, de una concepción del mundo y una estética enteramente nuevas (fig. 15; cfr. Orange-Nordhagen, 1966).

Fig. 15. Cristo como el Buen Pastor. Rávena, Mausoleo de Gala Placidia.

La cosmología y la teoría de la belleza influidas por el neoplatonismo podían, pues, conciliarse casi sin contradicción con las concepciones cristianas. (Ya se ha hablado de la tendencia recurrente en el siglo IV a una posición clasicista y el recurso consciente a la tradición estilística pagana del helenismo; véase p. 85.) Los temas y estilos tradicionales paganos fueron adaptados a la intención y la función del arte y la arquitectura cristianos. A lo largo del siglo IV, los límites entre el arte pagano y el cristiano y entre sus respectivas concepciones del arte dejaron de ser estrictos. Con la normatividad y el predominio que cobró este último, se observa incluso cierto pragmatismo en el terreno del culto –con la introducción propagandística de usos y tradiciones anteriores–. Ello es igualmente aplicable al arte y la estética cristianos, cuya orientación fundamental ciertamente estaba fijada, pero cuya constitución práctica y teórica aspiraba a unir lo antiguo con lo nuevo.

Pseudo Dionisio

Las ideas neoplatónicas que podemos acreditar en la estética de Basilio fueron sintetizadas de forma sistemática en el gran *Corpus Areopagiticum,* de alrededor de 500 d.C. (que se supone fue escrito por un monje sirio, aunque la posteridad creyó que fue obra de un tal Dionisio, a quien san Pablo habría convertido en Atenas, recibiendo el nombre de Dionisio Areopagita).

En la exposición de Dionisio se subraya la identidad de la belleza con el Uno suprasensible. Ella se comunica a los grados y cosas particulares del orden jerárquico del mundo. La belleza se manifiesta de diferentes maneras: como cualidad material, proporción armónica, etc., pero también como grandeza moral, amistad y comunión. En todas partes es ella principio fundamental de toda fuerza y cohesión en el mundo. Como la capacidad de conocer humana es limitada, lo divino se le manifiesta en figuras sagradas *(ieroplastiaís)* que gradualmente conducen, por medio de imágenes *(ànagogikà ierografías),* a lo divino (*De coelesti hierarchia,* II, 1; MPG 3).

La idea fundamental de la estética del Pseudo Dionisio es que la belleza, como todo lo demás en el mundo, está referida a Dios. Como en la cosmología de Plotino, todo ser parte del Uno y participa de la belleza suprema, en sí indivisible. Neoplatónica es también la idea de que lo divino se revela en la luz. Tatarkiewicz resalta una importante sección del escrito *De divinis nominibus* en la que esta metafísica de la luz es equiparada a la definición tradicional griega de la belleza como consonancia, proporción y claridad (*consonantia et claritas = enharmostia kai aglaia; De div. nom.* IV, 7; MPG 3 c. 701; véase Tatarkiewicz, 1970, pp. 30 y 33 ss.).

El carácter divinatorio de la estética del Pseudo Dionisio y la interpretación metafísica de la luz influyeron duraderamente en la evolución posterior de la estética tanto en Oriente como en Occidente. Un sucesor directo del Pseudo Dionisio en la corte bizantina fue Máximo el Confesor (580-662), en cuya *Mystagogia* asocia la mística del Pseudo Dionisio expresamente al edificio de la Iglesia como imagen del cielo. De este modo se difundieron la teoría de lo bello y la metafísica neoplatónica de la luz del *Corpus Areopagiticum* por todo el Imperio bizantino. La traducción latina de Juan Esco-

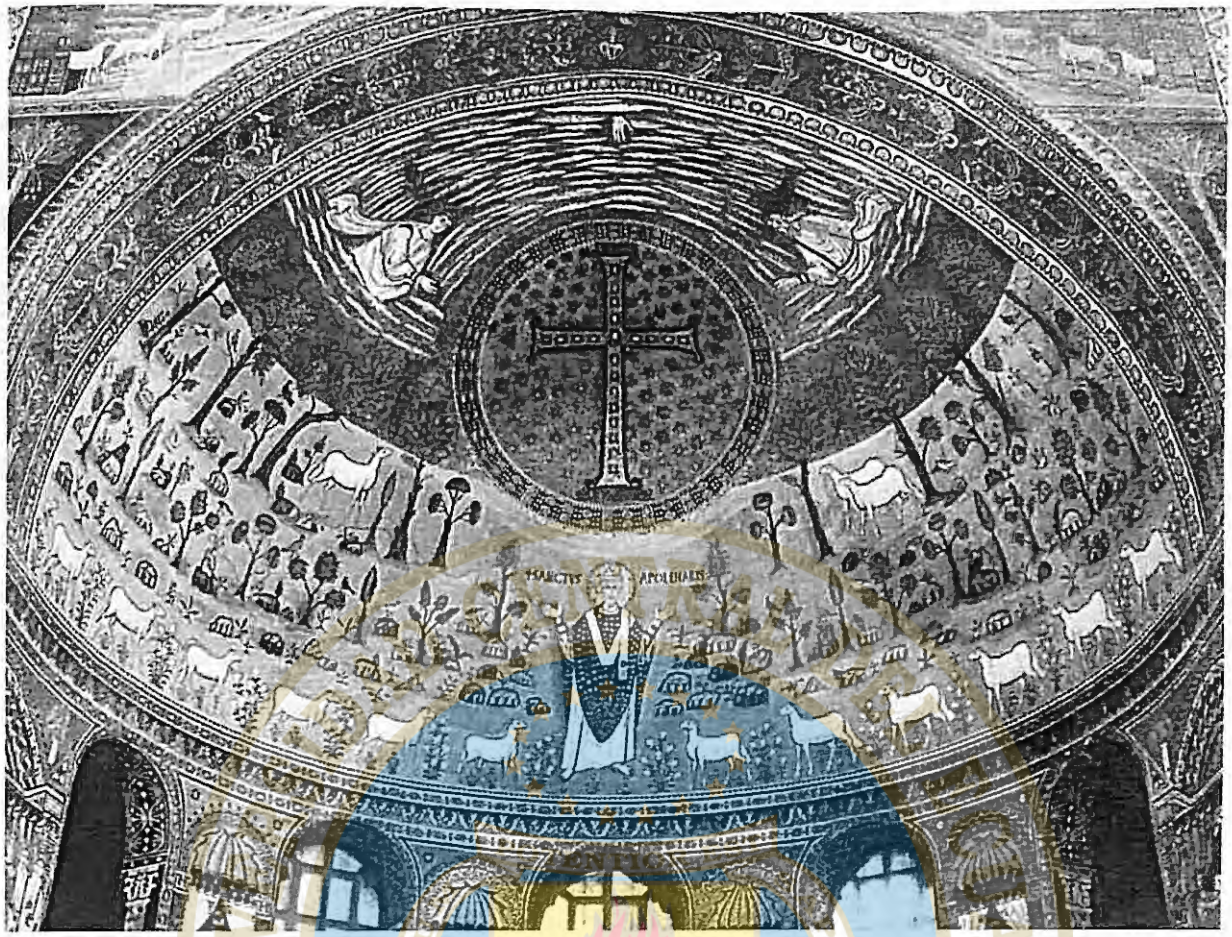


Fig. 16. Parusía. Ábside de San Apolinar, Rávena.

to en el siglo IX elevó este escrito a obra capital al lado del tratado agustiniano *De musica*. El corpus neoplatónico tuvo su máxima repercusión en el mundo intelectual gótico, especialmente en Siger, los victorinos y Ramón Llull. En 767, el papa Pablo I regaló a Pipino el Breve una copia de la obra, y en 827 el emperador de Bizancio Miguel II legó a la abadía de St. Denis un ejemplar de la misma.

Un ejemplo temprano y extraordinario de materialización de la doctrina neoplatónica de la belleza, de su metafísica de la luz y su estimación de la materia valiosa y brillante es la iglesia de Santa Sofía, que el emperador Justiniano erigió en el breve tiempo de sólo cinco años (532-537). El gran espacio de la bóveda correspondiente a la cúpula, cuya axialidad queda afirmada por dos semicúpulas, aparece invadido por una luz vibrante, y el oro de los mosaicos destella en la cúpula y en las paredes. El diseño racional del matemático Antemio de Tralles, que, como es sabido, trazó los planos de la cúpula, el ábside y el sistema pendulante, está perfectamente envuelto por esta luz y este efecto material flotantes que más bien dan la impresión de un orden espacial atectónico (fig. 17).

Pero en la construcción matemática de Santa Sofía hay también un simbolismo numérico subyacente que guarda relación con los números del templo salomónico, de los que se habla en Reyes 3, 6, 2 ss. La altura, anchura y longitud de la iglesia (300, 100 y 150 pies bizantinos respectivamente) se relacionan entre sí como las medidas principales del templo (60:20:30 codos). Las fuentes refieren que, en la construcción de Santa Sofía, Justiniano se comparó con Salomón. (Sobre el simbolismo de los números, cfr. la bibliografía en Naredi-Rainer, 1982, pp. 60 ss.)

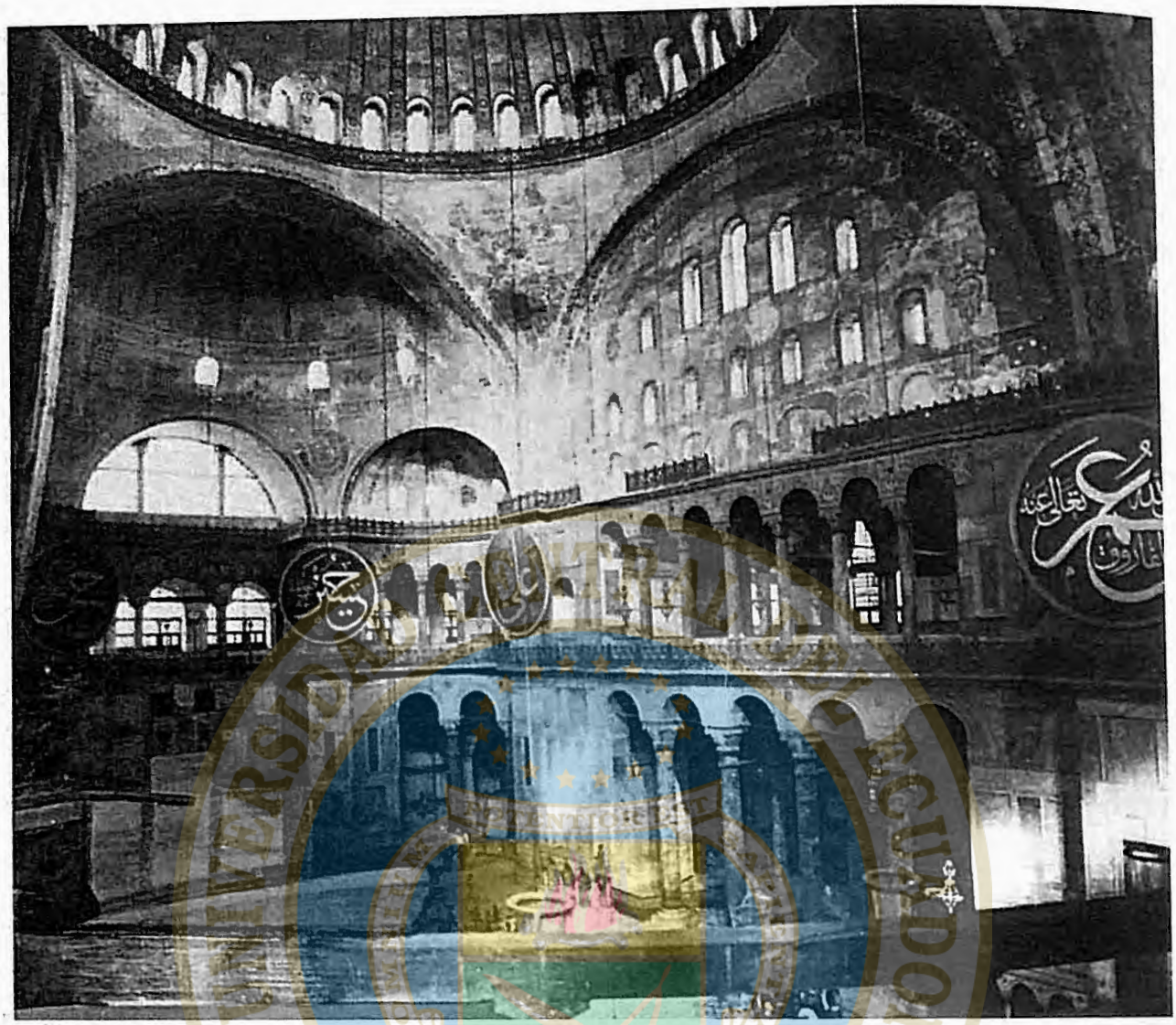


Fig. 17. Santa Sofía. Estambul.

Juan Damasceno

El dogma de la igualdad esencial de Cristo y Dios, aceptado en el Concilio de Constantinopla del año 381, preparó el terreno a la recepción en el siglo V de la idea neoplatónica según la cual lo suprasensible puede traslucirse en lo sensible y ser venerado en figuras visibles. Ya se ha hecho referencia anteriormente a la evolución de la imagen del pantócrator. Juan de Damasco (675-749), que vivió cerca de la corte bizantina, afirmaba que el hombre había creado imágenes semejantes a él para con su ayuda poder contemplar lo divino e inmaterial y meditar sobre ello: «A Él, que por amor al hombre dio a éste su propia imagen, lo representamos en una imagen» (*De imaginibus oratio,* I, 27; MPG 94, c. 1261).

La imagen reproduce su prototipo, y así también el Hijo es imagen fiel del Dios invisible. Dios, asimismo, está lleno de imágenes y figuras *(eikones kai paradeigmata)* que son modelos de todas las cosas que luego creará.

La imagen cumple además, según san Juan Damasceno, una importante función, al permitir que el hombre pueda representarse cosas abstractas.

Típicas de la época, y también concordes con tesis más antiguas, son, finalmente, las consideraciones de Juan Damasceno en torno a la función didáctica de las imágenes.

Lo que el libro es para quien sabe escribir, lo es la imagen para quienes no saben leer ni escribir. La palabra habla a la capacidad auditiva del hombre y la imagen a la visual (*De imag. or.*, I, 9; MPG 94, c. 1240; véase también Tatarkiewicz, 1970, p. 45; fig. 16). Esta idea halló también una lacónica enunciación doctrinal en san Gregorio Magno, y posteriormente en los *Libri Carolini* (*ca.* 867 d.C.): *Quod legendibus scriptura, hoc est idiotis pictura* (cfr. De Bruyne, I, 278. Schlosser, *Schriftquellen...* 1982, núm. 893).

La magia de las imágenes

La cuestión de la representación en una imagen de la figura divina y terrena de Cristo había originado mayores polémicas que la cuestión de su adoración (véanse pp. 88 s.). Después de que, a fines del siglo IV, se hubo resuelto, tras largas discusiones, dar el beneplácito a la representación, volvió a ocupar el primer plano el viejo problema teórico de la relación entre imagen y copia. La imagen debía reflejar el original que era Cristo. La existencia de Dios y la significación religiosa que para el hombre tenía la encarnación de su Hijo debían ponerse *realiter* ante los ojos de los creyentes. Una misión similar, si bien comparativamente menos importante, debían cumplir las escenas narrativas en las paredes de las naves longitudinales de las basílicas: ellas debían dar presencia al contenido de la fe, despertar el conocimiento moral del espectador y facilitar la transmisión a otros de dicho conocimiento.

Dentro de la Iglesia, la imagen encierra, según la definición de Gregorio Magno (véase p. 88), una alusión a algo distinto que está por encima de ella, y para la Iglesia católica esta función didáctico-moral hubo de tener carácter normativo. Pero la aceptación de la representación de Cristo reanimó también el antiguo aspecto «pagano» (especialmente de la escultura) de la atribución a la imagen de culto de un poder mágico. Esta percepción «primitiva» de la imagen pintada o esculpida como entidad protectora y conjurable no dejó de extenderse desde la época de Justiniano.

Se hablaba de imágenes que fueron creadas no por manos, sino por el ser divino. Ejemplo de una imagen tal de Cristo, que se consideraba que «no fue pintada por la mano humana», es el *Sancta Sanctorum* de Letrán (*l'immagine acheropita*). Cuando llegó a admitirse la presencia de Dios en la imagen, la cual le daba una identidad particular, la aspiración del artista a la expresión psíquica, la ilusión y la variación no sólo se consideraba superflua, sino casi blasfema, pues la constancia, la validez y el carácter supratemporal estarían mejor expresados en lo puramente formal. Algunas fuentes notifican los excesos de esta magia: por ejemplo, se mezclaban colores de imágenes milagrosas con el vino eucarístico, o se añadía a los pigmentos algo de hueso pulverizado de alguna reliquia. En la gran disputa iconoclasta de Bizancio (730-843 d.C.), este haz de cuestiones relativas a la función religiosa de las imágenes, la naturaleza de lo representado y el poder mágico de las imágenes volvió a ser objeto de discusión. Todos los argumentos que en los primeros siglos de la Iglesia se esgrimieron en pro y en contra de un arte religioso, de una representación de lo que es digno de adoración y su valor, cobraron nueva actualidad y se procedió a establecer su admisibilidad y su lógica.

Harnack ha esquematizado en su *Historia de los dogmas* el conjunto de las causas y circunstancias de la adoración de ángeles, santos e imágenes, cuyo comienzo data ya del siglo IV, de la siguiente manera:

1. Estatalización de la Iglesia y transformación de los templos paganos en iglesias cristianas. Adopción de la filosofía griega y las representaciones mitológicas y supersticiones en ella contenidas.
2. Interpretación figural del Antiguo Testamento.
3. Proximidad del bautismo y la eucaristía a las prácticas de las religiones mistéricas de la Antigüedad tardía.
4. Creencia en ángeles y demonios.
5. Función intercesora de los santos y de María.
6. Adoración de ídolos y reliquias, así como producción de amuletos en relación con la fe en la resurrección.
7. Impulso a vivir lo sagrado con todos los sentidos y, de ese modo, entrar en contacto con la divinidad.

(Véase Harnack, 1922, pp. 272 ss.)

La tradición antigua

Hemos visto que en las discusiones de los padres en torno al arte en el ocaso de la Antigüedad (especialmente en san Agustín y Boecio respecto a la música) sólo se consideró el aspecto teórico del *ars*, mientras la ejecución práctica y la imitación del mundo visible quedaban relegadas a un segundo plano. En los siglos VI y VII, música y poesía (es decir, retórica y arte de la métrica y la rima) ocuparon una posición especial frente a las demás artes imitadoras, la cual no estaba teóricamente representada en el concepto de las *artes liberales*. Además de aquellas dos artes –la *musica* y el *ars bene dicendi*–, la arquitectura mereció también cierto reconocimiento en este orden, puesto que tenía sus fundamentos teóricos en la aritmética y la geometría, así como en la música y la astronomía (armonía de los números, teoría de las proporciones).

Los poetas y gramáticos de la Alta Edad Media tuvieron por modelos a Cicerón y Quintiliano. El viejo principio de que la misión de la retórica es «enseñar, conmover y deleitar» (*ars bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus [...] doceat, moveat, delectat; De inst. or.* III, 5, 2) conservó su validez. Según el estudio fundamental de Curtius, los principales conservadores de la herencia antigua en este terreno fueron Venancio Fortunato (*ca.* 530-609), cercano a la corte merovingia, Casiodoro (490-583) y Virgilio Maro Gramático, que vivió a comienzos del siglo VII en el sur de Francia. La actividad mediadora de los sabios cristianos y paganos de los siglos V y VI puso los cimientos de la posterior recepción de la Antigüedad en la Edad Media. (Véase al respecto E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, 1928.) Además de los arriba mencionados hay que citar de nuevo a Macrobio, Servio, Marciano Capella y, sobre todo, Boecio; y entre las personalidades más ilustres de la Iglesia, además de san Agustín y san Ambrosio, al papa Gregorio Magno y a Gregorio de Tours, historiógrafo de los

francos. Con la fundación de la orden benedictina por san Benito de Nursia (529) se creó una institución que durante mucho tiempo sería la principal conservadora y transmisora del patrimonio cultural antiguo y cristiano.

San Isidoro de Sevilla

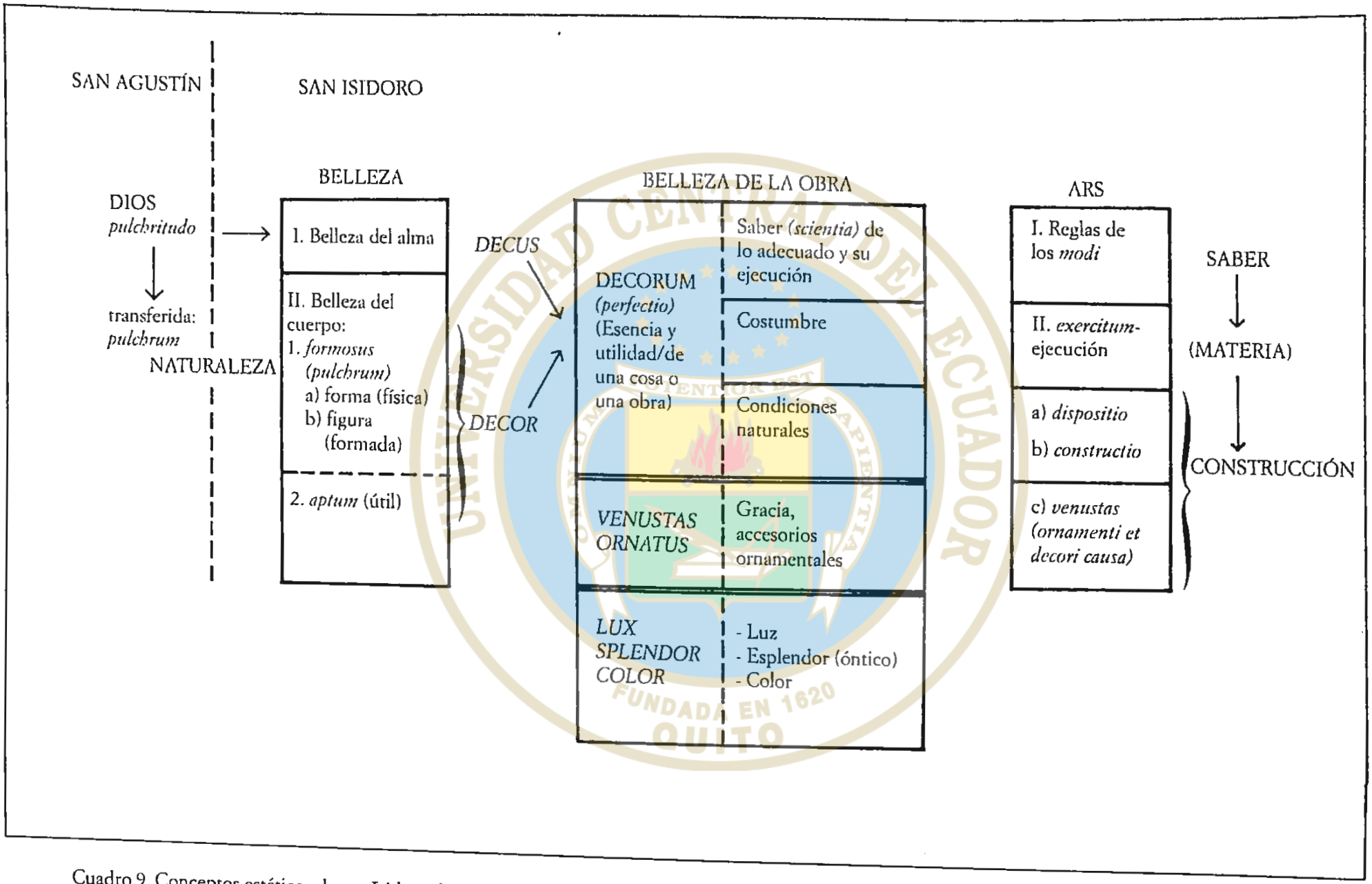
San Isidoro († 636) compendió en su *Enciclopedia* todo el saber de su época. (Sobre su cosmología, véase p. 142.) La Edad Media recurrió siempre a ella como obra de consulta. Los autores antiguos (Cicerón) y los neoplatónicos son tan citados como los primeros Padres de la Iglesia, especialmente san Agustín. En diversos lugares de esta obra escribe Isidoro sobre la belleza, y ocasionalmente también sobre las artes.

Según Isidoro, la belleza del mundo y el orden del cosmos testimonian la razón divina del mundo, y la Iglesia es comparada con el firmamento: *Coelum spiritualiter Ecclesia est* (*Etymologia* XIII, cap. I; MPL 82, c. 471; cit c. 183). La naturaleza es como una sombra *(umbra)* tras la cual se esconde la realidad superior *(veritas).* Atribuye a las palabras un significado más profundo que la mera función designadora –las especulaciones etimológicas se adelantan a Ramón Llull y los místicos cabalistas posteriores hasta la época barroca–. Cierta belleza es inherente a la materia y las cosas visibles. En su definición de la misma, Isidoro recurre a ideas neoplatónicas, aunque sus conceptos proceden de la tradición retórica. Las siguientes tesis suyas parecen casi clásicas:

a) La belleza o perfección *(decorum)* de una cosa depende de su esencia o utilidad.
b) A ellas se añade su gracia y ornato (*Venustas* u *ornatus),* así como
c) su luz, su esplendor y su color *(lux, splendor, color).*

Las últimas propiedades «participan de lo divino» en el sentido neoplatónico (véase, al respecto, De Bruyne, I, pp. 79 ss., donde se remite a *Etym.* XI, c. 415; XVI, c. 568; XIX, c. 30; MPL 82). *Ornatus,* un concepto que en la retórica se refiere al embellecimiento por medio de figuras vocales o de ideas (véase p. 66), es empleado aquí en relación a las propiedades de un cuerpo, por ejemplo sus proporciones (*Et.* XI, 24-c. 415) o en relación a cosas artesanales, como las joyas (*Et.* XIX, cap. 30-c. 697 ss.) (cuadro 9).

Decorum –empleado en un sentido próximo al de *aptum* o *prépon*– había servido a Vitruvio para designar lo adecuado en un edificio, que tiene su razón en el saber, los *modi,* la costumbre y las condiciones naturales. Isidoro usa también *decorum* en referencia a la belleza y perfección de una cosa o una persona. Connota tanto la belleza del alma *(decus)* como la del cuerpo *(decor).* Esta última se puede además desglosar en dos componentes: lo bello *(pulchrum)* y lo útil *(aptum) (Decus ad animam refertur, decor ad corporis speciem; Lib.* I, c. 163, cit. en De Bruyne, I, pp. 80 ss. Sobre la distinción agustiniana entre *pulchritudo, pulchrum* y *aptum,* véase p. 93). La belleza corporal procede de la naturaleza. Esta belleza es designada con el término, común en la Edad Media posterior, *formosus,* que se refiere o a la forma física de una cosa *(forma)* o a una



Cuadro 9. Conceptos estéticos de san Isidoro de Sevilla.

forma creada con las manos *(figura): Figura est artis, forma naturae* (cit. *ibid. Diff.* n. 239). Además se atribuye a la cosa particular, en el sentido de Aristóteles, un papel dinámico, en la medida en que realiza el orden de la naturaleza y su finalidad, así como la apariencia exterior *(species)* (véanse también san Basilio y san Agustín).

La belleza corporal presenta, pues, dos aspectos: el estético-formal, apreciable en la medida y la proporción *(formosus, pulchrum),* y el útil o adecuado *(aptum).* En las *Sententiae* se lee: «La belleza del cuerpo *(decor)* se compone de lo bello *(pulchro)* y lo adecuado *(apto),* pues lo bello es lo que es bello en sí mismo, del mismo modo que el hombre consta de alma y extremidades; lo útil, en cambio, corresponde al vestido y la alimentación» (*Decor elementorum omnium pulchro et apto consistit sed pulchrum est quod per se ipsum est pulchrum ut homo ex anima et membris omnibus constans: aptum vero est, ut vestimentum et victus; Sent.* cap. 8; MPL 82; cfr. De Bruyne, I, 81).

Aquí no tiene cabida la separación ontológica agustiniana entre la belleza divina que reposa en sí misma *(pulchritudo)* y la transferida a la cosa pasajera *(pulchrum).*

Isidoro adopta la diferenciación del *ars:* la ciencia se compone de saber y conocimiento de las reglas, mientras la labor artesanal consiste en transformar la materia (*Ars est natura liberalis, artificium vero gestum manibus constat; Dif.* I, 8 MPL 83, c. 11). Como en Boecio y otros, la música es considerada una ciencia superior –gracias a su efecto armónico aparece como un símbolo de la vida cristiana en general.

La arquitectura es dividida, usando el lenguaje de Vitruvio, en las categorías de disposición *(dispositio),* construcción *(constructio)* y belleza *(venustas – ornamenti et decoris causa).* La disposición, la belleza del material y la belleza de la edificación *(decor)* entrañan cierta medida de saber abstracto o de motivación espiritual.

La escultura posee un mayor grado de realidad que la pintura, pues debido a su carácter ficticio ésta sólo puede despertar en el espectador el recuerdo de la cosa representada. Esta posición negativa está de acuerdo con la gradación de la realidad. Con ayuda de líneas y colores se crea una imagen aparente; la imagen es una ficción y no puede ser verdadera (*pictura autem dicta quasi fictura. Est enim imago ficta non veritas: Diff.* I, 8 MPL 83, c. 11). A continuación se describe la evolución del arte plástico desde los egipcios, considerando su ilusionismo. La imitación como medio y fin del arte es para Isidoro «engañosa» y, por tanto, negativa. Como, en otro contexto, la naturaleza es también descrita como *umbra* (véase p. 37), Isidoro en el fondo adopta la posición de Platón.

Beda

A fines del siglo VII surge la figura más influyente de la Iglesia romana en Inglaterra: Beda el Venerable (672-735), autor de una serie de obras religiosas y científicas. Assunto ha hecho una valoración de sus aportaciones en el terreno de la teoría musical, que se sitúan entre la tradición antigua tardía y la de la Alta Edad Media. Permaneciendo en la tradición antigua, Beda distingue entre la música de las esferas y la terrena. Esta última se puede dividir en tres categorías: la música instrumental, la humana y la rítmica (véase p. 94, sobre san Agustín). La teoría de la música, que es una «ciencia libre», tiene la mi-

sión de determinar las reglas conforme a las cuales se ejecuta la música terrena. Entre un cantante y un músico se abre un abismo: respecto al primero sólo se puede hablar de un ejercicio mecánico, mientras que el que posee la ciencia de la música es versado en la composición musical y sus leyes (*Musica theorica,* c. 90 s. y *Musica quadrata seu mensurata, o musica practica,* c. 920-923; MPL 90. Véase Assunto, 1963, pp. 137-139).

En la retórica y la poética de Beda hay gérmenes de una teoría de los géneros, así como de una valoración psicológica de los medios estilísticos. Beda pone a la poesía y a la retórica en relación con la psique humana: la métrica corresponde a la elaboración consciente de la obra artística hecha con palabras, y el ritmo a la espontánea. Parece importante el intento de Beda de establecer una concordancia entre estilos antiguos y materiales bíblicos (un intento similar se encuentra ya en Orígenes). Así, el estilo dramático de la *bucólica* se corresponde, según Beda, con el Cantar de los cantares, el narrativo de la *geórgica* con los Proverbios salomónicos y el estilo de Lucrecio con el Salterio. Los estilos épicos mixtos de Homero y Virgilio tienen su correspondencia bíblica en el Libro de Job (*De arte metrica,* 25; MPL 90 c. 174). Aquí halla una temprana aplicación la división en géneros estilísticos según el modelo del gramático Donato y su *rota Virgilii* (hacia 350 d.C.). Los teóricos de la literatura del siglo XII debieron de conocer la obra de Beda. Y seguramente contribuyó a la formación de la corriente clasicista de la época carolingia, tanto en los terrenos de la teoría de los números y la ciencia de la música como en los de la retórica y la poética. También pudo dejar indirectamente alguna huella en la arquitectura y las artes plásticas.

El fabuloso mundo hispérico

El llamado «estilo animal» estaba ya generalmente extendido en el siglo I a.C. en las regiones esteparias de Europa central y de Asia. Formas animales ornamentales muy simplificadas y simétricamente dispuestas se combinaban con complicadas líneas trenzadas. Esta tradición artística era aún la propia de las tribus céltico-germánicas, que en los últimos siglos del Imperio romano en decadencia penetraron desde el este y el norte en el continente europeo. El estilo animal y la ornamentacion con bandas trenzadas llegaron a su máximo florecimiento en 60-800 d.C. en el área irlandesa-anglosajona, y algo más tarde en el arte vikingo escandinavo.

Desde el siglo VI, los monasterios irlandeses, lejos de los escenarios de las grandes convulsiones de la historia universal, prácticamente podían aspirar al anonimato. De ellos partió una intensa actividad misionera que no sólo se extendió hasta el norte de Inglaterra, sino también a toda Europa central. Los monjes irlandeses e ingleses fundieron de forma deliberada la herencia cristiana y antigua con imágenes y representaciones autóctonas de sus países. La figura del Señor y el mensaje de la salvación se entretejieron con un mundo de fuerzas elementales, habitado por demonios y seres fabulosos. Este mundo tuvo en la poesía, la escultura y las miniaturas una presencia artística reconocible. Aunque penetrados de ideas del mundo y la moral totalmente opuestas, las formas y contenidos de las tradiciones cristiana-antigua y germano-celta se mezclaron con entera naturalidad en la unidad superior del arte.

La poesía irlandesa de los *Hisperica Famina* (hacia 600 d.C.) consiste en una impetuosa secuencia de alteraciones del latín en las que la abundancia de aliteraciones y paronomasias, metáforas dispersas e imágenes contrastantes de la naturaleza amenaza con asfixiar el significado de las palabras. Inquietas series de palabras onomatopéyicas acentúan de tal manera la expresión acústica que el oyente cree percibir en el torrente de palabras un sentido profundo latente en la confusa maraña de fragmentos latinos e imágenes centelleantes:

Hoc spumans mundanas obvallat Pelagus oras
terrestres amniosis fluctibus cudit margines.
Saxeas undaois molibus irruit avionias.
infima bomboso vertice miscet glareas
asprifero spergit spumas sulco,
sonoreis frequenter quatitur flabris...

La poesía, como la pintura. Los grandes Evangeliarios de los copistas irlandeses y anglosajones, con sus páginas profusamente ornamentadas, se cuentan entre las creaciones más grandiosas de la Alta Edad Media (*Libro de Lindisfarne, Libro de Kells,* etc.). Sobre las grandes hojas de pergamino se contorsionan en una artística trama de marcos, rejas y otros motivos ornamentales dragones, serpientes y otros monstruos que encogiéndose forman ligeros nudos y ovillos y describen delicadísimos salientes, ribetes y orlas. Pero cuanto más atentamente se observa esta espesura ornamental y se siguen sus líneas y bandas laberínticas, más evidentes se hacen los principios ordenadores y representaciones del mundo subyacentes tras este orbe fantástico: continuas repeticiones de combinaciones geométricas simétricas, formas especulares, cambio de motivos, modelos y colores ornamentales, clara separación entre lo orgánico y lo inorgánico. Puesto que el mundo pagano, en el que dominan los poderes demoniacos y la naturaleza indomable, está aquí sujeto a la omnipotencia de Dios y del Verbo, el espectador ve ahí cómo paulatinamente cristaliza ante sus ojos el sentido más profundo de este confuso juego óptico, cómo el plan del artista y la lógica del sistema instituyen un orden en ese aparente caos (fig. 18).

No hay una formulación teórica de los principios de conformación artística ni de las intenciones de que estas formas artísticas son portadoras, formas que aún se hallaban en sus comienzos, pero que más tarde florecerían como auténticos rasgos distintivos de la cultura cristiana-medieval. Pero tampoco podemos concluir con Assunto que tras las formas literarias y artísticas se ocultaban una posición y una intención estéticas. Bien lejos del ideal de la imitación ilusionista de la naturaleza, del equilibrio de los cuerpos esculpidos y del hablar de las imágenes religiosas didácticas, se abre aquí un mundo de nuevas posibilidades formales, de fantasía artística y de vivo despliegue ornamental en superficies planas. Este arte dejó profundas huellas aún reconocibles en la época carolingia y los tiempos del arte románico, y hasta puede decirse que recibió una formulación en la teología negativa y la teoría de lo bello posteriores. Lo demoniaco, monstruoso y abstruso y la inclinación a lo ornamental, a la vivificación de la materia y la estilización de formas naturales, así como la independización de inven-

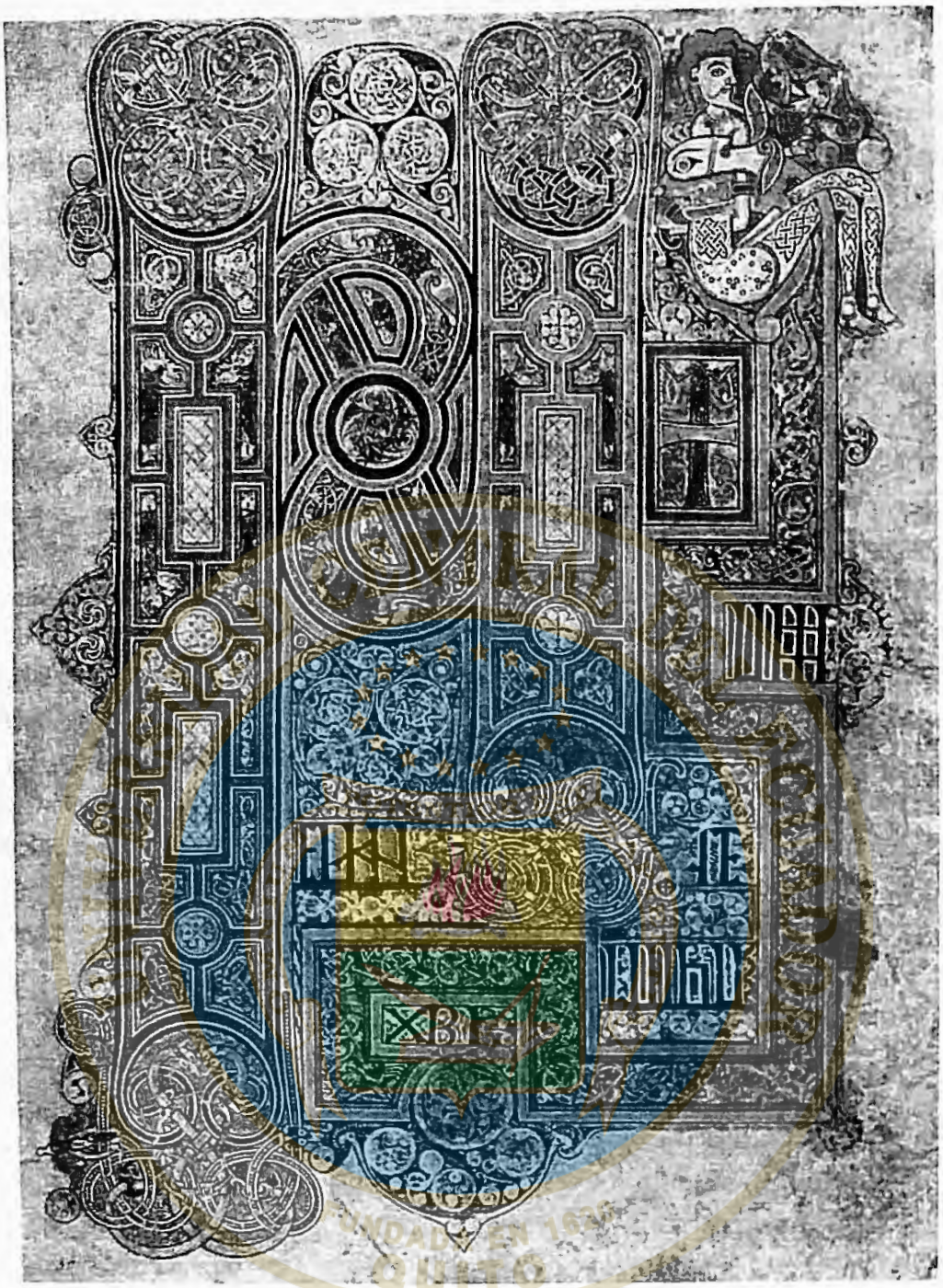


Fig. 18. Evangelio de San Marcos. *Libro de Kells,* fol. 130r., Dublín.

ciones artísticas formales en las que el autor podía exhibir todo su virtuosismo técnico, conformarán la tradición artística medieval tanto como la recepción de principios y temas antiguos, los cuales podían prestar legitimidad a aquellas formas y a los que se infundió un nuevo significado simbólico.

La iconoclastia

La gran polémica de las imágenes en el Imperio romano de Oriente comenzó en 730 d.C., cuando la universidad de Constantinopla fue cerrada por León III y se tildó a los enemigos de las imágenes de «herejes» y «bárbaros». Posteriormente, la polémica fue aprovechada por el poder del Estado como ocasión para terminar con el

feudalismo de los monasterios, que se consideraba un peligro para las aspiraciones centralistas. En la posición respecto al arte cristiano y sus imágenes no había, como hemos visto, unidad, sino tanta diversidad como en las corrientes y escuelas de la fe cristiana en el extenso Imperio oriental –nestorianos y diofisitas en Antioquía, monofisitas en Alejandría, etc.–. Aquí sólo es posible exponer los argumentos más importantes de la época en pro y en contra de las imágenes que tengan relevancia para la teoría del arte.

Los adversarios de las imágenes se adhirieron a la tesis ya formulada por Epifanio, según la cual en Cristo existen unidas la naturaleza divina y la humana, siendo esta unión como tal irrepresentable (véase p. 89). En el Concilio de Nicea (745) se estableció que las dos naturalezas de Cristo no pueden ni separarse ni mezclarse. Quien intentase representar al hombre-*Dios* en una imagen sería monofisita e infringiría la prohibición de las imágenes. Quien dijera querer representar a Cristo sólo «como hombre», negaría la Trinidad y podría ser condenado como nestoriano.

En el concilio posterior de Nicea (787), los teólogos que eran partidarios de las imágenes se remitían a la definición neoplatónica de la imagen como semejanza –la imagen sería una manera de expresar lo suprasensible en lo sensible (considérense al respecto las ideas de san Basilio, el Pseudo Dionisio Areopagita y san Juan Damasceno)–. La imagen era para ellos un medio indispensable para reavivar el recuerdo del creyente y dirigir su pensamiento a la salvación. Quien niega la posibilidad de la representación de Cristo en una imagen, está negando la naturaleza humana del Redentor, y quien no cree en la Encarnación y la Redención, siendo ésta sólo posible a través de la primera, es un monofisita. Es propio de la naturaleza humana el poder ser alguien reproducido en una imagen. Una imagen está indisolublemente ligada a su modelo concreto y real. Para ilustrar esta circunstancia se recurría a una metáfora que ya había empleado Séneca para ilustrar el entrelazamiento de *eídos* y *eidolon, forma* y *figura:* el modelo es como un prototipo; lo mismo que un sello o un original para sacar un molde, los cuales prestan su forma a la imagen visible resultante (Séneca, *Epist.* 58; véase también Auerbach, 1938, p. 540). De acuerdo con la concepción neoplatónica, la imagen *(eikon)* participa así del modelo (divino). Los argumentos usados por los partidarios de las imágenes pueden resumirse en cuatro puntos:

1. La naturaleza humana de Cristo sólo puede hacérsele patente al creyente por medio de una imagen.
2. Dios ha creado a Cristo a su imagen, y lo mismo al hombre.
3. El hombre es capaz de reconocer al Señor en una imagen, y luego rezarle con todo su espíritu ante su imagen.
4. Los adversarios de las imágenes en el fondo niegan la Encarnación de Cristo y su obra redentora. (Véase al respecto Campenhausen, 1960, pp. 243 ss.)

El concepto «copia» –o «reproducción»– hay que entenderlo en dos sentidos: la figura física de Cristo, su «imagen natural» *(eikòn physiké)*, es divina, es decir, esencialmente igual a la del Padre; y, en el sentido terrenal, ella muestra una semejanza con María. La representación de Cristo en una «imagen artística» *(eikòn technetè)* supone que

a) la imagen se distingue sustancialmente de lo reproducido;
b) la imagen es ciertamente una cosa distinta, pero no representa a ningún otro;
c) Cristo como persona histórica y su imagen son iguales en cuanto a su significado –entre ellas hay una igualdad esencial, una *homonimia*.

Sufrir martirio por la imagen de Cristo es también sufrir martirio por Él mismo. Aquí se muestra una concepción de la imagen que se retrotrae a la que tenían los romanos. Cuando san Esteban pisa la imagen del emperador Diocleciano, su gesto equivale a un acto de violencia contra el propio emperador. La imagen es representativa del emperador. Esta idea subyacía tras los esfuerzos del emperador romano por obligar a los cristianos a honrar las imágenes de los dioses o del emperador, pues ello suponía el reconocimiento del supremo poder mundano y espiritual del representado. (Esta función representativa de la imagen ha sido continuamente afirmada y utilizada hasta la época actual por quienes ostentan el poder.)

La idea de la unión de las dos naturalezas, que presidió los concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381) (véase p. 89), cobró nueva fuerza en Nicea, y condujo a una importante confirmación del valor de la imagen artística y su función en la vida religiosa. Ciertamente, no es posible representar directamente lo divino; sin embargo, Dios se ha manifestado en la figura humana de Cristo y se ha unido indisolublemente a la misma (así Teodoro Estudita en Constantinopla). Las imágenes pueden ser adoradas, pues ello significa venerar a las figuras que ellas representan, y el efecto es el mismo. Pero se debe distinguir entre la adoración total, entera, y el acto de honrar a una imagen que remite a su modelo. El peligro de la confusión del modelo con la imagen ficticia parecía menor en la pintura, especialmente en el arte de los mosaicos, que en la escultura, pues en la primera el carácter ilusionista está menos acentuado. La producción de figuras tridimensionales se consideraba, por ende, peligrosa y no aconsejable.

Consecuencia de estas reflexiones teológico-estéticas, inscritas en la tradición de la imaginería bizantina, fue una tipificación de las diferentes representaciones de Cristo, de María y de los santos en la pintura de iconos. Sus apariencias abstractas, formales, debieron de parecer las más adecuadas para impedir toda forma falsa de adoración. Además, ofrecían la posibilidad de mostrar mediante puras formas geométricas y símbolos numéricos el orden existente en el universo y expresar lo divino de un modo visible.

Cuando, en 843, cesó la polémica en torno a las imágenes, se había llegado a un compromiso. Se apoyaba la adoración de las imágenes y la utilización de su virtud ilustrativa, pero siempre dentro de los límites de su función gráficamente remitente. Pero las pérdidas reales que sufrió el arte eclesiástico por la ocultación de frescos y la destrucción de imágenes y mosaicos debieron de ser considerables en la época iconoclasta.

La *renovatio* carolingia

Una nueva orientación, o, mejor, una mayor acentuación de la herencia antigua de cuño clásico, aparece en la estética y las concepciones teóricas acerca del arte de la época carolingia. Junto a ella se produce también un cambio decisivo en el terreno de

la educación cuando Alcuino (735-806) introdujo el latín como lengua obligatoria en las escuelas monásticas del Imperio carolingio. Se estudiaron, comentaron e imitaron los escritos retóricos antiguos, como, por ejemplo, el tratado *Ad Herennium,* la obra de Cicerón *De inventione* o la *Institutio Oratoria,* de Quintiliano, así como a autores de la Antigüedad tardía, como Donato, Prudencio y Marciano Capella. Una gran parte de la literatura antigua que conocemos fue transcrita en aquella época, conservándose así para la posteridad. El arte de la oratoria, *ars bene dicendi* o *eloquentia,* se consideró de un valor inestimable como medio para despertar el alma de los oyentes y transmitirle el mensaje cristiano. En el Imperio romano de Occidente, la función didáctica y el poder sugestivo de *la palabra* tuvieron una importancia mayor que en el de Occidente como medio primordial de expresión religiosa, ocupando la imagen respecto a él un segundo plano.

Rabano Mauro (780-856), abad en Fulda, fue autor de una gran descripción alegórica del mundo que, como las *Etymologiae* de san Isidoro, fue una de las obras más citadas en la Baja Edad Media: *De Universo.* En ella se comparan el cosmos y la naturaleza visible con un libro escrito por el dedo de Dios (véase MPL 112, c. 987. La metáfora del libro halló mayor predilección en la literatura patrística, especialmente desde *Enarr. in Ps.* [45, 6; MPL 36, c. 518] de san Agustín. Para más referencias, cfr. Pochat, 1973, 112 A. 80). En la metáfora del libro es patente el primado de la palabra frente a la imagen: «La imagen es, sin duda, más satisfactoria en el instante», dice Rabano, «pero sirve sólo al recuerdo y no a la verdadera fe, pues desfigura el verdadero carácter de las cosas. Sólo la palabra escrita puede colaborar en la salvación» (Schlosser [ed.], *Schriftquellen...* en *Quellenschriften,* Viena, nueva serie [1982, n. 893]).

A pesar de su escasa estimación de las imágenes, Rabano Mauro pudo haber adquirido posteriormente cierta importancia gracias a su teoría de los géneros. Apoyándose en *Ad Herennium* (IV, 8, 11) y en la retórica de la Antigüedad tardía, este autor trató de hallar una relación de los tres estilos –*humilis, mediocris* y *gravis* (véase p. 71)– con la psique humana –el entendimiento, la sensibilidad y la voluntad–. Pero la interpretación tradicional de los géneros estilísticos antiguos según el modelo de la *rota Virgilii* de Donato sólo aparece en los manuales de poética –las llamadas *artes poeticae*– de los siglos XII y XIII (véase p. 126).

En la época carolingia se suma a los textos retóricos paradigmáticos el *Ars Poetica* de Horacio. Según De Bruyne, el *Dialogus de rhetorica et virtutibus,* de Alcuino, fue el primer escrito puramente retórico que vio la luz desde la Antigüedad. En él, el sistema retórico se encuentra ligado a aquella concepción del arte y la historia que distinguió a Horacio (véase p. 74). Alcuino se atiene a los modelos romanos en todos sus detalles (con el ciceroniano de *De inventione* además del horaciano): en el arte de la retórica hay cinco componentes: la invención *(inventio),* la disposición *(dispositio),* la elocución *(elocutio),* la memoria *(memoria)* y la enunciación *(pronuntiatio)* (véanse pp. 65 s.). El ideal de la retórica es aquella forma de oratoria que se explaya tranquilamente y trata de mantenerse en el medio áureo –la *aurea mediocritas* de Horacio (*Dial. de rhetorica;* MPL 101 c. 921 ss.)–. Igual que Cicerón y Horacio, Alcuino propugna la idea de que la historia comenzó en un estadio primitivo, animal, a partir del cual se fueron alcanzando formas progresivamente superiores de sabiduría, dignidad y comunidad. Parale-

Fig. 19. *Fons vitae.* Evangeliario de S. Médard, Soissons. París, Bibliothèque Nationale.

lamente a este avance se produce un incesante perfeccionamiento de las artes, especialmente de la oratoria y la poesía.

Esta concepción de la cultura que encontramos en Alcuino, muy influida por la Antigüedad romana, así como la teoría literaria a ella ligada, tuvieron gran importancia también respecto a las artes plásticas (pintura, miniatura, talla) y la arquitectura, pues era posible inscribirlas en un orden cultural más amplio y valorarlas de acuerdo con el mismo. Esta concepción tiene también su vínculo con el uso de las palabras propio de la retórica antigua. La existencia del arte queda así justificada por su utilidad y por la gratificación que depara *(prodesse et delectare).* El arte sirve a la vida comunitaria y a la propagación de los contenidos de la fe cristiana. Lo bello aparece, conforme a la definición de Horacio, como lo natural. Lo no natural y monstruoso repugna a la razón del hombre y a su sentido innato de lo adecuado. En el *equilibrium* de la forma artística se patentiza la belleza de la naturaleza *(decus naturae).* (Como san Isidoro cuando definió el concepto de *decus* –p. 103–, Alcuino pudo haber pensado aquí en una cualidad espiritual, en un principio.) No es misión del hombre «crear» lo bueno y lo bello en sus obras, sino descubrirlos en la naturaleza. Nunca hay conflicto entre la naturaleza y la escritura. Desde esta actitud modelada por el mundo clásico, Alcuino da nueva vigencia a principios como los de la selección y la «imitación» cuando se trata de materializar artísticamente lo bello en el mundo sensible. Verosimilitud y fidelidad a la naturaleza, medida y acuerdo, eran las nociones rectoras de la concepción de la práctica artística en la época carolingia (fig. 19).

Al tratar de la libertad artística, Alcuino hace suya la comparación entre poesía y pintura de la *Ars Poetica* horaciana (*ut pictura poesis;* véanse pp. 72 s.): el poeta elige entre el orden presente en la naturaleza *(ordo naturalis)* y el orden artístico, instituido por la forma artística (*omnis ordo aut naturalis aut artificialis est; Ars Poetica,* Zechmeister [ed.], 1877, vv. 42-45). Los límites de la libertad artística los trazan la moral y

la naturaleza. El poeta es guiado por la ética, que aspira a la virtud, y por la *phýsis (Physica),* que se sujeta al orden natural de las cosas (*Ars Poetica,* v. 306).

Una imagen no es más que una imagen, es decir, una superficie llena de líneas y colores. El placer estético que produce la percepción de la misma puede afirmarse cuando el observador es consciente del bien y aspira a él. (Parejamente había san Agustín subordinado la vivencia estética a la conciencia moral y religiosa del individuo.) El ilusionismo en la imagen depende de la destreza técnica del pintor, de su *peritia.* Alcuino insiste, como san Isidoro, en que la imitación y la reproducción no son fines en sí mismos, sino que deben estar vinculados a una intención didáctica superior. La imagen habla a la memoria del observador, la cual le hace pensar en cosas reales y existentes. Pero en ningún caso puede ésta confundirse con la cosa misma. La imagen no posee ningún poder mágico.

Ambas limitaciones tienen su importancia a la hora de determinar la postura de los teóricos carolingios ante la polémica acerca de las imágenes que aún persistía en la cristiandad oriental. Dicha postura era manifiestamente próxima a la defendida en el Concilio de Nicea del año 787: el ilusionismo no puede inducir a ninguna confusión de la imagen con el objeto de veneración. Igualmente, se combate la creencia de que las imágenes pueden poseer un poder mágico.

Los teóricos carolingios subrayaban más que los orientales el papel de la *palabra* como clarificadora de la imagen. La veneración de la imagen cede terreno a la función didáctica. Un pasaje de los *Libri Carolini* (IV, 16) es bien ilustrativo al respecto: «A un adorador de imágenes se le muestran dos imágenes sin título *(tituli)* con dos hermosas mujeres. Él rechaza ambas imágenes por carecer de título. Pero se le notifica que una representa a la Virgen, y no puede despreciarla, mientras que la otra representa a Venus. Confundido por el hecho de que ambas figuras se parecen, se dirige al propio pintor y le pregunta cuál es la imagen de la Virgen y cuál la de Venus. Ahora, la imagen designada como la madre de Dios es enderezada, venerada y besada; pero la otra, que tiene el nombre de Venus, la madre del frívolo Eneas, es arrojada al suelo, denostada y execrada. Ambas imágenes son iguales en su apariencia, iguales en su color, y están hechas de la misma materia; sólo sus designaciones son distintas» (*Libri Carolini,* IV, 16; cit. en Julius Schlosser, *Schriftquellen...* 1892, pp. 307 s., núm. 887).

Contra la multivocidad de las imágenes se alza, pues, la palabra precisa, que confiere univocidad a la representación y sólo mediante la cual puede la imagen cumplir una función didáctica. Una y otra vez insisten aquellos escritos compilados en la corte de Carlomagno, los *Libri Carolini,* en la importancia de lo didáctico: las imágenes sirven para que la historia bíblica les parezca a los analfabetos lo más viva y real posible. Las imágenes sirven además para embellecer las iglesias (*ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum; Libri Carolini,* MPL 98, c. 1147; véase también *Schriftquellen,* Schlosser, 1982, núm. 885). Basta con observar reproducciones de imágenes como, por ejemplo, las de los frescos de San Juan en Müstair o las de los tapices que adornaban las paredes de las naves longitudinales de las basílicas en la época romana tardía, para formarse una idea del gusto de su época y de la intención didáctica.

En sus esfuerzos por conseguir un efecto ilusionista –aunque el ilusionismo no fuera un fin en sí–, los pintores, ilustradores y tallistas del marfil pudieron inspirarse en

las ilustraciones, influidas por el helenismo, de los *rotuli* de la Antigüedad tardía. Pero, sin salirse de lo adecuado, no dejó de valorarse el efecto poderoso. La animación y el movimiento en muy diversas formas eran características notables de las figuras, especialmente las inspiradas de los evangelistas, en las grandes y suntuosas Biblias de la época (el Evangeliario de Eboe, el Salterio de Utrecht, el Evangeliario de Aquisgrán, etc.). En el Evangeliario de la Coronación de Aquisgrán, espaciosos paisajes reciben a los cuatro evangelistas, y en el Evangeliario de Gosdescalco, de 781-783, o en el de Soissons, de 827 (fig. 19), aparecen edificios con bóvedas más propias de la Antigüedad. En cuanto a la evolución de los usos litúrgicos, se puede hablar de cierto «esteticismo», por ejemplo en la escenificación de ciertos acontecimientos pascuales (diálogo *quem quaeritis*) o el embellecimiento musical de la misa con melismas. El cruce de la historia sagrada con el presente y el culto eucarístico se evidencia en que ahora también la propia liturgia puede ser objeto de representación (cubierta del Sacramental de Drogo de 844-855, perteneciente a la escuela de Metz). La intención narradora-didáctica y la presentación figural son aquí bien apreciables.

Pero, por mucho que las ilustraciones y cubiertas de los libros carolingios mostrasen gran variedad de formas ilusionistas y un amplio espectro narrativo, *la palabra* era la auténtica portadora y transmisora de los artículos de fe.

Las inscripciones acompañantes o *tituli* eran imprescindibles para la transmisión del mensaje religioso. La misión del pintor era describir pictóricamente los acontecimientos históricos. Éstos son el punto de partida de la contemplación y la interpretación por los creyentes, y las imágenes en sí principalmente un apoyo para los pensamientos. Que artistas destacados a veces hubieran hecho mucho más que apoyar hechos imaginados, en nada cambiaba el punto de vista teórico de los carolingios.

Fig. 20. P. Petau, abadía de St. Riquier, Centula (790-799), 1612.

Esta circunstancia debe tenerse en cuenta para entender la «evolución regresiva» de las artes plásticas en lo que se refiere al ilusionismo. A pesar de la orientación artística hacia los autores clásicos y los modelos de la Antigüedad tardía, así como hacia la propia naturaleza visible, los impulsos ilusionistas no fueron más perseguidos en la época posterior otoniana. En el propio arte carolingio pueden demostrarse con abundantes ejemplos los rasgos antiguos y naturalistas de sus principios artísticos. En comparación con la abigarrada ornamentación pictórica de los libros angloirlandeses y la expresividad de sus figuras humanas y animales, las ilustraciones y cubiertas de libros de la época carolingia realizadas en los centros florecientes del norte de Francia y de Flandes parecen enteramente obras representativas de aquel *decor naturae* y aquella *equilibritas* que recomendaron Alcuino y sus sucesores. Respecto a esta ornamentación, sea la de los libros o la de las paredes embellecidas con frescos –Thümmler ha destacado de modo especial la arquitectura pintada de Westfalia–, se puede hablar perfectamente de un juego con la realidad. El efecto de profundidad espacial de los ornamentos «antiguos», por una parte, y el recurso consciente a la ilusión y el juego con efectos enigmáticos, por otra, son suficientemente claros.

La *renovatio* carolingia halló en la arquitectura una expresión monumental, y el arquitecto de Carlomagno en Aquisgrán, Eginhart o Einhart, pudo haber tenido cierto conocimiento de las reglas de Vitruvio. Conceptos como proporción, simetría, armonía y adecuación son apropiados para caracterizar creaciones como la capilla palatina de Aquisgrán o la capilla de San Miguel en Lorsch (hacia 830). Aquel orden, claridad y equilibrio, junto a las proporciones y la distribución espacial, que distinguen a la arquitectura carolingia correspondían perfectamente al orden y a los principios subyacentes en la naturaleza y el cosmos, en el gran Libro de Dios.

La tradición antigua de la armonía numérica se une aquí, en una fecunda síntesis, con el simbolismo numérico religiosamente fundamentado. Un notable ejemplo es, a este respecto, la iglesia imperial benedictina de Céntula (S. Riquier), construida en los años 790-799 bajo el abad Angilberto, obra que puede interpretarse atendiendo tanto a su totalidad como a ciertos aspectos particulares suyos que son numéricamente simbólicos. En la copia hecha en 1612 de un dibujo del *Chronicon* del monje Hariulfo, que vivió en Centula en 1060-1143, vemos el imponente cuerpo occidental de la iglesia, con su torre escalonada, dedicada al Salvador y destinada al culto con Él relacionado. La torre y la cabecera orientales estaban dedicados a san Ricario. La doctrina trinitaria, expuesta en la *Capitularia* imperial de 789, se refleja en una aplicación casi pedante del número tres: dos altares mayores en la *Ecclesia Maior* y uno en la iglesia suplementaria de Santa María, mientras que la de San Benito se quedaba sin altar mayor para que no hubiera más de tres. La clausura era originariamente triangular, la distancia entre las tres iglesias era de 3 × 300 m, se erigieron 30 altares, se celebraban 30 misas y 300 monjes ocupaban o bien las tres naves de la iglesia principal, es decir, la longitudinal y las dos colaterales, o bien las naves transversales oriental y occidental repartidas en centenas, o bien toda la nave central cara al altar de la Pasión.

Pero la gran novedad arquitectónica era el imponente cuerpo occidental, con la imagen del Salvador y el trono del emperador. Ya no puede existir ninguna duda sobre la estrecha conexión entre el culto al emperador y el culto al Salvador (cfr. al respecto Mö-

bius, Heitz, Lehmann o, ya en 1923, Baumstark). Tres arcadas o ventanas dividen la planta baja o recinto principal de la parte occidental en tres partes, y las torres se escalonan en tres secciones. Pero el simbolismo numérico admite también una interpretación bíblica. Eberlein y V. Naredi-Rainer destacan las medidas de la cabecera del Salvador: 30 × 30 pies, equivalente a 10 × 10 m (un pie carolingio = 33,29 cm). Fuera ahora del simbolismo trinitario, a la medida de 30 pies corresponden también 20 codos. (Naredi-Rainer se remite a Gerberto [940-1003], en cuya *Geometria II* establece explícitamente la equivalencia entre un codo y 1,5 pies; MPL 139, c. 97; véase 1982, pp. 62 ss.). «20 × 20 codos mide el más importante de los recintos bíblicos, que es la cámara del Santísimo del templo de Salomón» (I R 6, 20; II Cr 3, 8; Visión de Ez 41, 4).

> Con esta correspondencia métrica, el cuerpo occidental de la iglesia del Salvador cobra un valor tipológico: Salomón es el equivalente veterotestamentario de Cristo Salvador. Esta tipología queda subrayada aún más por el contenido simbólico del número veinte, que se interpretaba como cumplimiento en el Nuevo Testamento de la antigua alianza, porque ese número es una duplicación del número de los mandamientos. (Naredi-Rainer, 63, con remisiones a Gregorio Magno, *In librum I regum III*. 140 - MPL 79, c. 203, y Rabano Mauro, *De Universo* XVIII/3; MPL 111, C. 492.)

Más adelante tendremos ocasión de constatar medidas parecidas en cuerpos occidentales de iglesias carolingias en Corvey, Werden y Münstereifel.

También en la capilla palatina de Aquisgrán ha podido demostrarse un simbolismo numérico bíblico. En su construcción se adoptó la medida de 144 codos de que se habla en el Apocalipsis; es la «medida angélica de la Jerusalén Celeste» (aunque, en el perímetro octogonal de la capilla palatina, así como en edificios conmemorativos posteriores, el codo se transforma en el pie carolingio [drusiano] de 33,28 cm; cfr. Naredi-Rainer, 1982, p. 62, con más datos). Las medidas de las edificaciones carolingias y del Medievo posterior son tan variadas como sus posibilidades de interpretación simbólica. El que, en este terreno, no siempre sea posible hacer interpretaciones unívocas no habla en contra, sino en favor de la efectividad de estas concepciones simbólicas y su aplicación práctica. Racionalidad y simbolismo están tan evidentemente entreverados en el pensamiento de esta época que a veces rebasan todos los discurrimientos y referencias que se nos puedan ocurrir. Para un ejemplo de tales aplicaciones, casi maniáticamente ejecutadas, de simbolismos numéricos, remito a la investigación de Johannes Rathofer, que pone de manifiesto la analogía de la estructura del *Codex Aureus de Enrique III*, de 1030 (*El Escorial cod. vit.* 17), con el simbolismo numérico del templo salomónico, y sobre todo de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis. Y, en efecto, la sucesión de los versos y el número de ellos escritos con caracteres dorados y la misma longitud no se pueden explicar sino desde el simbolismo numérico (*Miscellanea Mediaev.*, tomo 16, parte 2). La Jerusalén Celeste y el Templo se manifiestan en cierto modo en la lectura del Evangeliario. Incluso en esta casi excesiva utilización y aplicación abstractas de un simbolismo numérico notamos cómo la fuerza actualizadora del pensamiento simbólico y figural tiene un papel decisivo en la percepción estética y la conciencia del lector y espectador.

Como ya ocurriera en la época romana, la estética y la concepción del arte neoplatónicas contribuyeron en el curso del siglo IX a socavar una vez más las ideas de procedencia clásica de equilibrio y belleza formal. Y la iconoclastia de Oriente también pudo haber reforzado la conciencia de la problemática de las imágenes religiosas y los modos de representación naturalistas-ilusionistas en Occidente. La fórmula de compromiso, que estaba conformada por la estética neoplatónica, correspondía aproximadamente al punto de vista occidental: hay una semejanza esencial entre la imagen y lo representado (Dios). La adoración de la imagen como nexo de unión entre el hombre y Dios parecía admisible, y el mundo visible en general se interpretaba, en el espíritu neoplatónico, como revelación de lo divino.

Juan Escoto Erígena

El irlandés Juan Escoto Erígena (Eriugena, *ca.* 810-870), que vivió en la corte de Carlos el Calvo, pasó a la historia como traductor al latín del gran *Corpus Areopagiticum* –aunque fuera el más importante transmisor del pensamiento neoplatónico en una época que marcó duraderamente a Occidente en lo político y lo cultural–. Escoto pone de nuevo la cosmología y la teoría de lo bello neoplatónicas en concordancia con la posición cristiana: lo divino es idéntico a lo bueno y lo bello, y se comunica al universo y a la vida en todas sus formas. La visión de Dios y la percepción cognoscente de lo bello reciben ahora una significación mayor que antes: la obra de arte sirve como vehículo de las ideas divinas, y dirige la conciencia del espectador hacia lo superior.

No es necesario volver a exponer aquí la ontología y la doctrina de la belleza neoplatónicas (véanse pp. 82 ss.). Las ideas manejadas por Plotino, que estaban ya presentes en la tradiciones filosóficas platónica y estoica, fueron ya en el siglo IV recibidas por los padres orientales y occidentales hasta quedar finalmente recogidas en la gran obra del Pseudo Dionisio hacia 500 d.C. (véanse pp. 98 s.). Pero hay ciertos aspectos de la estética y la teoría de los símbolos de Juan Escoto que merecen resaltarse, pues su influencia en autores medievales posteriores fue extraordinariamente grande. En ellos, Escoto no se remite directamente a Plotino, sino a los *patres* griegos y a san Agustín.

Lo divino se nos manifiesta en formas visibles, «en símbolos que o bien se distinguen por su pureza y semejanza al modelo, o bien parecen disímiles o confusos» (*Per symbola, hoc est, per signa sensibilibus rebus similia, aliquando et pura, aliquando dissimilia et confusa; Super ierarchiam coelestam Sancti Dion.* MPL 122, c. 132). El hombre puede partir en su interpretación de las formas simbólicas divinas de su percepción de las cosas visibles y su belleza, y tratar de armonizar esta vivencia estética con auxilio de su entendimiento y de la autoridad de la palabra. En un capítulo frecuentemente citado se lee: «Llamo revelaciones de Dios a aquellas cosas visibles o invisibles a través de cuyo orden y belleza se puede conocer a Dios» (*Theophanias autem dico visibilium et invisibilium species, quarum ordine et pulchritudine cognoscitur Deus; De divisione naturae,* V, 26; MPL 122 c. 919). Más adelante añade Escoto que no se puede entender *qué* son, sino *cómo* aparecen, pues la naturaleza de Dios no puede ni comprenderse ni expresarse con palabras.

Fig. 21. El evangelista san Lucas. Evangeliario de Otón III (escuela de Reichenau). Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

Toda la Creación es una manifestación de lo divino, y la belleza aparece en todos los grados de la misma: en el origen, la unidad, las causas, la sabiduría, las palabras y las cosas particulares. La medida de participación de lo divino decrece, como en Plotino, proporcionalmente a la distancia al «Uno». En la materia, la distancia es tan grande que la disimilitud con lo divino es patente. Pero todas las cosas, incluido todo lo feo y monstruoso que hay en el mundo –recogido en la expresión «signos desemejantes» *(dissimilia signa)*–, tienen también un puesto predeterminado en la jerarquía divina. A diferencia de san Isidoro y de Alcuino, que no habían dado aquí cabida a lo deforme y monstruoso por antinaturales, en la construcción del mundo de Juan Escoto había un lugar para ellos. Escoto se apoyaba en la autoridad de san Agustín, que había afirmado *sub specie aeternitatis* los lados sombríos de la Creación (véase p. 93; sobre los *dissimilia signa,* véase también Assunto, 1963, p. 35). En la contemplación de las cosas bellas eran determinantes la actitud del observador hacia las mismas y la doctrina que éste derivara de su vivencia estética: el sabio contempla un vaso con los sentidos despiertos y claro entendimiento, mientras la percepción del hombre vulgar se halla enturbiada por deseos (*De divis. nat.,* V; MPL 122, c. 828). La belleza y la irradiación sensible del mundo son comparables a las de una mujer hermosa; sólo el deseo da a la valoración un sentido negativo (*mulierem videlicet apellans generaliter totius sensibilis creaturae formositatem; De div. nat.,* V, 122 c. 975; véase al respecto De Bruyne, I, pp. 368 s.). Con el pecado original se abrió un abismo entre las facultades sensibles y el entendimiento. Pero el sabio es capaz de salvarlo en su conciencia, pues sabe que cualquier forma de belleza proviene de Dios, y que el placer estético mismo debe entenderse como efecto en la psique humana de la belleza suprasensible. El placer estético no contradice, pues, la moral mientras esté orientado a Él. Este punto de vista es el mismo que había mantenido san Agustín.

La ontología y la concepción de la belleza de cuño neoplatónico que hallamos en Juan Escoto han sido estudiadas y relacionadas con la evolución posterior de las artes visuales –pintura, escultura y arquitectura– en la época otoniana y en la era del Románico. Es dudoso que los llamados *dissimilia signa* expliquen realmente la presencia frecuente de monstruos en las fachadas o los capiteles de las iglesias románicas –que más bien debieron de cumplir una función defensiva (apotropaica)–. Con todo, el mundo neoplatónico pudo, sin duda, servir de fundamento cuando en el dominio de las *artes liberales* (aritmética, geometría, música y astronomía) se trataba de edificar un sistema del mundo e investigarlo científicamente, y al mismo tiempo proporcionar a las especulaciones científicas una base metafísica. Dentro del abarcador sistema neoplatónico, también las *artes mechanicae* tenían un lugar propio en la jerarquía de las cosas; a la obra de arte se le reconocía un importante papel mediador como portadora de principios divinos. Si el filósofo trataba de captar con el pensamiento el espíritu divino que se vierte en el mundo en forma de luz y penetra su alma, el *artifex* hacía aparecer las mismas cualidades por medio de la elaboración de la materia. En la obra de arte, las propiedades de la materia aparecen como cualidades que ya en la contemplación de una piedra o un trozo de madera son reconocidas por el espíritu *(secundum propiam analogiam),* luego hechas perfectamente visibles por medio de su elaboración (cfr. Assunto, 1963, p. 51; véase también p. 212, sobre Nicolás de Cusa).

Juan Escoto no sólo tendió un puente entre el neoplatonismo de la Antigüedad tardía, fundamentalmente griego, y el Occidente latinizado del siglo IX, sino que también desarrolló una teoría de la naturaleza y de la correspondencia cuya importancia para la filosofía de la naturaleza y las doctrinas herméticas posteriores ha podido ser poco a poco investigada en todo su alcance (Frances Yates). Yates ha caracterizado la gran doctrina de la naturaleza *(De divisione naturae)* como una síntesis de san Agustín, la patrística griega y el Pseudo Dionisio –de los escritos platónicos, Juan Escoto sólo conocía el *Timeo,* y de los aristotélicos únicamente las *Categorías*–. Escoto siempre buscó un respaldo a sus ideas en la Sagrada Escritura y en los padres.

Juan Escoto divide la Creación en dos pares de contrarios: la naturaleza se compone de cosas que existen y cosas que no existen. Dios es creador y no creado *(creat et non creatur).* Lo opuesto a Él es lo creado, lo cual no es creador *(creatur et non creat).* Las causas primeras, como *bonitas, essentia, vita, sapientia, ratio,* etc., las cuales caen bajo el concepto griego de las ideas *(ideaí),* son creadas y creadoras *(creatur et creat).* En todas ellas alienta la palabra divina, el *logos.* Y como última determinación aparece de nuevo Dios, pero ahora como lo que no es ni creador ni creado *(nec creat nec creatur),* como principio y fin del mundo (sobre todo este complejo de ideas, véase el artículo de F. Yates sobre Ramón Llull y Juan Escoto, 1982, pp. 78 ss.; cfr. también la representación alegórica de Honorio, p. 129 y fig. 26).

En su determinación del lugar del hombre en el mundo, Escoto se anticipa a los teóricos del Renacimiento: el hombre como microcosmos refleja la totalidad del mundo, es decir, tanto lo que está por encima como lo que está por debajo de él. En ello radica su dignidad. Al haber Cristo tomado figura humana, la Creación entera –el mundo y el cosmos– ha sido reducida a sus primeras causas: el Bien y Dios. Escoto explica este carácter universal del hombre, que con su entendimiento linda con los án-

geles, y con sus sentimientos y su cuerpo con la criatura terrena, apoyándose en Gregorio de Nisa y Máximo el Confesor (*De div. nat.;* MPL 122, c. 755 y 782; véase p. 233 sobre Pico della Mirandola). También las ideas neoplatónicas de la *emanatio-conversio* y la *remeatio,* que naturalmente desempeñan un papel capital en la concepción del mundo de Escoto, encuentran en el hombre su expresión suprema: «Hence man, originally made in the image of God, may rise back again to his pristine dignity, and with him the whole creation, and this is the New Heaven and the New Earth» (Yates, 1982, p. 89, cit. *De div. nat.* PL. 122, con referencias a Gregorio de Nisa).

Cluny

En 910 comenzó la reforma de los cluniacenses, cuya influencia se haría sentir en toda la vida religiosa de la época. El arte acusa su rigorismo en los temas religiosos y escatológicos: representaciones del Juicio Final y de figuras del diablo se proponen guiar la mirada y la mente del espectador hacia las cosas últimas, principalmente el pecado y la salvación. El lujo y la pompa únicamente debían servir al honor de Dios *(luxus pro Deo).* Hans Jantzen cita el *titulus* de la *Majestas Domini* en el códice de Hitda de fines del siglo X: «Esta representación visible ilustra aquello verdadero e invisible cuyo esplendor penetra en el mundo con las mil luces de su verbo anunciador» (*Hoc visibilie imaginatum figurat illud invisibile verum cuius splendor penetrat mundum cum bis binis candelabris ipsius novi sermonis; Ottonische Kunst,* 1959, p. 84). La traducción artística de esta visión la encuentra Jantzen en la «sombría magnificencia de las figuras sueltas pintadas con colores oscuros» de la escuela de Colonia. Hay en Juan Escoto un pasaje que viene aquí muy a propósito, en el que se lee que la «bondad suprema que Dios creó es todo lo que ella estimó preciso para ella misma, que es una luz invisible que está allende los sentidos y el intelecto, poder penetrar, a través de lo por ella creado, y cual una pequeña luz en la noche, en la mente de las criaturas racionales y pensantes...» (*quoniam per se ipsam invisibilis et inaccesibilis lux est, omnem sensum et intellectum superans, per ea, quae ad ipsa facta sunt, veluti per quasdam lucubrationes in notitiam intellectualis et rationalis creaturae possit descendere...; Sup. ier. coel.* I, 1; MPL 122, c. 129; cfr. también Assunto, 1963, p. 146).

La estética cluniacense también se funda en la bipolaridad de la doctrina neoplatónica de la belleza: el esplendor y la belleza de las cosas visibles sirven como medio de expresión a la luz sobrenatural y a la perfección del Bien Supremo, a la cual están ordenadas «cual una luz que ilumina el alma y la reencamina hacia su Creador» (*Sup. ier. coel., ibid.).* La existencia de la belleza objetiva suprasensible se comunica a la forma, el color y el esplendor de las cosas particulares. El principio de la «desemejanza», segundo aspecto de esta concepción, pone de manifiesto la distancia entre Dios y el mundo y permite explicar la existencia de lo feo y lo repulsivo incluso en las artes plásticas. Conviene insistir aquí una vez más en que el *Corpus Areopagiticum,* en traducción de Juan Escoto, sin duda constituye la sanción estética y la superestructura metafísica del arte románico, pero que sólo en general puede hablarse de una relación de causalidad directa, pues en lo particular es difícil documentarla, tanto más cuanto

que esta obra no constituye más que una suma de escritos patrísticos y filosóficos anteriores (fig. 21).

La teoría de la música y el simbolismo numérico en el siglo XI

En la teoría del arte del siglo XI se destaca el nuevo impulso que recibió la teoría musical, cuyo representante más conspicuo fue Guido de Arezzo (990-1050). No se considerará aquí su contribución a la notación musical. En el aspecto teórico, Guido se remite a los tratados musicales de san Agustín, Boecio y Beda (véanse pp. 94, 96 y 105). Igual que en ellos, busca las raíces de la música en las relaciones numéricas y sus correspondencias cósmicas, considerando luego el efecto inmediato de las mismas en el alma humana. Guido celebra el carácter «científico» de la música casi con los mismos tonos que Beda, mientras que el canto y la ejecución instrumental los relega al dominio de las artes mecánicas, pues éstas son acciones de orden animal, sin alma: «Grande es la diferencia entre músicos y cantores. Mientras los últimos sólo usan su voz, los primeros saben en qué consiste la música. Pues a quien no es consciente de lo que hace puede considerársele como un animal» (*Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica. Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia; Regolae musicae rhythmicae*; MPL 141 c. 405).

A las diferentes proporciones numéricas de la música, especialmente la octava, la quinta, la cuarta y el tono entero, que fundamentan el sistema musical griego y los géneros o modos construidos con ellas, se atribuyó en el siglo XI un significado y una función alegóricos. El estado armónico que crean en el alma del oyente se consideraba también como una cualidad objetiva de la proporción misma. Assunto hace resaltar a este respecto aquella «armonía objetiva» que penetra el cosmos entero y a la vez se expresa en las proporciones numéricas de las cosas, en su estructura. Por eso, Otloh de St. Emmeran (*ca.* 1010-1070, abad del monasterio de Ratisbona) pensaba que es más bello escuchar una melodía que interpretarla, y también más agradable ahondar en la consonancia mística de todas las cosas creadas.

> Esta armonía [...] no nace sólo de las notas juntadas según las debidas proporciones numéricas, sino también de otras cosas bien ordenadas [...] Esta armonía *(consonantia)* puede definirse como concordancia de cosas diversas *(rerum dissimilium convenientia)*. Pero, en cada cosa, la concordancia es armonía. (*Proinde si in quolibet convenientia est consonantia; Dialogus de tribus quaestionibus,* XLIII; MPL 146, c. 119 ss., cit. 120; Assunto, 1963, p. 149.)

Otloh no juzgaba negativamente la «desemejanza». Todas las cosas de la Creación son ciertamente dispares, pero participan de aquella armonía que caracteriza al orden divino del mundo (*consonantia ergo habetur in omni creatura;* cit. *ibid.*).

En la «Teoría medieval de lo bello» de Assunto encontramos dos interpretaciones opuestas de la arquitectura románica. Una interpreta el interior oscuro y cerrado de las iglesias, con sus frescos en las paredes, cuyas figuras parecen cobrar vida a la luz

trémula de los cirios, como un símbolo del mundo, como «imagen disímil» de lo divino (1963, p. 85). La otra encuentra el espacio interior, separado del mundo exterior, como sagrado que es, bañado por una luz diferente. Por su forma, semejante a una fortaleza, la iglesia románica representa, tanto real como figuradamente, un castillo de Dios, una correspondencia arquitectónica del poder y la protección divinos. Esta segunda interpretación es más convincente.

Las formas y los espacios claros, sustanciales, del Románico pueden interpretarse, a mi juicio, considerando esta última interpretación también desde la perspectiva de la denominada «disputa de los universales». Ésta se inició a fines del siglo XI. Se discutía sobre la verdadera naturaleza y la esencia de las cosas, y, por ende, acerca de si los conceptos tienen prioridad sobre las cosas visibles o si sólo hay que entenderlos como designaciones de éstas. ¿Qué mundo era verdaderamente real, el platónico de las ideas o el terreno? Los «realistas» pensaban que los conceptos poseen una realidad propia independiente de las cosas (Anselmo de Canterbury, Juan de Salisbury, Gilbert de la Porrée). Los «nominalistas», en cambio, entre los que se contaban Roscelin de Compiègne (*ca.* 1050-1123) y Abelardo, opinaban que los conceptos no eran más que signos vocales para referirse a las cosas visibles (*flatus vocis*). Aunque el nominalismo hubo de retroceder ante el realismo medieval de orientación platónica, fue el auténtico precursor de la posterior corriente empirista del siglo XIV.

En lo que respecta a la valoración de la arquitectura románica, podría decirse que el reino invisible de Dios tiene en ella una forma visible cuyo carácter corpóreo, sustancial no podía ser más pronunciado. En sus espacios interiores, claramente articulados y cerrados, lo divino, universal, adquiere una presencia y proximidad físicas que no ha dejado de producir su efecto sobre el creyente. En la consagración de la cabecera de Canterbury en 1130, que los presentes compararon a la del Templo de Salomón, se cantó en el *introitus* la descripción de los lugares santos en que Dios se apareció en sueños a Jacob: «Qué terrible es este lugar: es la morada de Dios y la puerta del cielo» (Gn 28, 17). Y la catedral románica de Simson, que siguió el *exemplum* de la consagración de Canterbury, fue calificada de «anticipo e imagen del cielo» (1968, pp. 2 ss.). El simbolismo del edificio de la iglesia se expresa en el Románico justamente en lo recoleto del espacio interior, que, a la luz trémula de los cirios que iluminan los muros pintados, de hecho parece pertenecer a otro mundo.

Hay que señalar además la analogía entre arquitectura y cosmos, de la que ciertamente sólo los teóricos del Renacimiento trataron detalladamente, pero que en la Edad Media se dio por supuesta, por un lado en el simbolismo de los números y la teoría musical, y por otro en virtud de la familiaridad con el *Timeo* de Platón. Este diálogo de Platón fue, en la Alta Edad Media –una época en que aún no se conocían los escritos aristotélicos sobre la física, que más tarde traerían los árabes–, junto a los textos de san Isidoro, Rabano Mauro y Juan Escoto, la obra de referencia más importante en lo relativo a la cosmología y a la doctrina de los elementos –en la versión traducida y comentada por Calcidio hacia 350 d.C., que, según Klibansky, fue el único escrito de Platón transmitido a la Edad Media.

Ya hemos visto de qué manera se identificaban los cuerpos puros, geométricos, con los elementos: el cubo con la tierra, el octaedro con el aire y el tetraedro con el fuego

Fig. 22. Speyer, catedral.

(véase p. 20 y fig. 22). La idea de que los cuerpos geométricos en los que se materializan las ideas divinas, y conforme a los cuales el demiurgo creó su mundo, encontraron en los claros trazados geométricos de las iglesias románicas un equivalente arquitectónico –similar a la expresión de las proporciones del cosmos en la música eclesiástica de la época (así Otloh)–, sin duda es discutible. Pero no parece una idea del todo desencaminada; Naredi-Rainer ha conseguido demostrar que los *numeri solidi* del tetraedro y los *numeri perfecti* (aquellos números que son iguales a la suma de sus divisores) desempeñaron un papel esencial en la edificación de las grandes iglesias. La fuente más importante de estas especulaciones platónicas con los números fue la suma enciclopédica de Boecio *De institutione arithmetica* (véase p. 96).

En la iglesia de San Miguel de Hildesheim, edificada hacia 1010 por Bernward, se ha podido demostrar el empleo de los números correspondientes al tetraedro, 20, 35, 56 y 84, en las medidas del eje principal. Se advierte además que la estructura de la planta pone a «esta obra arquitectónica en una profunda relación cosmológica» (Naredi-Rainer, 1982, p. 74). Lo mismo puede decirse de una gran construcción de finales del siglo XI: la iglesia-abadía de Cluny III (1088-1130). La longitud interior del eje principal mide 531 pies romanos. Este número es la suma de los *numeri perfecti* 496, 28, 6 y 1. La bóveda de la nave central tiene una dimensión de 35 pies (28 + 6 + 1). A través de múltiples subdivisiones de 496 puede seguirse el despliegue espacial del simbolismo numérico en las medidas de los espacios. Hay, asimismo, una relación con los números geométricamente obtenidos del cuadrado, los múltiplos de 7 y «números redondos» como 25, 50, 100, etc. Haciendo las mediciones desde diferentes puntos (medida interior, distancia del muro o antemuros al eje) se obtienen diferentes valores que, sin embargo, se pueden incluir en distintas series numéricas del tipo mencionado. Así,

las combinaciones de Cluny III, por ejemplo, pueden considerarse como la «creación consciente de un espíritu matemáticamente formado, como el de Gunzo, conocido como músico y autor de los planos» (Naredi-Rainer, 1982, p. 77).

También hay una referencia a la armonía cósmica en los conocidos ocho relieves alegóricos que ornan dos capiteles del pasillo de la cabecera en aquella iglesia. Las personificaciones representan los ocho modos musicales eclesiásticos, cuyo valor numérico conecta la *musica mundana* con la *musica humana* –relación esta ilustrada por las inscripciones añadidas, que explican el simbolismo numérico (L. Schrade, «Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny», *DVJS f. Lit. Wiss. und Geistesgesch.* 7 [1929], pp. 229-266).

Artes mechanicae

La consideración de la belleza del material como algo objetivamente existente, según la concepción neoplatónica, y que participa de la belleza suprasensible, de la luz (Escoto), corresponde a una idea ya común en la Antigüedad tardía. El esplendor del oro y las gemas expresa directamente esta participación. La presencia de la Divinidad en la imagen o las obras artesanales –como los libros litúrgicos lujosamente encuadernados, el cáliz o la cruz– es una presencia real. La predilección de la Edad Media por las piedras preciosas, a las que se daba un profundo significado simbólico, y las obras esmaltadas y doradas, no puede separarse de estas consideraciones filosófico-religiosas sobre la existencia de lo bello, sobre la realidad ontológica de lo bello indiviso y, sin embargo, presente en la materia (la obra fundamental a este respecto es el libro de Christel Meier, *Gemma spiritalis,* Munich, 1977). O, como dice Kurt Badt en relación a los fondos dorados de los manuscritos ilustrados: «El oro no representa, sino manifiesta». Pero también a los materiales menos preciosos les corresponde un puesto en la jerarquía del ser. El sabio ve en ellos un signo o una luz divinos. «Tanto la piedra como la madera son para mí una luz» *(Lapis iste vel hoc lignum mihi lumen est),* dice Juan Escoto. Por tanto, el artesano medieval hace que se revele la belleza ónticamente implícita en cada material, su esencia. Él nos muestra no las partes accidentales o imperfectas del material, sino su particularidad, bondad y belleza, para así hacer presente al espectador que las contempla el origen de las mismas y aquella luz que ilumina a todas las almas (véase Assunto, 1963, pp. 50 ss., así como las páginas dedicadas a Juan Escoto).

La valoración estética del producto reviste así dos aspectos: a) participación de la belleza suprema *(pulchritudo)* a través del esplendor y la preciosidad de la materia misma, y b) patentización de su singularidad y justificación óntica a través de la habilidad del artesano *(artifex).*

Es, por tanto, erróneo respecto a la Edad Media deducir de su aceptación de la división tradicional de las actividades humanas culturalmente creadoras en *artes liberales* y *artes mechanicae* una consideración de la artesanía como actividad poco estimable. Aunque algunas manifestaciones de ciertos teóricos de la música van en esta dirección, la precisión del trabajo artesanal mereció un gran respeto; aún más: se atri-

buía al *artifex,* como ya hemos visto, una particular función cognoscitiva. La forma indestructible, lo adecuado y lo útil se valoraban como cualidades esenciales del objeto artesanal. El concepto de habilidad *(peritia)* refiere en Alcuino no sólo a la capacidad de imitación, sino también a la técnica del artesano. El cronista Thangwar cuenta que Bernward de Hildesheim (hacia 1000 d.C.) no se consideraba demasiado capacitado para darse ocasionalmente al cultivo de *artes minores* como la pintura, la escultura y el esmaltado (*Mon. Germ.* SS IV, 757-82).

Es célebre la descripción que Ekkehard IV de San Gal hizo de Tuotilo, quien había desplegado allí mismo sus habilidades 200 años antes. Tuotilo aparece frecuentemente calificado como *uomo universale.* Aunque Ekkehard seguramente escribió sobre él con la intención de honrar al monasterio, y su credibilidad no parece mucho mayor que la de las anécdotas helenísticas de artistas, en la intención y el medio mismo se trasluce una inequívoca valoración de la habilidad artesanal y artística: «Pero Tuotilo era con mucho el mejor y más polifacético; un hombre fuerte y de elevada estatura, como aquellos atletas que elegía Fabio. Poseía el don de la oratoria, tenía una voz sonora, era muy diestro en el arte del cincelado y el repujado del metal, y era un artista de la *pictura* (el recamado o la caligrafía); como músico podía rivalizar con todos, sobresaliendo de modo especial con la flauta... y era escrupuloso con el menor detalle; también dejó su huella en la arquitectura y las demás artes, que él dominaba» (Ekkehard, IV, en *Mon Germ. Poetae,* V, 553, 16).

Schlosser aporta otros ejemplos de valoración de capacidades artesanales. Así, un italiano llamado «Juan» fue no sólo un literato dotado además de una belleza angélica, sino también un destacado pintor (Mortet, *Receuil des textes* [1911], II, Int., XXV). No es casual que la primera firma conocida de un artista, que fue la de *Gislebertus* en el pórtico occidental de la catedral de Autun, apareciera entre 1130 y 1140. En esta época proliferaron los manuales técnicos, parejos a los de retórica y poética, que debieron de ser muy útiles al *artifex* artesanal.

Debido a su capacidad mimética, el artista de la época helenística fue a veces considerado como un «animador» de las cosas, como un mago que mantiene relaciones con los poderes ocultos de la naturaleza. Ernst Kris y Otto Kurz han seguido en su breve pero importante estudio «La leyenda del artista» la pervivencia de esta idea en la Edad Media. Los Padres de la Iglesia enjuiciaron negativamente, como ya hemos visto, esta capacidad de simular lo vivo. Parejamente consideraron las gemas y piedras antiguas como excrecencias místicas, monstruosas, de la naturaleza, poseedoras de un poder mágico. Plinio el Viejo bautizó una «piedra de toque» con el nombre de «*Piedra de Heraclius*». Este nombre sirvió de título a un manual técnico del siglo X que se refiere a un artista ficticio de la Antigüedad y a la técnica antigua: *Heraclius – De coloribus et artibus Romanorum.* En él se explican ante todo las técnicas de las artes menores *(artes minores).* Schlosser ha comprobado que el *Heraclius* se leyó hasta el siglo XVI (ed. de 1964, p. 36).

Más apreciado fue el tratado de artes plásticas del monje «*Theophilus*» (*qui et Rugerus,* posiblemente Roger de Helmershausen) titulado *Schedula diversarum artium,* de hacia el año 1100. Este libro constituye una enciclopedia técnica. Trata de las técnicas de la pintura de miniaturas y frescos, del vidrio, del vaciado y del labrado del marfil y la piedra (véase la edición de Dodwell, 1961).

Teófilo dice en la introducción de su obra que el hombre, creado a imagen de Dios, es capaz de determinar, a través de lo que encuentra fuera de él y valiéndose del don de su entendimiento o *ingenium,* las partes de que su creación necesariamente ha de constar (*Prol.* 5). El artista realiza su obra para honrar a Dios, y la belleza de la misma se manifiesta en la perfección de su ejecución. Teófilo pudo haber tomado el término *ingenium* de los manuales contemporáneos de retórica, pues originariamente designaba las condiciones y dotes naturales del *orador* (véase p. 65). En el siglo XII, destacados cultivadores de las *artes mechanicae* y realizadores lo mismo de grandes trabajos que de obras menores reclamaron para ellos el término *ingenium.* No sabemos si ello los enfrentó a los representantes de las *artes liberales.* Fueron, al parecer, los teóricos musicales los más empecinados en la crítica a las artes mecánicas. Pero entre los teólogos del siglo XII puede observarse la tendencia a una revalorización del artista, lo cual pudo estar relacionado, por una parte, con el reconocido fundamento óntico del arte y de lo bello, y, por otra, con la valoración creciente de la forma natural-visible en los tratamientos alegóricos.

La recepción de la Antigüedad en el siglo XII

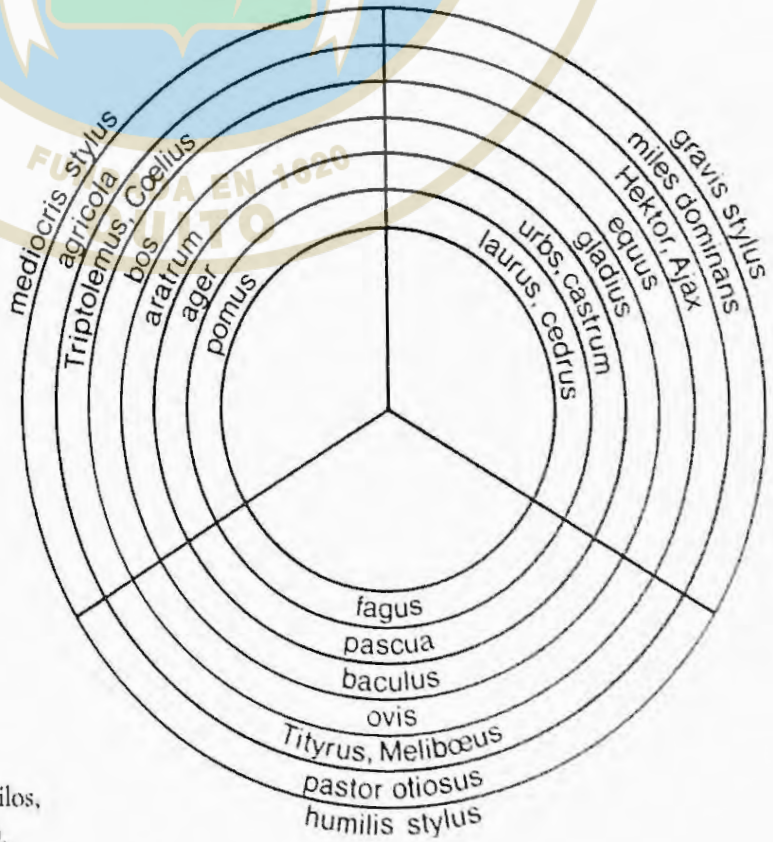
Se ha caracterizado al siglo XII como el de una suerte de «Renacimiento» dentro de la Edad Media: una época en que florece la literatura épica, la poesía monástica latina, la lírica de los estudiantes, la poesía de los trovadores y el *Minnesang,* y en la que nacen las iglesias románicas y se inicia la era del Gótico. En ella se da una nueva preferencia por los autores clásicos de Roma y un conocimiento más profundo del latín, se fundan las universidades de Salerno, Bolonia, Montpellier, París y Oxford, que compiten con las instituciones educativas ya existentes, que son las escuelas catedralicias (por ejemplo, la de Chartres), pues en ellas se cultivan igualmente los estudios literarios y las ciencias de la naturaleza (el *quadrivium* y el *trivium*). Es notable el crecimiento del saber en el dominio de las *artes liberales.* En el clásico estudio de Haskins sobre esta época se lee: «It starts only with the bare outlines of the seven liberal arts and ends in possession of the Roman and the Canon law, the new Aristotle, the new Euclid and Ptolemy, and the Greek and Arabic physicians, thus making it possible a new philosophy and a new science» (ed. de 1968, p. 7).

Mientras que la *renovatio* carolingia fue una reforma emprendida y dirigida desde la corte de Carlomagno, el desarrollo espiritual del siglo XII fue un fenómeno que partió de todo Occidente. En él fueron particularmente fructíferos los contactos con Bizancio y la superior cultura árabe. Y si hubo un país que, dentro de este orden, merece ser destacado por la labor que desarrollaron sus primeros teólogos, sus escuelas catedralicias y su rica vida artística, este país es Francia. Y lo mismo en lo concerniente a los nuevos enfoques en la teoría del arte y en la estética.

De la nueva época llama la atención en primer lugar la tendencia al sistematismo, manifiesta en multitud de tratados técnicos. La renovación del arte de la oratoria está directamente relacionada con el deseo de una propaganda eficaz de la fe. Con el crecimiento de las ciudades debieron de plantearse a los predicadores mayores exigencias

en sus sermones. Bernardo de Claraval se distinguió de modo especial como gran orador en las concentraciones de masas de Vézelay de 1146, antes de la segunda cruzada. En esta época, además de los tratados de poética ya mencionados hay que destacar el *Liber quo ordine sermo fieri debeat,* de Guiberto de Nogent († 1122) y la *Summa de arte praedicatoria* de Alano de Lille. En esta última obra se lee: «El sermón es la introducción pública a los usos y los dogmas de fe, cuya misión es indicar al hombre el verdadero camino, y tiene su fundamento en el entendimiento y las enseñanzas de los padres» (MPL 210, III, c. 68; véase De Bruyne, II, pp. 49 ss.).

El auge de la nueva poesía latina en los monasterios y de la lírica estudiantil se refleja igualmente en las numerosas Poéticas del siglo XII, como, por ejemplo, la *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme o la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf. Fieles a la máxima de Horacio, según ellas el poeta debe ceñirse, también en sus poemas, al «orden natural» del mundo. La perfección formal se consideraba un valor en sí, mientras el contenido se suponía referido a la realidad espiritual. Pero lo feo o moralmente dudoso, expresado en una forma perfecta, era más estimable que lo bueno expresado en una forma artísticamente mala. De ese modo se atribuía un valor especial a los tropos y figuras difíciles *(ornatus difficilis)* usados en la poesía o el discurso como ingredientes embellecedores. También la poesía en lengua vernácula –la de los trovadores en Provenza y la de los Minnesänger en Alemania– alcanzó rápidamente su máxima perfección. Los sentimientos individuales, la observación de la naturaleza y el juego entre impresiones exteriores y estados anímicos quedaban plasmados en metáforas precisas y depuradas formas artísticas. A esta tradición literaria del siglo XII pudieron remitirse tanto la poesía personalista italiana del siglo XIII –el llamado *dolce stil nuovo*– como la gran poesía heroica alemana de hacia 1200, el *Cantar de los Nibelungos*, la poesía épica y heroica de



Cuadro 10. *Rota Virgilii.* Los tres estilos, según Donato (según Mari, Faral).

Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach y Gottfrid von Strassburg, la delicada poesía lírica de Reinmar el Viejo y, posiblemente, la de Walther von der Vogelweide.

Las poéticas ofrecen ejemplos interesantes de teorías de los estilos retóricos y de articulaciones de componentes diversos conforme a modelos antiguos. En la *Poetria* de Juan de Garlandia (hacia 1200) se lee: «Hay tres estilos distintos según la escala social humana: la vida pastoril corresponde al estilo inferior, la campesina al medio y al estilo superior la de las personas que están por encima de pastores y campesinos» (*Item sunt tres styli, secundum tres status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis*; cit. en Faral, 1924, p. 87). La *rota Virgilii* [cuadro 10] muestra esta división de los estilos y sus motivos típicos. Como ya se ha dicho, la rueda virgiliana está inspirada en el comentario sobre Virgilio del gramático Donato (hacia 350), donde las obras principales del poeta romano, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, aparecen como ejemplos perfectos de los tres estilos. (Sobre la teoría de los estilos de Beda y Rabano Mauro, véanse pp. 105 y 111). La teoría estilística de la retórica medieval y la *ars praedicatoria* hallarán nuevos teóricos entre los humanistas del Renacimiento. Los conceptos propios de la poética llegaron a ser importantes también para la teoría de los modos en las artes plásticas.

También en la música había géneros estilísticos. Como en el siglo XI, en el XII la música ocupaba, como parte del *quadrivium*, un puesto especial en el dominio de la teoría del arte. Todos los teóricos de esta época se refieren, en el sentido tradicional, a la belleza universal de la música y a su poder de revelación. Continuamente se contrapone el aspecto teórico de la música como «arte liberal» a la ejecución musical, mecánica. La relación de la música con la cosmología y el simbolismo numérico de la Antigüedad es en esta época un lugar común, citándose constantemente a san Agustín y a Boecio. Adelardo de Bath (primera mitad del siglo XII) se remite explícitamente a Pitágoras como descubridor de la armonía musical de los números y autor de la división de la música en cósmica (mundana), humana e instrumental (*Pythagoras [...] docens primo, musicam aliam mundanam, aliam humanam, aliam instrumentalem; De eodem et diverso*, IV, 1, 25; cit. en Assunto, 1963, p. 165). Sostiene que la división armónica de la música en Pitágoras se funda en consideraciones racionales, no en juicios de la percepción sensible (*non sensuali judicio [...] sed rationali arbitrio*), y que la armonía basada en números pequeños la trasladó Pitágoras en modo matemático a otros instrumentos musicales. Es bien notorio el enfoque platónico de Adelardo.

Hacia finales del siglo XII, el abad Absalón, del monasterio agustino de Springiersbach, cerca de Trier, ensayó una interpretación alegórica de los tres géneros musicales: la música terrena (*animalis*), cuyas proporciones numéricas se basan en la quinta (*diapente*), corresponde a los cinco sentidos del hombre, que es guiado hacia la redención a través de su entendimiento y del poder de la música. La música espiritual (*spiritualis*), cuya armonía se basa en la cuarta (*diatesseron*), expresa las cuatro virtudes cardinales: fortaleza, justicia, templanza y prudencia (*fortitudo, justitia, temperantia* y *prudentia*). Pero esta armonía de virtudes antiguas aquí sólo puede nacer de virtudes cristianas, como el carácter piadoso, el temor de Dios y amor al prójimo. Finalmente, la música celeste (*coelestis*) «consiste en la visión de Dios, la experiencia de la eternidad, la claridad del sentido y la inmortalidad de la carne. Esta música muestra la armonía de los ocho grados, llamada *dia-*

pason. Ella es efecto de las ocho bienaventuranzas...» (*Sermo XX in Annuntiatione Beatae Mariae*; MPL 211, c. 121 s.; cit. en Assunto, 1963, pp. 166/167). La teoría musical antigua quedaba así firme e indisolublemente enlazada a la visión cristiana y al simbolismo numérico bíblico –la armonía musical no sólo se hace real en la música, sino también, y en grado mayor, en la contemplación y en la vida cristiana–. Una novedad de esta consideración alegórica de la música es el lenguaje gráfico de que se sirven el sereno espíritu religioso de la época, abierto al mundo, y el estado anímico a él asociado.

El alegorismo

El término alegorismo designa la interpretación, corriente en el siglo XII, de una cosa o un acontecer visibles como imagen o «figura» de lo divino y suprasensible. La influencia de san Agustín había sido grande. Incluso había aumentado en el siglo XII con Anselmo de Canterbury y los victorinos en París. Era entonces práctica general dar interpretaciones variadas de la Sagrada Escritura:

El sentido histórico, literal,
la interpretación alegórica,
la interpretación tropológica, moral,
y la vía anagógica, de elevación progresiva.

En las interpretaciones alegóricas, las cosas visibles o los aconteceres históricos eran interpretados, como se ha dicho, cual imágenes visibles de una realidad invisible: lo suprasensible tiene que adoptar forma sensible para poder comunicarse con el hombre. A esta reciprocidad entre significado y fenómeno, que corresponde a la visión neoplatónica propia de la Iglesia de Oriente (véase p. 101), debe el modo de representar alegórico su dinamismo y su fuerza vitalmente afirmadora. Con todo, se era siempre consciente por el lado teológico del carácter multívoco de la imagen: ella representa algo que no puede encerrarse en palabras –se dirige por igual al sentimiento y al entendimiento–. En un conocido poema de Alain de Lille (que se supone transmitido por Hugo de San Víctor) se lee que toda criatura en el mundo es como un libro, una imagen o un espejo, y además un signo fiel de nuestra vida:

Omnis mundi creatura
quasi liber, et pictura
nobis est et speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
(MPL 210, c. 579)

Ejemplo característico del carácter intuitivo, sensible, de la representación alegórica es el Cantar de los cantares, muy leído en el siglo XII. Se veía en él una alegoría del alma

humana que aspira a Dios. La belleza de la prometida es expresión visible de la belleza interior, moral, del alma (así Honorio de Autun, Alain de Lille y Ricardo de San Víctor). También a los ojos de los cistercienses aparecía el Cantar como una representación intuitiva del alma del hombre cristiano, que a través del conocimiento de sí mismo alcanza la salvación (socratismo). La vivencia de la belleza sensible aparece aquí vuelta hacia lo contemplativo. La prometida es el alma bella y libre, creada por Dios, que se hace responsable de sus acciones. Bernardo de Claraval dice que el alma o dirige su amor al ser divino o se deforma en el amor a sí misma. La belleza del alma se distingue por la caridad, la justicia y la paciencia *(decor ejus caritas est, justitia, patientia).*

La alegría y el dolor del amor terreno se comparan en la mística cisterciense con los del celeste. Un paso de Tomás de Citeaux evidencia el modo consecuente y gráfico de la interpretación alegórica: «La belleza (de una figura) se manifiesta de tres maneras. En la primera, ella es sin mácula; en la segunda advertimos la elegancia del gusto y el ornato, y en la tercera despliega miembros y colores que atraen la mirada y suscitan en el espectador el sentimiento de la gracia» (*Triplex est pulchritudo: prima est sine macula, secunda in qua est quaedam gustus et ornatus elegantia, tertia quaedam membrorum et coloris in se trahens intuentium affectus gratia; Comment in cantica cantic.,* V; MPL 206, c. 309; De Bruyne, II, pp. 52 ss.). La integridad *(integritas),* el ornato *(ornatus),* la gracia *(gratia),* la proporción y el color son cualidades de la belleza que ya hemos encontrado en san Isidoro (véanse pp. 103 s.). Aquí son simbolizadas en la figura de una bella mujer, alegoría del alma humana pura. Ésta se distingue por su religiosidad, su temple equilibrado y las buenas acciones que realiza.

Un ideal parecido de belleza femenina preconiza Mateo de Vendôme en su *Ars versificatoria:* figura atrayente, miembros proporcionados y colores suaves (*Est forma elegans et idonea membrorum congruentia cum suavitate coloris*; cfr. Faral, 1924, p. 134). El amor que puede brotar en el encuentro del hombre con una belleza semejante puede o conducir a Dios en sentido religioso o descender a deseo pecaminoso *(cupiditas).* Parejo es el enjuiciamiento de la experiencia estética de lo bello en Juan Escoto y Bernardo de Claraval (véase p. 117).

Aunque la interpretación alegórica de la belleza femenina y el enjuiciamiento moral del amor no son nuevos, en el siglo XII la mirada se centra más en la figura visible, en lo bello sensible, de modo que la superestructura espiritual de la alegoría amenaza con debilitarse. La dificultad de hallar un justo medio *(juste mésure)* entre visión sensible y significado espiritual se revela en el antifeminismo de un Bernardo de Cluny o de su homónimo de Claraval. El Cantar de los cantares corre peligro si frente a él no se adopta la actitud correcta. En contraste con los autores mencionados, Guibert de Nogent, Juan de Salisbury y el abad Suger ven en la belleza femenina un espejo de lo divino.

Bernardo de Claraval

La personalidad y los escritos de san Bernardo de Claraval están marcados por aquella polaridad antes referida: la intuitividad y dinamismo identifican su lenguaje, y la pureza ascética su vida y doctrina. El rigor que le distingue se refleja igualmente en

la posición estética de los cistercienses –el mismo rigor que se trasluce en sus escritos y en su arquitectura–. Sólo lo sencillo y necesario cuenta aquí, mientras lo superfluo y distrayente (*superfluitas, curiositas)* es repudiado. «El lujo, las notas melodiosas, los aromas, la moda y el tacto agradable, ¿qué pueden ofrecer a quien en nombre de Cristo considera estas cosas desechables?», se lee en un pasaje de Bernardo.

El interior de las iglesias debe distinguirse por la claridad y pureza de las formas arquitectónicas, y a través de los ventanales sin vitrales coloreados debe entrar luz blanca, pura, no falseada. La sencillez y claridad supraterrenales del espacio es descrita mediante términos como «lo bueno», «lo apacible» y «lo perfecto» (*bona, beneplacens et perfecta; Super cantica canticorum,* XXIII, 16).

También en el terreno de la música, al que Bernardo se sentía especialmente vinculado, predomina aquella *juste mésure* que era la norma de los cistercienses. Bernardo previene tanto contra la música superficial y distrayente como contra la demasiado «rústica» (*nec lascivam [...] nec rusticitatem).* Toda música debe hablar directamente al alma cual una luz *(lumen),* y servir como modelo *(forma)* de costumbres y correctivo *(crux)* de pecadores; los sentimientos deben estar infundidos de devoción *(devotionem)* y los sentidos mortificados. La misión principal de la música, como la del lenguaje, es de naturaleza moral: ésta debe ser provechosa y grata para el oyente (*quo gratiora et utiliora reddat et eloquii dignitas, et auctoris; Ad Guidonem abbatem et fratres Arremarenses Epist.* 398; MPL 182, c. 610 s.; cfr. Assunto, 1963, p. 153).

La naturaleza aparece en Bernardo como un principio y modelo dinámico. No hay que entender la imitación en un sentido literal como reproducción directa, sino como un principio. Como en Horacio, la composición de una obra conforme a las reglas del arte es algo que se deja al arbitrio del artista, con la única limitación de que éste no debe atentar contra lo natural ni crear contradicciones o confusiones. Lo ordenado y regular debe predominar en igual medida en la arquitectura, la música y la oratoria.

La representación de lo antinatural y monstruoso es de todo punto perjudicial. En una famosa carta a un hermano de su orden (*Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem,* II; MPL 182, c. 452) Bernardo critica los monstruos y criaturas de la fantasía (incluidos los sátiros y centauros antiguos) que pueblan el mundo escultórico románico. Como ya les sucediera a Vitruvio y a Horacio, Bernardo siente desagrado ante lo antinatural e incoherente. La abundancia de formas y la multitud de esculturas también deben enjuiciarse negativamente si apartan al creyente de su deber de leer y ahondar en la Sagrada Escritura:

> ¿Pero qué finalidad puede tener esta ridícula monstruosidad, esta curiosa belleza deforme y esta bella antinaturaleza desplegadas en los monasterios ante los ojos de los monjes que leen? ¿Qué deben los impuros monos, los salvajes leones, las criaturas deformes, los seres mitad hombres, los rayados tigres, los soldados combatientes y los cazadores que tocan sus cuernos? Vemos unas veces una cabeza con muchos cuerpos, y otras un cuerpo con muchas cabezas. Un cuadrúpedo tiene como cola una serpiente, y un pez tiene la cabeza de un cuadrúpedo. Un animal parece por delante un caballo, y por detrás una cabra, y un animal astado es por detrás como un caballo. Entre esta plétora de formas distintas las hay tan raras, que resulta más entretenido contemplarlas que leer los libros, pre-

> firiéndose pasar todo el día en ociosa admiración de estas singularidades que pensando en lo que Dios nos exige. (Fig. 23.)

De un modo semejante, si bien menos preciso y polémico, san Agustín y su más conspicuo paladín de comienzos del siglo XII, Anselmo de Canterbury, habían vetado todo disfrute poco juicioso de los sentidos y toda contemplación artística irreflexiva. En este último se lee que «cuantos más sentidos intervienen en la delectación, más reprobable es ésta» (*Quanto enim plures sensus in delectatione sociantur, tanto ipsa delectatio pejoratur*; MPL 159, c. 610 D; cfr. c. 611. Una afirmación pareja encontramos también en san Jerónimo; MPL 23, c. 297-98). Pero esto no debe desorientarnos sobre el carácter de san Anselmo, como tampoco sobre el de san Bernardo, pues ambos poseían una gran sensibilidad. Los sentidos «en sí» no son repudiables, y la belleza y perfección de la creación no pueden sino afirmarse; sólo que debe concebirse el mundo visible como imagen del pensamiento y la voluntad de Dios, que en su trascendencia y verdad laten tras lo visible. Cuando la delectación natural aparta al hombre de la contemplación de estas verdades últimas, se torna reprobable.

La postura de Bernardo de Claraval frente a la delectación sensual y el goce artístico puede resumirse de una manera parecida: él aboga por un arte cuya norma y cuya naturaleza correspondan al espíritu de Horacio. Donde más claramente se expresa esta concepción es en la arquitectura de los cistercienses, que proporciona un sugestivo ejemplo de concordancia entre teoría y práctica. La serena paz que, en el interior de la iglesia, apacigua los sentidos y exhorta a la contemplación, es la misma que se comunica al ánimo del hombre que escucha aquella música que se atiene a la verdad de las reglas. Pero, en su recogimiento, el creyente debe poner trabas a todo placer estético unilateral e imprevisto. La interpretación alegórica ofrece aquí una posibilidad de compaginar perfectamente el contenido de la fe, el misterio de la revelación y el examen de la propia alma con la belleza de las cosas visibles y el efecto de las artes plásticas y la arquitectura.

En la abadía de Fontenay, levantada en 1130-1147, y que posiblemente tuvo su origen en un proyecto de Bernardo, éste y su teoría estética se erigieron un monumento permanente y modélico para la arquitectura posterior. En ningún otro lugar se muestra más clara y sencilla la armonía geométrica. Otto von Simson ha señalado las consonancias musicales perfectas –la octava, la quinta y la cuarta– que, de acuerdo con las consideraciones sobre el *ars bene modulandi* que san Agustín expuso en su tratado *De musica,* dominan el espacio entero de la iglesia (véase Simson, *Die gotische Kathedrale,* 1968, pp. 70 ss. [ed. cast.: *La catedral gótica,* Madrid, Alianza, 1982]).

El ataque de Bernardo al mundo variopinto de la pintura y la escultura románicas, especialmente a las formas del arte cluniacense, no puede, pues, considerarse como un fenómeno aislado. Más bien expresa una tendencia general, una transformación del gusto, en fin, una nueva dirección estilística, que tanto en la pintura de libros como en la arquitectura del segundo cuarto del siglo XII busca claridad, monumentalidad y serenidad. Esta moderación estética está en parte relacionada con la crisis económica que sacudió a Cluny y condujo a una reforma de la orden en la que participó de un modo decisivo el amigo de Bernardo, Pedro el Venerable (Von Simson, 1968, pp. 70 s.).

Fig. 23. Monstruos. Capitel del claustro de S. Pierre, Moissac.

Suger

Aquella riqueza y aquel esplendor de los que Bernardo fue en principio poco simpatizante parecieron al abad Suger de St. Denis (1081-1151) un medio adecuado y maravilloso para glorificar a Dios y a los soberanos. La magnífica obra de arte y la espléndida muestra de nueva arquitectura que constituye sobre todo la cabecera de la iglesia de St. Denis (1140-1143; construida según ideas suyas) debía expresar la principalidad de la abadía real.

En 1124, el rey francés Luis VI entablaba batalla como vasallo de san Dionisio y bajo el estandarte de dicho santo. A su lado tenía a Suger como consejero, el cual apoyaba la legitimidad de los capetianos bajo el lema político de una *renovatio* del Estado carolingio.

Suger ocupa un lugar especial en la historia de la teoría medieval del arte debido a que excepcionalmente disponemos de información detallada y en forma programada sobre sus designios e ideas como constructor. Su «Libro sobre la consagración de la iglesia de San Dionisio» (*Libellus de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*, A. Leroy de la Marche [ed.], 1867) trata menos de la consagración que de la construcción de la propia iglesia. En él cobra forma paso a paso aquella concepción de Suger de la figura visible que ha de aparecer ante el espectador como una imagen de la armonía divina que edifique e ilumine su alma. Incluso en el escrito anexo de carácter administrativo *Liber de rebus in administratione sua gestis* ocupan amplio espacio las realizaciones estético-religiosas. Mientras Panofsky (cfr. 1946 y 1955, pp. 108-145) subraya el carácter apologético de ambos escritos, que iban dirigidos contra el gran contemporáneo y rival de Suger que fue Bernardo, Otto von Simson se inclina más bien a suponer la existencia de un estrecho contacto entre ambos (1968, pp. 159 ss.).

El puesto especial de St. Denis se debe a la circunstancia de que allí se guardaban las reliquias del mártir san Dionisio, que en el siglo III había convertido a Francia al cristianismo. En el año 827 el monasterio se hallaba en posesión del manuscrito original del *Corpus Areopagiticum* del Pseudo Dionisio, donado por el emperador Miguel II. El santo titular de la abadía fue falsamente identificado tanto con el autor del manuscrito como con el «Dionisio» que san Pablo convirtió en el Areópago (cfr. los datos que

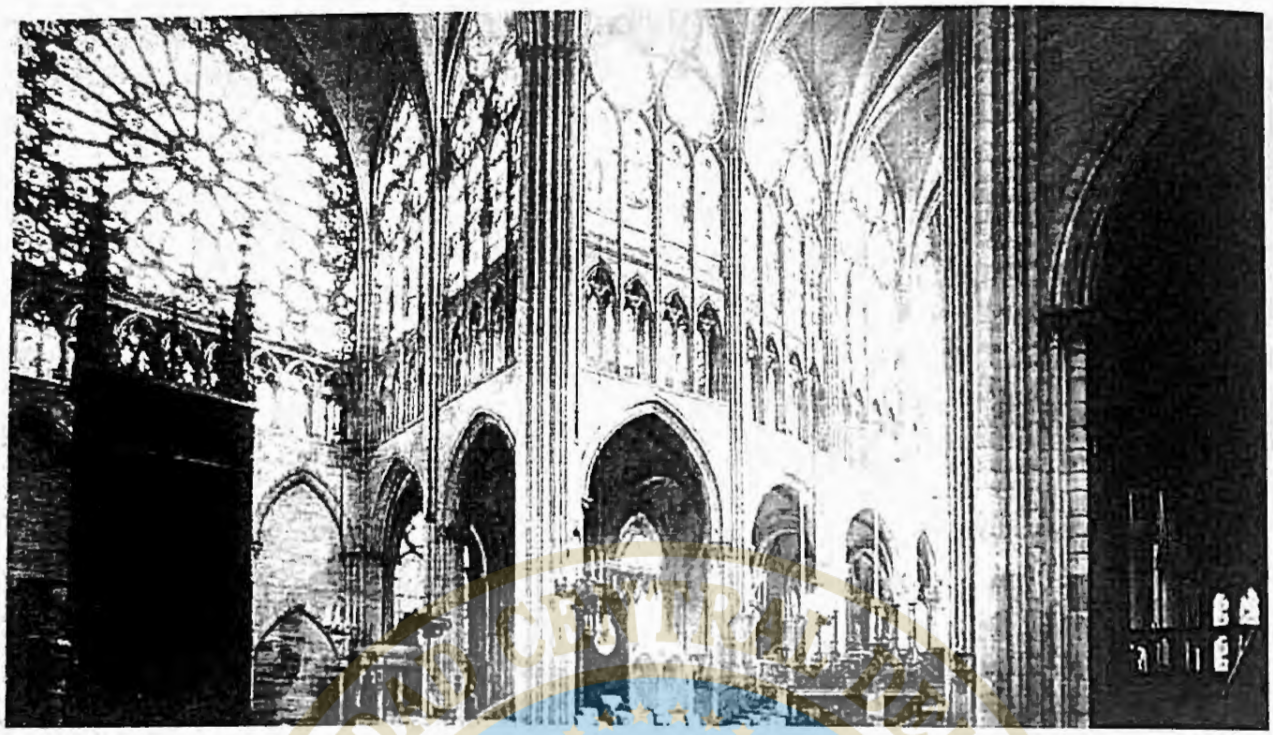


Fig. 24. Nave transversal norte de St. Denis, París.

ofrece Simson, 1968, pp. 147 ss.). Cuando Abelardo puso en duda la autenticidad de estos escritos, ello se consideró un ataque a la corona, y fue enviado a prisión. Suger se remitió de buena fe al *Corpus Areopagiticum* y a las ideas metafísicas y estéticas en él desarrolladas cuando estableció las líneas directrices de la nueva edificación. Sólo cuando ésta se hallaba cerca de su terminación, en los años 1140-1143, en los que también se construyó la cabecera, parece que repentinamente pudo ver con claridad la manera de hacer realidad su concepción. La manera innovadora de construir, el muro partido, que permitía la entrada de la luz a través de los ventanales de vidrio coloreado de una manera hasta entonces nunca vista, así como la racionalidad y mística, condujeron juntos a aquella nueva orientación de la arquitectura en cuyos inicios estuvo Suger (fig. 24). (A este respecto se ha observado que también la «racionalidad» del Gótico está fundada en el simbolismo numérico; se trataba aquí, en primer término, de hacer visibles las armonías cósmicas y las formas perfectas, no de la estética por la estética, véanse pp. 91 ss. y 95.) En el Gótico, de hecho, nos encontramos ante el raro caso de una aplicación resueltamente artística de una teoría estética.

Ya hemos seguido la recepción de las ideas neoplatónicas desde la Antigüedad tardía. Desde que Juan Escoto tradujo los escritos del Pseudo Dionisio, los medievales nunca dejaron de remitirse a ellos. Pero sólo con la construcción de Suger se materializó por vez primera, y de forma programada –tal como se describe en el *Libellus de consecratione*–, la metafísica de la luz y la doctrina cristiano-neoplatónica de la belleza. A ello se añade el tradicional aprecio del oro y los materiales brillantes:

> Cuando, salido de mi embeleso ante la belleza de la casa de Dios, comprobé que la hermosura de las muchas piedras de colores me había alejado de los cuidados externos y movido a la meditación interior para pensar en la diversidad de las virtudes santas [...] me pareció como si me hallara en una rara región del universo que no existe ni sobre el

> barro de la Tierra ni en la pureza del cielo, y que por obra de la Gracia de Dios puedo ser transportado de este bajo mundo a aquel otro superior de manera anagógica *(anagogico more)*. (*Lib. de admin.*, XXXIII; cit. en Assunto, 1963, p. 150.)

El edificio de la iglesia aparece como realización sobre la Tierra de la armonía divina; en su interior, el espectador experimenta en una vivencia estética la misma unificación de lo material y lo inmaterial que en la recepción del Santo Sacramento. (Simons destaca aquí, como significado transmisor del pensamiento del Pseudo Dionisio y temprano representante de la interpretación anagógica, a Máximo el Confesor, cuya *Mystagogia* debió de conocer Suger. En esta obra, la mística de la luz de Dionisio hace una referencia directa al edificio de la iglesia; véase p. 98.)

Respecto a las ideas y conceptos de cuño neoplatónico, basta aquí con un breve resumen: todas las cosas constituyen una forma de luz, la cual proviene de Dios, que es la verdadera Luz *(vera lux)*. El creyente es guiado de manera gradual *(anagogicus mos)* de lo material a lo espiritual. Suger describe entusiasmado el nuevo coro y la luz que penetra en el interior de la iglesia: «Sólo cuando la nueva parte posterior quede unida a la anterior, la iglesia (entera) refulgirá con la parte intermedia (la nave) ahora también iluminada. Pues clara es la noble edificación penetrada por la *nueva luz*» (cit. en Von Simson, 1968, p. 170). La última frase puede entenderse simbólicamente, pues como la expresión *lux nova* se refiere a Cristo, la luz terrenal obra «anagógicamente». Porque se trata del efecto de la luz, de la inclusión arquitectónica de aquella realidad mística y estética que penetra el mundo en forma de luz efectiva *(lumina vera)* y conduce el alma a Cristo y a Dios. La estética de aquella época no pudo sino reforzar los propósitos de Suger. Parecida es la valoración moral de la luz en Bernardo de Claraval. En París, Hugo de San Víctor, amigo suyo y también un representante de la teología dionisiana, desarrolló desde estos supuestos en su *Comentario a la jerarquía celeste* (1137) una teoría de lo bello.

El abad Suger no desarrolló ningún sistema teológico propio ni una estética independiente. Como hombre de acción llevó a la práctica lo que desde hacía largo tiempo venía proclamando la teología y la doctrina de la belleza neoplatónicas. Nuevo es, sin embargo, el logro estético resultante de entender en sentido abstracto lo «reproductivo» de la obra artística, de expresar lo simbólico en la estructura de la edificación y en la función de la luz y de hacer intervenir la vivencia estética en el proceso dinámico del retorno del alma a su origen. St. Denis fue para la posteridad una forma modélica de honrar Dios (y a Suger mismo). La importancia política que en adelante se daría a la abadía también contribuyó a su influencia en el terreno artístico. La vigencia del *Corpus Areopagiticum* en aquella época se puede documentar en otros dos importantes focos culturales: la orden regular de los agustinos en París y la Escuela catedralicia de Chartres.

Los victorinos

Hugo de San Víctor (1096-1141) no sólo afirmó, igual que Suger, lo bello en sus apariencias más diversas –la forma visible, el esplendor de los colores y del material o la fuerza irradiante de la luz–; también fue el primero en desarrollar una teoría de lo

bello en su comentario a los escritos de Dionisio (*Expositio in hierarchiam coelestem Sancti Dionysii;* MPL 175). Hugo mostraba incluso una tendencia al misticismo –trataba de expresar con palabras la receptividad y la sensibilidad estética de su ánimo.

La luz blanca, invisible, lo penetra todo; es la fuerza formadora del mundo (*visibiles quidem formas invisibiles pulchritudinis imaginationes sire imagines arbitrans; Expos. in hier. coel. S. Dion.* II, MPL 175, c. 948 s.; cfr. De Bruyne, II, 212). La belleza suprasensible (la *pulchritudo* de san Agustín) confiere a las cosas una forma que revela su origen último. La belleza de las cosas visibles debe, por tanto, interpretarse en un sentido simbólico, como signo o imagen de la belleza suprasensible, divina. La primera es designada con términos como hermosura y delicadeza (*jucunditas, suavitas, dulcedo).* En las formas cambiantes del mundo visible se despierta en el alma humana el anhelo de su Creador, cuya esencia y belleza se reconocen en la perfección, unidad, virtud y verdad. En contraste con esta belleza, la belleza terrena es resultado del ajuste y la armonía de las cosas. En el tratado de Hugo *Eruditiones didascalicae* se lee que la belleza de la Sagrada Escritura es de tres clases: su armonía es *espiritual;* como obra literaria es *sensible,* y por su estructura diáfana es *expresiva* (*Erud. didasc.,* V, cap. 1; MPL 176, c. 790). La naturaleza visible y el cosmos son caracterizados mediante la metáfora del libro: «El Universo y el mundo son como un libro escrito por el dedo de Dios [...] y las criaturas particulares pueden compararse a signos, signos no inventados por el pensamiento humano, sino por la Providencia divina, para dejar testimonio de la sabiduría insondable de Dios» (*Universus enim mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei, [...] et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt, non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilium Dei sapientiam; Didasc. erud.,* VII, cap. IV; MPL 176, c. 814). El término *figura* pudo haber brotado aquí del contexto de la metáfora del libro, propia de la retórica y sus «figuras verbales», pero en principio la técnica interpretativa alegórica se puede aplicar a todas las cosas visibles. Está en la naturaleza misma de lo terreno, de lo visible, el que sus múltiples formas sirvan de expresión a aquella belleza que sólo alcanza su culminación en el todo de la Creación. La perfección suprema, cuyo carácter indivisible, existencial, san Agustín subrayó con la misma energía, se comunica cualitativamente a las artes particulares –está comprendida en las edificaciones, en las formas y colores de las imágenes, en las múltiples, y a veces grotescas, esculturas–. La belleza de los colores que ornan la naturaleza, las imágenes y los vitrales se manifiesta cuando la pura luz blanca penetra en la materia. Esta belleza no puede negarse, pues la percibe (o confirma) el ojo mismo (*cum ipse visus probet quantum decoris additur; Erud. didasc.,* VII, IX; MPL 176, c. 819).

Ya hemos analizado esta idea neoplatónica a propósito de Plotino (véase p. 80): la vivencia estética es idéntica a la percepción intuitiva, inmediata, de lo divino. Posteriormente puede el entendimiento aclarar su significado. La fuerza sensible y la función simbólica de la interpretación alegórica son bien patentes: ¿qué sería de lo suprasensible sin el mundo visible? ¿Qué serían las cosas sin aquella realidad superior, que les da existencia, belleza, color y forma? La imagen *(species)* debe entenderse como apariencia que posee en sí forma *(figura)* y color *(color).* «Los aspectos de las cosas visibles [...] hablan a nuestros sentidos y nuestro sentimiento no porque exciten nuestros deseos, sino porque nos permiten sondear la naturaleza del Creador y nos in-

citan a la contemplación de Su belleza» (*Species rerum visibilium [...] cum sensum nostrum atque affectum nostrum provocant, non quidem desiderium replent, se ad inquirandam Conditoris speciem et ejus pulchritudinem concupiscendam incitant; Super Ecclesiam hom.,* 8, más tarde citado también en Vicente de Beauvais, *Speculum naturale* I, XXIX, cap. 27).

Aristóteles (y más tarde Quintiliano) había distinguido entre aquellas acciones que producen cosas y son útiles y aquellas otras que son de naturaleza ética y tienen su sentido en sí mismas (véase p. 44). Parejamente distingue Hugo entre la «vida activa», con su repertorio de «artes mecánicas», y la vida contemplativa, enderezada a la contemplación divina y la búsqueda de la verdad. El pensamiento (la filosofía), la meditación (la teología) y la contemplación (la mística) son las tres vías por las que el hombre trata de alcanzar este objetivo superior. La naturaleza, la Biblia y la experiencia de la vida, con la que la experiencia estética está coordinada, son los terrenos que mantienen ocupado al espíritu del hombre. El orden natural que rige el cosmos y el mundo visible rige también el entendimiento y la percepción. Dios se da a conocer al hombre de doble manera: por medio de sus sentidos y de su entendimiento, el hombre conoce el orden de las cosas, y en la contemplación de tal orden se le hace patente *(significat)* el sentido más profundo del mismo y su relación con la realidad de Dios. Además, el mundo y la existencia se muestran *(ostendit)* íntegramente al creyente por medio de la Gracia divina; esta experiencia mística puede adoptar una forma tanto intelectual como estético-sensible. Nuevamente se apela aquí a aquel enlace de lo visible con lo invisible que caracteriza a la representación alegórica. En su contemplación, el entendimiento trasciende de las cosas visibles mundanas y humanas a las causas invisibles para, finalmente, elevarse en la teología hasta las sustancias invisibles (véase al respecto *De contemplatione Tit.* IV, iii: *De ascensione intellectuali,* A2; cit. en Assunto, 1963, p. 155).

La representación alegórica plantea al intérprete casi necesariamente el problema de la relación entre el objeto (o la imagen) y la realidad oculta tras él. Valiéndose de la teoría de los signos de san Agustín, Hugo de San Víctor puso de relieve el paralelismo de escritura e imagen: «Igual que la Sagrada Escritura muestra dos planos, el de la letra *(littera)* y el del sentido espiritual *(sensus)* que tratamos de indagar, todo *sacramentum* tiene un lado visible *(visibile foris)* y otro invisible *(invisibiliter intus)* accesible al creyente» (Suntrup, 1978, p. 38; cit. de Hugo de San Víctor, *De sacramentis christ. fidei.* I, 9, 2; MPL 1976, 317 C; en la primera obra, la cita es algo diferente).

Especialmente importante es aquí la «semejanza» *(similitudo)* como nexo de unión entre cosa y designación. En el caso del Sacramento deben darse tres condiciones: las propiedades naturales del material, su constitución del Sacramento y la analogía resultante de ello *(similitudine repraesentans):* el significado del acto ritual y la Gracia que en él interviene, invisible y espiritual. La semejanza funda el sentido.

Partiendo de san Agustín y de Hugo, a principios del siglo XIII el papa Inocencio III y Durando desarrollaron aún más la teoría de los signos. Se distinguía entre «signos naturales» *(signa naturalia)* y signos inventados *(signa positiva).* Los primeros son como indicios o síntomas de un acontecer natural, y a los últimos se atribuye un significado que guarda relación con alguna cosa sagrada o profana. (Sólo los acontecimientos del Antiguo o el Nuevo Testamento, los que describe la Historia Sagrada,

deben considerarse como signos positivos de lo sagrado; *De sacro altaris mysterio,* m. IV, 40. MPL 217, c. 881 B-D; Durando, *Rationale divinorum officiorum,* IV, 42 c. 25 s., fol. 117 r. Según Suntrup, Pedro Lombardo, el Pseudo Hugo, Inocencio III y Durando desarrollaron el esquema de los signos en tres aspectos: a) el signo como figura o acción visible; b) su función designadora de Cristo y su sacrificio; c) su referencia al cuerpo de la Iglesia, cuya cabeza es Cristo [Suntrup, 1978, pp. 42 ss.]. Ello guarda cierta correspondencia con las distintas posibilidades de interpretación de la Biblia, interpretación que fue sistematizada por Durando en su *Rationale;* véase p. 184.)

En este contexto hay que recordar la fórmula de Bernardo de Claraval, según la cual el verdadero encuentro del hombre con Dios no es fruto solamente de su interpretación desde la fe de la Sagrada Escritura o de los sacramentos recibidos, sino también de la contemplación mística de Dios, en la cual el hombre, concentrándose en su visión, se hace igual que la imagen contemplada: *in eadem imaginem transformabitur, et similis erit illi, videns eum sicut est* (cit. en Belting, 1981, 18 A. 10).

Esta idea central de una visión privilegiada de Dios, que, como observa Belting, causó una gran polémica en el siglo XIV, está también en la base de la idea, fundamental en la práctica devocional, de la «imitación de Cristo», cuyas notas características son la identificación y la asimilación (véase al respecto Belting, 1981, pp. 17 ss.; F. O. Büttner, 1983, Introducción).

La «teoría de los signos» halló una ampliación adicional en Buenaventura y en Tomás de Aquino. Por ejemplo, con la distinción entre signos demostrativos y signos interpretativos (a esta última clase pertenecen, por ejemplo, la tipología y la alegoresis). O con la consideración del sentido u ordenación temporal de los signos. Aquí pudo, sin duda, desempeñar un importante papel la articulación del tiempo en las *Confesiones* agustinianas. (*Aliquoties vero [...] sunt rememorativa praeteritorum, quaedam vero demonstrativa praesentium, quaedam pronostica futurorum;* cit. en Suntrup, 1978, p. 44; cfr. también Ch. Meier, *Gemma Spiritalis,* 1977, pp. 38 ss., 44 ss. y 55-67.)

Siguiendo la tradición, Hugo vinculaba las artes mecánicas a la habilidad artesanal. Gracias a su conocimiento de las reglas técnicas, el *artifex* es capaz de dar forma a la materia –en cierto modo imita la actividad del científico (cultivador de las *artes liberales*) en un grado inferior (*Erud. didasc.* V, 21 - MPL 176, c. 760)–. Como ya hiciera Boecio, Hugo distingue entre saber teórico y saber práctico, pero al mismo tiempo realza la conciencia del artesano en su actividad productiva. El artista imita conscientemente la naturaleza, la cual realiza inconscientemente una forma potencial. Sólo Dios es capaz de crear algo nuevo. Antes de emular a la naturaleza, el hombre debe tener una idea de la obra futura. Esta capacidad es innata en él. Aquí recibe el nombre de *ingenium.* (Es posible que este término procediera de la retórica, pero lo hemos encontrado también en la *Schedula artium* [p. 131], y a mediados del siglo XII pudo haber sido de uso común.) En Hugo, el *ingenium* aparece como una capacidad del espíritu con valor propio: «El ingenio encuentra la sabiduría, y la memoria la conserva. El ingenio es una fuerza natural del alma, y tiene valor en sí misma. El ingenio proviene de la naturaleza y se estimula con el uso; el trabajo excesivo lo oprime, y su cultivo moderado lo aguza» (*Ingenium invenit et memoria custodit sapientiam. Ingenium est vis quaedam naturaliter animo insita per se valens. Ingenium a natura profiscitur, usu*

juvatur, immoderato labore retunditur et temperato acuitur exercitio; Erud. didasc., III, 8 - MPL 1976, c. 771. Este pasaje ha sido valorado especialmente por De Bruyne.)

Valiéndose de su ingenio e imitando a la naturaleza, el hombre produce obras que se basan en la simplificación, la selección y la técnica. Pero, según Hugo, esta actividad productiva del hombre está muy por detrás de la que despliega la naturaleza; consiste en la imitación de lo que ya es en sí perfecto. (Esta crítica concuerda con el argumento que, en la época helenística, emplearon los estoicos contra las artes miméticas, y que en la época romana esgrimieron Lucrecio y otros; véase p. 48.) Pero la actividad artesanal se asemeja, como ya se ha dicho, a la de las «artes liberales» en que también ella lleva a la práctica un saber.

De ese modo aparecen las *artes mechanicae,* igual que en Horacio, como importantes portadoras de cultura. Ellas son un componente de la civilización y contribuyen a moderar la vida pecaminosa del hombre *(prodesse et delectare).* La belleza aparece también, desde la perspectiva antropológica, como algo necesario, pues satisface la curiosidad y otras apetencias del hombre (*Erud. didasc.* I, 10 MPL 1976, c. 748).

El sucesor de Hugo de San Víctor, Ricardo de San Víctor (n. 1173), defiende la misma concepción alegórica del mundo y el hombre; lo visible aparece como imagen de lo suprasensible, el acontecer histórico refleja lo divino: «¿Qué son las formas de las cosas visibles, sino una imagen de las invisibles?» (*Quid enim dixerim rerum visibilium formam nisi quamdam quasi rerum invisibilium picturam? Exegetica, De gratia contempl.,* II, cap. 18; MPL 196, c. 99. Sobre Ricardo, cfr. De Bruyne, II, pp. 250 ss.). La valoración estética del mundo y de la belleza de las obras artísticas cumple una importante función moral en la vida humana. Si las cosas visibles son necesarias, el hombre ha de ser capaz de elevarse hasta las invisibles: «Nunca podría el entendimiento ascender a la contemplación de lo invisible si su imaginación no pudiera representárselo según las formas de las cosas visibles» (*Nunquam enim ratio ad invisibilium contemplationem assurgeret, nisi ei imaginatio rerum visibilium formas repraesentando exhiberet [...] De gratia contemplationis,* II, XVII; MPL 196, c. 96, cfr. Assunto, 1963, p. 160). La percepción y la representación *(imaginatio)* están conectadas con el entendimiento *(ratio).* Supongamos, dice Ricardo de San Víctor, que no sabemos cómo es un león, pero tenemos una imagen pictórica suya *(ei leonis imago in pictura aliqua convenienter expressae ostenditur).* Con ayuda de esta imagen, el hombre es capaz de hacerse una idea del animal vivo *(solida membra et vivum animal sibi in mente format).* Pero qué grande es la diferencia entre la forma viva visible y la que se representa con su imaginación. Igualmente grande es la diferencia entre las ideas del espíritu y las imágenes de la fantasía. Sin embargo, necesitamos de las segundas para expresar lo espiritual (*De gratia contemplationis,* II, XVIII; MPL 196, c. 99, cfr. Assunto, 1963, pp. 160-161).

La Escuela catedralicia de Chartres

Según De Bruyne, los representantes científicos de la Escuela de Chartres concibieron y desarrollaron una retícula matemática que proyectaron a la realidad. Al principio, este enfoque deductivo impidió el desarrollo de los conocimientos científicos

sobre la naturaleza. Sus fuentes principales siguieron siendo el *Timeo* de Platón en la traducción latina comentada de Calcidio, los trabajos matemáticos de Boecio, los libros agustinianos *De musica* y *De ordine,* etc. Aspiraban a una fusión de ontología platónica e historia bíblica de la Creación. En este contexto hay que mencionar también el escrito hermético de Asclepio, una historia de la Creación de cuño platónico del siglo IV d.C., que en esta época era ya conocida (véase p. 221). Según ella, Dios creó el mundo a la manera del demiurgo. Formas y colores contribuyen al embellecimiento de la materia, que mediante la composición de los diferentes elementos da origen a multitud de fenómenos. Números y relaciones métricas penetran el mundo y el cosmos. Las figuras más prominentes de la escuela científica de Chartres fueron Gilbert de Porrée, Thierry de Chartres y Guillaume de Conches.

Además de la doctrina platónica de las ideas y la geometría y la mística numérica tradicionales, hay que considerar la influencia decisiva que las cosmologías de la Antigüedad tardía, que eran a la vez platónicas y estoicas, ejercieron sobre la visión del mundo de la Escuela de Chartres. La diosa *Natura* (o *Physis*) es el poder sublunar que dirige y alimenta al hombre, pero este poder supone a Dios. La posición cristiana respecto a la divinidad estoica, que aún en Lucrecio aparece como «creadora de la vida universal», o que en los *Himnos órficos* del siglo III o IV es calificada como «madre universal», «vida eterna» o «providencia inmortal», se manifiesta ya en Lactancio hacia 300 d.C. (*Div. inst.* II 8, 21-25; III 28, 4). Prudencio expresa en su poema *Contra Symmachum* (I 12 y 327) la idea de una divinidad pagana que ya está superada (402 d.C.); pero, en la misma época, tal divinidad es aún glorificada por Claudiano. En su poema cosmológico *De raptu Proserpinae,* Natura solventa la anarquía de los elementos: «Natura es potencia cósmica. Ella está entre Zeus y el mundo de los dioses, gobierna en el matrimonio y en la procreación, y con sus quejas puede intervenir en el curso de la historia» (Curtius, ed. de 1948, pp. 116 ss.).

También hay que mencionar, entre los autores de la Antigüedad tardía que dejaron su impronta en la imagen del mundo de la Escuela de Chartres, a Macrobio (*In somnium Scipionis,* hacia 400 d.C., junto a los escritos de Servio, fundamental en la interpretación medieval de Virgilio) y Marciano Capella («Tratado de las siete artes liberales», *De nuptiis Philologiae et Mercurii*).

La cosmología de cuño platónico-estoico de la Escuela de Chartres fue poéticamente cantada por Bernardo Silvestre, Bernardo de Chartres y Alain de Lille. El primero escribió entre 1145 y 1153 el influyente poema didáctico *De universitate mundi,* que Curtius ha analizado detalladamente. En él, la materia caótica e informe aspira oscuramente a la armonía y el orden. Natura confía sus penas a Noys *(noûs),* emanación femenina de la divinidad. De Noys, que es la providencia y la razón de Dios, brotan las almas del mundo y el orden universal. Para referirse a este orden, Bernardo emplea la imagen, corriente desde Homero (*Ilíada* 8, 19), de la «cadena de oro» *(aurea catena)* del mundo (en el caso de Bernardo quizá tomada de *In somnium Scipionis* I, 14, 530, de Macrobio; sobre este tópico cosmológico véase también A. O. Lovejoy, *The Grat Chain of Being,* 1936). Como última emanación de Noys aparece la «entelecheia» aristotélica, esa aspiración de las cosas a la perfección de su existencia y, con ella, a la realización del fin *(telos)* de la naturaleza (véase p. 42). La propia «Natura» se convierte en una figura divina. Con auxilio del «Bien Supremo», y con Urania, Physis y

sus hijas Teoría y Praxis, Natura crea al hombre en el vergel de la luna. El hombre, espejo del cosmos, es capaz después de su muerte de ascender al éter divino.

En esta historia de la Creación se describe al hombre como ser tanto divino como terrenal: un microcosmos que, lo mismo en su forma exterior que interior, refleja el orden del cosmos. Guiado por la providencia, el destino y el recuerdo, está destinado a seguir el camino de los planetas y a dominar el mundo. (Sobre el tópico del *homo quadratus,* véanse pp. 32 y 69).

De manera semejante explicará más tarde Alain de Lille, influido por Bernardo, las frecuentes «desviaciones» eróticas de la vida monacal de su época. Para poner fin a estos fenómenos «antinaturales» intenta «Natura» crear un nuevo ser humano. No hay que ver aquí, según Curtius, ninguna alusión a la redención cristiana, sino un «naturalismo optimista». El alma del hombre está conformada a aquella imagen original, que queda en él impresa a la manera de un sello (sobre este tópico, véase p. 155). El hombre viaja en un carro tirado por el entendimiento *(ratio)* y la prudencia *(prudentia),* y también por las artes liberales *(trivium* y *quadrivium).* (La queja de la naturaleza contra la sodomía se describe en *De planctu naturae* siguiendo el ejemplo de Claudiano y Bernardo Silvestre, y la creación del nuevo hombre en el poema épico y filosófico-teológico *Anticlaudianus,* ML 210.) En su última obra, escrita en 1182/1183, Alano se une a aquellos que en su poesía latina toman por modelo a los antiguos y, en contraste con los defensores de la «poética moderna», no creen haber superado a los «antiguos» [cfr. Curtius, ed. de 1967, p. 129]. (El problema de la tradición y la renovación se lo plantearon, a lo que se ve, los propios latinistas del siglo XII.)

Natura, demiurga subordinada a Dios, es comparada por Alano a un artista que «pinta» el mundo de diferentes formas. El mundo aparece como un cuadro vivo y expresivo, cuyas figuras y formas imitan las de un modelo original. En una estrofa se describen las pinturas ilusionistas que adornan los muros del palacio de Natura:

> ¡Oh, milagro de la nueva pintura! ¡Hace aparecer incluso lo que no puede ser! ¡La pintura remeda lo verdadero en su juego artístico, las cosas se convierten en sombras, y la ilusión se presenta como verdad!
>
> *O nova pictura miracula! Transit ad esse quod nihil esse potest! Picturaque simia veri arte nova ludens, in res umbracula rerum vertit, et in verum mendacia singula mutat!* (*Anticlaudianus,* I, MPL 210, c. 491.)

Para contrarrestar el engañoso efecto de las imágenes ilusionistas, se añaden títulos al pie. En la época carolingia, los *tituli* eran un complemento necesario de las imágenes para explicar su contenido dogmático. Ahora deben debilitar la ilusión.

Como Hugo de San Víctor, los representantes de la Escuela de Chartres también establecieron un paralelismo entre la naturaleza y el artista productor. Esta idea aristotélica (véase p. 44) parece que se impuso cada vez más en el siglo XII, hasta convertirse en lugar común entre los escolásticos. Cosmos y mundo se componen de tres cosas: las sustancias, las causas invisibles y las formas visibles de las cosas. De ellas tratan la teología, la física y la matemática como ramas de la ciencia. El orden y las cosas eter-

nas fueron creados de la nada por Dios. Las cosas visibles son producidas por la naturaleza conforme a principios intrínsecos. Finalmente, el hombre produce también cosas por virtud de su capacidad analítica y sintética. Guillaume de Conches dice que el artista imita la naturaleza en un doble sentido: reproduce lo visible y, al igual que la naturaleza, produce cosas nuevas (cfr. la *téchne* aristotélica): «Cuando el artesano quiere producir una cosa, primero debe tener una idea de la misma; sólo después está en condiciones de dar forma a la materia desde su pensamiento» (*Faber volens aliquid fabricare, prius illud in mente disponit, postea, quaesita materia, juxta mentem suam operatur; In Timeum*, de Parent [ed.], 1938, cit. en De Bruyne, II, 383).

En contraste con los productos de la naturaleza, las obras humanas son imperfectas y fugaces. Pero, dentro de la capacidad humana, las ciencias y las artes cumplen una importante función. Según Guillaume, al principio el hombre poseía saber y destreza meramente instintivos. La evolución posterior hacia la civilización y la cultura se produjo por medio de la conciencia y la reflexión espiritual. Lo que inicialmente fue sólo costumbre condujo luego a la producción consciente (*omnes scientiae prius erant in usu quam in arte*).

En el arte del artesano cuentan los mismos factores que en el del orador antiguo según el sistema de la retórica: *ingenium* (o *natura*), *ars* (reglas que gobiernan la actividad) y *exercitium* (práctica) (véanse p. 66 y cuadro 6). En las artes plásticas, el ingenio, o la imaginación, es una condición imprescindible. Es incierto que el término *ingenium* usado en esta época procediera directamente de Cicerón; en todo caso, la transmisión del mismo se produjo a través de los escritos carolingios y los tratados contemporáneos de poética y técnica artística. Aun cuando al artista del siglo XII no se le reconocía ninguna capacidad creadora en sentido propio, en la palabra «ingenio» estaba encerrado el germen de la posterior valorización de su actividad.

La tradición física

En el año 529 d.C. cerró Justiniano la Academia de Atenas, que desde su fundación en 385 a.C. había sido un centro de la filosofía y la ciencia. La mayoría de los docentes fueron a parar a Oriente. Pero la antigua herencia pudo mantenerse en el Imperio romano de Oriente, y los autores antiguos no dejaron de leerse en sus textos originales griegos. En Occidente sin duda muchos conocimientos y teorías de la física y la astronomía hallaron acogida en las obras estoico-platónicas de la Antigüedad tardía, pero en el terreno de la ciencia natural las carencias fueron enormes. La obra principal de astronomía de la Antigüedad, la *Composición matemática (Almagesto)* de Ptolomeo (véase p. 42), que fue traducida al latín por Boecio, se perdió. El *Timeo* platónico en la versión latina de Calcidio fue, según Klibansky, generalmente el único texto antiguo en el que la cosmología medieval pudo apoyarse. (De las cosmogonías neoplatónicas de la Antigüedad tardía, como la de Macrobio, ya hemos tratado anteriormente; véase p. 102.)

La esfericidad de la Tierra fue todavía sostenida por san Isidoro en sus *Etymologiae* (hacia 620 d.C.). En su obra científica *De rerum natura* expone el sistema de las

esferas celestes y la serie de los planetas, y acepta la existencia de la gran esfera de agua que, en su opinión, se deduce de algunos pasajes bíblicos –incluso la esfera de las estrellas fijas está rodeada de agua.

En el siglo IX, Juan Escoto intentó poner de acuerdo el edificio neoplatónico del mundo aceptado por el Pseudo Dionisio con el modelo cristiano de san Isidoro. (Pedersen ha señalado que, apoyándose en Eratóstenes, Juan hizo un cálculo bastante exacto del perímetro de la Tierra, que sin embargo no interesó a nadie; *De divisione natura,* hacia 867; cfr. 1977, 27. Ya en 855 Juan fue acusado de herejía en los concilios de Langres y Valenciennes. Sobre su teoría de los elementos y los principios de clasificación de los mismos, que fue muy influyente, véanse pp. 119 s. y Honorio, *Clavis physicae,* p. 154.)

Debemos a los árabes la conservación parcial de la tradición científica de la Antigüedad griega. Con la gran conquista musulmana del siglo VII, aquellas escuelas griegas que habían conseguido prolongar su existencia en el Cercano Oriente –Siria, Mesopotamia y Egipto– fueron absorbidas por la cultura árabe. En 763 se fundó Bagdad, y posteriormente brotaron nuevos centros de erudición en El Cairo y Córdoba. Los árabes adquirieron textos griegos en Constantinopla y otros lugares, que tradujeron al árabe junto con ediciones sirias y armenias. A través de tales rodeos se salvaron muchos escritos científicos antiguos, mientras en Bizancio la iconoclastia, y en Occidente las invasiones de pueblos bárbaros desde la Antigüedad tardía contribuyeron a la aniquilación cultural. Fueron también los árabes los primeros que adoptaron el sistema numérico de los indios, que luego adoptaría también Occidente, y desarrollaron la trigonometría de triángulos planos y curvos. Esta última sirvió de fundamento a la astronomía, la cronometría y la cartografía. En 820 se construyó en Bagdad un observatorio y se tradujo el libro de Ptolomeo, el *Almagesto* árabe. La tradición técnica de la Antigüedad, cuidada también por Bizancio, halló continuidad en muchos inventos árabes. Entre los principales, el goniómetro y el astrolabio, con el cual se podía determinar exactamente la situación del sol y los planetas, la hora, etcétera.

La recepción de la ciencia árabe en Occidente comenzó en las postrimerías del siglo X, cuando Gerbert de Aurillac (luego papa Silvestre II) mantuvo en España estrechos contactos con musulmanes y judíos. Este intercambio fue proseguido por Fulbert de Chartres (en los años 1006-1028) para, en el siglo XII, recibir un impulso aún mayor gracias a las abundantes traducciones. La influencia de los árabes en Sicilia y el sur de Italia fue grande –en Salerno se creó un centro de estudios médicos–. Uno de los primeros frutos de esta nueva ilustración allí desarrollada fueron los herbarios de la época, cuya existencia ha podido ser demostrada por Pächt (1950). En 1126, Adelardo de Bath tradujo las *Tablas astronómicas* del sabio persa Al-Khuwarismi [o Alguarizmi], y en 1160 Gerardo de Cremona tradujo al latín el *Almagesto* de Ptolomeo. También este último tradujo en Toledo en 1167-1187 el *Liber de causis* del árabe al latín. Este libro, escrito hacia 850 probablemente por un autor árabe, contiene muchas ideas neoplatónicas, especialmente extractos de la *Institutio theologica* de Proclo, pero fue atribuido a Aristóteles. Alano de Lille pudo ser el primero que utilizó el trabajo de Gerardo (véase al respecto Curtius, 1967, p. 127, nota 2). Finalmente, hay que mencionar las traducciones de la *Geometría* y la *Optica* de Euclides, de la *Optica* de Pto-

lomeo, del tratado de Apolonio sobre las *Secciones cónicas* y de los trabajos matemáticos y físicos de Arquímedes.

Avicena (980-1037) consideraba la razón humana como una especie de iluminación divina, una capacidad que recibe su impulso de aquella inteligencia cósmica que está en el grado más bajo de las «esencias inmateriales». Sobre este sistema cosmológico aristotélico se halla Dios como motor inmóvil *(primus motor)*. La cosmología y los escritos fisiológicos de Avicena –su *Canon*– fueron muy estimados tanto en Oriente como en Occidente, y sus tratados de medicina fueron imprescindibles hasta la Edad Moderna.

El más destacado y fiel comentador de la física y la cosmología aristotélicas fue Ibn Rusd (más conocido como Averroes; 1126-1198). Contra la concepción musulmana ortodoxa, Averroes defendió el primado de la razón sobre la fe. Los dogmas filosóficos y ontológicos de los maestros de la Antigüedad –la eternidad del mundo, la existencia de una inteligencia universal, cósmica, la caducidad del individuo, cuya alma torna nuevamente al alma supraindividual– fueron sometidos en su obra a un nuevo examen. Estos temas conducirían en el siglo XIII, en plena recepción de los escritos de Aristóteles y sus comentadores, a una encarnizada disputa en el seno de la Iglesia.

La óptica árabe

Respecto a la teoría del arte, son de especial interés las aportaciones de los árabes en el terreno de la óptica. No sólo conocían los escritos antiguos sobre óptica, sino que además desarrollaron esta rama de la ciencia. El importante estudio de Lindberg *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, 1976, distingue tres tipos de modelos ópticos:

a) *intromission;* las cosas que se hallan en el campo visual envían rayos al ojo (por ejemplo, Aristóteles);
b) *extramission;* del ojo parten rayos dinámicos (Ptolomeo, y de manera puramente abstracta Euclides); y
c) la *combinación* de ambas teorías, en la cual merece especial atención el medio entre el ojo y el objeto (Platón, los estoicos, Galeno; véanse p. 53 y cuadro 5).

Los árabes desarrollaron teoréticamente estos tres tipos fundamentales.

El tratado *De aspectibus*, de Al-Kindi († 866), fue traducido por Gerardo de Cremona en la década de 1160. En él hay un desarrollo de la teoría de la *extramission*. Los rayos de luz y los rayos oculares se propagan en línea recta. De su acción conjunta resulta un campo de visión unificado. (El proceso selectivo de la visión y el efecto de los rayos oculares sobre el medio transparente al que transforman eran otras teorías que fueron de gran importancia para la óptica posterior.) Al-Kindi influyó demostrablemente en Alberto Magno y los representantes de la denominada Escuela de Oxford.

En una dirección similar se mueve Hunain († 877), contemporáneo de Al-Kindi. Hunain trata de compatibilizar sus estudios fisiológicos del ojo en la línea de Galeno con la teoría de la *extramission* dinámica. Los rayos oculares y la luz solar transforman el aire en un instrumento óptico, por medio del cual aparecen las formas y colores de

las cosas. El humor cristalino del ojo («crystalline humour») transforma las impresiones visuales y las dirige al nervio óptico. El *Tratado sobre el ojo* de Hunain fue traducido al latín hacia 1100 por Constantinus Africanus, siendo en adelante obra de referencia de la óptica medieval (como lo fue para Bartholomeus Anglicus, Vicente de Beauvais y Roger Bacon).

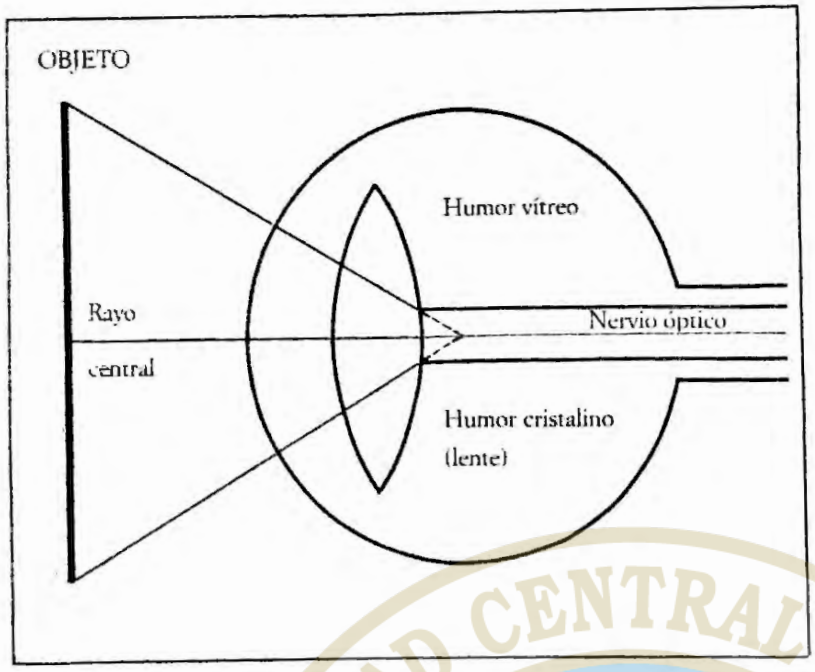
Avicena (Ibn Sina, 980-1037) se opuso a la teoría de la irradiación de Al-Kindi y Hunain con una serie de argumentos. Partiendo de la física y la óptica aristotélicas cuestionó la existencia de «rayos oculares» en sentido físico y, por tanto, también la idea de que éstos pudieran influir en el medio (el aire). La visión es una facultad limitada al individuo. En el *Libro de la curación* (*Shifa*) explica Avicena el proceso de la transmisión al ojo de la forma del objeto, así como el papel del medio transparente. En una versión abreviada del tratado, el *Najat*, Avicena se remite al *De anima* de Aristóteles y su definición del color como propiedad de las cosas (véase p. 52). Cuando la luz encuentra la superficie sólida de un cuerpo, éste la refleja, transmitiendo su color al ojo. En su muy influyente tratado de medicina *Canon medicinae*, Avicena hace una descripción del ojo coincidente con las ofrecidas por autoridades más antiguas, como Galeno y Hunain.

Alhacén (965-1039), que vivió en Egipto, llegó a ser el representante más importante de la ciencia árabe, especialmente de la óptica. Entre sus numerosas obras encontramos comentarios a los *Elementa* de Euclides, al *Almagesto* de Ptolomeo y a la *Física*, el *De anima* y la *Metereologica* de Aristóteles. La principal obra sobre óptica de Alhacén, *Kitab al-Manazir* o *De aspectibus*, apareció en multitud de ediciones árabes y latinas, y a comienzos del siglo XIV incluso se tradujo al italiano. La edición príncipe latina de Risner apareció en 1572 en Basilea.

A través de una serie de sabias objeciones pudo Alhacén demostrar que los rayos oculares no existen en realidad, aunque, sin salir de lo hipotético, se puede trabajar con ellos (véase p. 55, sobre Euclides). Fenómenos físicos como la sensación dolorosa ante una luz fuerte o la persistencia de las imágenes en el ojo hablan en favor de una causa exterior. La existencia de un medio transparente es una condición para la transmisión de la forma, el color y la intensidad luminosa de un objeto al ojo.

La antigua teoría de la *intromission* entrañaba problemas que no dejaban de retornar, como el expresado en la pregunta de si las cosas sufren alguna transformación cualitativa, por ejemplo en su color, por la acción de un medio, o en la cuestión de hasta qué punto la visión participa de las propiedades físicas de las cosas. Si anteriormente se pensaba que las formas e imágenes se transmitían al ojo como *totalidades*, Alhacén consideró el campo visual como una colección de puntos. De cada punto de este campo parten rayos de luz y de color que se mezclan en la superficie del ojo (cfr. Kepler, p. 300).

Alhacén hace una descripción de la anatomía del ojo que está de acuerdo con la de Galeno, pero le añade una teoría de la visión de carácter geométrico. En la transmisión de la forma de los objetos al ojo, Alhacén aborda la problemática lógica del modelo «puntillista» y de los fenómenos de refracción en el medio mediante la hipótesis de que sólo los rayos con un ángulo de refracción en torno a los 90° alcanzan el ojo. La intensidad de los rayos que llegan del exterior es mayor en el centro del ojo, mientras en la periferia éstos actúan más débilmente (*De aspectibus*, libro 7; en este pasaje se advierte con especial claridad la familiaridad de los posteriores teóricos renacentis-



Cuadro 11. Alhacén, modelo geométrico de la visión (según Lindberg).

tas con la óptica de Alhacén). Alhacén no ofrece ninguna información sobre la naturaleza física de la luz y el fenómeno de la radiación, aunque estaba familiarizado con la concepción neoplatónica. Pero del proceso de la visión dice que la forma y el color objetivos de las cosas son transmitidos al ojo a través de la luz y del medio, para experimentar allí una conversión fisiológica análoga. El proceso de la visión puede representarse geométricamente (cuadro 11).

Los rayos del campo visual *(intuitio aspectus)* se refractan en el humor cristalino del ojo y siguen luego cursos paralelos. De ese modo se evita una mezcla caótica en el vértice del cono del campo visual. A diferencia de los teóricos anteriores, Alhacén sitúa el vértice del cono visual en medio del ojo; ello lo hace independiente del movimiento del globo ocular. Los puntos percibidos son dirigidos desde el humor cristalino al nervio óptico después de atravesar el humor vítreo *(vitreus humor)*, y en el nervio óptico estos puntos se traducen a impresiones. (La función de la retina no se conocería hasta el siglo XVI; véase p. 301). De ese modo se activan los «espíritus» en el nervio óptico, que se encargan de conducir lo percibido como sensación al centro de la visión en el cerebro *(ultimum sentiens)*.

En el tratado *De aspectibus* se recogen, pues, las distintas hipótesis de la óptica anterior, que son parcialmente rechazadas. Alhacén considera acertados el modelo geométrico de Euclides, la teoría de la *intromission* de Aristóteles y su concepto del medio transparente, la anatomía de Galeno y las observaciones de Ptolomeo sobre el fenómeno de la refracción óptica. Se salvaba así el abismo abierto en la Antigüedad tardía entre la teoría fisiológica y la especulación matemática. En Alhacén encontramos la misma mezcla de observación empírica, conocimientos fisiológicos y especulaciones metafísicas de cuño neoplatónico que en la posterior óptica occidental. En Roger Bacon, Witelo y Peckham en el siglo XIII, en Leonardo en el XV y en Della Porta en el XVI, la influencia de Alhacén fue determinante. A la luz de la óptica árabe, los teóricos renacentistas apenas parecen haber aportado algo nuevo. Sólo en 1604 hizo Kepler una aportación decisiva en este dominio, tan importante para la teoría y la práctica de las artes plásticas.

Cosmología-astrología

Ya se han señalado las fuentes de la «tradición física» en el siglo XII (véase p. 142). Seznec menciona especialmente, junto a los autores antiguos y patrísticos, a Beda y san Isidoro. En el influyente *Lucidarium,* de Honorio de Autun (hacia 1140; MPL 172, c. 1116), el hombre es descrito como un microcosmos. Tiene una cabeza redonda como las esferas celestes, y sus ojos corresponden al sol y la luna. En términos parecidos describe al hombre Hildegard von Bingen en su *Causae et curae* (MPL 197, c. 845). Sin embargo, Saxl ha sugerido que en aquella época más bien se intentó describir el cosmos por medio del cuerpo humano. La íntima conexión entre los planetas y las constelaciones correspondía al sistema del organismo humano, cuyo canon estético en ocasiones se tomó del de la Antigüedad y se puso en concordancia con la teoría del microcosmos (cfr. fig. 25). A partir del siglo VIII encontramos miniaturas con representaciones de las posiciones de los planetas y signos estelares (cfr. Seznec, ed. de 1961, pp. 63 ss.). En una miniatura del siglo XI se representa el sol, a la manera del pantocrátor, dentro del círculo zodiacal, cuyas figuras aparecen identificadas con su nombre y la parte del cuerpo humano que ellas dominan (*Scholium de duodecim zodiaci signis et de ventis;* París, B. N., ms. lat. 7028, fol. 154 r). En representaciones posteriores, los símbolos zodiacales aparecen de nuevo repartidos por las partes correspondientes del cuerpo humano. La determinación astrológica del hombre era una atadura espiritual y corporal de la que sólo con grandes esfuerzos podía liberarse –una idea que aún hoy pervive–. Boll, Eisler, Garin, Liebeschütz, Saxl, Seznec y Thiele son algunos destacados investigadores que han estudiado la pervivencia de la astrología y la astronomía antiguas en la Edad Media. Aby Warburg ha visto cómo la idea de la liberación del hombre mitográfica y astrológicamente encadenado, amenazado por sombrías configuraciones planetarias, que se abrió camino en el Renacimiento, llegó a considerarse como una verdadera misión histórica y cultural.

Hemos visto cómo la idea del microcosmos aparece ya expresada, desde los tiempos de Pitágoras, en la analogía entre hombre y cosmos, en el simbolismo numérico

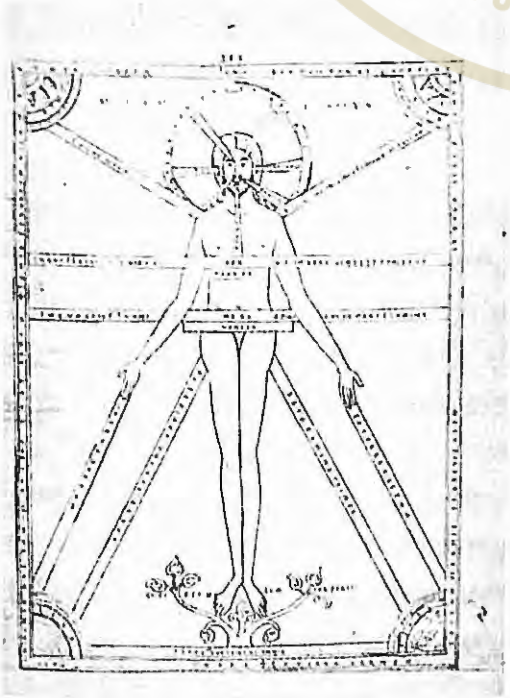


Fig. 25. Microcosmos. Cod. lat. Monac. 13002, fol. 7 de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

y en la teoría de las proporciones. En la Edad Media nunca se ocultó tras su horizonte el *homo quadratus* de Vitruvio. En las formas geométricas ideales del cuadrado, el círculo, el triángulo y el pentágono era posible expresar simbólicamente el orden armónico del mundo y la relación –la analogía– entre figura humana, arquitectura y cosmos. A la tradición física y a la cosmología siempre les acompañó el canon estético de medida, número y peso (cfr. p. 160, fig. 28b). Al igual que en la música, en la filosofía natural de la época los números y las proporciones métricas eran como una retícula abstracta que se aplicaba al mundo visible y al firmamento. Visto desde la teoría de la ciencia, este método puede calificarse de puramente deductivo y especulativo.

Se han expresado dudas sobre si el arriba mencionado Honorio era natural de Autun y no un irlandés educado bajo san Anselmo que vivió en Ratisbona. Su familiaridad con la doctrina de la naturaleza de Juan Escoto (*De divisione naturae;* véanse pp. 119 s.) es indiscutible. En su tratado físico *Clavis physicae* hace valer los principios sobre los que Juan Escoto establece la diferencia entre lo creador y lo creado, así como sus deducciones de las causas últimas. Frances Yates ha podido demostrar que hay una adopción y una exposición directas de los mismos en la *Clavis physicae* (hacia 1156; París Bibl. Nat. *lat.* 6734, pp. 9/91, 94, 120; cfr. 1982, pp. 89 ss., lám. 15 a, b y, aquí, fig. 26). La división esquemática de la Creación y la jerarquía de los seres –los que habitan el cielo, el aire, el agua y la tierra– corresponden a las que se hallan en el *Timeo,* de Platón, y en *De divisione naturae,* de Juan Escoto. La miniatura de página entera destinada a ilustrar las tesis de este último es especialmente atractiva. En la parte superior vemos una figura imperial que representa la bondad *(Bonitas),* rodeada de figuras femeninas que representan las causas últimas tal como las enumeraron el Pseudo Dionisio y Juan Escoto (véase p. 98). En la segunda fila, la de los «effectus causarum», vemos en medio la materia informe *(materia informis),* rodeada de las categorías de «tiempo» y «lugar». Si observamos con atención la figura que representa a la materia, vemos cuatro perfiles con ojos, nariz y boca, que significan el estado puro de la materia original, ya animada por el espíritu. En la siguiente fila, la de la escala de los seres, aparecen representaciones diferenciadas de los cuatro elementos de que se compone la naturaleza creada *(natura creata et non creans).* Abajo del todo está la figura de Dios, que une los seis fines del mundo y representa el origen de las causas últimas.

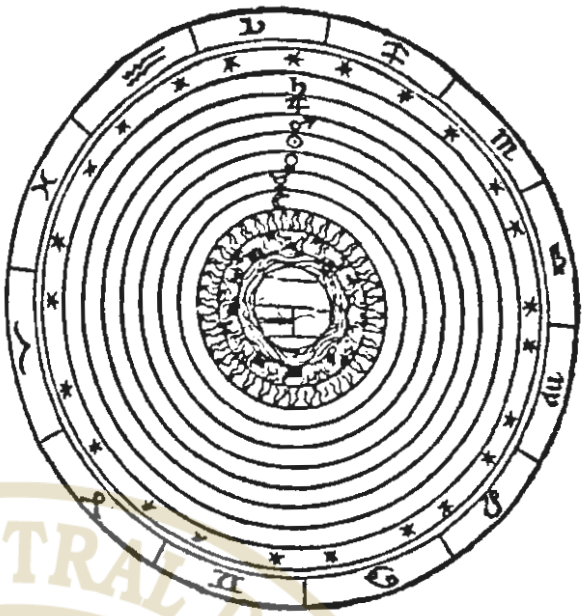
En esta ilustración de la división de la naturaleza, que se sirve de esquemas sencillos y simétricos, late la intención de ilustrar conceptos y principios abstractos mediante figuras y composiciones de imágenes fácilmente aprehensibles –una tendencia que puede calificarse de muy característica del siglo de la representación alegórica y la técnica literaria–. En esta clara sistematización, la ordenación y el simbolismo numérico desempeñaron un papel cada vez más importante. Yates ha valorado la *Clavis physicae* como un importante eslabón entre la ontología platónica o escotiana y las posteriores figuras y tablas abstractas, geométricas, de Ramón Llull, repletas de números y letras. Llull se aparta del modo de pensar antropomórfico del siglo XII y busca la verdad y el conocimiento de la naturaleza en la pura combinatoria de figuras abstractas y concordancias alfabéticas (véanse pp. 84 s.).

El aristotelismo

Por mediación de los árabes en España y el sur de Italia, de la labor traductora de los judíos, principalmente en Toledo, y del estrecho contacto con Bizancio, Occidente fue conociendo, a lo largo del siglo XII, las obras científicas de Aristóteles. En ellas, el mundo visible era descrito no desde las puras ideas, sino desde la observación y la clasificación sistemática de todas las cosas en el orden trascendente del mundo. Las cosas y los cuerpos particulares, los minerales, las distintas clases y géneros de plantas, los moluscos, los animales acuáticos, los mamíferos, el hombre, el curso de los planetas y la música –la de las esferas movidas por el motor inmóvil–; todo cuanto hay en el mundo hallaba el lugar que le correspondía en la gran jerarquía de los seres y era investigado y explicado en su particular función (cuadro 12). Si bien estos fundamentos y criterios de ordenación son deductivos, la observación empírica sirve para desentrañar inductivamente el orden y la gradación ínsitos en la naturaleza y confirmar las premisas. La *Física* y los tratados *De coelo, De meteoribus* y *De anima* encontraron a menudo, en ediciones árabes comentadas, un lugar en los programas docentes de las universidades, cada vez más numerosas, del siglo XII. De la penetración de los escritos aristotélicos da una idea la prohibición de los mismos por la Iglesia en el Concilio de Sens de 1210. Pero la difusión de la ontología y la física del Estagirita no pudo contenerse, y a mediados del siglo la historia natural del filósofo pagano fue más o menos aceptada por la Iglesia. Además, la autoridad de la ontología y la física aristotélicas se vio reforzada por las obras de los árabes (Avicena, Avicebrón [1021-1070], Averroes [1126-1198]), así como por obras neoplatónicas, como el popular *Liber de causis* (véase p. 143).

En la época de la alta escolástica, entre los años 1200 y 1280, la doctrina cristiana de la salvación (especialmente en su expresión agustiniana) se combinó con la física aristotélica formando un gigantesco sistema piramidal. Todas las partes de la Creación quedaron conectadas unas a otras en un orden gradual: la materia informe, los seres orgánicos, el hombre, las esferas planetarias, el firmamento, los ángeles y, en el vértice, el *primus motor,* Dios. La fórmula de la *analogia entis* permitía reducir las partes de este todo a un común denominador. El método escolástico de la discusión y la demostración tenía un carácter dialéctico que tiñó el modo de argumentar tanto en el contexto científico como en el teológico: la exposición *(expositio),* la contradicción *(contradictio)* y la síntesis constituyeron la norma formal de la técnica argumentativa *(videtur quod - sed contra - respondeo dicendum).* El pensamiento ejercitado de esta manera llegó a ser tan usual, que algunos investigadores modernos como, por ejemplo, Panofsky han interpretado el desarrollo del estilo gótico como una suerte de argumentación estética metódicamente mantenida entre arquitectos (cfr. bibliog., p. 195). Este método puede considerarse perfectamente como un trasunto intelectual del principio aristotélico de la naturaleza: el cambio constante de una forma natural posible (potencia) a su realización (acto), la cual conduce a su vez a una forma superior de existencia (cfr. pp. 40 s.). Todas las formas de la vida –la vegetal, la animal o la humana– obedecen a este principio, contribuyendo a la realización del gran orden del mundo, de la finalidad natural. La misma elucidación racional admite también la teoría de

Fig. 26. División de la naturaleza. Honorio de Autun, *Clavis Physicae*, lat. 6734, Bibliothèque Nationale, París.



Cuadro 12. Aristóteles y Tomás de Aquino, el universo (*De coelo et mundi*, París, 1536, lect. xvii, c. 227).

lo bello en la escolástica, e incluso se puede hablar, en Buenaventura y Tomás de Aquino, de una teoría estética sistemática.

Los grandes teólogos y compiladores de todo el saber accesible en las *Summae* de mediados del siglo XIII –Tomás de Aquino, Buenaventura, Ulrico de Estrasburgo, los representantes de la Escuela de Oxford y enciclopedistas como Vicente de Beauvais, Bruno Latini, Pedro Lombardo y Durando– pudieron todos ellos apoyarse en una serie de destacados sabios de la primera mitad del siglo XIII (Guillermo de Auvergne, Alejandro de Hales, Alberto Magno). Los primeros escolásticos asimismo hicieron importantes aportaciones a la teoría de lo bello y del arte. Veremos que la mayoría de los términos concernientes a la belleza, las artes plásticas y la actividad artística fueron ya acuñados por ellos. Por supuesto, respaldándose en la tradición anterior.

La escolástica temprana

Guillermo de Auvergne

En 1228 apareció el escrito de Guillermo de Auverge (1180-1249, obispo de París) titulado *De Bono et Malo*. Como su título indica, trata del bien y del mal, y en el lo bello es idéntico al bien. Como en la *Etica nicomaquea* de Aristóteles, lo bello se muestra en acciones y cosas que pueden tener algún efecto sobre el hombre. Guillermo distingue entre placeres espirituales y animales –lo sensible es bello en la medida en que «agrada a la vista y el oído»–. Y, como se pensaba en la Antigüedad clásica, la belleza interior, moral, se revela en la forma exterior. La percepcion es una parte de la capacidad humana de conocer. Polemizando con Guillermo de Auxerre, el obispo defendía en su tratado *De anima* (1231-1236) la concepción segun la cual la experiencia de la belleza implica al hombre entero. La belleza despierta el afecto (*affectio*) y es una condición del conocimiento. La vivencia estética y la belleza sensible cumplen, pues,

según Guillermo de Auvergne, una importante función en el conocimiento. Pero el juicio racional de la belleza interior, moral de una cosa o un ser humano es indesligable de la percepción sensible.

La forma de la belleza *(pulchritudo, decor)* radica en la adecuada proporción de las partes. La belleza moral es descrita metafóricamente: el hombre es comparable a una estatua a quien Dios ha dado forma, color y un alma. En esta belleza hay tres componentes: la anímica, que es o total o compuesta, la espiritual, expresada en formas y colores, y, finalmente, la que se refiere a las acciones, que, al igual que las obras de arte, tienen un sentido en sí mismas (véase De Bruyne, III, pp. 72 ss.).

Alejandro de Hales

En la *Summa Fratris Alexandri,* atribuida a Alejandro de Hales (*ca.* 1185-1254, franciscano que vivió en París desde 1240) se halla el más extenso y detallado examen de las principales cuestiones estéticas de comienzos del siglo XIII. Partiendo de la pregunta de Guillermo de Auvergne por lo bueno, verdadero y bello, Alejandro se pregunta si lo bueno y lo bello son realmente idénticos y si ambos se relacionan con las mismas facultades del espíritu humano. Una cosa puede ser buena y bella, pero en la contemplación de la misma hay que distinguir entre lo bueno *(bonum = honestum, utile),* ordenado a algún fin, y lo bello *(decor = pulchrum),* que satisface a los sentidos. (Una opinión parecida a la que sustentaron san Agustín, san Basilio, san Isidoro y Juan Escoto.) Lo bueno aparece en todos los órdenes de la Creación, donde las cosas ocupan el lugar que les corresponde y aspiran a la perfección. Entre ellas también la conciencia humana, ordenada al fin último, divino. Tal disposición de la conciencia deja su marca en la vivencia estética, en la cual se dan representaciones de la belleza suprasensible (cfr. la interpretación similar de san Basilio y san Agustín).

Todas las cosas de la Creación participan de la belleza metafísica, que se manifiesta en el orden universal, el número, la proporción, el modo, la forma y la disposición *(modus, species, ordo).* En un capítulo sobre la belleza del universo se pone al lector el ejemplo de una catedral y su orden. La belleza de las cosas visibles expresada mediante este ejemplo tiene una equivalencia en aquella belleza anímica que se muestra en el acto moral.

También lo feo sirve al perfeccionamiento del mundo. Alejandro hace suya una idea ya presente en san Agustín y Juan Escoto: «El mundo se puede comparar con una pintura, en la que también el color negro tiene su lugar; y también el todo del universo es bello en su multiplicidad y con todos sus pecadores» (*Sicut pictura cum colore nigro in suo loco congruit, ita universitas verum cum peccatoribus pulchra est; De pulchr. univ.,* Quaracchi [ed.], II, p. 501).

En consonancia con su época distingue Alejandro de Hales entre las *artes liberales,* que nutren el saber humano, y las *artes mechanicae,* orientadas a la producción práctica de una cosa –también de una obra artística–. En el caso de la producción artística recurren a la imitación, y aquí entra en juego la imaginación del artista (cfr. Hugo de San Víctor y Guillermo de Conches). Para producir su obra, el artista escoge un

modelo *causa exemplaris* y a partir de él se forma luego una idea de la obra. En la conciencia del artista hay tres componentes:

a) La cosa o el modelo, que intenta reproducir en su obra,
b) las reglas o medios técnicos de que se sirve y
c) la idea de la obra terminada.

La cosa o *exemplum* es un aspecto parcial de la realidad. Por medio de la percepción es transformada en posesión del espíritu. Pero sería impensable que el artista pudiera formarse su idea sin el concurso de su capacidad imaginativa, con la que aprehende el objeto como un todo, en su esencia y su sustancia. El aspecto de lo «creador», que, con todo, está implicado en el concepto de ingenio *(ingenium),* aparece en la siguiente frase: «El artesano creador halla satisfacción en su obra» (*artifex creatus complacet sibi in opero suo;* Quaracchi [ed.], II, p. 743). Lo mismo que se dice de Dios en el Génesis.

El espectador puede interpretar la obra de arte imitativa de dos maneras: «Como imagen de una cosa, pero atendiendo sólo a "la imagen" como tal, y como copia que reconduce la conciencia del espectador a lo copiado», una función referencial en la que desde antiguo se veía la verdadera misión de las imágenes sagradas (*Si «ut picturam» secundum hoc figitur consideratio in ipsa re secundum se; si «ut imaginem» secundum hoc ducit ad aliud cuius est imago;* Quaracchi [ed.], II, n. 40, 49).

Ahora se afirma la libertad del artista, reconocida por Horacio, como ya se hizo en la época carolingia: la estructura formal de la obra, así como la capacidad imaginativa del artista, contribuyen aquí decisivamente a la caracterización de la creación artística y de la forma de la obra. En la disposición interna de la obra concluida (medida, ritmo y orden) se manifiesta, como en la concepción tradicional, la belleza de un mundo superior.

Alberto Magno

San Alberto Magno (1193-1280) se ordenó dominico en 1223, en 1240-1248 enseñó en París, y en 1248 fundó en Colonia una escuela superior o *studium generale.* Por su poliglotía y su enorme productividad recibió de sus contemporáneos, como anteriormente Alain de Lille, el nombre de *doctor universalis.* Su influencia fue extraordinaria, también a través de sus muchos discípulos, entre los que se contaron Buenaventura, Tomás de Aquino y Ulrico de Estrasburgo. Desarrolló sus ideas estéticas empleando los métodos dialécticos habituales de la escolástica, como hicieran Guillermo de Auvergne y Alejandro de Hales, con quienes mantuvo contacto en París.

Una cosa, o una obra de arte, debe entenderse en su relación con la conciencia humana. Puede considerarse «en sí» *(in se)* o en su función *(in opere).* Las distintas formas de existencia de las cosas se evidencian en la reflexión posterior, y, aún más, ésta contribuye prácticamente a constituirlas. Lo bello se muestra en la materia y en la forma de la cosa o la obra («lo que es»), y la función de las cosas y las obras radica en lo útil y lo bueno. La belleza de la forma visible se reduce a la proporción y el color. El color se hace manifiesto por medio de la luz –una idea neoplatónica en consonancia

con los conocimientos ópticos heredados (Avicena, Alhacén)–. Hay una sentencia de Alberto, que posiblemente provenga del Pseudo Dionisio, que anticipa la posterior definición, tan conocida, que de la belleza dio Tomás de Aquino: «La belleza consiste en consonancia y claridad» *(pulchritudo est consonantia et claritas).* Esta *claritas* es entendida, a la manera de la tradición neoplatónica, como emanación de la luz suprasensible e invisible que penetra el mundo creado y confiere a todas las cosas una forma y un esplendor divino (una idea ya presente en el Pseudo Dionisio, Juan Escoto, Bernardo, Suger y Hugo de San Víctor).

Aparte de los criterios formales de la belleza –medida y proporción, como en Guillermo de Auvergne, Alejandro de Hales–, la idea de la *claritas* da a la estética un carácter más dinámico. Además, la luz desempeña, como hemos visto, un papel esencial en el aparecer fenoménico de las formas. La luz cumple esta fundamental función constitutiva porque ella es, como dirá Buenaventura, «una propiedad común que hallamos en todos los cuerpos terrestres y celestes» (*Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus; In Sent.,* II, 12, 21, a. 4). Cuando la sustancia de la luz penetra en la materia, surge el color (así también Plotino, Juan Escoto y Avicena).

La Escuela de Oxford. Grosseteste

La amalgama de observación de la naturaleza y especulación metafísica es también característica de los científicos de la llamada Escuela de Oxford, que basándose en los tratados árabes y en el *Timeo* platónico se dedicaron de modo especial a la óptica y al estudio de la luz. El más destacado representante de esta escuela en la primera mitad del siglo XIII es Roberto Grosseteste (1168-1253), que enseñó en la Universidad de Oxford desde 1199 y fue obispo de Lincoln desde 1235. En sus tratados titulados *Perspectiva* y *De aspectibus,* Alhacén había expuesto sus teorías sobre la propagación esférica de la luz, el fenómeno de la reflexión y el efecto de la luz en las percepciones y los sentimientos humanos. En Oxford intentaron Grosseteste y, después de él, Roger Bacon, Peckham y el errante Witelo (enseñó en París, Roma y Viterbo) proseguir este camino ya iniciado. Los escritos de estos autores serían fundamentales en el Renacimiento (por ejemplo, para Biagio Pelacani a fines del siglo XIV, Alberti o Leonardo, de quien se sabe que conoció los escritos de Roger Bacon y el tratado *De perspectiva,* de Witelo, escrito hacia 1270).

La imagen del mundo de Grosseteste coincide con la neoplatónica que ya conocemos. Dios es perfección, bien y belleza (o *consonantia*), y el mundo ha sido creado a su imagen. La misma armonía que caracteriza al todo se comunica a cada una de las cosas particulares. Ella se revela en la concordia y la conveniencia *(concordia, convenientia)* de las cosas, así como en la irradiación en ellas de estas cualidades. En contraste con Alejandro de Hales, Grosseteste considera la belleza suprasensible de las cosas no sólo en el sentido de un determinado orden y de un principio, sino como una dimensión real, como una cualidad poseída: «La luz es, por ende, la belleza y el ornato de cada cosa visible» (*Lux igitur est pulchritudo et ornatus omnis visibilis creaturae; Hexaemeron,* 147,

567). La luz no se puede medir ni descomponer en medida, número y peso; es una, simple *(simplex)* y bella en sí, proporcionada a sí misma y en consonancia consigo misma, y por ello puede identificarse sin más con lo bello (*Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata: Proportionum autem concordia pulchritudo est; Hexaemeron, ibid.;* cfr. trad. de Assunto [1963, p. 172]). De ese modo trata Grosseteste de armonizar el nuevo estado de la física con la antigua metafísica neoplatónica de la luz de Proclo, el Pseudo Dionisio, Juan Damasceno y Juan Escoto. También en su ser incorpóreo y su singular proporción es la luz bella y agradable de ver. La luz hace aparecer la forma justa de las cosas y sus proporciones armónicas. El color aparece como cualidad adicional del mundo cuando la energía lumínica inherente a las cosas encuentra la luz blanca proveniente de Dios. En Dios residen las ideas de las cosas, y en el cielo su esencia. Este mundo de ideas es descrito, siguiendo a Platón, en términos matemáticos (geométricos). Las cosas visibles son reducidas a formas originarias geométricas que se hallan cualitativamente vinculadas a la luz y se mantienen unidas merced a su dinamismo. El universo de Grosseteste ha sido caracterizado por De Bruyne como un «cubisme coloré», un gigantesco entramado geométrico: «L'univers se présente donc comme un immense enchevêtrement de sphères et de cônes, de lignes et de plans, de courbes et d'angles» (De Bruyne, III, 1/2. Véase también S. Gieben, 1966 [bibl.]).

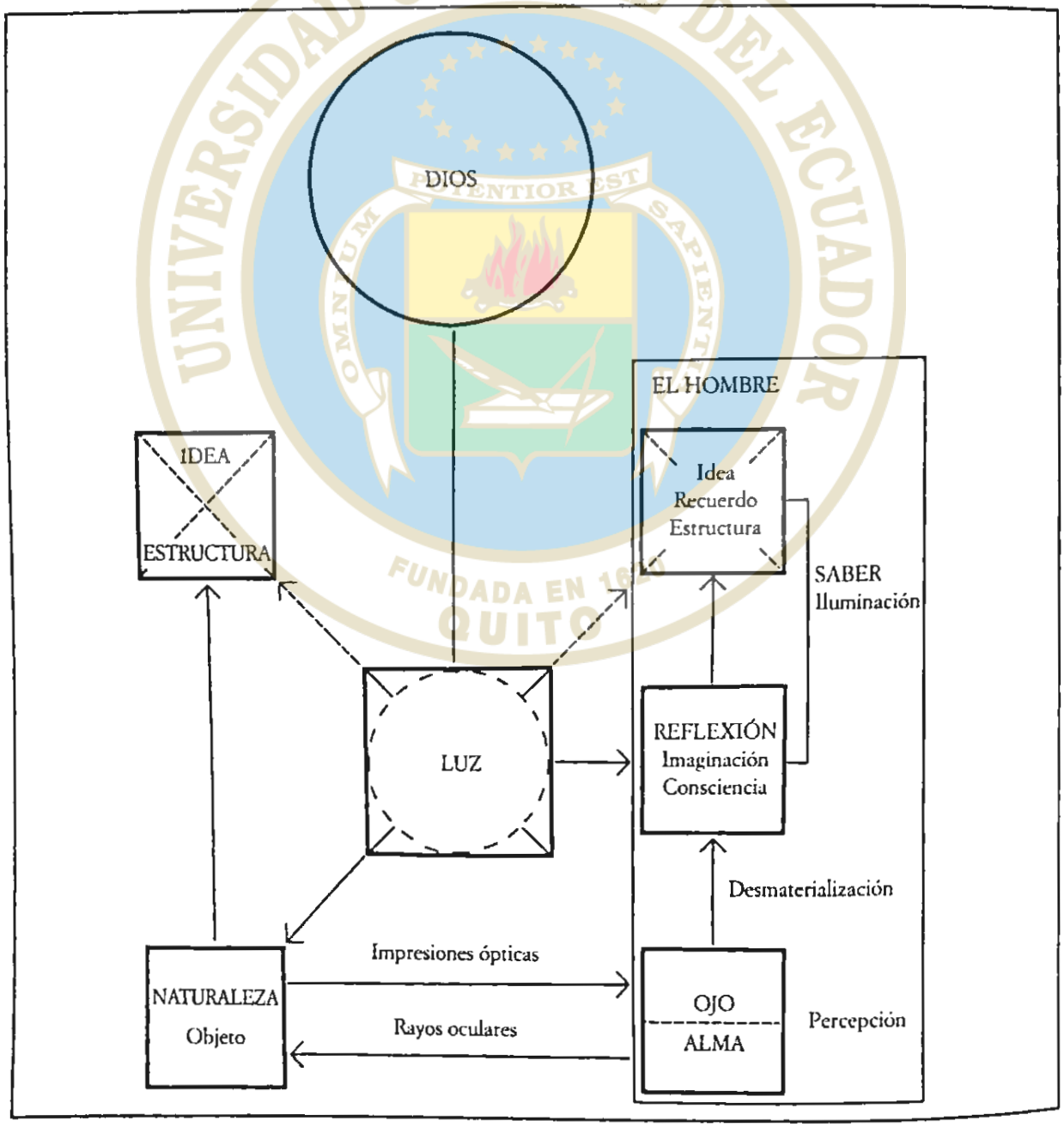
Los signos de revalorización de la actividad artística, que en el siglo XII y en la escolástica temprana podemos encontrar en diversos lugares, están también presentes en la *Summa de philosophia,* aparecida en 1250 en Oxford. En la introducción encontramos, ciertamente, la diferenciación tradicional entre ciencia y arte, pero las imitaciones de la naturaleza por el artista tienen el mismo valor que las producciones de la propia naturaleza: «Como el arte imita la naturaleza, y la naturaleza trabaja siempre de la mejor manera posible, el arte es igualmente infalible» (*cum ars imitetur naturam et natura semper facit optimo modo, quo ei possibile est, et ars est non erans similiter; De gener. son.*, ed. de Baur, 8; cfr. De Bruyne, III, p. 151). El autor de la *Summa de philosophia* se sirve de la antigua metáfora del «sello» que deja su marca en la obra visible (véase p. 141). El acto artístico es ilustrado con el ejemplo del escultor de estatuas de bronce –la forma previa es el origen de la estatua acabada: «Mientras da forma a su obra, el artista se atiene a la forma visible del modelo, a su estructura, buscando la semejanza externa» (*Forma est exemplar ad quod respicit artifex ut ad eius imitationem et similitudinem formet suum artificium*; *ibid.*, 109; cit. en De Bruyne, III, p. 152)–. Del mismo modo distingue Villard de Honnecourt entre la idea del artista que retrata a un hombre *(portrait)* y el parecido exterior entre persona retratada e imagen *(imago).* Sólo cuando se ha entendido la idea artística encerrada en la obra, tal idea se revela como algo más que una mera semejanza exterior.

En su escrito *De unica forma omnium,* Grosseteste hace también una distinción entre la idea concebida por el espíritu del artista y su realización posterior en una forma visible. Igual que un arquitecto tiene todo el tiempo a la vista la imagen de la casa entera que está construyendo, el artista plástico aspira a convertir en forma visible la imagen que tiene en su mente. La actividad del arquitecto es comparada a la de Dios: «De la misma manera que el arquitecto da forma a la materia al hacer su casa, el arte, la sabiduría y la palabra de Dios omnipotente dan forma a todas las criaturas» (*Eo itaque modo, quo forma huius in mente huiusmodo architectoris esset forma domus, est ars, sive*

sapientia, sive verbum omnipotentis Dei forma omnium creaturarum; De unica forma omnium, cit. en Assunto, 1963, p. 174). Un paralelismo parecido aparece ya en las homilías de Basilio el Grande (véanse pp. 90 ss.).

Witelo

Ya se ha señalado la conexión de Witelo con la Escuela de Oxford, la raíz platónica de su metafísica y la influencia en él de Platón y de la ciencia árabe. En su *De perspectiva* y en el *Liber de intelligentiis,* a él atribuido, toma posición ante la cuestión de la relación entre observador, objeto y original. Los rayos luminosos hacen aparecer en el universo las formas de las cosas, que en su estructura remiten a las formas geométricas originales de las ideas divinas. El alma humana emite rayos oculares. Cuando éstos alcanzan la forma



Cuadro 13. Witelo, óptica y teoría del conocimiento.

de un objeto, se produce la visión. (Witelo parece orientarse aquí hacia el modelo de Hunain; véase p. 144.) La relación entre el mundo visible, la impresión sensible del mismo y la sensación suscitada es una relación sencilla y espontánea. A través de la conciencia humana y su imaginación, la impresión es desmaterializada. En la reflexión psíquica posterior, la estructura percibida de la cosa manifiesta, o de la impresión correspondiente, es comparada con ideas y reglas que se hallan almacenadas en la memoria humana. Esta actividad reflexiva se aproxima a la descrita en la teoría agustiniana del conocimiento –la conciencia del orden y las reglas de la naturaleza–. El entendimiento y las *artes liberales* –no la ejecución técnica– se aproximan a lo nuclear del arte. Pero la percepción y la reflexión contienen también –tal es la idea de Witelo y de los miembros de la Escuela de Oxford– un *quantum* de luz o de «iluminación» que dota a la capacidad cognoscitiva de una dinámica propia. Buenaventura adoptó luego esta idea, que ocuparía un lugar central en su teoría del conocimiento y del arte. Una idea igualmente valorada, dentro de la teoría del conocimiento, por los nominalistas del siglo XIV –en la tradición empírica de Occidente, el elemento neoplatónico resultó no menos importante, y hasta más fértil, que la lógica demostrativa escolástica (más referencias a la literatura sobre este tema en Pochat, 1973, p. 162; sobre la teoría del conocimiento de Witelo, véase cuadro 13).

Ars et Scientia

Hemos visto cómo durante toda la Edad Media, y especialmente durante los siglos XII y XIII, se veía el mundo entero como una construcción planeada por la inteligencia divina a base de números y proporciones. El mismo orden que impera en el cosmos y en la naturaleza visible sirve también de fundamento a la arquitectura. Los doctores de Chartres y de Oxford habían concebido el edificio del mundo según la idea de la armonía total y de las formas ideales geométricas presente en la cosmología y la teoría de los elementos del *Timeo*. A ello se añadió la metafísica neoplatónica de la luz. Principios geométricos parecidos se aplicaron también a la arquitectura gótica, cuya construcción diáfana incluía la luz como componente dinámica del espacio interior. Focillon ha sido el primero que ha demostrado el parentesco de los principios arquitectónicos del Gótico con la filosofía de la naturaleza que se enseñó en Oxford. Las formas geométricas valen para todo el universo, así como para todas las formas particulares (*valent in toto universo et partibus eius absolute);* sería imposible hacer filosofía de la naturaleza sin recurrir a líneas, ángulos y formas geométricas regulares (*Utilitas considerationis linearum, angulorum, et figuram est maxima, quoniam impossibile est sciri naturalem philosophiam sine illis;* Grosseteste, *De lineis, angulis et figuris,* cit. en Focillon, *l'Art des sculpteurs romans,* 1931, pp. 219 ss.).

Parece más que cuestionable el que un edificio gótico se base en *una sola* figura geométrica o *un solo* principio, pues en las mediciones y reconstrucciones a menudo se ha comprobado que hay más figuras, proporciones y procedimientos que se superponen, y que la mayoría de las veces la construcción no estaba predeterminada por un diseño de la planta y el alzado. Las figuras geométricas preferidas eran el cuadrado y el triángulo equilátero (Dehio, Naredi-Rainer), la sección áurea (Zeising; uso demos-

trado en Chartres por Simson) y el hexagrama (Wolff). En los planos de las plantas, las figuras geométricas eran usadas como formas primarias, luego divididas en partes iguales. En la catedral de Colonia (1248-1322), por ejemplo, hay un círculo cuyo centro coincide con el punto de intersección de las naves y está cortado por doce cuerdas que son lados de triángulos equiláteros que organizan el espacio del coro (véase Naredi-Rainer, 1982, pp. 210 ss., quien se basa en las mediciones de Weyres).

Las figuras geométricas eran aplicadas a una fachada o a partes suyas cual retículas. Mientras en la Antigüedad se empezaba con mediciones del cuerpo humano y, a partir de un *modulus,* se establecía en cada caso la proporción del todo según ciertas relaciones métricas generales confirmadas por la experiencia –un procedimiento que daba a la obra cierta autonomía–, en la Edad Media se partía de una figura geométrica puramente abstracta. Se utilizaban triángulos y cuadrados como formas que se intersectaban, superponían o dividían de manera más o menos arbitraria –sólo raras veces se puede reconocer directamente en el alzado de una catedral gótica una figura geométrica–. Según Ackerman (1949, p. 59), apenas puede hablarse de una relación «orgánica» entre planta y alzado, o de una proporcionalidad entre el todo y las partes.

Pero no se puede descartar enteramente la existencia de una determinada conformación del espacio desde el simbolismo numérico y la geometría. Otto von Simson ha recalcado las perfectas armonías numéricas en san Agustín y Boecio, que debieron de haber sido lugares comunes para un arquitecto cisterciense como Villard (véase p. 92), y que en el siglo XIII se trasladaron a la práctica, como confirman la armónica articulación de los muros interiores en la nave transversal sur de la catedral de Lausanne en octava y quinta (1:2:3) y la proporción de una quinta en las fachadas de París, Estrasburgo, York y Peterborough (Simson, ed. de 1968, p. 279, fig. 27). La fachada de Notre Dame de París es aproximadamente cuadrada, si se prescinde de las torres, y las proporciones diseñadas por Stornaloco para la fachada de la catedral de Milán (1391) son reducibles a triángulos equiláteros. Tatarkiewicz (1970, pp. 153-177) también ha aportado ejemplos de edificaciones geométricamente proporcionadas de las épocas del Románico y del Gótico, así como una extensa bibliografía sobre la teoría medieval de las proporciones.

El sencillo principio de la medición geométrica con cordel, estaca y cuadrante, aquel «arte de la geometría» –cuadratura o triangulación *(ad quadratum, ad triangulum)*–, tal como lo conocemos por el *Libro de construcción* (hacia 1235, Hahnloser [ed.], 1935, p. 36) de Villard de Honnecourt, era el medio acreditado y celosamente aplicado del arquitecto medieval cuando debía dibujar la planta de una iglesia o proporcionar a canteros y tallistas un modelo en sus trabajos con pilares y agujas. Un buen ejemplo es también el método en cuatro tomos de Matthaeus Roriczer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* (Ratisbona, 1486; Geldner [ed.], 1965). También se han aportado pruebas del empleo del método *ad quadratum* en la planta de la catedral de San Esteban de Viena (segunda mitad del siglo XV), en la de Berna (1425-1428) y en la torre de la de Basilea (fines del siglo XV) (véase al respecto Naredi-Rainer, 1982, pp. 217 ss., donde se comentan especialmente las aportaciones de K. Überwasser). El método *ad triangulum* se aplicó, además de al ya mencionado coro de la catedral de Colonia, al de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo (1235-1243), donde se emplearon tanto triángulos equiláteros como rectángulos e isósceles (véase Naredi-Rainer, 1982, pp. 219 ss.).

Fig. 27. Notre Dame, París.

En la introducción al libro noveno de su tratado *De architectura* habla Vitruvio, en quien ocasionalmente también se inspiraron los arquitectos medievales, del arte de la medición y de cómo Platón duplicaba geométricamente un cuadrado con ayuda del triángulo isósceles. También hace referencia a la construcción del ángulo recto por medio de las sencillas relaciones del triángulo pitagórico, cuyos lados miden 3, 4 y 5 –procedimiento que fue también normal en la práctica arquitectónica medieval.

En la edificación de iglesias importantes, la práctica del «arte de la geometría» seguramente también estuvo guiada por consideraciones científico-abstractas –en la estructura visible, la forma y las proporciones necesariamente hubieron de subyacer

Fig. 28a. León. Libro de apuntes de Villard de Honnecourt, Ms. fr. 19093. Bibliothèque Nationale, París.

Fig. 28b. Figuras geometrizadas. Libro de apuntes de Villard de Honnecourt, Ms. fr. 19093. Bibliothèque Nationale, París.

aquellas armonías y formas originarias a las que se habían referido Platón y Pitágoras–. En tal sentido, el arquitecto medieval pudo entender su actividad como un «arte liberal». Y así leemos en Von Simson: «La arquitectura es más que geometría aplicada. Pero las ideas que sustentaban Villard y Grosseteste, Juan de Salisbury y Pedro de Roissy nos hacen sentir el clima espiritual en que el maestro de Chartres creó su catedral. El diseño le pertenece» (ed. de 1968, p. 279; fig. 24). Respecto a la catedral de Chartres, Simson intenta demostrar que la articulación de sus partes se funda en la estética agustiniana de los números. Aquí, la figura geométrica más importante, subyacente en las formas de la planta, el alzado y también en algunas esculturas de la fachada occidental, es el pentágono, a partir del cual se obtienen las relaciones características de la proporción más perfecta: la sección áurea. Se divide un segmento en dos secciones desiguales, de las que la menor guarda con la mayor la misma proporción que ésta con el segmento entero. Platón y Euclides expresaron matemáticamente esta relación mediante la fórmula a:b = b:(a+b). El pentágono es la forma que tienen las caras de uno de los sólidos elementales, el dodecaedro, que en el *Timeo* aparece identificado con el límite del cosmos (véanse pp. 20 s.). No es casual que en la Edad Media la sección áurea fuera la «puerta del cielo» *(porta coeli),* y el *pentagrama,* obtenido a partir del dodecágono, entre otras cosas una «defensa eficaz» contra los poderes demoniacos (Naredi-Rainer, 1982, p. 194). A la cualidad estética de la forma geométrica se añadía la posibilidad de practicar divisiones del segmento, con sus correspondientes proporciones, hasta el infinito.

En la actividad del arquitecto medieval, la práctica artesanal y la especulación metafísica estaban vinculadas de una manera singular (véase también Paul Frank, *The Secret of the Medieval Mason,* y *Art Bull,* 1945). Una iglesia se forma lentamente en una suerte de dialéctica entre geometría aplicada *(ars)* y saber abstracto *(scientia).* El arquitecto francés Mignot, que participó en la construcción de la catedral de Milán, resumió esta relación en una sencilla fórmula: «El arte sin ciencia no es nada» (*ars sine scientia nihil est,* hacia 1400; *Annali* 1, 209; véase en especial Ackerman, 1949, p. 54).

En este aspecto, los tallistas y pintores no se diferenciaban mucho del arquitecto. Las proporciones del cuerpo o del rostro humano a menudo estaban predeterminadas por un esquema abstracto o una figura geométrica. Con ayuda de la geometría, el artista descubría aquella verdad superior oculta tras el mundo mudable de los fenómenos. Un buen ejemplo de esta fusión de saber o especulación *(scientia)* y ejecución mecánica *(ars),* característica de la teoría del arte y la estética medievales, lo encontramos en el arquitecto francés Villard de Honnecourt.

Villard de Honnecourt

El *Cuaderno de dibujos* de Villard de Honnecourt, de hacia 1235, se conserva en la Bibliothèque Nationale de París (*Ms. fr.* 19093, comentado por Hahnloser, 1935). De los libros del periodo gótico que tratan de las diferentes funciones y tareas del arquitecto y el tallista, es el más detallado y mejor conservado y contiene instrucciones técnico-prácticas. El texto está acompañado de ilustraciones y comentarios. En este libro encontramos, junto al dibujo de un león visto de frente, una famosa frase que reza: «Debéis saber que fue copiado del natural» (*Et saves bien qu'il fu contrefais al vif;* fig. 28a). El dibujo esquemático del león nos permite conocer los límites de la representación «naturalista» en esta época. Suscita la interrogante de hasta qué punto Villard estaba interesado en la reproducción realista de un león vivo. Aún no se ha considerado, según parece, el paralelismo con el pasaje, ya citado, de Ricardo de San Víctor (véase p. 139). Por medio de la imagen estilizada, pero con rasgos particulares fieles a la realidad, del animal de Villard, que probablemente es el retrato de un león vivo *(al vif)* que sirvió de modelo *(exemplum)* al dibujante, el espectador puede hacerse una idea de cómo es un león en la realidad *(leonis imago in pictura aliqua convenienter expressa [...] solida membra et vivum animal sibi in mente format).* En la época de Villard, la ambición pictórica no iba más allá de la pretensión de crear la impresión de un ser real. Ricardo de San Víctor da más importancia a la distancia que hay entre la imagen visible y la idea mental que la produce.

Las ilustraciones son, pues, un medio para permitir al espectador formarse la idea concreta de una cosa. E. H. Gombrich opina que Villard no tenía interés en la representación de lo específico e individual, sino de lo típico y universal. A este respecto hace referencia a la anterior disputa de los universales en torno a la realidad de los conceptos generales *(universalia).* Según Gombrich, las imágenes esquemáticas de Villard son expresión de aquellos *universalia* o, al menos, de las notas típicas de cada cosa. Más que la cosa misma se valoran las figuras geométricas, que cual reticulas se aplican a cabezas humanas, formas animales y planos de edificios; verdaderos «dibu-

jos auxiliares», didácticos, o pictogramas que enseñan «how to draw a cat» (*Art and Illusion,* ed. de 1968, p. 130). Esta interpretación es congruente con la definición que da el propio Villard del arte del retrato o *portraiture:* la aplicación de «los principios fundamentales del arte del dibujo, que aprendemos del arte de la geometría *(ars de iometrie)* y nos permiten trabajar con más facilidad» (véase Hahnloser, 1935, p. 272). Las construcciones y figuras geométricas de Villard guardan correspondencia con las instrucciones prácticas de Vitruvio, y también con las de los manuales bizantinos, como, por ejemplo, la *Schedula artium* de Teófilo (fig. 28b).

Pero hemos visto que también los dibujos de abstractas proporciones de estos tratados nos remiten al simbolismo numérico y a la figura ideal del *homo quadratus.* Más que buscar el parecido puramente exterior de la imagen *(imago)* con el objeto, la *portraiture* de Villard se centra en la esencia de las cosas. Es decir: los triángulos, círculos y rectángulos *inscritos* en las figuras no son únicamente construcciones auxiliares; frecuentemente eran añadidos posteriormente para mostrar la realidad sustancial subyacente en el mundo visible. Kayser ha intentado demostrar la presencia de un canon musical, armónico, en la representación por Villard de una figura humana (H. Kayser, *Ein harmonikaler Teilungs-Kanon,* 1946; cfr. Hahnloser, 1935, p. 37).

De modo parejo, aunque más general, ha señalado aquí De Bruyne un paralelismo con la Escuela de Oxford y con Grosseteste, que interpretaban, y también representaban, geométricamente las cosas visibles y los fenómenos ópticos. Pero hay una diferencia entre Witelo y Villard, y es que el primero se interesaba por el proceso fisiológico de la visión, y sus estudios ópticos pudieron ser de utilidad a las posteriores indagaciones de índole ilusionista acerca de la perspectiva, mientras que los *universalia* de Villard, basadas en sencillas formas geométricas, no poseían ninguna significación en este respecto.

Villard, oriundo de la Picardía, y cuya vida adulta se desarrolló en el segundo cuarto del siglo XIII, seguramente conocía todas las catedrales góticas de la Île-de-France. Se sabe que estuvo en Laon –un conocido dibujo suyo reproduce las torres de la catedral de esta localidad–. Es muy posible que trabajara allí, puesto que utilizó precisamente aquellas torres para ilustrar la aplicación del método de las proporciones y la bisección del cuadrado –procedimiento cuyo uso se puede igualmente demostrar en otras torres góticas.

Ad quadratum aparece asimismo compuesto en el *Cuaderno de dibujos* el diseño de una iglesia cisterciense. Villard diseña la planta entera partiendo de un tramo cuadrado de nave lateral. En las proporciones de la planta de Villard subyacen, como han mostrado De Bruyne y Simson, las proporciones perfectas, musicales, preferidas por los cistercienses influidos por san Agustín (véase p. 132). En este último se lee: «Así, la proporción entre la longitud de la iglesia y su parte transversal es como la de la quinta (2:3). La octava (1:2) es la proporción entre la nave central y la lateral, y entre la longitud y la anchura de la nave transversal y –como podemos comprobar en la arquitectura cisterciense– del alzado. La proporción 3:4 del coro hace sonar la cuarta, la proporción 4:5 de la nave principal y las laterales juntas corresponde a la tercera, mientras la intersección, litúrgica y estéticamente el centro de la iglesia, posee la proporción del unísono 1:1, el acorde más perfecto» (Simson, ed. de 1968, pp. 278-279).

La alta escolástica

San Buenaventura

San Buenaventura (1221-1274), franciscano, había estudiado en la universidad de París, siendo alumno de Alejandro de Hales. Allí enseñó luego en los años 1248-1269. Nombrado superior de la orden franciscana, su influencia fue cada vez mayor, y sus escritos alcanzaron gran difusión. La ontología y la teoría de lo bello de Buenaventura se inscriben en la tradición neoplatónica, aunque también elaboran ideas aristotélicas; casi puede decirse que construyó un auténtico sistema de estética y teoría del arte.

En sus escritos hay una resuelta afirmación del mundo y de su belleza, junto con los sentidos que la perciben, y un tono sentimental. Como tantos predecesores suyos, Buenaventura celebra la belleza y la perfección de la creación. Mundo y cosmos tienen forma jerárquica, constituyendo una escala que conduce a Dios (*Ipsa rerum universitas sit scala ad ascendum in Deum; Itinerarium mentis in Deum,* I, 2, 297). Lo terreno es la antesala del paraíso, cuyo orden y armonía divinos refleja. La realidad visible es como una sombra *(umbra)* del mundo divino, el verdaderamente real; el objeto de la contemplación humana no lo constituyen las cosas como tales, sino lo que ellas significan. Buenaventura se adhiere a la ontología aristotélica, a su definición de la materia y su distinción entre potencia y acto (véase p. 41); pero a ella añade la valoración neoplatónica de la luz como fuerza dispensadora de vida que en todo se infunde. Como los teóricos de la Escuela de Oxford, considera la luz tanto una emanación de lo divino cuanto una componente de la cosa particular. En su descripción del Creador y de su relación con el mundo, Buenaventura recurre a la metáfora del libro: el mundo es como un libro escrito por Dios (*Hexaëmeron,* XI, 14, 386b). Aquí también domina el mismo estrecho entrelazamiento de idea y forma, cosa e imagen, que hallamos en el alegorismo del siglo XII.

La semejanza entre lo terreno y lo suprasensible hay que entenderla tanto en sentido literal como en sentido traslaticio; este último aspecto sustancial lo esclarece la metafísica de la luz: «Toda criatura constituye, en su esencia, tanto una imagen como una semejanza de la eterna sabiduría» (*Itinerarium mentis in Deum,* II, 12T V, 303). En contraste con los aristotélicos (Tomás de Aquino), que excluyen toda identidad («semejanza sustancial») entre creador y obra, Buenaventura destaca la *participación* como característica especial (sobre el principio platónico de la *metexis,* véase p. 39). Aunque el mundo visible es sólo un espejo del divino, la conciencia de esta verdad hace que el creyente lo encuentre aún más bello y radiante. El placer estético queda así ligado a la experiencia religiosa del individuo. En su encuentro con el mundo, marcado por la conciencia de una realidad superior que se anuncia en el esplendor y la belleza fenoménicos, la vivencia estética adquiere un significado cognoscitivo más profundo. Al acto artístico se le atribuye igualmente una función reveladora. La contemplación de las cosas visibles con reflexión sobre la experiencia interior y el verdadero sentido del existir conduce a la visión directa, mística, de Dios. Esta actitud espiritual, compartida por numerosos representantes de la concepción neoplatónica del mundo, aparece en Buenaventura conectada aquella forma de argumentación característica de los escolásticos. Las cuestiones relativas a la esencia de

la belleza, a las componentes de ésta y a su efecto, así como a la función de la obra de arte, aparecen en sus escritos tratadas de una manera notablemente precisa y sistemática.

Como Grosseteste y los representantes de la Escuela de Oxford, Buenaventura se detiene en la descripción de la impresión sensible inmediata que puede producir un objeto en un observador. La forma íntegra, no deformada, y la gracia de su apariencia agradan a los sentidos, y este agrado llama a su vez a la reflexión. El efecto armónico que produce un objeto es designado con la palabra *suavitas* (véase al respecto lo dicho más arriba sobre Hugo de San Víctor). La obra de arte muestra al espectador una imagen «pura» que induce a la conciencia a separar la imagen de aquello de lo que ésta es copia. Pero, al mismo tiempo, la imagen y el modelo se mantienen unidos por la semejanza; la semejanza es, pues, aquí un factor estético.

Siguiendo a Guillermo de Auvergne, Buenaventura ve en el amor una condición de la percepción estética –él solo garantiza una relación armónica entre el alma del espectador y la cosa contemplada–. Cuando, además, el amor es fundamento de una relación interhumana, su poder se hace aún mayor: «Cuando alguien pretende a una mujer impulsado por el amor, la ensalza y le escribe poemas» (*Sermo de S. Bartolommeo,* IX, 57; cfr. De Bruyne, III, p. 196). A esta frase sigue una comparación con la relación entre Dios y el hombre, igualmente marcada por una actitud positiva, afirmadora. (Una actitud semejante, aunque psicológicamente más moderada, hacia la mujer manifiesta Juan Escoto, véase p. 118.)

A continuación analizaremos la esencia de la belleza en la obra de arte y su efecto según Buenaventura:

1. La belleza de una cosa consiste en su unidad, su igualdad numérica *(aequalitas numerosa)* y su proporción, así como en la armonía de sus formas.
2. Una pintura es bella cuando se asemeja a su modelo. (En este contexto se apunta también a la relación jerárquica Dios-Hijo-Palabra-Mundo-Imagen.) Un retrato es bello cuando:
   a) se parece al retratado;
   b) corresponde a aquella idea mental que el artista ha concebido. «Una imagen expresa algo distinto sin dejar de ser copia» (*Dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur; Sent.,* I, XXXI; *Op. omn.,* I, 540; cfr. De Bruyne, III, p. 207).
3. Finalmente, en todas las cosas bellas se pueden encontrar aquellas propiedades que, según Alejandro de Hales, son condición de la belleza: medida (o proporción), forma y orden *(modus, forma, ordo).* «Orden» significa aquí la armonía de las partes entre sí. La contradicción entre la exigencia fundamental de unidad y la desigualdad de las partes es superada por el principio agustiniano según el cual «la belleza consiste en pluralidad y unidad» (*Pulchritudo consistit in pluralitate et aequalitate;* cit. en De Bruyne, III, p. 198; véase al respecto *De musica* y p. 94). En otro contexto se apela de nuevo a la igualdad numérica de san Agustín: «Una cosa se llama bella cuando en ella hay armonía entre las partes e igualdad. Pues la belleza es una igualdad numérica...» (*Dicitur enim res pulcra, quando est in ea convenientia partium et aequalitas: pulchritudo enim est aequalitas numerosa...; De triplice via. Additamentum.* III; cit. en Assunto, 1963, p. 180).

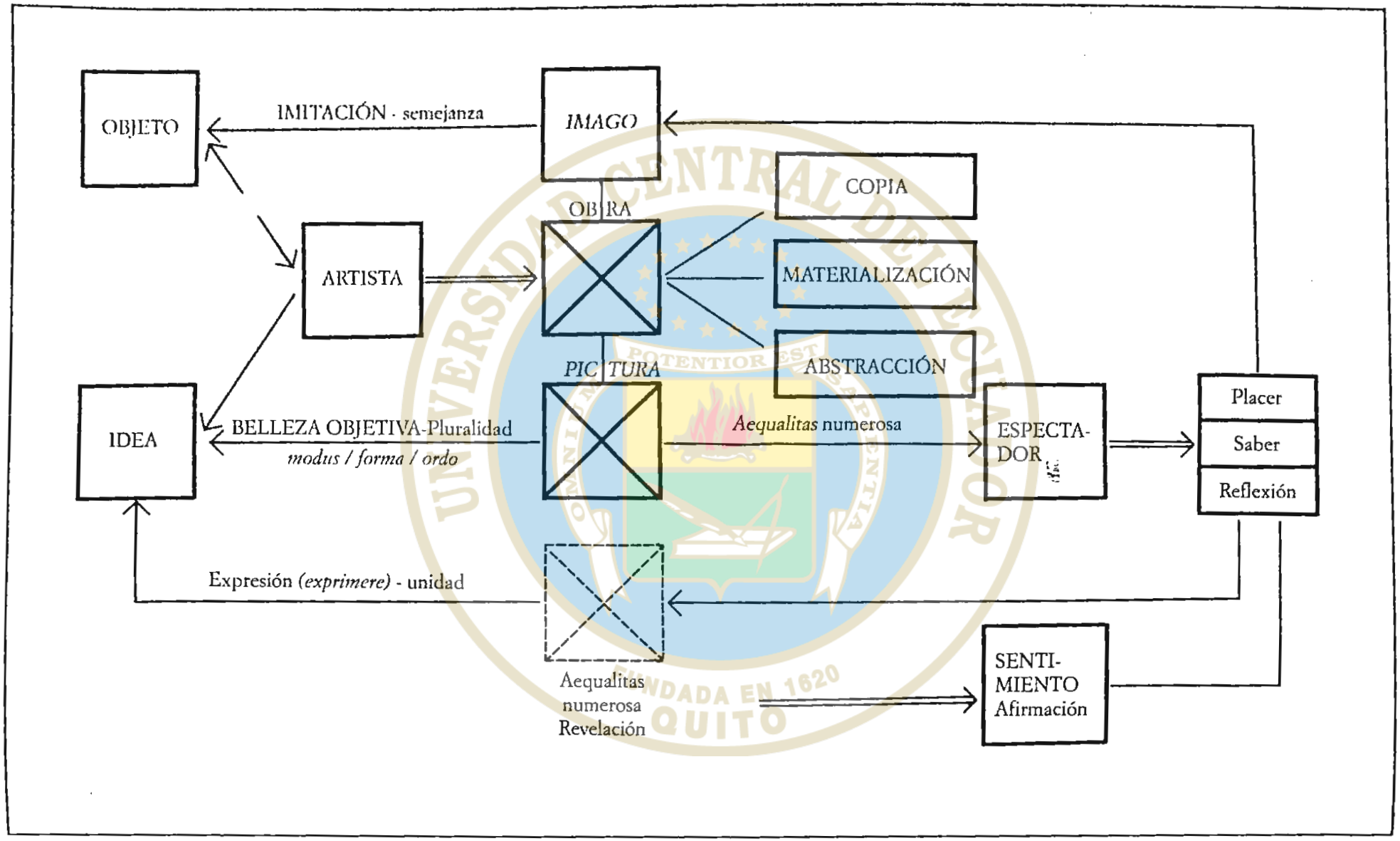
La concordancia con la estética de san Agustín no es casual. Nadie ha meditado, desarrollado y ampliado las ideas de *De musica* y *De ordine* tanto como lo hizo Buenaventura. La igualdad numérica *(aequalitas numerosa)* es el concepto que mejor recoge tanto la esencia de la belleza óntica como el núcleo de la experiencia estética. Cuando se repite una nota musical, la conciencia de su semejanza con la precedente resulta bienhechora. También las variaciones de altura y duración resultan agradables y coherentes con el todo si están sujetas a un ritmo unificador. Aquí todo parece reducirse a una regla fundamental: cuanto más sencillo, más bello.

La unidad en el arte de la oratoria o en las artes plásticas se puede circunscribir con conceptos como los de forma, figura y metro *(unitas, forma, metrum);* la relación entre las partes puede ser caracterizada con los términos dimensión, proporción, identidad y semejanza *(dimensio, proportio, aequalitas* y *similitudo).* El número *uno* es la unidad mínima o mónada, de la cual tienen que partir el principio de la igualdad numérica y la armonía numérica. La palabra «orden» *(ordo)* designa finalmente aquella armonía de las partes y del todo que en la estética antigua era designada con la palabra *symmetría* (véase p. 29). Buenaventura emplea términos como *convenientia, congruentia, concordia, harmonia pacis, compositio* y *vinculum* con el mismo significado que *ordo*; también *pondus,* contenido en la tríada agustiniana (véase p. 93).

Apenas hace falta señalar que la idea de la igualdad numérica tiene su origen en las ideas pitagóricas que Platón desarrolló en el *Timeo.* Ya se ha hecho aquí hincapié en distintas ocasiones en la importancia de esta obra para la teoría medieval de lo bello, y de modo especial para la cosmología de la Escuela de Chartres. Empezando por el número uno se construyeron series numéricas aritméticas y geométricas –un proceso que aparece simbolizado con la letra griega lambda (véase p. 19)–. San Agustín construyó sobre la estética numérica de la Antigüedad, y lo propio hizo la Edad Media en la estela agustiniana, y las teorías de ese modo construidas resultan tan especulativas y profundas como las posteriores del Renacimiento. Buenaventura busca también en el número la raíz de todas las cosas; de él nacen el orden y sentido; de él procede la existencia en general. El principio de la igualdad numérica *(aequalitas numerosa)* está presente tanto en el mundo visible y en el cosmos como en la percepción humana. Lo está igualmente en las vivencias psíquicas, como, por ejemplo, el placer estético. A través de la valoración meditativa del sentimiento estético, el hombre accede a la idea de la semejanza. Y a través de las cosas del mundo visible se reencuentra con su esencia más íntima, que está ligada a Dios, origen de toda belleza y todo amor (en Ramón Llull hay una posición afín, véase p. 187).

En la caracterización de la creación artística, el papel de la semejanza es fundamental, según Buenaventura. El artista crea su obra conforme a una idea que él concibe o conforme a otro modelo. La semejanza une cosa (o idea) y copia. Como en Guillermo de Conches y Alejandro de Hales, Buenaventura distingue varios tipos de semejanza:

a) Semejanza como copia exacta de una cosa visible;
b) como plasmación material de una idea de la mente; y
c) como forma mental (o abstracta) de una cosa visible, una imagen o una persona.



Cuadro 14. San Buenaventura, estética.

En la escultura hay ejemplos de obras que surgieron de la imaginación del artista, como las que representan figuras fabulosas o monstruos (b). El retrato de una persona se basa tanto en la semejanza externa (a) como en una idea que el artista se hace de dicha persona (c). En este último caso, la obra artística es tanto «imitadora» como «expresiva» (cuadro 14).

Respecto al entendimiento y la valoración de una obra de arte por parte del espectador, Buenaventura distingue, como anteriormente Alejandro de Hales, entre

a) la belleza formal y la obra «en sí» *(ut pictura)* y
b) la belleza de la imitación, que resulta de la semejanza de una obra a un objeto o una idea *(ut imago).*

«Una pintura puede concebirse de dos maneras: como imagen sola o como copia de alguna cosa» (*Pictura dupliciter cognoscitur, aut sicut pictura, aut sicut imago; Sent.* I, III; *Op. omn.* I, 72; cfr. De Bruyne, III, p. 213). «La belleza de la pintura depende tanto de la forma exterior como de la lograda expresión de aquello que el artista pretende expresar» (*Imago dicitur pulcra, quando bene protracta est, dicitur etiam pulcra quando bene repraesentat illum, ad quem est; Sent.* I, XXXI; *Op. omn.*, I, 544, cit. en De Bruyne, III, p. 214).

Pero Buenaventura va más allá que sus predecesores cuando busca la belleza no sólo en la obra de arte (a, b), sino también en el objeto mismo reproducido (c). Como la belleza en una obra se expresa tanto en su condición de «imagen» como de «copia», la belleza también tiene que estar presente en el objeto o la persona representado (*Sit [...] in imagine duplex pulchritudo, (et etiam) in eo cuius est imago*; De Bruyne, *ibid.*). Véase la representación gráfica del cuadro 14.

La teoría de lo bello en Buenaventura se corresponde en muchos respectos con la de san Agustín. Aquí aparecen nuevamente considerados dominios temáticos de la estética antigua: la belleza como norma objetiva, su efecto sobre el espectador y el papel de la obra artística como instancia mediadora y su efecto. Algunas ideas importantes de la escolástica temprana provienen de la teoría del conocimiento y la metafísica de la luz neoplatónicas, así como de la ontología aristotélica. El sentimiento interior, místico, subyacente en la experiencia religiosa de Buenaventura y en la idea de «identidad» de su estética, marcó también su teoría del conocimiento, caracterizada por el uso del término agustiniano «iluminación». Mediante la Providencia divina son despertadas en la conciencia humana aquellas imágenes originales infundidas desde el principio y para siempre en su alma. Cicerón había considerado tales imágenes e ideas impresas como forma suprema de la *ratio.* Si bien esta capacidad de recibirlas no hay que entenderla en principio como una «iluminación» en el sentido místico, la «iluminación» toma en Buenaventura el carácter de una experiencia mística: a través del sentimiento de dichas imágenes, el hombre adquiere la certeza intuitiva de aquel fondo divino que gobierna su entendimiento y su sentimiento. En la doctrina neoplatónica de la identificación (véase Plotino) y del encuentro fecundo entre la luz supraterrena y la luz terrena, tal como quedó integrada en la especulación de la luz de la Escuela de Oxford, hay interpretaciones afines.

La intuición y el sentimiento, que tiñen la obra del franciscano hasta en los enunciados filosóficamente más precisos, constituyen, ya desde el principio, el núcleo de aquella nueva religiosidad que había encontrado su primera expresión cabal en los escritos del fundador de la orden, san Francisco de Asís, y en la lírica de Jacopone da Todi. En el sistema teológico y la teoría del conocimiento de Buenaventura reciben una fundamentación teórica posterior. No es, así, casual que la «teoría de la iluminación» del franciscano haya servido de punto de partida a los neonominalistas de la escolástica tardía –en grado aún mayor cuando, dentro del sistema abstracto y dialéctico del aristotelismo, se consideró el encuentro del hombre con el mundo y Dios como un proceso *dinámico* que implicaba al cuerpo y al alma–. Este carácter individual del conocimiento y de la experiencia religiosa fue también impulsor de otras teorías posteriores sobre lo bello y el arte.

Ulrico de Estrasburgo

Otro importante representante de la estética de orientación neoplatónica del siglo XIII fue Ulrico de Estrasburgo, discípulo de Alberto Magno. En el decenio de 1262-1272 escribió su gran *Summa de Bono*. Siendo la belleza un factor tan esencial de la ontología neoplatónica, Ulrico sometió el tema a un detallado análisis. En sus escritos trata del efecto de lo bello sólo en un sentido funcional; no toca cuestiones de teoría del arte.

Ulrico parte en su definición de la belleza del principio de Alberto Magno según el cual la belleza consiste en consonancia y claridad (*pulchritudo est consonantia et claritas;* véase p. 153). La belleza de la forma *(formositas)* debe buscarse, según Alberto, en el objeto mismo, mientras que lo «bueno» hay que buscarlo en su función. En Ulrico, en cambio, forma y función se hallan inseparablemente entretejidas. La *consonantia* es aquí la composición de la materia en relación con la luz, y el esplendor *(claritas)* aparece como luz que da forma. Esta unión de luz y forma fue siempre acentuada por los neoplatónicos desde Plotino y Proclo –una importante fuente en Ulrico fue, por lo demás, el *Liber de causis* (véase p. 143)–. Ulrico describe la emanación de lo divino y explica el principio de participación de acuerdo con la tradición neoplatónica. El Ser divino ha creado el cosmos de la nada, y se comunica a todas las cosas como luz. Como en Grosseteste, la luz no sólo hace aparecer la forma de las cosas, sino que, como su sustancia, es además un principio vivificador. La luz es tanto causa como fin, *causa formalis* y *causa finalis*. La forma es bella en la medida en que participa de la luz divina –el aparecer de las cosas visibles hay que entenderlo a la vez como manifestación de lo divino.

La composición de la materia *(consonantia)* se muestra en la forma visible, en las proporciones numéricas en ella contenidas y en la cantidad de luz. A través de la constitución armónica de la materia aparece la belleza de la luz, la *claritas*.

Ulrico explica la belleza y la relación entre materia, forma y luz de diferentes maneras (véase al respecto De Bruyne, III, pp. 269 ss.):

1. Lo bello y lo bueno son idénticos, pero el entendimiento humano los separa (la misma idea encontramos en Alejandro de Hales).
2. La belleza del mundo visible resulta de su participación de la luz, así como de la congruencia de las partes y la delicadeza de los colores (*pulchritudo est partium congruentia cum suavitate coloris; Summa,* p. 77; cit. en De Bruyne, III, p. 272; sobre el término *suavitas,* véase p. 130).
3. Lo feo es, como ya explicaron Platón y el Pseudo Dionisio, lo caótico, la materia informe que no participa de la luz.
4. Lo bello es una propiedad que existe por sí misma *(decor propter se),* pero a la vez cumple una función. La capacidad de una cosa de satisfacer a quien la contempla la circunscribe Ulrico con la palabra *honestum.* (El término *honestum* lo empleó también san Agustín con su antiguo sentido utilitarista, equivalente a lo *aptum* de la retórica, de «bueno» o «útil». Como entre los maestros de Ulrico se contaba también Cicerón, su uso de este término puede relacionarse con el del orador romano.)
5. Finalmente, la belleza suprema, divina, irradia de una manera incomparable e indescriptible. El mundo y el cosmos en su totalidad poseen una belleza que va más allá de la de sus seres particulares: «Además de la belleza de los seres particulares hay *una* belleza universal: es la belleza del mundo en su totalidad, que contiene en sí todas las formas de belleza» (*Praeter pulchritudinem singulorum est una pulchritudo universi, resultans ex integratione unius pulcherrimi mundi ex omni speciali modo pulchritudinis; Summa,* p. 83; cit. en De Bruyne, III, p. 276).

Tomás de Aquino

La fusión de la teología agustiniana con la física aristotélica en la época de la alta escolástica encontró su expresión más representativa en la teología y la ontología de santo Tomás de Aquino (1224-1274). (Educado en el monasterio de Monte Cassino, estudió en la Universidad de Nápoles, en 1243 ingresó en la orden dominica, y luego prosiguió sus estudios bajo Alberto Magno en Colonia. Profesor en París junto con Buenaventura, y más tarde en Orvieto, Viterbo y Roma, en 1272 fue nombrado director del *studium generale* de Nápoles.) La intensa actividad que desarrolló a lo largo de su vida no le impidió producir una obra extensísima, de una lógica y una claridad cautivantes.

Según la ontología de Tomás de Aquino, el orden del mundo se caracteriza por su forma piramidal: desde la base terrenal, la naturaleza asciende a las esferas planetarias y el cielo cristalino hasta detenerse en el motor inmóvil (también denominado *primus motor,* conforme a la terminología aristotélica; véase p. 151, cuadro 12). En el orden del universo se manifiesta lo divino. El sistema tomista encontró al principio la oposición de la Iglesia debido a su sustentación en la ontología y la cosmología aristotélicas. Los franciscanos se opusieron a su ontología y su teoría del conocimiento, y los averroístas, por su parte, a sus ocasionales desviaciones del pensamiento aristotélico. La doctrina del Aquinate no fue aceptada por la Iglesia católica hasta los años veinte del siglo XIV, y aquél no fue santificado hasta 1322.

La racionalidad y el sistematismo de la física, la ética y las teorías políticas de Tomás se reconoce también en aquellos escritos en los que el Aquinate se ocupa con cuestiones de estética y teoría del arte. Al igual que Aristóteles, Tomás subraya el paralelismo entre la naturaleza y el arte. La obra de arte es considerada tanto en sí como en relación al espectador, y la actividad del artista, como todas las demás actividades del hombre, halla su puesto en la gran jerarquía de lo existente. La belleza y el sentimiento estético eran, según Buenaventura, como la expresión del Creador, y contribuían a alabarlo. La intuición ocupaba igualmente un lugar central en su teoría del conocimiento. En el sistema tomista, el conocimiento y la estética son concebidos de manera más lógico-racional; por ello es indispensable familiarizarse primero con la teoría del conocimiento de Tomás para poder entender adecuadamente sus ideas relativas a la estética y la teoría del arte.

Como hemos visto, la recepción de los trabajos científicos de Aristóteles, de su metafísica y su ética, se inició en el siglo XII gracias a las traducciones hechas por judíos en España y por mediación de los árabes. En la Facultad de Medicina de Salerno se constituyó un centro del aristotelismo que seguramente no dejó indiferente al joven Tomás en sus años de estudiante. Los escritos del Estagirita no obtuvieron el reconocimiento de la Iglesia hasta mediados del siglo XIII –especialmente Alberto Magno había abogado por la interpretación cristiana de la *Física* y la *Ética*–. Guillermo de Moerbecke tradujo al latín los escritos de Aristóteles, lo cual permitió a su amigo Tomás el acceso directo a la ontología, la metafísica y la ética del filósofo antiguo.

Ontología

En el devenir de las cosas se muestran por igual su esencia y el tipo de su existencia. El devenir presupone una materia (sustrato) que, como la obra de arte, recibe posteriormente una forma (cfr. *Timeo,* 48a 518, y Aristóteles, *Física,* I, 5-7). Como hemos visto, Aristóteles distingue rigurosamente entre la *materia,* «madre de todas las cosas», que no posee sustancia ni cantidad ni especificidad alguna, y la *forma,* que confiere a toda cosa una existencia y una especificidad. La posibilidad de ser de una cosa está encerrada en la materia *(potencia),* por medio de la cual la forma se hace real *(acto).* De este modo, el proceso del devenir puede describirse como una constante actualización o realización del ser en los diferentes grados de la jerarquía de las cosas reales –el germen contiene en sí la posibilidad de la espiga, la cual se realiza en el devenir, *in actu*–. Por otra parte, debe distinguirse entre la potencia «activa» de los organismos vegetales y animales y la «pasiva» de la materia inorgánica, que como el bloque de mármol espera que la mano del artista le dé forma (cfr. *Metafísica,* Libro VII). Quizá Tomás conocía el comentario de Averroes al pasaje de Aristóteles donde éste sostiene que «el arte no es otra cosa que la forma de la obra de arte, la cual se encuentra en el alma del artista; y ésta es el principio formador de la obra de arte en la materia» (*Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factium formae artificialis in materia*; cit. por Panofsky en relación al elogio de Miguel Ángel por Benedetto Varchis, *Idea,* ed. de 1960, p. 67; véase p. 263). Pero, sobre la tierra, toda materia tiene ya recibida una determinada forma (es decir, existencia). En la per-

cepción no se distingue entre potencia y acto, sino sólo posteriormente, en la conciencia del hombre.

La materia ocupa, según Tomás, el grado más bajo del ser en la creación. No puede concebirse aislada, pero encierra la posibilidad de desarrollar un sinnúmero de formas naturales. Materia y forma están inseparablemente unidas, en la manera antes descrita, como potencia y acto.

La forma de la cosa particular tiene una «existencia natural», pero además patentiza aquella «fuerza actualizadora» que es principio del devenir de las cosas en general. En el dominio de la conciencia humana aparece como principio del conocimiento. El «acto» de la forma consiste en su devenir, y la actualización de su potencia es un bien *(bonum)*. Con la forma, la cosa particular participa del principio universal, divino, del devenir.

La jerarquía de lo creado está constituida conforme a este principio óntico. Las formas más inferiores y elementales tienen ya en sí la potencia que tiende a las formas superiores de los cuerpos «mixtos». Estas últimas aspiran a su vez a aquellas que contienen un alma. Y, así, todas las partes de la naturaleza están animadas de esta aspiración intencional a la actualización de su potencia, contribuyendo a la perfección de la totalidad. Para esta aspiración a la finalidad natural, Aristóteles empleó la palabra *entelequia* (véase p. 40). Cuanto más elevada una cosa en la escala del ser, menor es su potencia hacia nuevas formas. La forma de una cosa es limitada, y por eso puede describirse. Y ello significa describir la función de la cosa o del ser vivo en la gran jerarquía. En la lógica del entendimiento se reflejan el orden de las cosas y el incesante proceso de renovación que acontece en el mundo a través de la actualización del ente. La existencia de las cosas y la capacidad cognoscitiva del hombre no son idénticas. Pero, a pesar de la limitación de su intelecto, el hombre está en situación de conocer lo esencial de las cosas. El pensamiento está condicionado tanto por la percepción como por la constitución del cerebro –en este punto, la posición de Tomás difiere de la de Buenaventura–. A diferencia de este último, que en su «teoría de la iluminación» sostiene que hay una semejanza sustancial entre Dios y las representaciones del intelecto humano, Tomás piensa que el hombre, debido a su capacidad innata de abstracción *(intellectus agens)*, está en condiciones de conocer en las cosas el principio divino sin intervención de Dios. El pensamiento y la conciencia están unidos a la materia, pero el intelecto es capaz de concebir el mundo de las cosas inteligibles, de las ideas. El hombre llega a saber con sólo reflexionar sobre sí mismo y sus acciones. Como Kant, Tomás entiende la percepción estética y el placer a ella asociado como un acto «reflexivo». De acuerdo con su teoría abstracta del conocimiento, las cosas particulares son autónomas, y posteriormente puede adquirirse un cierto saber mediante la actividad reflexiva de la conciencia. Pero las suposiciones aprióricas son, según Tomás, superiores a los contenidos empíricos. Esta creencia en la verdad de la ontología y el método deductivo aristotélicos impidió toda ulterior evolución del sistema tomista de la naturaleza, y por eso acabó siendo objeto de la crítica de los neonominalistas en el siglo XIV.

Para entender la «imagen del mundo» de Tomás hay que atender también a su distinción entre la esencia específica de la forma particular *(essentia)* y su existencia *(es-*

sere). En la esencia de la cosa, en su «ser así», se expresa lo específico de ella, y en su existencia, su «existir», el acto del ser en general. El *essere* es la realización objetiva del devenir y del ser: «Existente es aquello cuyo acto es el existir [...] es lo más perfecto de todo y se relaciona con todo lo demás como tal acto» (H. Meyer, *Thomas von Aquin,* 1938, p. 103). En la metafísica medieval anterior se había entendido el ser platónicamente, como algo suprasensible (san Agustín habla del «eterno inmóvil»), o como propiedad de una cosa; Tomás lo caracteriza como un «acto» determinado y constante *(esse est aliquid fixum et quietum in ente).*

El concepto de existencia une lo terreno con lo supraterreno. Mientras el ser de las cosas se compone de esencia *(essentia)* y existencia en acto *(essere),* Dios es acto puro –sabemos que Él es, pero no cómo o qué es–. En Él, esencia y existencia son una sola cosa, no pueden separarse. Como causa y motor de todas las cosas, está por encima del mundo. En virtud del acto divino del *essere,* reciben existencia y sustancia los ángeles y el alma humana. El alma sobrevive al cuerpo. Como no hay en el alma ninguna materia que la haga divisible, ella es, merced al acto continuo de Dios, incorruptible.

Como ya hiciera antes Anselmo de Canterbury, Tomás intenta demostrar la existencia de Dios por medio de la razón. Lo hace de diferentes maneras, a saber: mediante la negación y mediante la inferencia causal. Dios está tras el movimiento como su causa última (*primus motor* - demostración causal). En el mundo hay diversos grados de perfección (demostración por la contingencia). La conclusión teológica lo deduce todo de la voluntad o la razón de Dios.

Del hombre se dice en la *Summa Theologica* (1266): «El hombre es la culminación de lo terrenal por ser el ente natural más perfecto, y en el universo es la criatura que ocupa el lugar intermedio, puesto que el cuerpo, más perfecto, está unido por el nexo de la vegetación y la sensación a un espíritu más imperfecto, constituyendo un cuerpo-espíritu-persona. Él es, así, un microcosmos en el que convergen todos los principios del universo» (I, 91, 1; I, II, 2, 8; cit. en H. Meyer, 1938, p. 103, donde también se encuentran referencias a *De veritate* XV, 2 y *De anima,* 15). El hombre reina sobre la naturaleza. Es imagen de Dios y está vuelto hacia Dios. Su alma incorruptible lo distingue del resto de la creación como individuo libre e independiente. Etienne Gilson ha escrito: «The man of Thomas Aquinas knew himself as a subsisting and enduring individuality, known and willed by a God whose supreme act of being included in this unity the Ideas of all its freely created effects; the global governance of the Aristotelian world was thus being replaced with a particular providence without impairing the laws of nature or their normal necessity» (1955, p. 376).

El puesto privilegiado que el hombre ocupa en el sistema ontológico de Tomás ha solido quedar históricamente eclipsado por el puesto especial que se le concedió en el Renacimiento. Pero el edificio doctrinal tomista gozó de cierta autoridad intelectual a través de los siglos, y hay partes del mismo, como, por ejemplo, la ética o la teoría política, a las que los humanistas recurrieron en repetidas ocasiones. La principal autoridad en este aspecto histórico, P. O. Kristeller, ha escrito: «Thus humanism and scholasticism both occupy an important place in the civilization of the Italian Renaissance, yet neither represents a unified picture, nor do both together constitute the whole of Renaissance civilization» (*Renaissance Thought,* ed. de 1961, p. 117).

La idea del hombre como un microcosmos estuvo, ya en la Antigüedad, vinculada a la doctrina de los elementos. En la física y la astrología medievales este vínculo no dejó de mantenerse (véase p. 147). Según Tomás, el hombre se compone de los cuatro elementos en diferente proporción. Los planetas, en cambio, se componen de éter; no poseen la potencia de nuevas formas, sino la del movimiento. Cuanto más alto se asciende en la jerarquía, menos movimiento hay, y en el límite está el firmamento cristalino con sus estrellas fijas (véase p. 42). Los ángeles, que poseen sustancia, pero no cuerpo, obran como mediadores entre Dios y los planetas. Por eso son inmortales; su entendimiento es comparado a un espejo que reflejara las ideas eternas de las cosas. El fundamento último del universo, la causa de todos los movimientos y la voluntad creadora de todos los seres es Dios –la Trinidad–, que está por encima del cielo cristalino (véase p. 57, cuadro 12 del comentario de Tomás de Aquino al *De Caelo et mundi, Lib. II,* sec. xvi, 132 de Aristóteles; París, 1536).

Estética

La estética y la teoría del arte de Tomás de Aquino deben considerarse siempre en conexión con el gran orden de los seres explicado en su ontología, su física y su metafísica. En la *Summa Theologica* (1267-1268) se ocupó con el concepto de belleza y las componentes subjetivas de la misma, con el efecto de la belleza sobre el hombre y con la producción propiamente artística y su significado moral.

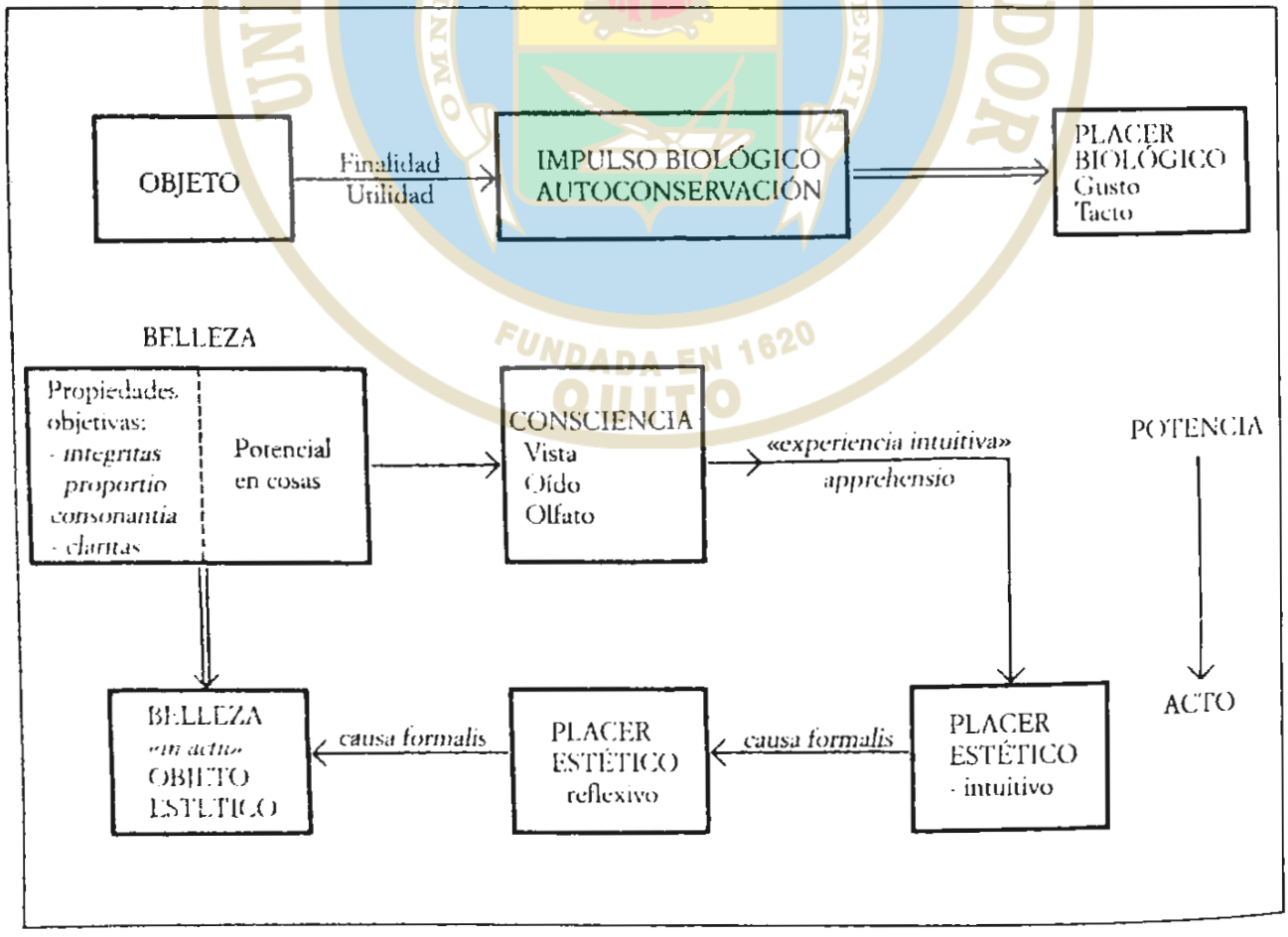
La esencia de la belleza es sentida directamente por el espectador, como ya sostuvieron Hugo y Ricardo de San Víctor, Alejandro de Hales y Alberto Magno. La conciencia estética está ordenada al placer que el espectador experimenta a la vista de un objeto. El objeto no es calificado de «bello» porque sea en sí «bueno», sino porque la contemplación del mismo causa agrado. La voluntad del hombre no hace bellas y buenas las cosas o sus propiedades; ambas cualidades son suyas objetivamente (*Non enim idea aliquod est pulchrum, quia os illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis: In divinis nominibus,* pp. 398-399). Las propiedades de las cosas despiertan en el espectador determinados sentimientos. Del mismo modo que la constitución física y psíquica del hombre y su entorno condicionan su capacidad de conocer, también la experiencia de lo bello está ligada a estos dos factores. Como sus predecesores, Tomás distingue también entre el aspecto útil de la cosa, su función, que corresponde a la cualidad de *bonum,* y la belleza, que no tiene utilidad, sino que es autónoma. Una célebre frase suya dice: «Bellas son las cosas cuya visión nos agrada» (*pulchra enim dicuntur quae visa placent: Summa Theol.* II, qu. 5 a 4 adm). De la misma manera habían relacionado ya san Agustín, san Basilio el Grande y Guillermo de Auvergne la belleza con la psique humana (véanse pp. 92 y 151, y cuadro 15).

A través de la vivencia estética del hombre deviene acto la potencia residente en la cosa de ser un objeto sentido como «bello»; el placer estético en cierto modo actualiza la cosa. Éste se distingue por no poseer ningún carácter útil ni moral, por no estar ordenado a fin alguno, sino por poseer un sentido en sí mismo. Sólo así la «contemplación desinteresada» de una cosa o una obra de arte, de la que ya habla Juan Escoto, puede llegar a ser para el objeto una forma constitutiva (*causa formalis*) suya, que

lo hace «objeto estético». Cuando, en cambio, enjuiciamos una acción moral, el aspecto estéticamente bello de la misma es secundario, accidental. La modernidad latente en la lógica de estas ideas me parece digna de nota (véase cuadro 15).

Vista, oído y olfato están, según Tomás, implicados de un modo indesligable en la experiencia de la belleza. En la conciencia reflexiva, estos sentidos quedan ligados a las capacidades intelectuales del hombre. La percepción de la belleza y el placer a ella asociado no conducen a un posesionamiento de la cosa por parte del espectador, sino a una ampliación del saber sobre las propiedades de lo bello y sus principios.

En la concepción medieval de la belleza, que, según Assunto, es una concepción «ontológica», y que encontramos especialmente en los neoplatónicos, la belleza se entendía como la cualidad, la claridad y el esplendor dados por Dios a la cosa particular, aspectos capaces de señalar al espectador el origen divino de las cosas. Según Tomás y algunos de los primeros escolásticos, la misión de la belleza es, en primer lugar, proporcionar placer al hombre. De ese modo, el objeto mismo cobra un nuevo aspecto. Ciertamente, pueden demostrarse en él propiedades objetivas que son condición del goce estético, pero sólo mediante los procesos estéticos se cumple *de facto* su determinación estética. También en este orden se evidencia la posición privilegiada del hombre en la creación: aparte de su utilidad o finalidad, algunas cosas de la naturaleza u obras de arte están también orientadas al hombre, el cual, precisamente



Cuadro 15 Tomás de Aquino, estética.

como individuo libre, les presta en la contemplación desinteresada de la belleza o en la ausencia de finalidad del juego, una forma de existencia estética como causa formal constitutiva.

La experiencia estética se exterioriza de dos maneras: como contemplación y valoración intuitivas *(apprehensio, visio)* y como sentimiento placentero, satisfacción y paz. La experiencia intuitiva también encierra algún grado de placer. La forma armónica de la obra artística y las relaciones en ella presentes, como la proporción y la estructura, causan en el espectador un sentimiento de agrado. Tanto la experiencia estética como la consideración posterior de la misma muestran cierta semejanza estructural con lo visto. Esta idea agustiniana halla natural cabida en el sistema ontológico de Tomás. Las propiedades formales de las cosas que sentimos como «bellas» son causa del placer estético; éste, a su vez, contribuye, como *causa formalis,* a hacer de las cosas u obras de arte objetos de contemplación desinteresada. (En el esquema del cuadro 15 he intentado representar esta relación entre cosa y hombre, percepción y conciencia, en su significado óntico.)

Lo específico de la valoración estética es su carácter autónomo, el cual también está en la base de la función óntica de dicha valoración. Partiendo de la *Ética nicomaquea* de Aristóteles explica Tomás la diferencia entre el placer estético y el biológico. Sólo el hombre es capaz de hallar satisfacción en la contemplación de lo bello (*Solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsam; Summa Theol.,* I a q 91, a 3, ad 3 m). Toda acción está acompañada, según Aristóteles, del sentimiento de placer. En aquellas que están determinadas por el impulso fundamental de autoconservación, el elemento constitutivo es el placer biológico-psíquico, mientras que el estético es secundario, accidental. En el acto estético, en cambio, el carácter final, útil, ocupa el segundo plano. En algunos casos, ambas acciones y formas de placer se dan conjuntamente (cfr. p. 130 y la simbolización mediante la figura femenina en Juan Escoto y Tomás de Citeaux). Según Tomás de Aquino, hay que distinguir tres tipos de placeres:

a) El práctico-biológico (final);
b) el biológico-estético (en parte final, en parte autónomo); y
c) el puramente estético (autónomo).

Entre aquellos sentidos que no están directamente subordinados a lo biológico ni a la virtud cardinal de la *temperantia,* sino que tienen un papel esencial en el acto estético, se cuentan, como ya se ha indicado, la vista (*visio* –cosas, signos, colores–), el oído (*audio* –canto y música instrumental–) y el olfato. El gusto y el sentimiento pertenecen a la clase de los sentidos biológicamente condicionados.

Tomás se vale de una comparación extraordinariamente clarificadora para explicar el carácter desinteresado de la contemplación estética: el juego. La sabiduría de la contemplación puede muy bien compararse a un juego, pues también en la contemplación concurren dos propiedades características del juego: en primer lugar, el juego proporciona alegría; en segundo lugar, no hay en él una finalidad determinada, sino que se juega por el placer de jugar (*Sapientiae contemplatio ludo comparatur, propter duo quae*

est in ludo invenire operationes ludi non ordinantur ad aliud sed propter se quaerentur; Expos. super Boethius de Hebdom. Prol.; cit. en De Bruyne, III, p. 295).

Ni en el placer estético ni en el juego o la contemplación hay objetivo alguno en un sentido exterior, finalístico. Pero, en la medida en que satisfacen al hombre y contribuyen al equilibrio de su alma, deben colocarse junto a las demás actividades que contribuyen a la felicidad y el perfeccionamiento del hombre (es decir, a lo que respecto a él es *bonum, completum* o *perfectum; Summa Theol.,* I a, II ae, q I a 6, ad 1 m y 2 m).

Los criterios de la belleza

El placer estético no es ni puramente sensible ni puramente intelectual. Más bien ocupa una posición intermedia entre la percepción sensible y el intelecto. Hemos visto que la belleza está en los objetos mismos como propiedad suya. Pero el efecto estético no es atribuible únicamente a las cosas visibles, sino también a las esencias inmateriales, a los ángeles, a las almas y a Dios mismo. Todos los objetos de la aprehensión o percepción intuitiva y del conocimiento abstracto humano poseen propiedades objetivas que están presentes constitutivamente en su esencia. Los criterios de la belleza, siendo aplicables a todos los escalones de la Creación y plenamente válidos, toman por ello un carácter trascendental. Tomás los enumeró ya en 1260-1261, en su comentario *De divinis nominibus:* «Decimos que un hombre es bello cuando muestra una proporción adecuada de sus miembros según número y posición, además de color claro y nítido» (*Sic hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem membrorum in quantitate et in situ et propter hoc habet clarum et nitidum colorem,* p. 362, cit. en De Bruyne, III, p. 298). «La belleza consiste en consonancia y claridad» (*consonantia et claritas),* decía ya Alberto Magno (véase p. 153), y a ambas notas añade Tomás la integridad (*integritas).* Estas tres componentes de la belleza ya los encontramos en san Isidoro y en Tomás de Citeaux (véanse pp. 103 s. y 130). La famosa frase de la *Summa Theologica* simplemente resume las diversas formas de una sola definición medieval común de la «belleza ontológica»:

> La belleza tiene tres condiciones. Primero, la integridad o perfección; las cosas mutiladas son, por ello mismo, feas. Luego, la proporción debida o concordancia (de las partes). Y, finalmente, la claridad: por eso se llama bellas a las cosas que tienen un color nítido.
>
> *Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia; et iterum claritas. Unde (quae) habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur* (*Summa Theol.,* I qu. 39 a, 8).

Integritas

Ya san Isidoro valoró las medidas de los miembros humanos como condición necesaria de la belleza. Para designar lo bello natural y las partes del cuerpo usó el tér-

mino *decor,* y para calificar estéticamente la estructura de las cosas y la forma bella de la obra de arte el adjetivo *formosus.* La norma de la estética carolingia era la medida y el orden naturales. A mediados del siglo XII, Mateo de Vendôme alababa la disposición idónea de los miembros *(idonea membrorum congruentia),* y en el mismo espíritu se refería Tomás de Citeaux a la belleza femenina calificándola de *pulchritudo sine macula.* El ideal clásico del cuerpo humano, que pervive en la idea del hombre como microcosmos, suponía también la integridad de las partes. Hugo de San Víctor hablaba de «cosas necesarias» *(necessaria)* en relación a la belleza de la función. Pero los primeros escolásticos separaron lo útil de la belleza corporal –según Alejandro de Hales, este aspecto aparece, en las cosas, como *aptum,* y en la conciencia humana como *utile*–. En la utilidad de la cosa se expresa su bondad *(bonum),* como decía ya Alberto Magno, remitiéndose a san Agustín y a san Basilio el Grande.

Así, la *integritas sive perfectio* de Tomás de Aquino encierra una serie de aspectos referidos a la forma íntegra de una cosa y a su funcionalidad: a) la forma particular bella *(formosa);* b) la función de la forma o de la cosa; y c) la realización del destino de una cosa. Aunque este aspecto finalista de lo bueno *(bonum)* de la obra no es esencial en la vivencia estética, el conocimiento *(apprehensio)* de tal cualidad está ligado a la percepción intuitiva.

Proportio sive consonantia

El concepto de proporción desempeñó desde Policleto un papel de primer orden en la determinación de las medidas del cuerpo humano. La teoría de la arquitectura le atribuyó igualmente un valor metafísico. En este concepto entraban las medidas objetivas de las partes *(taxis),* la relación entre ellas y de ellas con el todo *(symmetría)* y la consideración de las variaciones a que está sometida la percepción del espectador *(eurythmía).* Todavía Vitruvio hablaba de *compositionibus membrorum aspectus* o *consensus.*

Cuando usaban el término *proportio,* san Agustín y sus seguidores medievales tenían casi siempre en la mente las proporciones musicales. La palabra define aquella belleza metafísica –y sus principios ordenadores– que se refleja en el orden y la composición del mundo visible *(pondus, modus, species, ordo).* El orden y la armonía del universo y del mundo visible la designaron los cistercienses, y también Grosseteste, con la palabra *consonantia.* También Alberto Magno empleó este término remitiéndose a Aristóteles y a Boecio. Esta «consonancia» se refiere tanto a las medidas apropiadas de las cosas como a la congruencia entre ellas. Buenaventura hablaba de la *proportio* de las partes respecto a la igualdad numérica, y Ulrico de Estrasburgo se servía de la palabra *consonantia* en relación a la disposición, la cantidad, el número y la totalidad.

Los dos conceptos que Tomás emplea en su definición de la belleza formal *(proportio sive consonantia)* se hallaban, pues, bien arraigados en la tradición occidental. Aparecen una y otra vez en sus predecesores medievales, y tienen especial importancia en la teoría musical. Que Tomás era consciente de ello se desprende de su definición –él habla de la relación que se establece entre una proporción o armonía formal

y la psique del oyente–. Hay aquí una coloración neoplatónica, que se hace más notoria en la teoría de la música –en Hugo de San Víctor o Buenaventura–: la proporción o la consonancia es percibida directamente por el alma humana. El alma reconoce la estructura y la armonía divinas por las que ella misma está modelada. Este reconocimiento constituye, sin duda, una componente dinámica de la experiencia estética. Aunque Tomás no parece dispuesto a atribuirle un significado gnoseológico mayor, como hace Buenaventura (véanse pp. 167 s. sobre la «teoría de la iluminación»), recurre a la metáfora neoplatónica de la semejanza entre padre e hijo, que ilustra la relación entre modelo *(idea)* y figura visible *(eidos)* (véase al respecto De Bruyne, III, p. 303). La transformación de las ideas de Platón en «ideas en Dios», y en general la remodelación de la filosofía platónica de forma que resultara aceptable para el cristianismo, había ya empezado con Filón y Plotino, y san Agustín había entendido las ideas *(ideae)* como formas esenciales presentes en el intelecto divino (*quae divina intelligentia continentur; Lib. octoginta trium quaestionum, qu.* 46, Basilea, 1569, III, c. 548; cfr. Panofsky, *Idea,* ed. de 1960, p. 82, nota 73). La concepción agustiniana de la lógica como radicada en el pensamiento divino tuvo un valor paradigmático en la Edad Media, especialmente para los escolásticos y para Tomás de Aquino (cfr. *Idea,* 1960, pp. 19 y 83, notas 77 y 78, con referencias a *De veritate,* qu. 3, y a *Summa Theol.*, I, 1, qu. 15).

La armonía que resulta de las proporciones y la consonancia se muestra, según Tomás, de diversas maneras:

a) Como componente constitutiva, sustancial, de la cosa entera;
b) como una propiedad «cualitativa» que puede aparecer en cosas iguales o desiguales; y
c) como proporción, en sentido «cuantitativo», entre las medidas,

la cual une cosas diferentes (véase al respecto De Bruyne, III, p. 303). Parejamente había Buenaventura entendido la igualdad numérica *(aequalitas numerosa)* como principio armónico que garantiza el orden y la unidad de las cosas visibles y del mundo.

La armonía u orden *sustancial* (por ejemplo, el del universo) aparece de distintas maneras: estáticamente, según Tomás, en la ontología de Aristóteles, donde toda cosa particular, guiada por una finalidad *(télos),* contribuye con su forma y su función a la realización de la totalidad; dinámicamente en la espontaneidad y el asentimiento inmediatos con que lo particular se subordina a la totalidad.

La armonía *cualitativa* aparece tanto en la pluralidad como en la unidad. En el orden de la naturaleza la realiza la inclusión de la cosa o el ser vivo particulares en el género a que pertenece; en el terreno de la estética, la igualdad o desigualdad numéricas (por ejemplo, relaciones numéricas).

La conciencia estética del hombre también tiene su función en el orden moral; los seres humanos y sus acciones no son incomparables. El siguiente comentario de De Bruyne nos da una idea de las múltiples distinciones que hace Tomás para mostrar claramente las diferentes formas de armonía: «*Ce qui s'apelle* ***commensuratio*** *dans les grandeurs pures, apparait comme* ***convenientia*** *dans les qualités, comme* ***coaptio*** *dans*

les substances, comme **concordia, amicitia, communio** *dans les consciences sociales»* (III, p. 306).

Así, las propiedades objetivas *proportio* y *consonantia* aparecen en todos los grados de la jerarquía del ser, y también en el dominio de la conciencia humana. El hombre puede reconocerlas intuitivamente como divinas; como propiedades ónticas, su entendimiento puede determinarlas, y como determinaciones morales están abiertas a la reflexión.

Claritas

El término *claritas* tenía desde antiguo el significado de luminosidad y nitidez. Pero ya hemos visto cómo en Plotino la luz penetra en el mundo como principio formador. Y, así, la palabra significa tanto la claridad de los colores como la claridad de la forma de la cosa, de su esplendor, de su participación de la luz divina. Este concepto es el que, con su carácter «óntico», más claramente expresa (por ejemplo, en Juan Escoto) la teoría medieval de lo bello. Para los neoplatónicos siempre fue la luz, el esplendor y la nitidez de los colores una manifestación de lo divino. La luz blanca, pura y no falseada fue durante el siglo XII glorificada por los cistercienses y por Hugo de San Víctor también como principio del conocimiento, y lo mismo hicieron Grosseteste y la Escuela de Oxford en el siglo XIII. La luz y el esplendor eran para Suger y sus contemporáneos el camino por el que el hombre gradualmente *(anagogicus mos)* retorna a su origen divino. El aspecto más «formal» de la *claritas* lo trataron las poéticas del siglo XII. Como en la época del «clasicismo» romano, se hablaba de la claridad del estilo (así Geofroi de Vinsauf en su *Poetria Nova*; véase Faral, 1924, y De Bruyne, II, pp. 46 ss.). En una crónica de Canterbury se establece incluso un paralelismo entre la función didáctica de la escritura y la claridad de las imágenes visibles (*Haec omnia clarius et delectabilius oculis possunt videri quam dictis vel scriptis edoceri; M. I.*, 207, cit. en De Bruyne, II, 77).

Hemos visto cómo la metafísica neoplatónica de la luz recibió en los siglos XII y XIII un nuevo impulso, por mediación de la ciencia natural árabe, en la Escuela de Chartres, así como en la estética cisterciense y la nueva valoración del *Corpus Areopagiticum*. Hacia 1200 describe Tomás de Verceuil la luz *(claritas, lumen, refulgentia)* como una energía que todo lo penetra. Grosseteste y los científicos de la Escuela de Oxford supieron combinar la metafísica neoplatónica de la luz con observaciones propias relativas a la óptica, el fenómeno de la luz y la visión. El «aparecer» de las cosas y su esplendor eran reducidos al principio divino, dispensador de vida, que penetra el universo en forma de luz. Según Witelo, los rayos de luz son resultado del proceso dinámico en el que lo divino y lo anímico se encuentran: el mundo irradia su esplendor cromático al hacerse lo divino presente al intelecto del hombre. Buenaventura utilizaba el término agustiniano «iluminación» para caracterizar la capacidad cognoscitiva del hombre. Ulrico de Estrasburgo acentuaba la capacidad formadora *(causa formalis)* de la luz y su finalidad *(causa finalis)*, mediante las cuales se manifiestan la función y la ordenación finalista de las cosas en la jerarquía del Ser. Alberto Magno caracterizaba la *claritas*, siguiendo a Aristóteles, como principio donador de forma.

Fig. 29. San Pedro. Pórtico norte con el Juicio Final de la catedral de Reims.

También en Tomás de Aquino el término *claritas* hace referencia a la cualidad formal contenida en las propiedades específicas de una cosa, esto es, en su esencia *(essentia)*. La *essentia* es la perfección de la forma existente. El individuo realiza su destino siendo a la vez representante de su género y ser individual, ideal y realidad. Naturalmente, la *claritas* conserva aquí el rasgo neoplatónico –al que Tomás de Aquino alude directamente cuando habla de la nitidez de los colores *(quae habent colorem nitidum)*.

La *claritas* es aquella irradiación que parte de una cosa o una obra que se ajusta a la que es su norma y muestra medidas y proporciones naturales junto a la nitidez del material y los colores. La claridad de una figura escultórica destaca lo específico de la naturaleza humana, lo típico del género y lo característico del individuo. De tal claridad procede aquella belleza que la estética carolingia había descrito como término medio, moderado y armónico, entre ideal y naturaleza. De Bruyne ha escrito a este respecto: «Elle surgit exactement là où l'individu représentant parfait de l'espèce, le sensible comme le reflet de l'idéal, le passager comme la manifestation de l'essentiel. C'est du classicisme» (III, p. 307).

Ejemplos de este equilibrio de un ideal orientado a lo suprasensible, pero expresado con gracia y finura sensibles, son las bellas figuras de los pórticos de las catedrales francesas. Hay en ellas una claridad e irradiación que emanan no sólo de la perfección de la forma visible, sino también de la madurez de la personalidad que manifiestan.

En las figuras humanas allí representadas se intenta evidenciar el destino último del hombre como cumbre de la creación: dominar sobre el mundo entero (fig. 29). Y a esto hay aún que añadir el esplendor y la nitidez de las esculturas originariamente policromadas... *unde (quae) habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur* (véase p. 176).

La filosofía del arte

La *Summa Theologica* y la *Ethica* de Tomás de Aquino contienen también, en líneas generales, una teoría del arte. Tomás elabora aquí ideas procedentes de la escolástica temprana y tesis aristotélicas, platónicas y estoicas. El punto de partida es la ontología arriba examinada. También en el terreno del arte se hace valer la interdependencia de materia y forma, potencia y acto. La naturaleza se realiza de forma inmanente en las cosas particulares. Está dirigida por una razón inconsciente que obra con necesidad. Frente a ella, la actividad artística y su «donación de forma» es algo secundario, para lo que debe considerarse un segundo principio adicional. El paralelismo resultante entre naturaleza y arte corresponde al que habían resaltado Aristóteles, san Basilio el Grande y Grosseteste: Dios deja a la naturaleza gobernarse según su principio interno, y el artista lleva a cabo su obra conforme a su idea de la forma acabada. Además de esta analogía entre ambos procesos se puede establecer una semejanza de la obra de arte con la forma natural –el orden dinámico de la naturaleza halla continuación en la obra de arte–. El origen aristotélico de esta idea es evidente –una idea, además, corriente en la escolástica temprana (véase Guillaume de Conches y Alejandro de Hales, pp. 142 y 152).

Tomás define la actividad específicamente artística como acción humana. Sus tesis se basan en la *Ética* de Aristóteles. Las acciones humanas se dividen en tres categorías: a) las del saber *(scientia),* b) el hacer *(agere, sapientia)* y c) las acciones que producen (en griego, *poiéticas*) con ayuda de la *téchne* (en latín *artes mechanicae*; véase p. 43). Las dos primeras están referidas al intelecto, al papel del pensamiento y de la voluntad en el mundo. La acción poiética consiste en la transformación de la materia según ciertas reglas dadas y según la idea de la obra acabada que alberga el artista que la produce. Como Grosseteste en su escrito *De unica forma omnium* (véase p. 155), Tomás recurre al ejemplo aristotélico del arquitecto, ejemplo que, por lo demás, también utilizaron Filón y Plotino. Sobre la idea inteligible en la mente del hombre, dice Tomás:

> La casa preexiste en la mente del arquitecto; preexiste como idea de la casa porque el artista aspira a construir una casa con la forma concebida por su mente. Como el mundo no existe por casualidad, sino que ha sido hecho por medio del intelecto agente de Dios, tiene que haber necesariamente en el espíritu divino una forma, a semejanza de la cual ha sido hecho el mundo. Y en esto consiste la razón de la idea.
>
> *Sicut domus praeexistit in mente aedificatoris: et haec potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente concepit. Quia igitur mundus non est a casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, necesse est, quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae.* (*Summa Theol.* I, qu. 15; cit. por Panofsky en *Idea*, 1960, p. 21.)

Como ha señalado Panofsky, este pasaje de Tomás inspiró más tarde a Federico Zuccaro, pues aparece en su *L'Idea de' scultori, pittori e architetti,* Turín, 1607, I, 5, p. 44 (cfr. Panofsky, pp. 200 ss. y 84 ss. La comparación se repite en *Summa Theologica,* III, qu. 78, como observa De Bruyne, III, p. 326).

Pero Tomás no usa la comparación del artista o el arquitecto productor con el Creador para poner de relieve la capacidad creadora de los primeros. La actividad artística debe solamente ejemplificar para el creyente el proceder de Dios. El Creador es capaz de hacer el mundo de la nada conforme a las ideas *(ideae)* que tiene en su mente. Él realiza su intención en el orden del mundo y en la materia. Lo principal es aquí la idea, siendo su realización simplemente su consecuencia (*sicut forma in mente aedificatoris est forma domus aedificate principaliter, aedificationis autem per consequens; S. Th.,* III a qu. 78; *Ethica* I c 1.4.1167). Según Panofsky, para evitar el malentendido de una sobrevaloración de la idea del artista debida a la comparación con la idea del *deus artifex* o el *deus pictor,* Tomás habla explícitamente en otro pasaje de «cuasi-idea» (*Idea,* 1960, p. 20). La consideración, sobria y objetiva, de la obra producida por el artesano, tal como viene expresa en la definición antigua de *téchne* y en la medieval de *ars mechanica,* hace que la autonomía, afirmada por Tomás, de la obra de arte en el sentido óntico resalte aún más. La obra de arte no es entonces expresión de la personalidad del artista o de alguna cualidad moral suya, y debe valorarse según su perfección, sus características estéticas objetivas y su efecto en el espectador.

Con todo, subsiste una cierta analogía entre las acciones morales de un hombre y la actividad productiva del artista. Las acciones están determinadas por su finalidad y son ejecutadas con medios que la memoria actualiza en la mente. Ellas se subordinan a la razón prudencial *(prudentia),* cuyo fin es la perfección de lo humano *(humanitas).* La prudencia *(prudentia)* es una virtud cardinal al servicio de la integridad moral del hombre. La creación artística no está, ciertamente, determinada por esta finalidad moral, pero también ella intenta dirigir, de forma similar, el proceso de creación con ayuda de la experiencia, la imaginación y el entendimiento conforme a una representación ideal. De manera similar, Hugo de San Víctor había relacionado los conceptos, procedentes de la retórica, de ingenio *(ingenium)* y memoria *(memoria)* con la actividad artística. En Tomás leemos a este respecto: «En el arte se da una triple operación: en primer lugar, la de considerar cómo debe hacerse una obra; en segundo lugar, la de procurarse el material preciso, y en tercer lugar la de realizar la obra misma» (*Est autem triplex operatio ars: Prima est considerare qualiter aliquid sit faciendum, secunda autem est operari circa materiam exteriorem. Tertio autem est constituere ipsum opus; Ethica,* VI, 1.3.1154; cfr. De Bruyne, III, pp. 328 ss.).

Entre las cosas producidas hay que distinguir, según Tomás, las que cumplen un fin y las que están al servicio del goce estético. Es célebre su ejemplo de la sierra de vidrio, que puede ser más bella que una de acero, pero cuya belleza impide que pueda tener algún uso. El fin es, en este caso, más importante (*Summa Theol.,* I, qu. 91, 3; cit. en Assunto, 1963, p. 179). Pero todo objeto artístico creado sólo para el disfrute depende enteramente de la belleza del material y de la armonía resultante de la medida y la proporción. En el orden de lo bello no deciden ni la moral ni la utilidad, sino estos otros criterios: la integridad, la proporción y la consonancia, así como la claridad de la forma y el color (véanse p. 174 y cuadro 15).

La particular aportación de Tomás de Aquino a la estética y la teoría del arte reside, a mi juicio, en la manera sistemática de considerar las condiciones objetivas de lo bello en el objeto y el efecto de éste en la psique humana, así como su papel constituyente del objeto como «objeto estético». El proceso psíquico de la percepción estética, que acontece en una especie de movimiento pendular entre la aprehensión o percepción intuitiva y la reflexión consciente, se corresponde con el proceso natural, óntico, de todo devenir, que es la transición de la potencia al acto. En su definición de los criterios objetivamente obligados de la belleza, Tomás se sirve de conceptos pertenecientes a una larga tradición occidental. En primer lugar están las propiedades racionalmente evidentes, la integridad del objeto y la proporción válida, en la cual se refleja el orden indestructible del mundo. Tomás se muestra menos inclinado que los neoplatónicos a reconocer la identidad entre autor y obra, entre idea de la mente e inspiración divina. Por contra, acentúa la capacidad del hombre de adquirir saber mediante el uso de su entendimiento. La actividad artística es entendida como actividad autónoma, no directamente relacionada con exigencias morales o aspectos utilitarios. Ya en la Antigüedad aparece el artista como un hombre cuya actividad consiste en llevar a cabo lo mejor posible la tarea, propia de la *téchne,* de dar forma perfecta y bella a un objeto según normas objetivamente establecidas. Pero también hay que notar que el artista, como todos los humanos en el edificio del mundo de Tomás de Aquino, ocupa un puesto especial en el universo. Tiene un alma inmortal, su entendimiento es capaz de abstracción y conocimiento, y posee a la vez la facultad de la reflexión. Además debe reconocerse a la percepción intuitiva *(apprehensio)* un cierto valor cognoscitivo. Las cosas visibles del mundo son condición imprescindible para que el hombre pueda demostrar o confirmar suposiciones *a priori.* Mediante el acto de la producción artística, la idea del autor se hace expresión visible, forma terrena; puede incluso decirse que cobra «existencia». También el artista o el artesano contribuyen con su actividad al perfeccionamiento del hombre. Su acción es como un símbolo de la aspiración humana a la realización del orden natural, cuyo término es Dios.

El orden piramidal del mundo, que encontramos en la física y la cosmología de la alta escolástica, y especialmente en el sistema geocéntrico de Tomás de Aquino, era ante todo un producto de la fantasía que se apoyaba en autoridades antiguas, como Aristóteles y san Agustín. Pero el método dialéctico empleado en las argumentaciones de los escolásticos, siempre al servicio de la confirmación de supuestos *a priori,* no pudo sino conducir pronto a aquella actitud mental crítico-relativista que caracterizó al neonominalismo del siglo XIV. Ella quitó el suelo de los pies del gigantesco edificio racional, quedando además su armonía trastornada por experimentos empírico-científicos. En la escolástica tardía sonó también la hora del nacimiento del humanismo. Sin embargo, los logros de los escolásticos en los dominios de la teoría del conocimiento, la ética, la psicología y la politología, así como en el de la estética y la teoría del arte, no dejan de merecer una alta estima. La belleza era dignificada como expresión de un sentido metafísico, pero sin dejar de considerarla como fenómeno terreno, y examinando aspectos suyos como la autonomía de la forma y la claridad. La obra de arte ocupaba un puesto fijo en el orden jerárquico del mundo. Y, en la concepción aristotélicamente modelada de Tomás de Aquino, se reconocía a la percepción estética humana una importante función ontológica. La herencia neoplatónica experimentó una formidable revalorización en la metafísi-

ca de la luz del siglo XIII, que halló una plasmación artística en la transparencia de los grandes vitrales de las catedrales góticas y en el dinamismo de los rosetones. Cabe entender el equilibrio armónico que caracteriza a la forma externa y la irradiación individual de las figuras de los portales como la expresión de aquella paz y aquel orden que destilaba la imagen del mundo de la alta escolástica. Cada una de las figuras de los portales aparece inscrita en un amplio esquema iconográfico, del mismo modo que todas las partes de la naturaleza y todos los aspectos de la vida humana tienen un lugar debido en las grandes sumas de la época. Esta misma preocupación por la lógica del orden y la construcción se refleja en la estructura arquitectónica de las grandes catedrales, por más que ésta admitiera diversas interpretaciones simbólicas –la iglesia como paraíso, templo de Dios, esposa de Cristo o ciudad celeste.

El *Rationale divinorum officiorum* de Durando (hacia 1230) expone el cuádruple sentido de la Sagrada Escritura de una manera similar: el sentido *histórico,* el *alegórico,* el *tropológico* (moral) y el *anagógico* (el que estimula la elevación; véase p. 129). En algunos casos se han podido demostrar (Sedlmayr, Bandmann) las consecuencias formales de los significados alegórico y anagógico. Pero siempre se concedió al arte, y especialmente a la arquitectura, una autonomía –la autonomía de los medios de expresión y de la belleza–. Precisamente de la *realidad* de esta arquitectura magistral, con sus obras como construidas por manos invisibles, proviene el efecto misterioso y la poderosa fuerza simbólico-expresiva de las catedrales góticas. En este plano superior, su mecánica viva, que Semper caracterizó acertadamente como «escolástica hecha piedra», pierde su carácter muerto, esquemático –las catedrales góticas apelan más bien, como las grandes Sumas y *speculi* de la época, a la capacidad endopática del creyente– y en el impulso a la abstracción se manifiesta, para decirlo con Worringer, la necesidad humana de redención.

Ramón Llull. *Ars combinatoria*

El catalán Ramón Llull (1236-1316), cuya vida transcurrió en distintos ambientes del mundo mediterráneo occidental, concibió y desarrolló un «arte» distinto: el de la búsqueda y el encuentro de la verdad y de la demostración. En él se unen intención, lógica y aplicación en *una* totalidad, y en él se mezcla la teoría de las «artes liberales» con la praxis de la demostración, constituyendo un arte general, como el propio Llull lo denominó. Inspirado en todas las fuentes del saber medieval, deudor tanto de la tradición neoplatónica de Juan Escoto, Honorio de Autum, los victorinos y Buenaventura como del sistema aristotélico de la escolástica temprana o de Tomás de Aquino, Llull se propuso investigar lo que concebía como un sistema del mundo de fuerzas y relaciones opuestas y, en conexión con las prácticas de los físicos, astrólogos, magos y cabalistas medievales, poner a prueba su posible desciframiento.

Llull se esforzó por hallar, en todos los grados del ser y del conocimiento, de la vida espiritual y social, un orden acabado y representarlo, de acuerdo con el principio de analogía, en figuras, diagramas y series alfabéticas por él desarrolladas. Aunque el lector actual no puede evitar la impresión de ver aquí un juego caprichoso artísticamente elaborado, en los últimos decenios ha podido comprenderse cada vez mejor la intención y el

método de Llull –después de todo, también nosotros nos movemos en un mundo de lógica, de experimentos lingüísticos, de símbolos y de modelos inventados para apresar una realidad cada vez más diferenciada–. Frente a las construcciones del mundo de la alta escolástica, basadas últimamente en principios deductivos aceptados, Llull concebía su método propio para hallar la verdad como un instrumento en relación directa con la realidad. Creía poseer una clave para entender el mundo, un *ars generalis* o *ars magna,* capaz de comprehender todas las demás artes, y de cuyas virtudes intentó inútilmente convencer en 1295 al papa Bonifacio VIII. Ningún arte, pensaba, podía llegar donde aquél, inspirado por el Espíritu Santo, en la tarea de conocer la naturaleza y todas las cosas y sus causas, y, como solía añadirse en su época, de purgar de errores al entendimiento natural.

En 1598 intentó Zetzner hacer en Estrasburgo una edición de la inmensa y muy dispersa obra de Llull *(Ars brevis, De auditu Kabbalistico, Ars magna generalis ultima);* posteriormente se impuso la edición de sus *Opera Omnia* iniciada por Salzinger (Maguncia, 1721-1742), aunque ésta nunca se completó. En 1901 se hizo una nueva edición, todavía no concluida, en Palma de Mallorca (M. Obrador *et al.* [eds.]). El Lullus-Institut, fundado por Stegmüller en Friburgo de Brisgovia, ha abierto nuevas posibilidades de investigación. Para la comprensión de Llull y sus sucesores entre los neoplatónicos, herméticos y alquimistas del Renacimiento son fundamentales dos artículos de Dame Frances Yates: «The Art of Ramon Lull: An Approach to it Through, Lull's Theory of the Elements» (*JWCI* XVII [1954]) y «Ramon Lull and John Scotus Erigena» (*JWCI* XXIII [1960]), ambos reimpresos en *Lull & Bruno, Collected Essays, I,* Londres, 1982. En ellos está basada la siguiente exposición.

Para comprender el *Ars magna* de Llull disponemos de una clave, contenida en el *Tractatus novus de astronomia* (hacia 1297), descifrado por Yates, del que hay un manuscrito del siglo XVI en París (Bilbl. Nat. *lat.* 17 827; Yates, 1982, pp. 13 ss.). I. Nueve principios divinos *(Dignitates Dei)* gobiernan el universo y el mundo sublunar, y estos principios tienen por base tres *absoluta (essentia, unitas, perfectio).* (En el segundo artículo de Yates se señalan como fuentes el tratado *De divisione naturae,* de Juan Escoto, y la *Clavis physicae,* de Honorio de Autun; véanse pp. 119 y 148.)

Llull transfiere estas causas y cualidades espirituales a la teoría de los elementos. Las innúmeras combinaciones que se dan en el universo de propiedades opuestas y complementarias con las cosas del mundo visible son ordenadas a la manera de las oposiciones elementales de lo caliente y lo frío, y lo seco y lo húmedo (conforme al modelo propuesto por Aristóteles en *De generatione et corruptione* y a la antigua doctrina de los elementos; véanse pp. 54 ss.). Estas propiedades fundamentales son designadas con las letras A, B, C, D. Además, las diez primeras letras del alfabeto se relacionan con la mencionada tríada de los *absoluta* (A) y con los principios divinos, que se ordenan en grupos de tres:

B = *Bonitas*	E = *Potestas*	H = *Virtus*
C = *Magnitudo*	F = *Sapientia*	I = *Veritas*
D = *Duratio*	G = *Voluntas*	K = *Gloria*

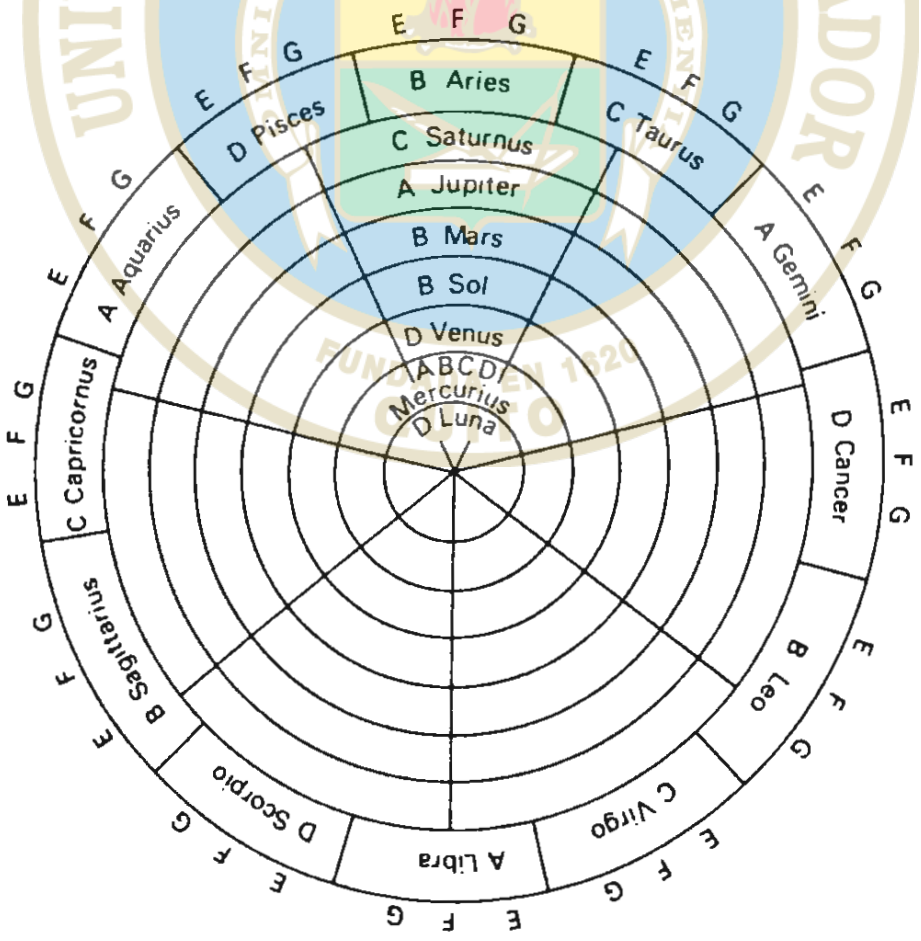
El *Ars brevis* de Llull contiene otras explicaciones y diagramas además de los reseñados (*Opera,* 1617). A los nueve principios divinos se asocian nueve propiedades *(rela-*

TABULA AD ARTIS BREVIS

Cabale tractatus & Artis Magnaprimum caput pertinens

Alphabetum seu principia huius artis sunt aut

		A. (1. Essentia 2. Unitas 3. Perfectio)	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	K.
Praedicata	Absoluta		Bonitas	Magnitudo	Aeternitas seu Duratio	Potestas	Sapientia	Voluntas	Virtus	Veritas	Gloria
Praedicata	T. Relata seu respectus		Differentia	Concordantia	Contrarietas	Principium	Medium	Finis	Maioritas	Aequalitas	Minoritas
Q. Quaestiones			Utrum?	Quid?	De quo?	Quare?	Quantum?	Quale?	Quando?	Ubi?	Quomodo? Cum quo?
S. Subiecta			Deus	Angelus	Caelum	Homo	Imaginatio	Sensitiva	Vegetativa	Elementativa	Instrumentativa
V. Virtutes			Iustitia	Prudentia	Fortitudo	Temperantia	Fides	Spes	Charitas	Patientia	Pietas
V. Vitia			Avaritia	Gula	Luxuria	Superbia	Acidia	Invidia	Ira	Mendacium	Inconstantia



Cuadro 16. Ramón Llull, a) *Tabulu Generalis. Ars Brevis* (ed. de 1617); b) *Ars combinatoria* (según Yates).

ta) que en la *tabula generalis* aparecen debajo de las arriba mencionadas. En este segundo grupo (II) entran las siguientes modalidades: *differentia, concordantia, contrarietas, principium, medium, finis, maioritas, aequalitas* y *minoritas,* que son igualmente indicadas con las letras B-K. El tercer grupo (III) se compone de nueve cuestiones distintas *(genera quaestionum)* que pueden usarse en relación a Dios, el universo, la naturaleza y el hombre. El cuarto grupo (IV) encierra los dominios de la Creación, a los cuales puede aplicarse el «arte». La tabla termina con los grupos quinto y sexto, que contienen respectivamente las virtudes y vicios (cuadro 16a).

Estos principios generales del *Ars Generalis* y de la teoría de los elementos mencionada al principio se combinan en el *Tractatus de astronomia* con las constelaciones zodiacales y los planetas, a cada uno de los cuales corresponde una de las cuatro letras elementales (A, B, C o D), de acuerdo con su composición y su carácter. Las distintas constelaciones pueden relacionarse unas con otras de un modo gráfico al girar los círculos concéntricos, permitiendo comprobar las propiedades elementales y las concordancias divinas. Como todas las cosas sublunares están de la misma manera orientadas a los *absoluta* y contienen las mismas mezclas de elementos que los cuerpos celestes, el arte combinatoria aparece también en este dominio como vía para encontrar la verdad y demostración de la relación universal. Como ya se ha mencionado, Llull consideraba su arte combinatoria aplicable a los dominios del saber y de la vida (incluidos los de la medicina, la justicia, la teoría política y la teología), dado que postulaba su validez universal (cuadro 16b).

El uso y la definición de las propiedades de la «igualdad» *(aequalitas;* cfr. II, entre los *relata)* y de la «semejanza» *(similitudo)* bastarían aquí para al menos considerar su pertinencia en el orden de los problemas y conceptos estéticos, aspecto este hasta ahora desatendido. La igualdad numérica y la igualdad de proporción son fundamento, según Llull, de las demás igualdades del mundo sublunar. En la proporción se funda también el carácter de las constelaciones y los planetas: por una parte en lo tocante a las propiedades elementales, y por otra en lo que se refiere a sus participaciones de los principios divinos, que puede comprobarse en el esquema móvil del cielo. La igualdad es también la base del deseo de justicia en el mundo sublunar, que, de manera un tanto sorprendente, es relacionado con el principio de la geometría, la aritmética y la música. Aquí resuenan dos concepciones que ya encontramos en el siglo XIII: el papel central de la «igualdad» en la ontología, la teoría del conocimiento y la estética de san Agustín y san Buenaventura, y la ya examinada función análoga de la «prudencia» en el dominio ético y estético en Tomás de Aquino.

Lo nuevo en Llull es el modo consecuente con que la teoría de los elementos queda referida a los principios divinos y los cuerpos celestes. La práctica del *ars combinatoria* en relación a la astronomía no se limita a determinar el carácter de los signos zodiacales, los planetas y sus posiciones y a conocer su influencia en el mundo sublunar, pues también pone a éstos en conexión con los principios superiores, divinos, que penetran el universo y el mundo como totalidad. De esta manera queda superada la idea común del influjo maligno de ciertos planetas y constelaciones sobre el hombre, pues *bonitas, magnitudo* y los demás principios divinos (cfr. o. II) engloban también a los cuerpos celestes. Frente a ello, Llull pretende mostrar las verdaderas cualidades de los mismos a través de sus efectos y sus relaciones, y para ello aplica el mismo método combinatorio que sirve para explicar la

naturaleza y las circunstancias humanas. A través de la analogía se llega, desde las abstractas figuras, tablas y combinaciones de letras, a los principios trascendentes, divinos.

En esta práctica combinatoria e interpretativa desempeña un gran papel el principio de «semejanza» *(similitudo)*. Anticipándose a la magia «buena», espiritual, del Renacimiento, que practicaron Ficino, Pico, Agrippa, John Dee, Giambattista della Porta y otros, Llull busca una explicación del modo en que las propiedades sustanciales, celestes (cfr. II, B-K) pueden llegarse al cielo y encontrar allí acceso al mundo sublunar. En su opinión, ello ocurre por medio de la *semejanza*. Para ilustrarlo recurre a la metáfora del sello:

> El sello, que deja en la cera la semejanza de sus letras, ejerce su influencia mediante esas semejanzas *(similitudines influit)*, que no son la sustancia misma del sello. Pues el sello no deja nada de su sustancia en la cera; las letras del sello pertenecen a éste esencialmente, son indisociables de él. Del mismo modo, nada de los signos estelares y los planetas pasa a los cuerpos de dignidad inferior; ninguna de sus propiedades esenciales o de su naturaleza es cedida a éstos, ni sustancial ni accidentalmente; pero ellos dejan en los cuerpos inferiores sus semejanzas, y éstas son lo mismo que las influencias que ejercen. Estas influencias pasan de la potencia al acto (realización) valiéndose de las propiedades de las sustancias inferiores, y ello por obra de las sustancias superiores. Del mismo modo puede el sello actualizar la semejanza de sus letras, que en la cera están en potencia. Y las semejanzas o influencias que vienen de las (esencias) superiores son semejanzas de la bondad y la magnitud *(bonitas, magnitudo)*, así como de los demás principios celestes que mueven a las sustancias inferiores, de modo que, en el acto, se convierten en aquellas letras potencialmente contenidas en ellas. Como el Sol, que en verano aumenta el calor del fuego a causa de su mayor fuerza de irradiación, o como la Luna, que con sus fases crecientes y menguantes aumenta y reduce las fuentes y los ríos, o la menstruación de las mujeres (cfr. la versión inglesa de Yates del manuscrito de París, Bibl. Nat. *lat.* 17827, *fol.* 17v, 1982, pp. 19-20; sobre los conceptos aristotélicos de «potencia» y «acto», véanse pp. 41 y 171).

Llull parece haber sido de la opinión de que con esta clarificación del concepto de semejanza y su referencia a las omnipotentes *Dignitates Dei* superaba los errores tradicionales de la astrología medieval, iniciando una nueva comprensión de la misma. De hecho, debilitó el carácter determinista de los cuerpos celestes, de sus propiedades y efectos. Así, cuando ponía de manifiesto la diferencia esencial entre sus propiedades «verdaderas» y las «supuestas», postulando la supremacía de los *absoluta* y los principios a ellos ligados: su oposición debía entenderse sólo como una cualidad accidental *(per accidens)*. Por otra parte, el efecto de estrellas y planetas sobre el hombre no era para Llull inexorable. Dios tiene plena libertad para suspender esta influencia. Como el alma humana es libre, está en condiciones de oponerse con las decisiones de su voluntad y sus acciones a las constelaciones y su influencia.

Con ello intenta Llull poner de acuerdo la astrología tradicional con la imagen neoplatónica del mundo, la ontología de cuño aristotélico y la posición de su época ante el problema de la libre voluntad del hombre. Aunque aplicó su método combinatorio con celo de misionero, Llull fue siempre fiel al juicio racional y a la lógica por él desarrollada. De ese modo se situaba, con toda su obediencia a la Iglesia y su reconoci-

miento de las autoridades del pasado (especialmente Juan Escoto), en el umbral de una nueva época, que se centrará decisivamente en el estudio empírico del mundo visible y en los problemas del conocimiento, la fe y la libre voluntad.

Pero la gran influencia del pensamiento de Llull quedó inicialmente limitada a otros dominios. El aspecto racional de su doctrina y de su método había quedado oscurecido por las prácticas mágicas y las especulaciones filosóficas sobre la naturaleza. Así, no es casual que sus obras fueran editadas en las épocas en que la filosofía de la naturaleza y las teorías de la correspondencia conocieron su máximo florecimiento. Su posición central en la tradición hermética ha sido demostrada por Yates.

La escolástica tardía

El neonominalismo

«Neonominalismo» es el nombre de aquella corriente del siglo XIV que se opuso al método deductivo de la alta escolástica y que, ocupada críticamente con problemas empíricos y gnoseológicos, contribuyó a socavar el tipo de ciencia practicado anteriormente. Los representantes de esta corriente enseñaron principalmente en las universidades de Oxford y de París.

Los estudios y teorías ópticas del siglo XIII (Grosseteste, Roger Bacon, Peckham) habían resaltado la percepción del mundo y de la luz como una vía para llegar al conocimiento y, finalmente, a lo divino. En la luz, el mundo físico y el mundo suprasensible se encontraban. Como ya se subrayó anteriormente, la teoría de la «iluminación» de Buenaventura adquirió más importancia para la teoría del conocimiento de los neonominalistas que las abstractas deducciones lógicas de Tomás de Aquino, en quien esta corriente concentró su crítica. El argumento principal contra los escolásticos investidos de autoridad filosófica fue aquel relativismo del punto de vista que implícitamente subyacía ya en el juego dialéctico de las disputaciones, en apariencia sofísticas y la mayoría de las veces públicamente mantenidas. Lo que, en el orden de las argumentaciones, era objeto de duda, se convirtió en objeto de debate. Pedro Hispano desarrolló en sus *Summulae logicales* una técnica argumentativa negativa, en la que se examinaba la relatividad de las diferentes posiciones y se ponía todo en duda. Una estudiosa de esta época, Anneliese Maier, ha destacado de modo especial el escepticismo de los neonominalistas: todo lo que no es percibido y, por tanto, no es directamente accesible a la conciencia humana, es dudoso, como sostenían Durando de St. Pourçain y Pedro Auriol. Este último afirmaba que «cada cosa existe sólo por sí y por ninguna otra» (*Omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud:* cit. en Wellmuth, 1944, p. 37). Igual de radical fue la postura de los primeros nominalistas frente a los «conceptos universales» *(universalia)* (sobre Roscelin de Compiègne, véase p. 122).

Duns Escoto

El primer teórico neonominalista, Duns Escoto (1266-1308), que enseñó en Oxford, París y Colonia, era todavía realista en el sentido medieval de la palabra, es de-

cir, reconocía a los conceptos una existencia propia, autónoma. Duns Escoto distingue entre conocimiento intuitivo y abstracción posterior. Sólo al primero puede reconocérsele valor *cognoscitivo*. Es preciso trazar una línea de separación entre fe y razón.

El modo de abordar Duns Escoto el problema de la «libre voluntad» era característico de una nueva posición respecto al hombre y el mundo que fue extendiéndose en esta época: la libre voluntad de Dios incluye también lo arbitrario y la posibilidad de otros mundos. Mediante su razón, el hombre únicamente puede concebir lo que es necesario y racional para el modo como está él constituido. Dios es libre de aceptar o rechazar al hombre tal como es. Como ya hicieran los estoicos, Duns destaca la percepción, a pesar de sus limitaciones, como la única vía segura para alcanzar un saber limitado, pues ella está regida por el mismo principio activo que gobierna la naturaleza (véanse pp. 48 s.).

En la ontología de Duns Escoto, la cosa se realiza o es real de manera singular, en la forma de la *h(a)ecceitas*. No se trata ya, como en Tomás de Aquino, de la realización del género o de lo «típico» en lo particular, sino del devenir de la cosa o del ser vivo aquí y ahora. La acentuación de lo individual alcanza en Duns Escoto a todos los grados y todas las formas de la realidad, y no menos al orden del conocimiento y a la vida anímica del individuo. Al estar dotado de intelecto, el hombre contraría a la naturaleza, de la que es un rival. Pero necesita, en grado aún mayor que en Tomás de Aquino, de las cosas particulares para alcanzar el saber. La separación estricta entre fe y saber en Duns Escoto, que conduciría a la separación entre teología y ciencia natural, pronto se hizo general y corriente. En el siglo XV, Nicolás de Cusa acometió de nuevo, partiendo de posiciones neonominalistas, el intento de demostrar la existencia de Dios por medio de la lógica para superar la ruptura entre ciencia natural (o filosofía) y teología.

En la teoría escotista de lo bello, lo individual, la *hecceitas* –idea que se refiere a algo simple y apenas descriptible, inherente a la cosa singular o a la obra de arte–, es esencial. La belleza depende directamente de la forma particular, que confiere a la cosa su existencia propia y específica (así Duns Escoto en su *Opus oxoniense,* 1305/1306, 2, d. 3 qu. 6 y 3; cfr. De Bruyne, III, pp. 347 ss.). La belleza puede reducirse a diferentes propiedades, siendo percibida directamente. Conforme a la teoría de san Agustín, Grosseteste y otros neoplatónicos, la belleza es descrita como aquella armonía que resulta de la relación entre partes componentes. Sólo en la reflexión posterior puede el hombre dar cuenta de ella, determinando la magnitud, la forma y el color del objeto bello. Siguiendo a san Agustín escribe Duns Escoto: «La belleza no es ninguna cualidad absoluta en un cuerpo bello, sino que consiste en la composición de todos los elementos diferentes de un cuerpo, como la magnitud, la forma y el color, considerados en su mutua relación y respecto al cuerpo entero...» (*Pulchritudo non est aliqua absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenentium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem; Op. Ox.,* 2, d. 40 y I, qu. 17, a 3, n. 13).

Como estos componentes están inseparablemente unidos a la cosa particular y son condición de su existencia, son al mismo tiempo expresión de lo individual, de la *hecceitas*. La armonía en una obra o en un hombre resulta de la composición y el efecto conjunto de sus partes componentes, físicas o psíquicas. En relación a la obra o a la perso-

na como totalidades, estas partes pueden variar. La belleza reside tanto en las cosas visibles como en la contemplación de las mismas –en el conocimiento abstracto–. Por tanto, reside también en el orden de las cosas. El hombre la percibe intuitivamente como algo homogéneo, discriminando en un análisis posterior sus elementos particulares. La belleza despierta en el alma la conciencia y el amor; de su contemplación desinteresada brota el sentimiento de libertad. En la percepción estética, el objeto es (como en Tomás de Aquino) en principio independiente de toda función determinada. Pero esta disposición tiene el carácter del amor, y la sentimos como una actitud análoga a la del amor a Dios y a la de la aspiración a la belleza suprasensible (cfr. la concepción de Buenaventura). El espectador siente el doble deseo de subordinarse a Dios y entregarse por entero al goce subjetivo que depara la contemplación desinteresada de lo bello.

Con esta descripción del estado de la conciencia en el goce estético desinteresado y el sentimiento concomitante de libertad, Duns Escoto anticipa ideas posteriores de Kant y de Schiller (ya se han señalado tendencias parejas en la estética medieval anterior: en Juan Escoto, Tomás de Citeaux y Tomás de Aquino).

Occam

Guillermo de Occam (*ca.* 1300-1350), el discípulo radical de Duns Escoto, enseñó en París después de estudiar en Oxford. Junto con Nicolás de Autrecourt destacó como uno de los más penetrantes críticos de los sistemas de la alta escolástica. En 1324, el mismo año en que la Iglesia católica reconocía oficialmente los escritos de Tomás de Aquino, Occam fue conducido ante un tribunal en Aviñón para dar cuenta de sus errores. Pero consiguió escapar y halló refugio en Baviera.

Aún más riguroso que su maestro, Occam distinguió entre fe y saber, conocimiento intuitivo y conocimiento abstracto. (La contundencia con que afirmó la inconciliabilidad de estos opuestos ha quedado recogida en la conocida metáfora de la «navaja» *[Occam's razor].*) Según Occam, los «conceptos» *(universalia)* no existen en realidad; sólo se dan en el intelecto *(conceptus)* del hombre o como medios auxiliares de la comunicación *(vox).* La acentuación del individuo y de la cosa particular es aún mayor en Occam, siendo el único fundamento de su teoría del conocimiento. La percepción intuitiva es la única vía posible para el saber, y la introspección, directamente ligada a aquélla, es la esencia de la psique individual. Occam define el saber como «conciencia de la existencia del objeto observado». La experiencia abstracta se reduce a las imágenes de la fantasía y a los recuerdos almacenados en el cerebro. Pero éstos también se fundan últimamente en objetos anteriormente percibidos o en vivencias psíquicas. No cabe, por tanto, sacar de esta forma «abstracta» de conocimiento conclusiones sobre la realidad. Sólo el conocimiento «intuitivo» permite al hombre adquirir algún saber, que siempre resultará limitado, relativo a la existencia de las cosas y a lo que existe en general.

En el marco de esta crítica del conocimiento, con su cautelosa delimitación del ente cognoscible, la belleza no es entendida en el sentido de un concepto objetivamente real y trascendente, sino sólo como algo presente en la cosa particular. La belleza es, como en Duns Escoto, dependiente de la cosa o esencia particular. Ella aparece a la

percepción humana como factor constitutivo de lo percibido. También la belleza contribuye, pues, a aquel saber limitado que el hombre adquiere intuitivamente.

Para expresar su idea de lo universal, el hombre necesita de signos. Se sirve bien de los signos convencionales y arbitrarios que son las palabras, las cuales representan a las cosas, o bien de imágenes de las propias cosas, definidas consecuentemente como signos naturales, semejantes a lo designado. La convención y la percepción han determinado aquellos signos en el alma humana, signos que el hombre necesita para orientarse en el mundo y para la comunicación social. Occam pudo aquí inspirarse en la teoría tradicional, antes brevemente reseñada, de los signos, esto es, en la distinción agustiniana entre signo «natural» y signo «inventado», en la consideración por Hugo de San Víctor de la función indicativa de la palabra y la imagen y en la diferenciación de los *signa* según su índole y su función en el siglo XIII (véanse pp. 95 y 138 ss.).

Dos tendencias fundamentales de la teoría sensualista del conocimiento y la percepción del siglo XVIII fueron prácticamente anticipadas por Occam: la experiencia del mundo exterior como fuente exclusiva del saber y del conocer y la distinción entre signos arbitrarios-convencionales y signos naturales, gráficos, de las cosas visibles.

Occam asumió con una coherencia radical las consecuencias de su gnoseología y su ontología nominalistas: sobre Dios y su existencia nada puede decirse desde la ciencia y la filosofía. Sólo la fe, y no la razón, tiene aquí competencia. Según Occam, las pruebas anteriores de la existencia de Dios, como las propuestas por Anselmo y Tomás de Aquino partiendo de premisas lógicas y científicas, son inútiles. También en el terreno de la estética se aparta Occam de toda inferencia metafísica, y parece que no admitió aquella cautelosa analogía de Duns Escoto entre sentimiento estético y entrega amorosa a Dios. Como lo óntico nada tiene que ver con lo religioso, sino que queda limitado al mundo terrenal y sus criaturas, el fenómeno de lo bello, íntima e indisolublemente ligado a lo terreno, queda también desvinculado de lo conceptual y lo divino. El fundamento más hondo de la teoría medieval de la belleza desaparecía, quedando la belleza reducida a sus relaciones con las cosas terrenas y con la percepción estética.

El escepticismo

No se puede alcanzar la certeza, y el saber sólo limitadamente. En una serie de experimentos, que se hicieron célebres, los neonominalistas quisieron mostrar las consecuencias de su actitud estrictamente empirista. Entre otras cosas, desarrollaron un método matemático próximo al de la posteriormente denominada «inducción incompleta». La teoría del *impetus* de Buridán (ilustrada con el ejemplo de la fuerza que recibe una flecha disparada), las sospechas acerca del movimiento de la Tierra, las ideas de Oresmes sobre la relatividad del movimiento y otras hipótesis, basadas todas ellas en puras observaciones empíricas, condujeron a una visión relativista del mundo. En la misma línea que los filósofos eleatas de la Antigüedad clásica, que intentaron mostrar, en una serie de paradojas, lo contradictorio y relativo del mundo, y que la teoría del conocimiento de la época helenística, que confiaba ante todo en la percepción, los neonominalistas se dintinguieron por su posición limitativa y su escepticismo en todas las cuestiones científicas.

Anneliese Maier ha estudiado el papel que los neonominalistas desempeñaron en la historia del pensamiento como cuestionadores de los métodos deductivos y las inferencias causales de la alta escolástica y propugnadores de nuevos métodos científicos empíricamente fundados. La ciencia debía para ellos conformarse con el mundo visible y la experiencia sensible dependiente de él. No habiendo *universalia* en sentido estricto, no se puede partir de conceptos trascendentes, sino sólo de la cosa o el acontecer particulares y la observación. La razón de que los neonominalistas no tuvieran sucesores inmediatos pudo estar, paradójicamente, en su exigencia de un empirismo estricto, tan rotunda que ni siquiera permitía planteamientos hipotéticos fecundos. Pero sus experimentos en los terrenos de la óptica y la teoría de la perspectiva sirvieron de modelo a los teóricos del Renacimiento (Brunelleschi, Alberti, Leonardo), y hasta las actividades de estos últimos son impensables sin aquel movimiento iniciado en Oxford en el siglo XIII y luego culminante en París.

Una cuestión típica, que siempre constituyó un problema para la teoría de la perspectiva, era, por ejemplo, la relativa al fenómeno de la alteración de la apariencia de las cosas producida por la atmósfera o por la percepción humana *(species sensibiles in medio).* ¿Cómo afectan las cosas a los órganos del hombre y a su intelecto? ¿Cómo se produce la transformación de su apariencia en el cerebro, y qué papel desempeña el medio entre el ojo y el observador en el proceso psicofísico de la percepción? Roger Bacon, Olivi y Occam eran de la opinión de que el objeto obra directamente sobre los órganos de los sentidos, y que esta acción permanece constante como proceso causal. En contraste con ellos, Juan de Mirecourt y Buridán pensaban (remitiéndose a Alberto Magno y Tomás de Aquino) que debían considerarse tanto el medio como los procesos, de distinto tipo, que se desarrollan en la materia y en la psique. Los teóricos del Renacimiento fueron conscientes de este problema, como se desprende de una declaración de Alberti en la introducción a su *Della Pittura,* que expresa su posición respecto a esta cuestión, a la que ya habían respondido de forma diferente la óptica antigua y los árabes (véanse pp. 52, 144 y 219 ss.).

Sería una equivocación tratar de relacionar causalmente la teoría neonominalista del conocimiento y su nueva orientación en el terreno físico con la evolución de la pintura en la primera mitad del siglo XIV. La Iglesia se distanció de los neonominalistas, algunos de los cuales incluso fueron perseguidos. Pero el breve intervalo temporal entre la erección de los grandiosos edificios intelectuales de la alta escolástica y su socavamiento por la crítica de los neonominalistas, de los cuales muchos eran franciscanos, evidencia que en el seno de la propia Iglesia se produjeron fuertes disputas en torno a cuestiones relativas a la constitución del mundo, el lugar del hombre, las incumbencias de la fe y del saber y la libertad y la responsabilidad moral del individuo. El neonominalismo fue sólo la consecuencia final de una tendencia a considerar el mundo terreno como fuente del saber y factor determinante en el conocimiento, la fe y otros aspectos de la psique humana, tendencia que se había iniciado en Occidente ya a fines del siglo XI. Cabe delimitar esta evolución con el término «individuación», que desde mediados del siglo XIX se ha usado para caracterizar la nueva relación entre hombre y mundo en la época renacentista. Puede hablarse de individuación con mayor razón al tratarse de una tendencia –la individuación es *un* factor de la tradición cultural de Occidente, que en ciertas épocas obró decisivamente en su evolución.

La devoción

En el siglo XIII brotaron, en el suelo de la piedad popular fomentada por los franciscanos, formas de representación destinadas a influir sobre el público y a ejercer una función didáctica. Tal es el caso de las tablas con la figura de Cristo crucificado y las posteriores imágenes de devoción, y de los grupos escultóricos que representan la *depositio* de su cadáver. Las lamentaciones y los temas de meditación procedentes de los Apócrifos y de la tradición oriental fueron introducidos en Occidente a través de textos como los de los lamentos de María, los sermones, las laudes, que a fines del siglo adquirieron un carácter semidramático, las *Meditationes* de un Pseudo Buenaventura (franciscano de la segunda mitad del *dugento*) o textos de sermones de gran efectividad didáctica. La devoción y la exposición visual, la meditación y la explicación y la representación de la Pasión y de otros hechos sagrados contribuían, en el momento de la contemplación y la compenetración, a suspender los límites entre realidad y ficción. La *imitatio* llegó a ser, según F.-O. Büttner, «el ejemplo más sublime de elevación hacia el mismo Dios». Al mismo tiempo, las formas religiosas y estéticas se mezclaban unas con otras en un momento de práctica devocional y contemplación estética:

> Las fronteras entre los diferentes géneros literarios y aquellos otros que se situaban entre el rito, el drama y la oración fueron durante mucho tiempo tan difusas, que un cuadro de la Pasión de Cristo [...] no podía ubicarse desde el principio en un contexto determinado y delimitado. (Belting, 1981, p. 249.)

Tres citas pueden servir aquí para aclarar la complicada relación entre espectador e imagen devocional *(imago pietatis).* Erich Auerbach habla, en relación a la anterior literatura devocional medieval, de una especie de «teatro pedagógico, donde la escena y el gesto no sólo enseñan la materia, sino que en cierto modo también preludian los movimientos del ánimo que esa materia puede desencadenar» (*Literatursprache und Publikum in der leteinischen Spätantike und im Mittelalter,* 1958, p. 28). La imitación y la visión de Dios responden a las necesidades religiosas más fundamentales del hombre. En este proceso de identificación, el papel del concepto de semejanza *(similitudo)* es capital (véase p. 165). Semejanza significa aquí experiencia espiritual, un revivir emocional y la conciencia de situaciones análogas:

> La visión de la muerte, que normalmente induce al distanciamiento, y no al acercamiento, sólo era soportable para la conciencia que vivía esa muerte. Es una imagen que recuerda una muerte cuya realidad el espectador debe revivir emocionalmente. Con su gesto retórico de dolor y acusación, la imagen invita [...] a la identificación. La capacidad mimética a que ella apela se hallaba preparada en el espectador por un deseo mimético de alcanzar la vivencia de la semejanza con el hombre Jesús. (Belting, 1981, pp. 17-18).

Una positividad similar puede observarse en la evolución de la liturgia, cuyos signos y gestos litúrgicos deben entenderse como distintas formas de expresión de uno y el mismo dogma. La misma remisión se da en la imagen devocional o en la representación

verídica del acontecimiento sacro. Las propiedades específicas del medio garantizan el cumplimiento del papel mediador, instrumental de la forma plástica, que se expresa especialmente en su carácter de *tableaux vivant* y en una forma de presentación semidramática. En toda la variedad de medios y temas hay un parentesco estructural y funcional. Éste puede reducirse a la intención no sólo de remitirse a la materia misma, sino a la vez de traducir a textos e imágenes el acto y los sentimientos de la imitación devocional. Sobre la *imago pietatis* dice F.-O. Büttner: «La representación muestra la figura como modelo, pero el objeto al que se ordena la *pietas* que busca un modelo es transportado por el medio de que se sirve la imagen que lo representa a otro plano de realidad, es decir, tal objeto no puede verse. El verdadero objeto de la devoción puede, pues, quedar proyectado en la representación de una figura concebida como ejemplo. Ésta era para el creyente un modelo en el aspecto ascético [piadoso], y así llegó a ser para el espectador un modelo también desde aquellas condiciones psicológicas bajo las cuales él mismo se representaba el objeto de su devoción» (1983, p. 2).

En este sentido, las manifestaciones más diversas de la vida devocional, con toda su diversidad de medios y pluralidad de temas, se funden en una unidad. En cada una de ellas se da una forma de recepción estética. En aquella época de exploración empírica y paulatina conquista del mundo visible pueden compararse a un viaje al interior. Esta conciencia acentuada de la propia psique y de las vivencias subjetivas cuajó en formas literarias y artísticas que expresaban la interdependencia de movimiento anímico y figura sensible –en ellas, los aconteceres psíquicos y su reviviscencia consciente se recogían en fórmulas que debían inducir al espectador al acto devocional y a seguir un ejemplo (cfr. p. 204, fig. 30).

La mística

Esta tendencia al recogimiento, la contemplación y el autoconocimiento en el plano religioso siempre fue característica de la mística. La encontramos, por ejemplo, en los cistercienses del siglo XII, en el movimiento de las órdenes menores iniciado por san Francisco, en las visiones escatológicas de un Joaquín da Fiore y en el movimiento de los flagelantes a fines del siglo XIII. En los escritos de un Bernardo de Claraval o un Buenaventura, la experiencia místico-religiosa ocupa un amplio espacio; una expresión más popular de esta experiencia es la marea de escritos edificantes que apareció como consecuencia de la intensa actividad de las órdenes predicadoras y las hermandades de seglares a partir de la segunda mitad del siglo XIII. Citaremos sólo algunos escritos destinados a la edificación y a la compenetración del creyente con la vida y la Pasión de Cristo y con las vidas de María y de los santos, y que gozaron de gran estimación: la *Legenda Aurea,* de Jacopo da Voragine (*ca.* 1263-1273); las *Meditationes Vitae Christi,* del Pseudo Buenaventura; los escritos de los grandes místicos del siglo XIV: Meister Eckhart, Suso, Tauler y Ruysbroeck; las *Revelationes* de santa Brígida; y, como último ramal, el inmensamente popular libro de Tomás de Kempis († 1471) *Imitatio Christi.* También la obra de Boecio *De consolatione philosophiae* fue recuperada en torno a 1300 como texto edificante. (Sobre la «practica imitativa» y su ex-

presión iconográfica, véase el importante estudio de F.-O. Büttner *Imitatio pietatis*, Berlín, 1983; sobre Boecio cfr. las aportaciones de P. Courcelles.)

La disolución de la frontera entre lo terrenal y lo supraterrenal y el íntimo entrelazamiento de la conciencia humana con el mundo fenoménico encontraron en la mística su perfecto equivalente religioso-psicológico. Panofsky reconoce este paralelismo cuando escribe: «Both mysticism and nominalism end up with abolishing the borderline between the finite and the infinite» (Bibl., 1957, p. 15). La importancia que los nominalistas dieron a la cosa particular y a la observación empírica pudo haber reafirmado a la antigua pintura flamenca del siglo XV en la dirección que había tomado. El nominalismo encontró en el filósofo Nicolás de Cusa, que se atrevió incluso a expresar la hipótesis de un universo infinito, un valedor dentro de la Iglesia. Se ha señalado a modo de hipótesis el paralelismo de su teoría del conocimiento (*De conjecturis, De docta ignorantia, De visione Dei, De mente;* véanse pp. 212 ss.) con la tradición empirista de la pintura nórdica.

La contemplación neoplatónica de la divinidad y de lo bello, tan presente en la teoría medieval de lo bello, estaba próxima, en sus palabras e imágenes, a aquella vivencia religiosa que con tan vivos colores pintaron los místicos del siglo XIV. Meister Eckhart describe la unión mística del alma con Dios y con el Uno. La belleza era entendida, a la manera tradicional, como expresión de lo divino y suprasensible (véase al respecto Gilson, 1955, pp. 438 ss.). El estilo gótico flamígero, las vidrieras de coros y capillas, cuyos vivos colores el sol encendía, los Cristos y las Piedades nórdicas y las imágenes devocionales de pequeño formato, que debían incitar al espectador a la oración y la contemplación del misterio divino, del destino del hombre, del sacrificio doloroso y de la redención; esta derivación de las artes plásticas y de la arquitectura en el siglo XIV ha sido ya, desde hace tiempo, valorada como expresión de un nuevo fervor en el sentimiento religioso y la vida piadosa (cfr. F.-O. Büttner, *Imitatio pietatis*). Ciertamente, la mística ha marcado en muchas épocas la vivencia de la fe y la imagen de Dios del cristiano, pero en el siglo XIV esta tendencia fue especialmente intensa y extensa. Ella contribuyó de modo decisivo a la acentuación de lo subjetivo, también en la experiencia estética –la individuación en el terreno de la experiencia artística ha sido descrita, usando el término de Duns Escoto, como una «esthétique de l'haeccéité» (De Bruyne, III, p. 352).

Dante

En su notable libro *El otoño de la Edad Media* (1924), Johann Huizinga encarece la *Divina Comedia* de Dante como coronación de la cultura medieval y expresión de una actitud vital en la que la relación regulada entre hombre, mundo y Dios, la incesante recepción de la cultura antigua y la expresión en las lenguas vulgares llegaron a su máximo florecimiento. En suelo alemán –bien que en forma menos monumental–, Walther von der Vogelweide transmite el sentimiento de vivir en una época que ya había pasado por su punto culminante en lo social y lo cultural. Dante todavía contemplaba el arte *sub specie aeternitatis* –el arte sirve como comentario ético a la vida religiosa del hombre–. Las referencias de Dante al arte de su época son escasas. Las ideas cosmológicas del poeta están teñidas de la imagen aristotélica del mundo tamizada por

Tomás de Aquino, aunque en su descripción de la montaña del Purgatorio se han podido observar también influencias de la Antigüedad tardía (por ejemplo, de Macrobio) (cfr. Pochat, 1973, pp. 179 ss. para la bibliografía sobre este tema). El orden divino del mundo que encontramos en la *Divina Comedia* es jerárquico y perfecto; su perfección va mucho más allá de lo que el hombre es capaz de conseguir por medio del arte. La naturaleza sirve al artista de modelo –conforme a la teoría de Aristóteles–, y Dante llama al artista «nieto de Dios» (*nepote di Dio; Inferno,* I, pp. 99-100). La comparación entre artista, naturaleza y «creador» no es infrecuente en la literatura escolástica; por eso hay que cuidarse de sobrevalorar este pasaje de Dante. Son célebres unos versos de la *Divina Comedia* en los que, con la sentencia de Horacio a la vista *(ut pictura poesis),* establece Dante una comparación entre poesía y arte:

> Creía Cimbaue dominar en la pintura,
> pero ahora es Giotto el más nombrado,
> y así la fama de aquél se oscurece.
>
> *Credette Cimbaue nella pittura*
> *Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido*
> *Si che la fama di colui oscura.*
> (*Purgatorio,* XI, pp. 94-96)

Sigue a continuación el pasaje paralelo sobre la poesía, en el que Guido Cavalcanti, amigo de Dante, supuestamente ha desbancado a otro Guido (¿Giunicelli?) más viejo. Se afirma aquí una evolución; las obras de arte son, con el tiempo, cada vez más bellas y perfectas, y esa evolución se da tanto en la lírica como en la pintura. La comparación entre Cimbaue y Giotto es incidental, pero encierra fundamentalmente la misma concepción histórico-evolutiva que defenderían los humanistas a fines del siglo XIV.

La lírica italiana del siglo XIII, conocida como *il dolce stil nuovo,* desciende de las poesías cortesana y trovadoresca. En ella, el eros platónico recibe forma lírica. La visión de la belleza y el amor físico corresponden en ella al divino principio del amor dentro del mundo, y ambos conducen al hombre hacia esferas superiores. La virtud cristiana del amor al prójimo *(caritas),* y la fe como fundamento del conocimiento y la visión cristiana del mundo, en cierto modo desmaterializan lo sensible, que aparece transfigurado como una forma espiritual superior. La analogía entre la persona amada por la belleza de su apariencia, que atrae la mirada del amante, y la idea suprasensible de lo bello y bueno presentes en forma visible, ya había sido establecida por Jenofonte y por Platón. No muy distinta era la interpretación alegórica del Cantar de los Cantares en el siglo XII, donde la novia simboliza el alma del hombre cristiano o la *Ecclesia* que se promete a Cristo. Según Aristóteles y, después, Tomás de Aquino, el acto del amor debe entenderse como la realización de una cierta forma de existencia que ya encierra en sí la posibilidad de una forma de existencia superior. Esta concepción del amor como principio activo en el mundo y en el universo es la de Dante en su *Vita Nuova* y en su *Convito,* y también la de Guido Cavalcanti en su lírica. En las *Canciones y Sonetos* de Petrarca, la interpretación platónica del amor y de la belleza alcanzaría su expresión poética suprema.

Este poder físico y a la vez metafísico del amor y de la percepción a él ligada fue tematizado en el siglo XV por los neoplatónicos de Florencia, Marsilio Ficino y su círculo. Con ellos, la metafísica del amor volvió a cobrar gran importancia en la estética y la teoría del arte a fines del siglo XV y durante el XVI.

Como los antiguos escolásticos, dice Dante en la cuarta canción del *Convito* que ningún pintor podría representar una figura de la cual su mente no se hubiera formado previamente una idea. Ya encontramos una concepción análoga en el siglo XII (en Guillaume de Conches, en el «Heraclius» y en Alejandro de Hales; véase p. 140). De la observación de la naturaleza obtiene el artista aquella imagen interior que con sus manos trata de plasmar en la materia: *Nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura esser dee* (*Convito,* IV). Aquí también hay, por tanto, una referencia a la producción y reproducción artísticas –tampoco Dante atribuye al artista una «capacidad creadora»–. Menos esquemática y más dinámica y viva es la descripción que hace Dante, influido por el neoplatonismo, del amor y de la belleza. Pero también en este respecto pudo, como ya se ha dicho, haber estado influido por el *dolce stil nuovo* y por la tradición alegórica de la Iglesia.

La transmisión del pensamiento antiguo, especialmente a través de la latinización de los monasterios de la época carolingia llevada a cabo por Alcuino, ha sido reconocida por los estudiosos de nuestro siglo como un hito de la cultura medieval. La «revivificación de la Antigüedad clásica», que ya en el siglo XIV celebraron los humanistas como gran hazaña, no fue exclusivamente mérito suyo, pues la línea de separación entre el Medievo y el Renacimiento es bien difusa. Especialmente influyente fue en este respecto el importante estudio de Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), que aclaraba el modo y las dimensiones de la recepción de la Antigüedad durante la Edad Media. No es casual que esta obra estuviera dedicada a otro romanista, Gustav Gröber, y a Aby Warburg –este último se había dedicado como nadie antes al estudio de la recepción de la Antigüedad y del Renacimiento como periodo de transición de la Edad Media a la Edad Moderna–. Esta consideración es tan importante respecto a lo cultural y lo psicológico en el sentido más general como en lo tocante al arte en su historia, es decir, a la clasificación histórica de estilos y temas antiguos. A esta supresión de la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento también contribuyó de manera especial el gran investigador de las bibliotecas italianas P. O. Kristeller. Hay que ser consciente de eso también en el contexto de la teoría del arte y la estética.

La teoría medieval de lo bello como realidad óntica y fenómeno material no le iba a la zaga a la posterior estética renacentista. El papel del artista, el problema de la copia y la semejanza y la función de las artes plásticas aparecen también en ella tratados por lo menos tan profundamente como lo harían después los humanistas y los entendidos posteriores en materias artísticas. La tradición neoplatónica halló continuación en el siglo XV en Italia, especialmente a través de Ficino y su Academia de Florencia. La mística medieval de los números pervivió en la teoría de la arquitectura del Renacimiento. La tradición aristotélico-tomista conservó su puesto en el Renacimiento, e incluso en el siglo XVI, época de la Contrarreforma, reforzó su posición en lo que se refiere a la teoría del arte.

El Renacimiento

El Humanismo

La época renacentista no alumbró ninguna nueva doctrina ni ningún nuevo sistema filosófico. Y ya no se intenta, como hemos dicho en el capítulo anterior, hacer ninguna distinción neta entre esta época y la tradición medieval. No obstante, puede hablarse de un nuevo comienzo en lo que se refiere al estudio de la naturaleza, la cosmología y las ciencias asociadas, así como a la filología y las ciencias humanas. El término «humanismo» referido al renacer de las lenguas antiguas (griego y latín), así como a la literatura a ellas vinculada, no fue de uso común hasta principios del siglo XIX. Este término pudo provenir de la expresión *studia humanitatis,* que desde fines del siglo XIV comprendían el estudio de la literatura y las *artes liberales* (expresión probablemente tomada de Cicerón o de Aulo Gelio). Al iniciarse el siglo XV, los *studia humanitatis* comprendían gramática, retórica, historia, poética y filosofía moral, con especial atención a los modelos griegos y latinos. Los representantes de este dominio del saber se llamaron a sí mismos *umanisti.* Un *umanista* poseía casi siempre una cátedra en alguna universidad de una o varias de las llamadas disciplinas, o estaba vinculado a una corte o la Curia romana. Muchos humanistas ejercían un cargo en la administración de las ciudades, especialmente la de Florencia (por ejemplo, Coluccio Salutati y Leonardo Bruni). Los humanistas exentos de obligaciones cotidianas, como Petrarca o Bocaccio, constituían más bien excepciones [véase al respecto E. Garin, *Der italienische Humanismus,* 1947].

Es un hecho ya hace tiempo reconocido el que a lo largo de la Edad Media hubo varios periodos en los que los eruditos se dedicaron especialmente al estudio de autores *(auctores)* antiguos, propugnando una renovación de la lengua latina. A este respecto hay que mencionar la *renovatio* carolingia, el florecimiento de la poesía latina en el siglo XII, la adaptación de la retórica antigua a las necesidades de la época y el estilo epistolar, o *ars dictaminis,* cultivado especialmente por Juan de Salisbury (*ca.* 1115-1180). De la retórica antigua provenía la idea de que la razón y el discurso, *ratio* y *oratio,* «constituyen el fundamento de la urbanidad y la sociedad», y quien intenta romper

esa unidad merece la calificación de «enemigo del Estado» *(hostis publicus)* (cfr. Curtius, 1967, pp. 86 ss.). En este contexto, Curtius ha señalado la afinidad espiritual entre Juan de Salisbury y Petrarca. En primer término es, por tanto, la lengua –el latín– la que actúa como portadora de la cultura y de vínculo entre la Edad Media y la Antigüedad, aunque en el marco de las artes plásticas también se recurrió explícitamente a los *exempla* antiguos en el estilo y la temática.

Curtius ha estudiado detalladamente la aludida transformación del modelo retórico antiguo (Cicerón, Quintiliano, Donato, etc.) en los manuales de poética y de retórica *(ars dictaminis)* para ajustarse a la práctica epistolar medieval, así como la inclusión en éstos de colecciones de cartas antiguas (Plinio el Joven, las cartas políticas de Casiodoro) en el siglo XII, así como su relación con la práctica de los humanistas posteriores. P. O. Kristeller fue el primero que puso claramente de relieve esta relación. Los cultivadores medievales de la retórica y el arte del discurso (el *ars dictaminis* o el *ars arengendi* o *predicandi*) –las prédicas ejercieron gran influencia merced sobre todo a la actividad de las órdenes predicantes en el siglo XIII– aparecen como precursores de los humanistas, ocupados igualmente en la redacción de cartas y discursos y la composición de poemas. Puede, así, hablarse de una renovación de la retórica clásica, en el sentido más amplio, en el Renacimiento. Igual que en la Roma antigua, el sistema educativo centrado en la retórica era la base de la instrucción en las escuelas. A ello se añadió la novedad de la ocupación *filológica* con los autores antiguos, que animaba a los humanistas a imitar a los que eran sus grandes modelos.

El conocimiento de la literatura clásica y del uso correcto del latín experimentaron una ampliación y una profundización considerables en los siglos XIV y XV. Al renovado descubrimiento de los autores antiguos, que en su mayoría habían sobrevivido durante siglos, ignorados y olvidados, en manuscritos de la época carolingia en bibliotecas y monasterios (por ejemplo, en St. Gallen), se añadieron los conocimientos recién adquiridos de la lengua griega y el contacto directo con obras de filósofos, dramaturgos e historiadores griegos. A comienzos del siglo XV llegaron a Italia desde Bizancio algunos lingüistas. El principal de ellos fue Manuel Crisoloras (véase p. 206). También se adquirieron en Bizancio numerosos escritos griegos, entre ellos las obras de Platón, Aristóteles y Plotino. De ese modo, una parte de la herencia cultural antigua se salvó de la destrucción que siguió a la conquista de Constantinopla por los turcos en el año 1453.

La base pragmática de la retórica dio lugar a la unión, característica del Renacimiento, de teoría y práctica: los humanistas no sólo se entregaban al estudio de extensas fuentes antiguas, sino que intentaban emular a los autores clásicos en sus propios escritos en verso y en prosa. La «imitación» *(imitatio)* incitaba a la emulación *(aemulatio)* –una osadía que, por lo demás, no hacía distingos entre el latín y las lenguas vulgares–. Estrechamente vinculadas al lado literario de los *studia humanitatis* estaban las disciplinas de historia y filosofía moral, hecho que tendría una repercusión decisiva en las artes plásticas y la teoría del arte. Estas ramas de las *artes liberales* se hallaban en competencia con la lógica y la filosofía de la naturaleza de la época, que hasta fines del siglo XVI estuvieron marcadas por la tradición aristotélica. El empirismo de la Escuela de Oxford (siglo XIII) y el neonominalismo del XIV hallaron continuidad en la óptica y los estudios acerca de la perspectiva, en la observación de la naturaleza por Leonardo y en la astronomía.

Es, por tanto, una equivocación hablar, a propósito del Renacimiento, de ruptura con la Edad Media. Más bien se debe hablar de una nueva orientación en algunos dominios de las «ciencias libres», mientras que otros permanecieron en buena parte anclados en la tradición escolástico-aristotélica. Pero el interés de los humanistas por la filosofía moral antigua, así como su deseo de estimular el desarrollo de la propia personalidad mediante el estudio de los autores clásicos, no dejaron de influir sobre otros dominios de las ciencias y la filosofía.

En lo que respecta a la estética y la teoría del arte, no puede decirse que los humanistas fueran verdaderamente innovadores. Las consideraciones sobre el papel del artista o la función del arte sólo aparecen ocasionalmente, y éstas no pueden compararse con las muy elaboradas ideas que podemos encontrar en la escolástica. En cambio, fue abriéndose camino un nuevo enfoque del arte plástico como fenómeno *histórico* –y, como ya ocurriera en la época helenística, tal consideración histórica sería el germen de una posterior historiografía del arte–. El paralelismo entre ambas épocas puede extenderse aún más, pero baste decir que, para los conocedores del arte, el verdadero objeto de las artes plásticas, al que debían ceñirse los criterios para enjuiciar sus productos, era la imitación de la naturaleza y el ilusionismo.

Los conceptos mediante los cuales se describían y valoraban obras de arte procedían casi todos del arsenal de la retórica. Así, en lo que se refiere a la teoría del arte y la estética de los primeros tiempos del Renacimiento puede decirse lo mismo que, en general, de las aportaciones de los humanistas: ningún sistema nuevo ni filosofía del arte originales, pero sí una nueva concepción histórica del arte y de su evolución, además del convencimiento de que, también en estos dominios, era la Antigüedad la que establecía las normas y los modelos válidos. De esta «posición clasicista» se nutrió, no siempre con razón, la idea de la superioridad de la propia época respecto a la medieval. Si la Edad Media nunca acertó a establecer con claridad su diferencia esencial con la Antigüedad, aunque en ella latía un sentimiento de continuidad ininterrumpida, en la que se fundaba la legitimidad del Estado y de la Iglesia, los humanistas percibían la gran distancia que los separaba de una cultura perteneciente a un pasado remoto que tanto más claramente irradiaba desde su lejanía temporal. Los humanistas también contribuyeron a la polémica, que fue más que un ejercicio literario de rigor, entre los diferentes sectores de las *artes liberales*. Los críticos de las artes plásticas, y a veces los propios artistas, tomaron parte en ella –lo cual remató en su aspiración a ser admitidos entre los representantes de las artes liberales, y finalmente también en la disputa sobre las diferencias de rango entre las propias artes *(la disputà delle arte)*.

Petrarca – Boccaccio – Filippo Villani

El primer gran representante de la nueva generación de humanistas de la primera mitad del siglo XIV, Francesco Petrarca, miraba en su poesía amorosa, por una parte, a la doctrina neoplatónica de la belleza y, por otra, a la tradición lírica de la poesía trovadoresca y al *dolce stil nuovo*. En cuestiones de arte y estética, Petrarca invocaba a sus maestros antiguos, Cicerón y san Agustín. La experiencia de lo bello en el mundo es-

taba para él ligada, como en san Agustín, a la conciencia moral del hombre. Pero la devoción de Petrarca por los antiguos no debe engañar sobre su actitud fundamentalmente cristiana –precisamente la combinación de una concepción moral cristiana con la herencia de la Antigüedad era una seña distintiva del humanismo renacentista.

Sin renunciar a su fe, Petrarca concibió, como resultado de sus estudios filológicos de los antiguos, una nueva idea de la evolución histórica de la cultura en Occidente. Roma le parecía el gran paradigma en todos los respectos. Pero en la época del cristianismo palideció el antiguo esplendor y desapareció la vieja gloria. Por eso, la tarea más importante de su tiempo, según Petrarca, era la de llamar a la lengua y la cultura de los antiguos a una nueva vida, restaurar su prestigio y llevar luz a aquella «oscuridad» *(tenebrae)* que había caracterizado a la vida cultural en la Edad Media.

Las artes plásticas no estaban excluidas de esta renovación. Recordando la caracterización de Giotto por Dante (véase p. 196), Giovanni Boccaccio, admirador de Petrarca, comparó la labor del pintor con la del poeta: así como Giotto había infundido nueva vida a la pintura, hasta entonces languideciente, Petrarca habría erigido a Apolo un nuevo santuario. En un célebre capítulo del *Decamerone* escribió:

> *Giotto [...] ebbe uno ingegno di tanta eccelenzia, che ni una cosa dà la natura, madre di tutte le cose et operatrice, col continuo girar de'cieli, che egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto (generata o prodotta) dessa paresse, in tanto che molte volte cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per cio, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli errori d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere alla 'ntelletto de savi dipignendo, era stata sepulta [...].* (*Decamerone*, cap. VI, 5.)

> [Giotto [...] poseía un talento tan sobresaliente que no había cosa alguna de la naturaleza, madre y principio de todas las cosas [...], que con la barra, la pluma o el pincel no pudiera reproducir de tan fiel manera que las cosas que él representaba no parecieran un producto suyo (la naturaleza); y a menudo el que contempla sus pinturas (de Giotto) se engaña y cree que lo que sólo está pintado es realidad. Por eso Giotto devolvió a la pintura la claridad (o: a la luz) después de que durante siglos hubiera quedado sepultada por los errores de aquellos que con su pintura buscaban deleitar a ojos ignorantes en vez de dirigirse al intelecto de los sabios].

Además de la concepción histórica del arte y la cultura de Boccaccio, expresa en ese capítulo, es de destacar la importancia que este autor concede al ilusionismo como criterio para la valoración de la obra artística y su mención del espectador formado. En contraste con los teóricos medievales (por ejemplo, Alain de Lille; véase p. 141), Boccaccio celebra la semejanza engañosa de la obra de arte con el objeto representado como algo digno de lograrse. Como en la época helenística, se estima aquí de modo especial la capacidad del artista *(ingegno)*. La preferencia por estas cualidades fue también la razón de la indagación artística y científica de la perspectiva, la representación de cuerpos en movimiento y la reproducción de la luz durante el siglo XV en Italia y en los Países Bajos (fig. 30).

También Filippo Villani se refería hacia 1400 a la evolución histórica de las artes plásticas en los retratos de personajes célebres de la historia de Florencia. Sobre la situación de la pintura en las postrimerías del siglo XIII decía:

> *Cimbaue [...], antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia puerilíter discrepantem cepit ad naturae similitudinem quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare... Post hunc stracta (strata) iam in novibus [novis] via Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.* (Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus,* 1404, en J. von Schlosser [ed.], *Quellenschrift zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters; Quellenschriften...* N. S. VII [Viena, 1896], pp. 370 ss.)

> [Cimbaue [...] fue el primero que, con su habilidad técnica y sus dotes, devolvió al antiguo arte de la pintura la fidelidad natural; a un arte que, a causa de la ignorancia de los pintores, se hallaba desde hacía tiempo en decadencia, pues no poseía ningún sentido, ninguna meta, y se había desviado de manera pueril de la semejanza natural... Una vez se dieron las condiciones para un renacimiento del arte, pudo Giotto, que no sólo emuló en prestigio a los pintores antiguos, sino que superó a éstos en habilidad y talento, restituir a la pintura su antigua dignidad y reputación...]

Villani describió la evolución del arte, en el mismo espíritu que Boccaccio, como un progreso de las formas ilusionistas desde estadios inferiores a otros superiores. Probablemente los humanistas se inspiraron en las consideraciones sobre el arte de Plinio el Viejo (*Hist. Nat.*, XXXIV-XXXVI). También Cicerón se había referido en sus escritos retóricos a la evolución de la *téchne* y de la cultura.

La comparación, que luego se hizo tópica, entre pintura y poesía (véanse pp. 72 ss., sobre Horacio), y la afirmación de que la imitación cada vez más lograda de la naturaleza significaba un «renacer» de la cultura antigua, no deben engañar respecto al hecho de que los humanistas tampoco se inclinaban a conceder a las artes plásticas el mismo rango que a las tradicionales *artes liberales*. En el prólogo a sus *Elegantiae linguae latinae* (*ca.* 1435-1444) dice Lorenzo Valla que «muchos opinan que los pintores no les van a la zaga en capacidades del espíritu *(ingenium)* a aquellos que han adquirido rango y nombradía de maestros en las *artes liberales;* estos últimos sobresalen en su "arte" de escribir, su dedicación y su erudición, y los primeros lo hacen en su terreno por sus talentos innatos y su buena memoria». La condescendencia de los humanistas frente a sus colegas artistas no pasó de ahí. Los criterios sobre la capacidad del artista *(ingenium, ars* y *memoria)* guardan aquí correspondencia con las condiciones que debía reunir el orador antiguo, pero eran los mismos que los teóricos medievales enumeraron como características del artista.

Un importante supuesto de la producción artística destacado por los humanistas era la *memoria,* la cual debe aquí entenderse o como memoria eidética o como idea clara de la obra que se pretende crear. La afirmación de Valla es también interesante porque establece un paralelismo entre el arte plástico y la literatura –al dominio de las artes plásticas pertenecen también explícitamente la escultura y la arquitectura.

Fig. 30. Giotto, *Lamentación por Cristo,* capilla de Scrovegni, Padua.

La evolución fáctica de la escultura en la Italia de la segunda mitad del siglo XIII acusa una intensa recepción de las formas antiguas, y por otra parte una resuelta tendencia a la representación ilusionista y a la disolución de los rígidos esquemas bizantinos. En este contexto hay que destacar las esculturas de Nicolà y Giovanni Pisano: el padre, más influido por la Antigüedad, por ser natural de la Italia meridional y estar familiarizado con las esculturas de los sarcófagos antiguos; y el hijo, que vivió en Francia más influido por las «modernas» esculturas francesas de las catedrales, con sus curvas suavemente trazadas y sus fisonomías amables y sensibles. Pero ello no significa que Nicolà Pisano no conociera también –y lo conocía en grado asombroso– el Gótico francés. Este hecho lo ha visto confirmado Poeschke en el púlpito de la catedral de Siena. Nicolà refleja también la tendencia a la individuación en su nuevo estilo narrativo –autonomía de los elementos y las figuras particulares de las composiciones, a la vez que «trabazón *en* la obra según el espíritu y la forma» (Poeschke, 1973, p. 49)–. Lo que Nicolà consiguió en la escultura lo consiguió Giotto en la pintura y el fresco: la inclusión del individuo en el orden superior de la composición, donde la multiplicidad del mundo sensible y de las manifestaciones psíquicas recibe, a través de las formas que adquiere, una interpretación a la vez hondamente humana y artística-estética (fig. 30).

Cennini

El primer tratado de pintura que bebe tanto del Renacimiento como del Gótico tardío, *Il libro dell'arte,* de Cennino Cennini (hacia 1390), no es una obra meramente técnica. En la introducción se alaba a Giotto como pionero en la liberación de la tradición «griega» (= bizantina). Además de su habilidad técnica, el artista tiene para Cennini libertad para crear sus figuras según su fantasía; en esto, el artista compite –como sostenía Horacio– con el poeta, que trata libremente con su materia. La imaginación del artista es, según Cennini, una condición de la creación artística en general. Desde tiempos primitivos, la capacidad expresiva del hombre ha sido una característica de su esencia. Cennini hace suya la interpretación primitivista de la evolución del arte y la cultura que propuso Horacio. (Posteriormente, esta interpretación arraigaría aún más profundamente en la teoría del arte de Occidente. Sobre la recepción del *Ars poetica* véase R. W. Lee, *Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting,* 1940.)

Hay dos círculos temáticos que merecerán especial atención en la teoría del arte del siglo XV y que también son tratados por Cennini: la construcción de la perspectiva y el estudio de la proporción. Cennini describe la perspectiva, de manera puramente empírica y sin que pueda hablarse de una verdadera construcción, como la reducción de un objeto en la profundidad. Tal reducción es calculada, a la manera tradicional, según una sencilla serie aritmética: 1:1/2:1/4:1/8...

Mayor interés tiene la exposición por Cennini de las proporciones humanas, la primera de su tipo en el Renacimiento. La figura humana aparece inscrita en un círculo; el cuerpo es dividido en ocho partes iguales, y el rostro en tres partes también iguales, sirviendo la longitud de la nariz como medida básica. Es posible, aunque poco probable, que el *homo bene quadratus* de Vitruvio fuese el modelo de Cennini. Como ya dijimos, la *Architectura* de Vitruvio no llegó a caer en el olvido durante la Edad Media. Pero el canon antiguo y la tripartición del rostro aparecen también en otros escritos de la Edad Media. Se mencionan en una visión de Hildegarda de Bingen († 1178; *Liber Scivias,* Múnich, Staatsbibliothek, *Cod. lat.* 13002; cfr. Seznec, ed. de 1961, 65) y en el *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais de hacia 1250 (Lib. XXVIII, 2). Quizá conociera Cennini esta última obra, pues era muy popular.

Las reflexiones históricas y teóricas contenidas en el tratado de Cennini anticipan en muchos aspectos las discusiones teóricas del Renacimiento, pero sus soluciones proceden sin excepción de la tradición medieval. El *Libro dell'arte* constituye, sin embargo, un hito de la tradición teórica debido a que fue escrito por un artista dado también, como ya antes el monje Theophilus, a las reflexiones teóricas sobre la práctica artística. Poseemos suficientes datos sobre el modo de trabajar en un taller italiano *(bodega)* del siglo XIV.

Los capítulos técnicos del tratado de Cennini son de gran interés no sólo para el conocimiento de la práctica pictórica, el fresco, la preparación de fondos y colores, etc., sino también por su lado teórico, pues en ellos se utilizan términos que luego emplearían los teóricos posteriores. Así, *disegno* (dibujo o boceto, «piedra angular del arte») y *colorire,* fundamentales en la realización o materialización de la idea artística. El modelo es designado con un término medieval común: *exemplum (esempio).* Se encuentran además los términos *rilievo* y *sfumare,* empleados para caracterizar una forma de pintar

que busca ciertos efectos plásticos, ilusionistas; *naturale,* para expresar la similitud con la naturaleza, y *maniera,* referido al estilo pictórico personal. Estos términos serán desde entonces empleados en los textos relativos a la teoría y la práctica de la pintura.

Crisoloras

Como ya hemos dicho, el humanismo se desplegó especialmente en el terreno filológico. Los humanistas deseaban aprender griego para poder leer a los clásicos en su lengua original y, sobre todo, para poder traducir los viejos manuscritos y libros que habían reunido en gran número. En la primera mitad del siglo XV llegaron a Italia profesores de griego (Crisoloras, Argiropoulos y Besarión) cuya contribución a la conservación de la cultura antigua fue inestimable. En lo tocante a la estética, los griegos debieron de haber influido hasta cierto punto en la valoración positiva de la escultura. Ya desde los tiempos de la patrística, las imágenes y sus significados ocuparon un lugar central en la vida religiosa del Imperio romano de Oriente (baste recordar el ejemplo de Basilio el Grande; véase p. 90). Con posterioridad a la polémica acerca de las imágenes, los contenidos de las imágenes y la expresividad del arte visual y auditivo fueron seguramente de máxima importancia. Al mismo tiempo pudo haberse planteado toda la problemática relativa a la copia. Un buen testimonio al respecto es una carta de Crisoloras, redactada hacia 1410, que trata de manera asombrosamente clara de la contemplación en sentido estético (*Epist.* 3, MPG 156, c. 57 ss.; cit. en C. Mango, 1972, pp. 254/255).

¿Por qué, se pregunta Manuel Crisoloras, el hombre encuentra mayor placer en la contemplación de copias de plantas, animales u hombres que en la de estos mismos seres, y halla más interesante la belleza que hay en las pinturas o las esculturas que la de los propios modelos? La belleza que en estos casos verdaderamente admiramos no es sino la que se halla en el alma del artista, y que se muestra en la forma expresiva de la obra artística. El artista transforma en su mente las impresiones de su percepción para luego plasmarlas en materiales como piedra, madera, bronce o pigmento. Y no es sino esta capacidad de conformar artísticamente la materia lo que admiramos. De la misma manera, cuando contemplamos los seres vivos pensamos en aquel espíritu que los ha creado y que sigue creando otros cada día. La analogía entre Dios y el artista llegó a ser un tópico ya en la época de la patrística –quizá haya que ver aquí la sombra de san Basilio.

La valoración por Crisoloras de la capacidad expresiva del arte se inscribe en una larga tradición –la hemos encontrado antes en Basilio el Grande, Teófilo, Guillaume de Conches, los victorinos, Alejandro de Hales y Buenaventura–. Crisoloras gozó de especial consideración por parte de Ficino y del círculo de sus sucesores en el marco de su ontología de cuño neoplatónico.

Humanistas y coleccionistas

Entre los incansables coleccionistas y copistas de autores antiguos, griegos y romanos, sobresale el secretario papal Poggio Bracciolini († 1453), que durante el Concilio

de Constanza (1414-1418) se dedicó principalmente a rebuscar manuscritos en las viejas bibliotecas de los monasterios: Reichenau, Weingarten y St. Gallen, y también Cluny y Langres, auténticas minas de manuscritos. Del estudio ya clásico de Georg Voigt se desprende que se desempolvaron manuscritos completos de Quintiliano y escritos, olvidados desde hacía mucho tiempo, de Cicerón, Statio, Silio Itálico y Tácito. En St. Gallen se halló además una versión de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio (cfr. G. Voigt, 1960, I, pp. 232-268; sobre Vitruvio, véase p. 274).

Ciriaco, hijo de un comerciante, autodidacta del latín y el griego y coleccionista de libros y antigüedades, viajó desde Ancona por Italia y todo el mundo mediterráneo. En sus *Comentarios* describió las múltiples impresiones que le dejaron las antigüedades que encontró, dibujó ruinas de templos antiguos y coleccionó gran número de inscripciones, junto a monedas, gemas y vasos. No pocas colecciones de antigüedades y depósitos de las cortes principescas de Roma, Florencia y Nápoles, así como la *signoria* de Venecia, recibieron partes de los tesoros de Ciriaco. Receptor de generosos créditos, pudo adquirir sin trabas en el archipiélago griego los libros más valiosos, entre ellos los *Escolios de la Ilíada* (que ya antes había tenido en sus manos junto con la *Odisea*), escritos de Crisóstomo, Basilio, Dionisio, Gregorio y otros de autores antiguos, como Aristóteles, Platón, Hipócrates, Galeno, Ptolomeo, Heródoto y Plutarco.

Los lectores podían acceder a las obras de los clásicos en bibliotecas cuyos fondos no dejaban de aumentar, sobre todo en Florencia y Roma. Niccolo de' Niccoli († 1437) poseía en Florencia una rica colección, además de conservar en su residencia esculturas, vasos, pinturas, gemas, monedas y otros objetos antiguos. Cosme de Médicis, mecenas y amante de la Antigüedad, puso los cimientos de lo que sería la colección medicea de libros, esculturas, pinturas y gemas, pero sobre todo fue un edificador que erigió un lujoso palacio urbano, villas e inició la construcción de la iglesia de San Lorenzo, en la que participó Brunelleschi.

Después de la entrada de Martín V en Roma, la ciudad despertó de su sueño medieval. Poggio estuvo ligado a la curia romana durante medio siglo, hasta su muerte en 1453. Lorenzo Valla estuvo al servicio de la corte napolitana de Alfonso de Aragón desde 1442, siendo más tarde llamado a Roma por el papa humanista Nicolás V. En Florencia y en el norte de Italia, Guarino Guarini, de Verona, Vittorino Barbaro y Jorge Trapezunt prosiguieron la labor de Crisoloras. Al Concilio de Ferrara y Florencia (1438-1440), que estimuló las relaciones con Bizancio, asistió acompañando al emperador bizantino Juan Paleólogo, también conocido como el cardenal Besarión, que pertenecía a la orden de San Basilio y había sido admitido por los teósofos en una sociedad secreta de neoplatónicos en Mistra. En aquel concilio, Besarión se adhirió a las resoluciones de la Iglesia romana, pero en aquella época unificadora de confesiones nunca dejó de ser un defensor de la lengua y la tradición griegas. A su muerte, acaecida en 1472, Besarión legó su gran biblioteca, formada por cerca de 900 volúmenes, a la ciudad de Venecia –esta donación sería la base de la posterior Biblioteca Marciana.

La mayor colección de obras antiguas debió de ser la de los Médicis, que además del legado de Niccolo de' Niccoli albergaba los de Coluccio Salutati, Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni, Poggio y Filelfo.

La creciente erudición, desarrollada en repúblicas urbanas y contraria a la antigua reserva monacal, favoreció una actitud completamente abierta a las bellas artes y a la literatura. Este desarrollo llegó a su punto culminante con Lorenzo il Magnifico (1469-1492). En 1447 ascendió el primer Médicis al trono pontificio como papa Nicolás V (Parentucelli), acontecimiento que dio comienzo a una «era augusta». (Sobre este último, cfr. Voigt, 1960, II, pp. 56 ss. Sobre Lorenzo de' Medici, cfr. el libro fundamental de Chastel, 1961; Bibl.).

Ars nova

«*Ars nova* is the full manifestation of pure musical art, freed from the service of religion or poetry and constructed according to its own laws: and as the first of the Avignon Popes, John XXII, bitterly complained in his Bull "Docta Sanctorum", words were now treated as mere pretext for music» (*Ars Nova and the Renaissance 1300-1540, New Oxford Dictionnary of Music,* vol. III, 1960, xvii). Aunque quizá la «música pura» aparezca aquí demasiado resaltada, y la gregoriana un tanto arrinconada, la nueva música polifónica desarrollada entre uno y otro siglo en los Países Bajos y en la corte de Felipe el Bueno de Borgoña sin duda fue saludada por sus contemporáneos como anunciadora de una nueva era artística. El desarrollo de esta nueva música coincidió con el de la nueva pintura al óleo flamenca, cuyos principales cultivadores fueron Roger Campin y los hermanos Van Eyck. Una inscripción del altar de Gante resume lo que significó aquella nueva pintura: «El pintor Hubert van Eyck, no ha habido otro mayor, lo empezó, y su hermano Jan, segundo en rango, lo concluyó a petición de Judocus Vijd; este verso de 6 de mayo (1432) os invita a contemplar lo realizado».

Pictor Hubertus e Eyck: maior quo nemo repertus
Incepit · pondus q(ue) Johannes arte secundus...
Judoci Vijd prece fretus
Versu sexta mai · vos collocat acta tueri.

De Jan van Eyck sabemos que, aparte de su actividad artística, viajó en misión diplomática representando a Felipe el Bueno de Borgoña, y que poseía una notable cultura. A él se atribuye, bien que injustamente, la «invención» de la nueva técnica de la pintura al óleo. Pero supo utilizar como nadie la nueva técnica en la reproducción ilusionista del espacio, los cuerpos y la luz. Las cualidades ópticas de sus cuadros se combinan con un tratamiento a veces revolucionario de la perspectiva. Jan van Eyck llevó la reproducción pictórica de todas las cosas hasta lo inaudito, lo cual disfrazaba el contenido simbólico de sus pinturas religiosas (Panofsky habla de *disguised symbolism* [fig. 31], *Early Netherlandish Painting* [1953] 1971, pp. 144 ss.).

La reproducción fiel, detallista, de la naturaleza, el virtuosismo en la luz y el refinamiento en la reproducción de imágenes reflejadas merecieron las mayores alabanzas del humanista Fazio desde la corte de los Aragón en Nápoles, quien en su «Libro de hombres célebres» calificó a Jan van Eyck, junto a Rogier van der Weyden, aún vivo enton-

Fig. 31. Jan van Eyck, *Virgen en la iglesia,* galería de pintura de los Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

ces, como el principal pintor de la época *(nostri saeculi pictorum princeps)*. Fazio destaca además sus conocimientos de geometría y de todas las artes complementarias de la pintura, así como sus estudios del color basados en observaciones procedentes de la Antigüedad (*Bartholomaei Facii De Viris Illustribus,* 1455/1456, ed. Fir. 1745, 46 y 48; cit. en Panofsky, *Early Netherlandish Painting* [1953], 1971, p. 361, n. 7).

La reproducción detallista de la naturaleza visible en toda su variedad iba emparejada con una honda piedad y un sentimiento religioso, y en una forma tan ejemplar como la que había caracterizado al más viejo Rogier van der Weyden y caracterizaría luego a Hugo van der Goes. Parece estar fuera de toda duda que el neonominalismo, con sus estudios rigurosamente empíricos de la naturaleza, de la óptica y la perspectiva, proporcionó un fundamento teórico a Jan van Eyck y sus sucesores. Por otro lado, la introspección religiosa resultó intensificada en aquel tiempo por la interiorización de la vida en la fe, la *devotio moderna,* la abundancia de escritos edificantes y la tradición del culto a la imagen devocional. Pero, ¿de qué manera se combinaban estas dos componentes en el primitivo arte flamenco?

Nicolás de Cusa

Esta nueva actitud espiritual iba a recibir una formulación filosófica posterior en los escritos del cardenal Nicolás de Cusa (mediados del siglo XV). En su obra *De docta ignorantia,* Nicolás desarrolla una teoría del conocimiento en la que los pares de opuestos inconciliables –ilimitado-finito en el mundo visible e infinito-absoluto en el divino– se unen. Inspirándose en Platón, cuya obra conocía Nicolás en el original griego, desarrolló la nueva teoría del conocimiento a partir del dualismo que establecen el mundo de las ideas y el de los fenómenos sensibles. Nicolás recurre a la idea, procedente de Lactancio, del saber del no saber. Las cosas del mundo sensible, entre las que también se cuentan los planetas, son empíricamente mensurables, pero nunca pueden determinarse de modo definitivo. Son por eso *indefinidas.* Lo metafísico no es medible cuantitativamente, y por eso se da unívocamente como infinito y absoluto. Lo infinito y lo absoluto se excluyen mutuamente. Pero a este principio de inconciliabilidad añade Nicolás el principio de lo común: Dios sólo puede manifestarse al hombre como a su opuesto, es decir: en lo finito *y* medible. Esta certeza es el punto de partida de la teoría del conocimiento del Cusano: lo visible es libre en su mensurabilidad ilimitada. Pero, en su determinación empírica de lo visible, el hombre aspira últimamente al conocimiento de la forma ideal, platónica, de las cosas, de lo original. El método empírico no conduce al saber absoluto, que es la visión de Dios *(precisio),* pero lo pone como hipótesis *(conjectura).* Precisamente a causa de su limitación debe la experiencia empírica valorarse como demostración positiva de aquella realidad superior de la que participa (*De conjecturis,* I, 13). El hombre sabe de su no saber, pero de esta *docta ignorantia* resulta la certeza de la realidad superior existente tras la pluralidad de las cosas terrenas y la aspiración a lo divino y absoluto. Cuando el hombre traza, por ejemplo, la forma redonda de una cosa, piensa en la forma ideal, geométrica, vinculable a Dios. En una célebre comparación, Nicolás presenta a Dios como un punto o como un círculo

que no cambia esencialmente cuando su diámetro aumenta o se reduce infinitamente. Dios es capaz de abarcarlo todo y estar a la vez presente en todo: «... Y lo mismo que como centro del universo puede también ser representado como circunferencia infinita, pues su esencia encierra en sí la de todas las demás cosas» (*De docta ignorantia,* II, ii fol. 38, ed. de 1932). Por lo demás, esta reflexión filosófica del cardenal era también una aportación a los esfuerzos de sus contemporáneos por resolver el problema de la cuadratura del círculo.

La exploración detallada e ilimitada del mundo visible y de las cosas particulares, así como su representación en imágenes como las de la primitiva pintura flamenca, guarda una evidente correspondencia con la teoría del conocimiento de Nicolás de Cusa, teoría empirista, pero últimamente fundamentada en la religión: en el mundo ilimitado e indefinidamente determinable se manifiesta lo suprasensible, lo divino. En su reproducción lo más exacta posible de las cosas, el artista aspira a la vez a lo ideal y divino. En su multiplicidad fenoménica y su mensurabilidad indefinida, todas las cosas dan testimonio de Dios y su existencia. En su contemplación empírica, el artista en cierto modo se posesiona de ellas. Sólo lo que ha visto puede él amar. Por medio de este *amor intellectualis,* las cosas hallan un lugar en el orden y la esfera superior de la obra de arte –algo en principio parecido a lo que aconteció en el arte de Niccolà Pisano y de Giotto (véase también p. 244, sobre Leonardo).

La contribución de Nicolás de Cusa a la teoría del arte es mucho más importante de lo que considera Hempel en su estudio de 1953. Nicolás se ocupó con problemas matemático-filosóficos que también se hallaban demostrablemente en el principal foco de interés de los teóricos italianos contemporáneos (por ejemplo, el de la cuadratura del círculo; J. E. Hofmann y F. Yates señalan un escrito precursor de Llull: el *Liber de quadratura et triangulatura circuli,* que, por lo demás, poseía el cardenal); su teoría del arte es importante, pero además analiza críticamente (¿el primero que lo hace?) la teoría platónica de la *mímesis.*

En *De visione Dei* (1967, III, pp. 93 ss.), Nicolás compara la mirada de Dios con las de los retratos de Rogier van der Weyden y de otros, que siempre parecen dirigidas a los espectadores del cuadro y por eso se parecen a la del Todopoderoso. De la contemplación y la representación empíricas de lo visible brota en el arte plástico, como en la teoría del conocimiento de Nicolás de Cusa, una nueva forma de valoración. De la percepción del hombre particular, cuya limitación y relatividad postula el Cusano, nacen una nueva conciencia religiosa y un nuevo ideal artístico.

La multiplicidad ilimitada del mundo visible reclama la hipótesis de la extensión ilimitada del cosmos, que Nicolás introdujo en el marco de sus discusiones teológico-gnoseológicas sin ser amonestado. El hombre se sitúa en el centro de este mundo, donde los límites entre lo divino y lo terreno quedan suspendidos. En *De Beryllo* recoge la sentencia de Protágoras que afirma que el hombre es la medida de todas las cosas (cfr. también la posición de Alberti; véase p. 217). Así aparece el hombre caracterizado con los epítetos de «segundo dios» o «microcosmos» –no en sentido absoluto, sino analógicamente en el orden terreno (*Homo enim deus est: sed non absolute, quoniam homo. Humanus igitur deus... Est igitur homo microcosmos aut humanus quidem mundus; De conjecturis,* II, 14). Nicolás menciona a la figura mítica de Hermes Trismegisto, quien habría dicho que

«el hombre es un segundo dios. Pues así como Dios es el creador de los seres reales y las formas naturales, el hombre es el creador de los entes racionales y las formas artísticas» (*adverte Hermetum Trismegistum dicere hominem esse secundum Deum. Deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium; De Beryllo,* VI, L. Gabriel [ed.], 1967, III, pp. 8-9).

Sobre la base de la analogía entre el arte absoluto de la creación y el arte plástico intenta Nicolás de Cusa explicar el carácter de la fuerza espiritual en el hombre. Cuando un pintor se retrata a sí mismo, la imagen imperfecta podrá asemejarse indefinidamente al original *(inaccesibili exemplari conformandi).* Esta aproximación inacabable imita a la infinitud:

> Lo mismo ocurriría si un pintor pintara dos imágenes, una realmente más parecida, pero una imagen muerta, mientras la otra, menos parecida, sería una imagen viva, y de tal forma que, confrontada a su objeto, podría rehacerse cada vez más parecida. Nadie dudaría de que la segunda es más perfecta, porque imita más el arte del artista.
>
> *In hoc enim infinitatum imaginis modo, quo potest, imitatur, quasi si pictor duas imagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similar, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad notum incitata conformiorem semper facere posset, nemo haesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem.* (*De mente,* XIII, 1967, pp. 592-593.)
>
> Aunque, en el principio de la creación, nuestra mente no posee realmente nada del arte de la creación, posee sin embargo una fuerza concreada que, cuando es estimulada, puede crear de manera más parecida a la propia del arte divino.
>
> *Sic mens nostra, etsi in principio creationis non habeat actualum resplendentiam artis creatricis in trinitate et unitate, habet tamen vim ilam concreatam, per quam excitata se actualitati divinae artis conformiorem facere potest.* (*De mente,* XIII, 1967, pp. 592-593.)

La familiaridad de Nicolás de Cusa con la teoría platónica del conocimiento y con las ideas del filósofo griego sobre el arte la evidencia un notable pasaje de *De Beryllo,* en el que Nicolás muestra su oposición a la actitud negativa de los griegos ante la pintura y lo sensible:

> Imagínese un hombre que domine el arte mecánico: las figuras de este arte son más verdaderas en su concepto mental que en su realización exterior, igual que la forma de una casa como producto del arte es más verdadera en la mente que en la madera. Pues la figura trasladada a la madera es una figura mental, una idea o un modelo.
>
> *Puta homo habet artem mechanicam et figuras artis verius habet in suo mentali conceptu quam ad extra sint figurabiles, ut domus quae ab arte fit, habet veriorem figuram in mente quam in lignis. Figura enim, quae in lignis fit, est mentalis figura, idea seu exemplar.* (*De Beryllo,* II, xxxvii, 1967, III, pp. 67-69.)

Pero Nicolás no extrae de aquí la conclusión de que las figuras del arte humano, creadas por la mente del hombre, sean más verdaderas o estén en un grado superior del orden óntico que las formas naturales. Los «números y los signos matemáticos», que pertenecen al pensamiento humano, no constituyen las sustancias de las cosas sensibles, sino sólo las de las «cosas racionales, cuyos creadores somos nosotros» (*De Beryllo,* II, xxxii, 1967, pp. 68-69). La valoración de lo sensible-visible conduce a una revalorización de la obra artesanal frente al arte plástico. Así dice el cucharero en *De mente:* «Todo arte limitado proviene del arte infinito. El arte infinito es así, necesariamente, el modelo de todas las artes, de su principio, medio, fin, medida, verdad, exactitud y perfección» (*Omnis ergo ars finita ab arte infinita. Sicque necesse erit infinitam artem omnium artium exemplar esse principium, medium, finem, metrum, mensuram, veritatem, praecisionem et perfectionem; De mente,* II, 1967, III, pp. 491-493). Este lego socrático explica tal pensamiento mientras toma una cuchara y dice:

> La cuchara no tiene ningún modelo fuera de su idea en nuestra mente. Un escultor o un pintor encuentra sus modelos en las cosas, y se esfuerza por reproducirlas. Yo, en cambio, que hago cucharas a partir de trozos de madera, y platos y cacerolas de barro, no procedo así. Pues en mi actividad no reproduzco la forma de ninguna cosa natural. Las formas de las cucharas, los platos y las cacerolas son puro producto del arte humano. En consecuencia, mi arte es más perfecto que el que imita figuras creadas, y en eso es más semejante al arte infinito.
>
> *Coclear extra mentis nostrae ideam aliud non habet exemplar. Nam etsi statuarius aut pictor trahat exemplari ea a rebus, quas figurae satagit, non tamen ego, qui ex lignis cochlearia et scutellas et ollas ex luto educo. Non enim in hoc imitor figuram cuiuscumque rei naturalis. Tales enim formae cocleares, scutellares et ollares sola humana arte perficiuntur. Unde ars mea est magis perfectiora quam imitatoria figurarum creatarum, et in hoc infinitae arti similior.* (*De mente,* II, 1967, III, pp. 492-493.)

Mientras la representación del objeto artesanal brota directamente de la mente, en las artes plásticas la forma resulta de la imitación artística.

En este contexto, el Cusano toma también posición respecto a la cuestión de los universales (véase p. 122). Se declara partidario de una forma modificada del nominalismo, según la cual el acto de poner nombre a una cosa lo ejecuta la razón de manera arbitraria, pero el acto de nombrarla tiene que estar en concordancia con la cosa misma:

> [...] el movimiento de la razón se dirige a la cosa perteneciente al dominio de los sentidos. La razón establece su distinción, concordancia y diferencia, y, así, nada hay en la razón que no estuviera primero en los sentidos. De este modo, la razón establece sus designaciones, viéndose impulsada a dar a una cosa un nombre y a otra otro nombre.
>
> *Nam motus rationis est circa res, quae sub sensu cadunt, quarum discretionem, concordantiam et differentiam ratio facit, ut nihil sit in ratione, quod prius non fuit in sensu. Sic igitur vocabula imponit et movetur ratio ad dandum hoc nomen uni et aliud alteri rei.* (*De mente,* II, xiii, 1967, III, pp. 494-495.)

Esta concepción podría muy bien considerarse representativa del nominalismo ilustrado del siglo XV –sorprende en ella la coincidencia en forma y contenido con las ideas que expresó Leonardo (cfr. p. 245).

La fusión de la idea mental con la forma sensible no puede ser más íntima. Dios no recurre, como el demiurgo de Platón, a ninguna forma original previa.

> En la omnipotencia, voluntad y acción coinciden, igual que en un soplador de vidrio que hace un objeto de vidrio. Éste insufla al vidrio su aliento, el cual ejecuta su voluntad. En este aliento está su palabra, su concepto y su potencia. Si la potencia y el concepto del soplador no estuvieran en el aliento mismo infundido, no podría producir su objeto.
>
> *Nam velle cum exequi in omnipotentia coincidunt, quasi ut dum vitrificatur vitrum facit; nam insufflat spiritum, qui exequitur voluntatem eius, in quo spiritu est verbum seu conceptus et potentia; nisi enim potentia et conceptus vitrificatoris forent in spiritu, quem emittit, non oriretur vitrum tale.* (*De mente,* II, xiii, 1967, III, pp. 588-591.)

Otro paralelismo detallado entre la creación divina y la humana lo hallamos en el *Compendium* referida a un «cosmógrafo» que dibuja mapas del mundo.

Nicolás de Cusa ha sido generalmente considerado como el último escolástico que intentó unir la escolástica con el estudio empírico del mundo. Nicolás modifica la filosofía de Platón en su aspecto gnoseológico para hacerla consonante con la doctrina cristiana, y el resultado es una filosofía desarrollada a partir de la negación que mantiene sus vínculos con la Iglesia y los artículos de fe fundamentales. En sus escritos, el cardenal tiende un puente entre norte y sur, mezcla en su persona la tradición escolástica y la actitud empirista con la cultura urbana del humanismo pujante. La parte de su pensamiento relacionada con la estética y la teoría del arte ha merecido demasiada poca atención –quizá su influencia sobre Alberti o Leonardo fuera mayor de lo que actualmente suponemos.

Brunelleschi

El interés creciente por las personalidades ilustres, entre ellas también las de poetas y artistas, dio lugar al nuevo género literario de la biografía, que los humanistas cultivaron. En los años 1482-1488, Antonio Manetti escribió la *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* (Varese [ed.], Milán, 1955). Igual que Giotto volvió a poner a la pintura en el buen camino y Donatello renovó la escultura en el espíritu antiguo, Brunelleschi condujo la arquitectura, según Manetti, a un «renacimiento de aquel estilo que es llamado romano o clásico» (*Da che naque come si rinnuovò questo modo de muramenti, che si dicono alla Romana e alla antica [...] e chi di nuovo la recò allucie; che prima erano tutti Tedeschi e diciensi moderni*; C. Frey [ed.], 1887, p. 61).

Brunelleschi no fue autor de ningún trabajo teórico, y en su empleo de elementos arquitectónicos antiguos era menos dogmático que Alberti. Sin embargo, fue uno de los primeros que llevó a cabo mediciones de edificios y ruinas antiguas durante su estancia en Roma (1402-1417). En sus estudios de perspectiva, que posiblemente basara

en aquellas mediciones, pudo tomar como punto de partida la simple observación empírica. Las conclusiones científicas y la codificación de la construcción perspectivista y de los elementos arquitectónicos antiguos quedarían reservados a Alberti y a las generaciones posteriores. No obstante, Brunelleschi cuenta como la primera figura del Renacimiento que se entregó al estudio de la arquitectura antigua y aplicó sus principios y elementos al espacio cultural cristiano. También contribuyó, en el arte del relieve, al monumentalismo de las figuras, y, en el de las representaciones teatrales, a la intensificación dramática de la acción. En sus grandiosas escenificaciones de autos cristianos *(sacre rappresentazioni)* contribuyó además, con accesorios móviles y efectos lumínicos sorprendentes, a dinamizar las representaciones.

Ghiberti

Lorenzo Ghiberti (1377-1455), rival de Brunelleschi, fue uno de aquellos artistas del Renacimiento que también se propusieron dar expresión teórica a sus direcciones artísticas. Sus *Commentarii* constituyen una obra de vejez. Aparecieron después de 1447, en una época en que se ocupó de modo creciente con los problemas ópticos y la teoría de las proporciones; la versión que se conserva de estos escritos se presenta inacabada (Schlosser [ed.], 1912).

En la introducción, Ghiberti se remite a un arquitecto desconocido de la época helenística, y subraya, de una manera muy propia de la época, la necesidad de una amplia formación previa en el artista. Así, el estudio de la perspectiva y de la anatomía es imprescindible en la escultura. Después de esta introducción sigue una descripción del arte antiguo generalmente respaldada por la autoridad de Plinio el Viejo (véase p. 75).

En el libro segundo, Ghiberti intenta presentar un cuadro coherente de la evolución del arte en el siglo XIV. Denomina a este periodo, siguiendo a Boccaccio y Filippo Villani, *media età* –refiriéndose a su posición intermedia entre la «oscura» Edad Media y el ilustrado siglo XV–. En contraste con el tipo de historiografía del arte que cultivaron los antiguos, muchas veces reducida a lo anecdótico, Ghiberti trata de describir la evolución del arte atendiendo a las obras artísticas mismas (y no sólo las producidas en Florencia y en la Toscana, sino también en Roma y Nápoles). A continuación hace una presentación autobiográfica en la que también las obras ocupan el primer plano.

En el libro tercero, Ghiberti ofrece un esquema técnico-teórico de «su género artístico», la escultura, especialmente del relieve. Pero esta parte quedó reducida a un esbozo. El objeto principal lo constituye la óptica, que es tratada teóricamente. Se supone que aquí Ghiberti se sirvió de los tratados de Ptolomeo y los de sus comentadores y sucesores árabes (Avicena, Averroes), así como de los trabajos posteriores del siglo XIII –los de Witelo, Roger Bacon y Peckham (véanse pp. 144 y 154)–. Estos trabajos de la tradición óptica medieval fueron conocidos por Ghiberti a través de Biagio Pelacani (hacia 1400), con cuyos escritos estaban familiarizados los teóricos del Quattrocento, y que probablemente influyera ya en Brunelleschi. Sin aportar nada nuevo, las reflexiones de Ghiberti sobre óptica se distinguen por la claridad de las ideas y una actitud exenta de prejuicios.

Al final del libro tercero hay una teoría de las proporciones que no sigue el principio de división de Vitruvio, sino a Varrón. Sus raíces están asimismo en la tradición artesanal del Medievo, tal como la encontramos retratada en el *Libro de apuntes* de Villard de Honnecourt o en el *Libro d'arte* de Cennino Cennini. Ghiberti usa una retícula cuadrada en la que se inscribe la figura humana. Schlosser indica que este mismo procedimiento fue empleado por Pomponius Guaricus, en sus estudios de las proporciones, y por Durero (véanse pp. 250 y 251 ss.).

Como Jenócrates en la época helenística, Ghiberti combina el interés histórico y teórico con el sentido práctico del artista activo. Se extiende en cuestiones técnicas y en el análisis de obras particulares. La tradición artesanal y la renovación y el refinamiento técnicos van aquí de la mano. En cuanto a la teoría, las contribuciones de la Escuela de Oxford y de los neonominalistas del siglo XIV pudieron ser considerables. También Uccello, Piero della Francesca y, más tarde, Leonardo pudieron recurrir a ellas. Para Ghiberti, el saber teórico, el dominio técnico y el talento artístico deben entenderse, los tres por igual, como condiciones básicas de la creación artística: «El talento sin disciplina o la disciplina sin talento no pueden engendrar ninguna obra de arte perfecta» *(lo ingegnio sança disciplina o la disciplina sança ingegnio non può fare perfecto artefice; I Commentarii,* ed. de 1912, 5). Esta declaración ha sido relacionada con la tradición retórica antigua, en la que, desde sus orígenes, *ars* e *ingenium* se habían complementado y sostenido mutuamente. Pero hay que tener en cuenta, añade Ghiberti, que esta concepción se ha mantenido a lo largo de toda la Edad Media, y que una serie de teóricos se habían manifestado en este sentido de manera semejante (cita, por ejemplo, a Teófilo, Hugo de San Víctor y Guillaume de Conches).

En este respecto, la valoración de la actividad artística durante la primera mitad del Quattrocento apenas puede distinguirse de las anteriores medievales –en su expresión textual son prácticamente idénticas–. Pero aquí hallamos más vigorosamente subrayada la dependencia del artista respecto de la naturaleza: el artista imita la naturaleza, y ello en sentido tanto literal como figurado.

Alberti

Leone Battista Alberti (1404-1472) encarna el ideal, suspenso en la época, del *uomo universale,* que tanto contribuyó posteriormente al mito del Renacimiento. Nacido en Génova en el seno de una familia patricia expulsada de Florencia, creció en Padua, donde recibió del humanista Gasparino Barzizza una formación retórica. En esta época pudo Alberti familiarizarse con las ciencias de la naturaleza dentro de un enfoque aristotélico-averroísta, que era el que se estilaba en la universidad de Padua. A partir de 1421 siguieron años de estudios jurídicos en Bolonia, donde se exigía el conocimiento de la retórica antigua y de sus autores. Luego, una dedicación intensa al estudio de la filosofía y de las ciencias naturales remató la muy variada formación de Alberti. En 1431 fue nombrado secretario papal, cargo que desempeñó hasta 1464. Visitó varias veces Roma y Florencia –también viajó a Francia y a Brujas cumpliendo misiones papales– y, como es sabido, recibió encargos arquitectónicos: el *Tempio Mala-*

testiano en Rímini y las iglesias de San Andrés y San Sebastián en Mantua. En Roma se avivó su interés anticuario, lo que resultó en estudios y mediciones de obras arquitectónicas antiguas; en Florencia pudo contemplar las mejores producciones de los arquitectos, pintores y escultores contemporáneos suyos. En el prólogo a su célebre tratado *Della pittura,* de 1436 (lat. *De pictura,* 1435), se centra en los grandes artistas italianos de la época: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia y Masaccio. Estos artistas aparecen en esta obra colocados a la misma altura que los artistas antiguos; y en el aspecto técnico ellos incluso superan, como dice Alberti hiperbólicamente, a los viejos.

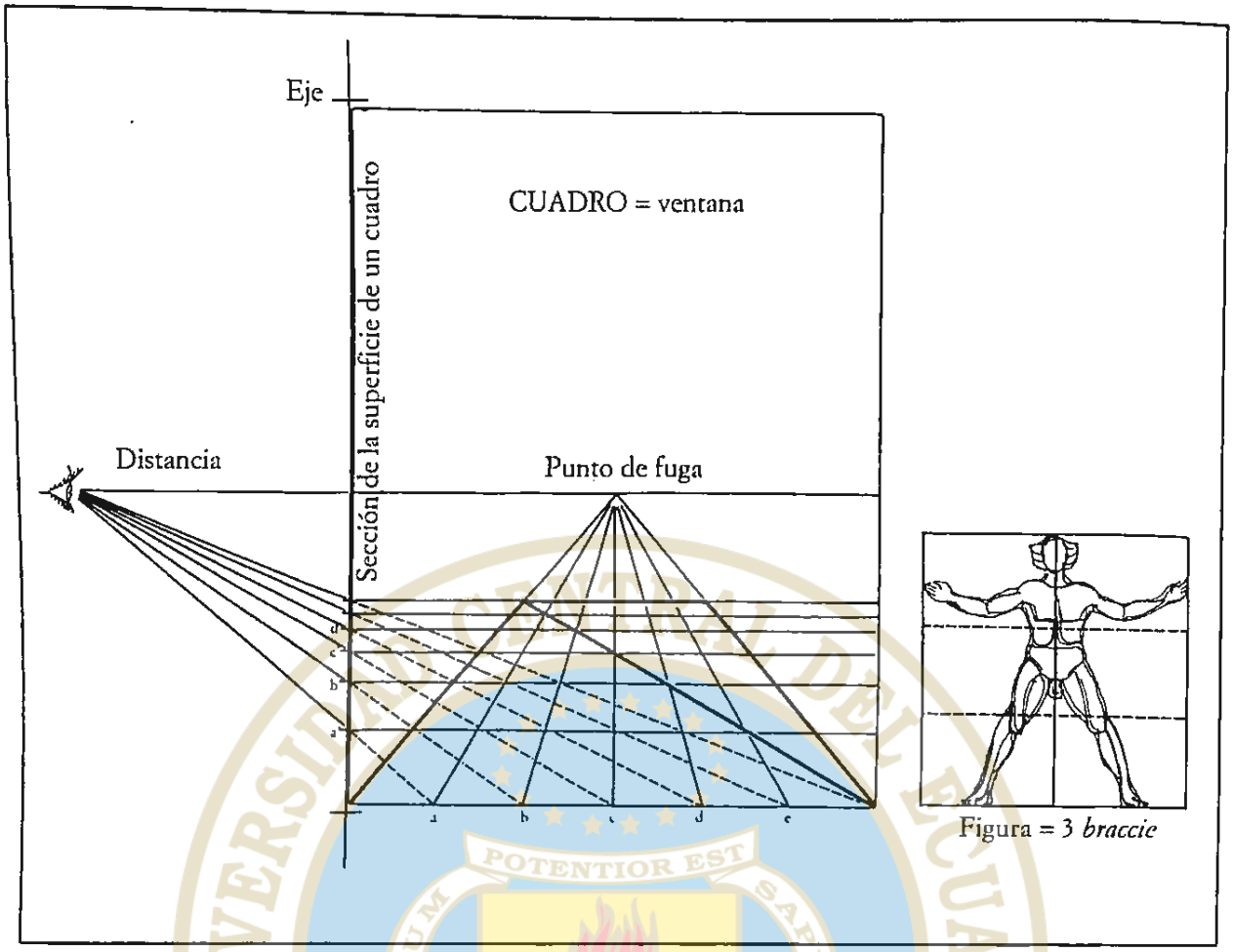
No contentos con la sola dedicación a sus estudios filológicos, los humanistas se habían esforzado ya desde el principio por desarrollar de la manera más variada posible su propia personalidad. Pero ello recordando siempre la virtud romana *(virtus)* de poner la propia vida activa *(vita activa)* al servicio de la comunidad humana, es decir, de la sociedad y del Estado. La razón, el saber y la libre voluntad debían oponerse a la ciega *Fortuna* y al destino ineludible. El hombre había recibido el lenguaje para que pudiera expresar sus saberes y su sabiduría. Las ciencias y, junto a ellas, el arte de la formulación lingüística, que los humanistas cultivaban, cumplían, pues, una importante función comunicativa en la vida social.

Della pittura

Los escritos sobre teoría del arte también estaban teñidos de esta concepción humanista. «El hombre es la medida de todas las cosas», escribe Alberti en *Della pittura,* haciendo suya la célebre sentencia de Protágoras. La voluntad, la razón y el orden de la naturaleza son igualmente determinantes de las acciones humanas. Asimismo, el artista plástico tiene la misión de convertir su saber y su sabiduría vital en forma artística.

El *Libro sobre la pintura* de Alberti es, en primer término, un tratado destinado al pintor, al que se le enseñan los principios de la perspectiva *(costruzione legittima)* y de la composición, así como a elegir temas. La exposición se caracteriza por su sistematismo y su sentido de la consecuencia, cualidades típicas de la retórica antigua, con la que Alberti estaba tan familiarizado. Su uso del lenguaje a menudo refleja estas características.

En la Introducción se lee que el artista debe partir de las mismas cosas elementales que el matemático, aunque no aspire, como éste, a un conocimiento abstracto, sino a expresar una sabiduría vital más vigorosa *(quanto dicono più grassa Minerva!).* Según el orden escolástico de los *indivisibilia,* la cosa visible puede reducirse a sus componentes geométricas –punto-línea-superficie-volumen–. El objeto visible accede a la conciencia humana a través de los rayos oculares que se forman en la visión. Alberti distingue entre los rayos de los contornos, los rayos medios, que transmiten el color de la superficie, y el rayo central, que, al recorrer el camino más corto entre el objeto y el ojo, supone un contacto más estrecho entre uno y otro. El autor evita expresamente pronunciarse respecto a la cuestión controvertida de si los rayos oculares tienen su origen en el ojo (*extramission* dinámica) o en el mundo de los *phainomena (intromission)*



Cuadro 17. Alberti, *«Costruzione legittima»* (esquema).

(véase p. 52). En cuanto al problema del medio, planteado por los neonominalistas (*species sensibiles in medio;* véase p. 193), Alberti lo tiene indirectamente en cuenta cuando se refiere al efecto del aire y el vapor sobre el color de los objetos lejanos, efecto que exige considerar los grados de luminiscencia de la composición. Según Alberti, el mundo visible se presenta a la visión como un cuadro compuesto de formas, colores y posiciones de las distintas cosas, que aparece como desplegado sobre la superficie de una sección imaginaria.

La construcción perspectivista de Alberti se basa en generalizaciones empíricas y supuestos matemático-geométricos. Desde la idea de una pirámide visual, cuyo vértice es el ojo, el punto donde los rayos se cortan, compara la superficie pictórica con una sección de tal pirámide. La pintura es como una «ventana» al mundo visible. A través de la construcción perspectivista, el espectador se ve ante un espacio ficticio construido con el punto de fuga y la distancia (la distancia del ojo del espectador a la superficie del cuadro, así como la de las cosas en él representadas al punto ocular). La *costruzione legitima* es la del espacio perspectivistamente construido, en el que el empequeñecimiento de las cosas situadas al fondo se establece geométricamente. Las figuras quedan así referidas por un lado al espacio ficticio, y por otro al espectador –mediante la perspectiva se establece una relación entre espacio real y ficción–. La ilusión contribuye a la sugestividad de la representación; hace aparecer a las figuras y a la acción representada *(istoria)* como «reales», con lo cual el efecto buscado sobre la psique del espectador queda garantizado. (Sobre la construcción y el principio de la medición sobre la su-

perficie, en la cual cada punto en el espacio profundo se define como punto en una sección de la pirámide visual, véase el esquema del cuadro 17. No están aquí claros la determinación de la distancia [la lejanía del ojo respecto a la superficie de la imagen] y el tamaño de los *braccie,* que se toma como módulo. Cfr. Spencer, 1975, p. 112.)

La íntima relación del color con la luz (ésta como condición para que aparezcan las cosas) fue ya investigada por los árabes (Avicena, Alhacén) en conexión con el *De anima* aristotélico. El color es concebido como propiedad de las cosas (o, mejor dicho, de su superficie); la iluminación hace aparecer los colores, los cuales llegan al ojo. En un capítulo del primer libro de la edición latina de *Sobre la pintura* (modificado en la italiana) dice Alberti: «Pero no menosprecio a aquellos filósofos que tratan de los colores y los ordenan en siete especies». (La negación se refiere a la conexión de los colores con la teoría de los elementos, por ejemplo en Teofrasto.)

> Blanco y negro son los dos extremos del color. Entre ellos hay uno intermedio. Entre los extremos y el intermedio hay a su vez unos cuantos más... Al pintor le basta con saber qué son los colores y cómo debe emplearlos. Pero no quisiera que me contradijeran los expertos que siguen a los filósofos y sostienen que sólo hay dos colores en la naturaleza: blanco y negro, siendo los demás producto de diferentes mezclas de estos dos. Como pintor pienso así acerca de los colores. De la mezcla de colores pueden salir prácticamente infinitos colores distintos. Yo hablo aquí como pintor.
>
> *Necque tamen eos philosophantes aspernor qui de coloribus ita disputant ut species colorum esse numero septem statuant album atque nigrum duo colorum extrema. Unum quidem inter medium. Tum inter quodque extremum atque ipsum medium binos quod alter plus altero de extremo sapiat quasi de limite ambigentes collocant. Pictorem sane novisse sat est qui sint colores et quibus in pictura modis hisdem utendum sit. Nolim a peritioribus redargui qui dum philosophos sectantur duos tantum esse in rerum natura integros colores asserunt album et nigrum caeteros autem omnes ex duorum permixtione istorum oriri. Ego quidem ut pictor de coloribus ita sentio. Permixtionibus colorum alios oriri colores pene infinitos.* (Manuscrito latino, Biblioteca Vaticana, *Cod. Ottoboniani Lat.* 1424, fols. 4v-5r; cit. en Spencer 1966, p. 104, nota 22. Spencer señala como posible fuente de esta concepción el *De coloribus* de Aristóteles, 791a, donde se considera la mezcla de blanco y negro como posible origen de todos los demás colores; véase p. 54.)

Pero en la edición italiana sólo se habla, en lo sucesivo, de los cuatro *colores principales,* con los que se obtienen todos los demás: «... Hay sólo cuatro colores reales –igual que hay cuatro elementos–, de cuya mezcla se pueden obtener otros muchos. El rojo es el color del fuego, el azul el del aire, el verde el del agua, y el ocre y los colores ceniza los de la tierra... Hay, pues, cuatro géneros *(gienere)* de colores, cuyas especies *(spetie)* provienen de la mezcla con oscuro o claro, negro o blanco» (*Della pittura,* libro primero).

Los nombres italianos de estos cuatro colores principales son: *rosso, cilestrino, verde* y *la terra bigia et cenericcia,* y la designación latina de este último *terra vero cinerum colorem habet.*

Siebenhühner ha sido el primero que ha descubierto que Alberti dotó a la teoría de los colores de un fundamento completamente nuevo, con sus cuatro colores principales y su abandono de los tradicionales colores elementales de la Antigüedad, esto es, el blanco y el negro (*Über den Kolorismus der Frührenaissance,* tesis doctoral, Leipzig, 1935, pp. 18 ss.). Con todo, resulta problemática la clasificación del «amarillo» al final del segundo libro como color «cromático». Gavel ve un precedente de esta clasificación en los dos principales escritos de Aristóteles sobre este tema, la *Meteorologica* y *De sensu* –si, en el primero, el amarillo es considerado como «color secundario», en el segundo figura entre los cuatro colores elementales, mientras el blanco y el gris/negro quedan excluidos (véase p. 54; cfr. Gavel, 1979, pp. 48 ss.)–. Mientras *cenericcia* se describe como «gris ceniza», de *bigio* no hay una certeza etimológica que permita una descripción clara, pero podría equivaler a gris pardo o amarillo oscuro (obsérvese el parentesco con el francés «beige»). Cennini describe la producción de *bigio* como labor de mezcla de sustancias terrosas y minerales (*per fare... bigio, piglia biacca, verde terra, ocria, et nero - Il libro d'arte,* MS Marciana; cit. en Gavel, 1979, p. 50). La clasificación cromática del *bigio* como variedad de amarillo u ocre en el sentido de Alberti aparece posteriormente en Filarete y Leonardo. En el *Trattato d'architettura* del primero se habla de seis colores: blanco, negro y los cuatro cromáticos: azul, rojo, verde y *amarillo* (aunque no ordenados en una escala de los colores; ed. de 1896, p. 634). Leonardo vincula, como Alberti, los colores a los elementos, quedando el amarillo asociado a la tierra. Blanco y negro son también, para Leonardo, colores elementales, «porque sin ellos no se puede hacer nada» (*perchè il pittore non po fare senza questi, noi li metermo nel numero degli altri - Trattato della pittura, Cod. Urb.* 1270, fol. 75v; ed. de Ph. Mc Mahon, 1956, II, p. 81). La serie queda así ordenada: blanco, amarillo, verde, azul, rojo y negro. En un pasaje posterior de su tratado, Leonardo habla de los colores simples y los compuestos o resultantes de mezclas de los primeros; considera que los simples son ocho, y de ellos el azul y el amarillo se cuentan, ya desde el principio, como colores fundamentales (*Tratt.* 68r; Mc Mahon [ed.], 1956, pp. 82/83).

Se puede, pues, sacar la conclusión de que Alberti fue (a pesar de los problemas filológicos) el primero que estableció una escala cromática con cuatro colores fundamentales, la cual pudo servir de modelo a las consideraciones posteriores acerca de los colores. El que Aristóteles ordenara en *De sensu* los colores de la misma manera no le resta nada de su mérito. También es importante la clara asociación de los cuatro colores con los cuatro elementos.

En el segundo libro de *Della pittura* dice Alberti que la pintura debe imitar la naturaleza de la manera más fiel posible. Como en la época helenística, entiende la capacidad del pintor para lograr una representación ilusionista como un don divino o mágico –el artista infunde vida a sus figuras–. De ese modo adquiere en Alberti la obra de arte un valor más elevado, aunque esté elaborada con el material más sencillo. Para subrayar su pensamiento, Alberti evoca algunas figuras del arte antiguo, como Fidias, Praxíteles y Zeuxis, aunque, ciertamente, su noticia de las mismas se reducía a las descripciones de la literatura historiográfica (Plinio el Viejo, Quintiliano, Plutarco, Diógenes Laercio, Seutonio y Tácito).

Para comprender lo que en la pintura significa la fidelidad a la naturaleza y el ilusionismo, basta meditar sobre el mito de Narciso. Cuando el joven Narciso ve su rostro re-

flejado en el agua, se enamora de su propia imagen –por eso podría considerársele el «inventor» de la pintura–. Pero si, según Alberti, la pintura fue en la Antigüedad la más estimada de las artes plásticas, en el presente debería ser igualmente el arte más distinguido. En Alberti encontramos así llevada por vez primera a las «artes plásticas» la cuestión, tan debatida entre los humanistas, acerca del rango que ha de corresponder a las distintas artes (la llamada disputa del *paragone*). No mucho después zanjaría Lorenzo Valla la cuestión de su lugar respecto de las «artes liberales» (véase p. 203).

Como Cennini, Alberti se plantea la cuestión del origen del arte. Éste sería tan antiguo como la propia religión –el hombre ha representado a los dioses según su propia imagen y aquellas otras innatas que guarda en su memoria–. Alberti nombra a dos padres espirituales de la civilización, dos figuras originarias apócrifas: Hermes Trismegisto y Asclepio, a quienes se atribuían dotes sobrehumanas. La historia de la creación de *Asclepio* era ya de conocimiento común en la Edad Media (véase p. 140) –como parte de los escritos de cuño neoplatónico, que en realidad datan de la Antigüedad tardía, integrados en el *Corpus Hermeticum,* influyó poderosamente en la vida espiritual del Renacimiento, y de modo especial en Ficino y su círculo de Florencia–. En *Asclepio* se celebra la perfección del mundo y la luz, aspectos que son descritos como una emanación de lo divino. Las ideas divinas son reflejadas por el alma del mundo, haciéndolas aparecer como cosas visibles. Por medio de la imitación –por ejemplo, en la práctica de la música–, el hombre es capaz de descubrir los principios y utilizar su fuerza latente en el alma del mundo. Esta «forma natural» de magia se da también en el arte escultórico (y en los amuletos). Sin querer sobrevalorar la influencia de Asclepio en la teoría del arte de Alberti, puede decirse que su mención en *Della pittura* revela la familiaridad del autor con la ontología y la teoría de lo bello neoplatónicas.

Aunque en sus obras teóricas posteriores Alberti adopta una posición sorprendentemente liberal respecto a la valoración del individuo y su puesto en la sociedad, en *Della pittura* se percibe de vez en cuando un cierto orgullo nada raro entre los humanistas de su tiempo. En su celo por subrayar el rango superior de la pintura, Alberti refiere el caso de Plinio, que prohibió a sus esclavos cultivar la pintura: «Algo seguramente cierto», leemos en el libro segundo de *Della pittura,* «pues el arte del pintor era el que más exigía que lo practicaran sólo personas cultivadas y almas nobles... La pintura aparece como la mejor y más antigua forma de embellecimiento *(ornamentum)* de las cosas». (Acerca del término *ornamentum,* véase p. 226, sobre la teoría albertiana de la arquitectura.)

La imitación de la naturaleza en la pintura tiene, según Alberti, tres componentes: *circonscrizione, composizione* y *ricevere de lumi.*

a) *Circonscrizione* es el contorno de la cosa individual y su situación. Para poder trasladar la forma exterior al lienzo de la manera más exacta posible, Alberti recomienda al pintor colocar un velo o una red entre el objeto y el ojo. La red corresponde a la sección de la pirámide visual arriba descrita, y sirve para controlar el menor tamaño aparente de los objetos lejanos. El velo facilita también la reproducción de los cuerpos, haciendo más claras sus zonas de luz y de sombra (cfr. fig. 38).

b) *Composizione* es la disposición de las partes individuales. Baxandall y Spencer han hecho hincapié en el paralelismo de la composición tal como la explica Alberti (superficie-miembro-cuerpo-grupo) con la articulación retórica (palabra-nexo-frase-

párrafo). Hay aquí una misma lógica constructiva, que por lo demás también domina en la definición de la *circonscrizione.*

Donde habla de la proporción de los miembros corporales, Alberti menciona la teoría de las proporciones de Vitruvio. Pero no prefiere el pie, sino la cabeza como «módulo». Las proporciones de la figura humana deben basarse en la anatomía y en el estudio de la naturaleza. Cuando subraya la «actividad medidora» *(mensurare)* del hombre, Alberti enlaza con aquella teoría escolástica para la cual el alma *(mens)* humana se distingue por esta actividad. En la medición, mundo ideal y mundo sensible se avienen, lo divino y lo terrenal se unen. Esta idea aparece expresada de manera especialmente clara en Nicolás de Cusa, con quien Alberti estuvo ocasionalmente en contacto.

Es característico de la teoría de lo bello del siglo XV la permanente disposición al estudio *empírico,* que los nominalistas del siglo XIV ya habían considerado fundamental. La proporción aparece aquí como aquel término medio que la propia naturaleza busca y que el artista averigua a través del estudio y la medición de las cosas visibles y con la experiencia acumulada en su memoria (... *et paia che la natura a porto in mezzo;* MS *Magliabecchiano,* II, IV, 38, 129r, Florencia, Bibl. Naz. En la versión latina del ejemplar vaticano se lee: *At enim cum has omnes mensura natura ipsa explicatas in medium exhibeat; Cod. Ottobon. lat.* 1424, 14v; cit. en Spencer, 1966, p. 124, nota 42).

Lo que la naturaleza produce sirve también de norma para lo que debe considerarse «apropiado» en una pintura (según lo *prepon* o *aptum* de la retórica). Cada figura debe mostrar, según Alberti, una forma corporal y unas vestimentas adecuadas a su carácter y su función. En el todo de la composición se expresa la historia *(istoria)* que da su verdadero sentido al arte. La historia debe mostrar dignidad, variedad, modestia y verosimilitud *(dignità, varietà, modestia, verosimilitudo).* En la versión latina de su tratado, Alberti pone como ejemplos a la tragedia y la comedia antiguas, en las cuales se narra una historia con la menor cantidad posible de personajes. Nueve o diez son suficientes para que haya variedad y a la vez quede garantizada aquella claridad y dignidad que deben calificar a la totalidad.

La referencia de Alberti al teatro antiguo tiene gran interés. Por un lado, lo «adecuado» dentro del contexto histórico correcto lo proporciona el «estilo objetivo», el *modus,* que sirve para caracterizar a cada personaje (en la teoría de la arquitectura, el elemento embellecedor) como parte del todo. Por otro lado, lo adecuado como lo fiel a la naturaleza da vida y sentido a lo representado de la misma manera que, según la teoría de Aristóteles, el drama antiguo debía elaborar la materia histórica para poder hablar a los sentimientos y purificar el alma del espectador (véanse pp. 43 s.). La traducción latina de la *Poética* por Lorenzo Valla apareció en 1498, pero esta obra era ya conocida en la Edad Media a través de traducciones en parte confusas.

La teoría que trata del *efecto* sobre el oyente-espectador del drama se corresponde también con una idea fundamental de la retórica, que ahora se aplicará al arte plástico y al concepto de *istoria:* el alma del espectador debe quedar impresionada por el contenido, y, con este fin, las actitudes anímicas de las figuras deben manifestarse mediante la mímica y el gesto. (Esta concepción no sólo se ha relacionado con Aristóteles, sino también con *De amicitia* [XIV, 5], de Cicerón, y el *Ars poetica* [101-103] de

Horacio.) Retratando los afectos, el pintor demuestra ser buen conocedor del hombre al par que buen artista.

En el libro segundo de *Della pittura,* Alberti presenta una serie de representaciones de afectos debidas a artistas antiguos que ha encontrado en Plinio el Viejo, Quintiliano, Cicerón y Plutarco. La interpretación psicologista de la historia sagrada y sus leyendas, que encontramos en las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura –la mayoría en la versión italiana de Cavalca– o, para mencionar un ejemplo del siglo XV, en el «Jardín de oración» *(Zardino de Oration),* de 1454, podrían servir aquí de ejemplo de representación diferenciada. Otro ejemplo es el de las *Prediche vulghare* (1491) del predicador ambulante Fra Roberto Caracciolo, en el que Baxandall ha puesto de manifiesto los distintos grados de significación y los variados estados de ánimo en acontecimientos conocidos de la vida de María. Así, por ejemplo, los cincos grados de actitud loable de la Virgen en la Anunciación y su traslación al arte –inquietud, recogimiento, interrogación, sumisión y recepción de la dignidad de la concepción (*conturbatio, cogitatio, interrogatio, humiliatio y meritatio;* cfr. Baxandall, *Painting and Experience in Fiteenth Century Italy* [1972], 1974, pp. 48 ss. Los gestos y la expresión del rostro han de conformarse a cada tipo de conducta.

Leonardo lograría la suprema maestría en la representación de las fisonomías y los gestos, y con él la *istoria* alcanzaría su máxima elevación. Desde entonces, la *istoria* como componente de lo adecuado *(decorum)* tendrá un puesto en la teoría del arte de Occidente, sobre todo la de orientación académica. Y el pleno reconocimiento de su importancia en el arte plástico llegaría con la teoría de los afectos del siglo XVII.

c) *Ricevere de lumi.* La tercera componente de la imitación de la naturaleza es la relativa al color y al grado de luminosidad. Ambos deben valorarse en sí y en su relación mutua, y, por otro lado, en relación al todo.

El efecto plástico del objeto representado, la manera como se reparten luces y sombras, el empleo del espejo para comprobar el equilibrio de la composición, el efecto del contraste entre los colores y el equilibrio en las intensidades de la luz son aspectos importantes en los que Alberti se extiende. Al final del segundo libro, Alberti hace un juicio muy revelador sobre el fondo dorado: «Algunos pintores (contemporáneos) emplean para su *istoria* el fondo dorado. Creen que de esa manera dignifican sus obras. Yo no soy partidario de su empleo... pero merece toda mi alabanza y admiración el pintor que imita el resplandor del oro sólo con colores». No puede mostrarse más claramente la disparidad entre la orientación y las preferencias de la «nueva» pintura y las de la tradición medieval. Desde la Antigüedad tardía, el oro había valido como signo de lo divino y de su presencia en la obra de arte. El brillo del oro era garantía tanto de su valor material como de su valor metafísico. Pero, para Alberti, la imitación del oro es más valiosa e importante. Una teoría «ontológica» y fundamentalmente metafísica de la belleza deja ahora paso a una concepción en la que la belleza y el valor artístico se fundan en la representación ilusionista misma. Como ya sucediera en los tiempos clásicos de Grecia, la percepción humana aparece ahora como la puerta del conocimiento y la verdad, y a ella deben conformarse las medidas, originariamente independientes, y el poder «mágico» de las cosas reales. En el siglo XV, el hombre aparece de nuevo como punto de partida en la reflexión teórica sobre el arte; la natura-

leza le enseña la medida justa de todas las cosas. La tarea de armonizar la posición fundamentalmente empírica de Alberti y de sus contemporáneos con aquellas normas ideales que se creyeron hallar mediante el estudio de la naturaleza y de la escultura y la arquitectura antiguas quedaría reservada a los artistas del Renacimiento.

En el libro tercero de *Della pittura,* Alberti trata de la misión de la pintura en general y de las pautas que ha de seguir el artista. La pintura debe proponerse como objetivo la ilusión en la representación de cuerpos *(rilievo)* y la impresión de realidad viva. El pintor debe encontrar su actividad honrosa y placentera. Al artista debe exigírsele, como al orador, una formación amplia en las *artes liberales* para que esté en condiciones de utilizar los medios técnicos, como la construcción de la perspectiva, indispensables para una representación ilusionista. En la elección de la materia *(inventio),* el artista debe consultar a poetas y oradores que posean grandes conocimientos y tengan muchas cosas en común con el artista (plástico). Alberti utiliza como ejemplo una presunta pintura célebre de la Antigüedad, «El ultraje de Apelles», descrita por Luciano (*De calumnia,* 5). Esta descripción era bien conocida por los humanistas del siglo XV, que la comentaron a menudo (Guarino de Verona, 1408; Filelfo, 1428, y un tal Lapo di Castiglionchio, hacia 1435; cfr. Spencer, 1966, pp. 90 y 131, nota 2). Probablemente, el conocido cuadro de Boticelli en los Uffici se basara en la descripción de esta pintura antigua por Alberti. La «verdad» es una joven mujer desnuda cuya belleza externa *(ornamentum)* se corresponde con una belleza interior e innata *(pulchtitudo innata)* –una distinción que hicieron los neoplatónicos en su caracterización de la belleza ideal, inteligible, y la terrena sensible (cfr. Panofsky, *Studies in Iconology,* ed. de 1962, pp. 158 ss., y san Agustín, p. 99).

En todo caso, la norma para el artista está en la naturaleza. El pintor busca la belleza a través de la disciplina, la práctica y el estudio de la naturaleza. En contraste con la tradición medieval, en la que los modelos *(exempla)* de los artistas eran transmitidos de generación en generación, Alberti insiste en la importancia del estudio directo de la naturaleza:

> Algunas personas sencillas creen que podrían dejar de lado el modelo *(esempio)* natural y confiar enteramente en la propia capacidad. Pero de ese modo se enredan cada vez más en sus propios yerros. Al talento que es desconocedor se le escapa aquella idea de belleza que incluso el más experimentado sólo con esfuerzo llega a percibir. (*Fuggie l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene exercitassimi appena discernono;* libro III.)

Como en Cicerón, de cuyo *Orator* (II, 8-10) Alberti pudo haber tomado el término *idea,* el concepto platónico significa algo que está entrañado en las cosas terrenas. Pero no hay que entender Idea como modelo original comunicado al alma del artista por inspiración divina, sino, según Alberti, como una representación que la mente adquiere siempre con esfuerzo. En este sentido habría que entender también la interpretación que Alberti hace de la leyenda de Zeuxis, encontrada en Cicerón (*De inventione,* II, i, 1-3; cfr. p. 63): la naturaleza no es capaz de realizar en un cuerpo la belleza perfecta. Por eso eligió el maestro antiguo a las cinco vírgenes más bellas, para, reuniendo las mejores cua-

lidades de cada una en *un* solo cuerpo, crear una belleza digna de la diosa. Alberti insiste, en este contexto, en que el pintor no puede abandonarse a su propia imaginación, sino tener siempre a la vista la naturaleza. El artista resuelve la contradicción lógica del procedimiento selectivo admitiendo que la idea de la belleza perfecta es resultado del estudio de la naturaleza y del conocimiento del término medio en ella latente.

La *istoria,* la representación de acciones y movimientos anímicos del hombre, constituye la tarea principal del arte de la pintura. La división de la pintura en géneros que de aquí se desprende constituirá la base de la posterior jerarquía de los géneros (por ejemplo, cuadro histórico, retrato, paisaje y escena de género). Esta jerarquía tuvo valor normativo hasta las postrimerías del siglo XIX.

En cuanto a las copias exactas de trabajos antiguos, Alberti se declara contrario a esta práctica existente en su época. Ello es ya evidente en su uso del término *exemplum.* La imitación exacta de obras maestras anteriores, que Cennino Cennini recomendaba, ciertamente fomenta la capacidad imitativa, pero no el talento compositivo. Sin embargo, el método de la copia de *exempla* y de fórmulas pictóricas acreditadas continuaría siendo de uso en los grandes talleres; es más: tal método nunca dejaría de estar bien visto, especialmente porque ciertos grandes maestros, como Rafael, Miguel Ángel y Annibale Carraci, fueron considerados, casi durante épocas enteras de sus vidas, como verdaderos «clásicos», y las citas de obras suyas nunca se consideraron como signos de falta de independencia, sino, antes bien, como garantía de belleza y buen gusto.

La seguridad y la rapidez en la ejecución, una composición bien concebida y la elección de un tema interesante son, según Alberti, supuestos básicos de la buena pintura. Ésta es, sin duda, una concepción precursora de los juicios más comunes de muchos críticos de arte posteriores.

Hemos dedicado aquí un espacio proporcionalmente extenso al tratado de Alberti sobre la pintura en consideración al hecho de que esta obra, además de presentar una clara concepción teórica, adquirió en múltiples respectos un carácter paradigmático para las generaciones siguientes. La construcción de la perspectiva explicada por Alberti pronto fue generalmente empleada y aun perfeccionada. El nivel científico de la obra y su notoria cercanía a las ciencias humanas, a pesar de todas las restricciones impuestas por el propio Alberti, contribuiría también decisivamente a la entonces deseada emancipación de las artes plásticas. Poco a poco trataban los artistas de terminar con la adscripción de su actividad a las *artes mechanicae* para demostrar su cualidad científico-heurística. Con el impulso de Alberti continuaron por esta senda Piero della Francesca y Leonardo. En la literatura académica de los siglos XVII y XVIII sobre teoría del arte, el tratado *Della pittura* aparece como ejemplo de observación empírica y disciplinado y elegante sentido de la distancia. No con plena razón se puso un signo de igualdad entre el género de la pintura histórica y la *istoria* de Alberti. Mucho de lo que aconsejaba el florentino tampoco concuerda con la práctica académica posterior, que con frecuencia invocaba sus enseñanzas. En su definición del concepto de la *istoria* –cuya finalidad es conmover interiormente al espectador mediante la acción representada y transmitirle una cierta sabiduría vital–, Alberti aparece como uno de los primeros partidarios de la elección de temas antiguos, frente a la cual la iconografía cristiana debía retroceder. Con su voluntad de estimular la personalidad del individuo

por medio del arte, Alberti aparece, en su actividad teórica y práctica, como un humanista en el sentido más propio de la palabra.

De re aedificatoria

Alberti escribió su tratado de arquitectura, *De re aedificatoria,* en los años 1443-1452. Esta obra tuvo la misma importancia en el dominio de la teoría de la arquitectura que *Della pittura* en el de la pintura. Alberti se remite a Vitruvio en numerosos lugares del tratado. El punto de partida es, como en Vitruvio, la función de la arquitectura y la necesidad de que ésta posea una orientación amplia. En el prólogo se habla de cómo la arquitectura puede honrar a una ciudad y de su utilidad y belleza.

Gracias a su razón y a su conocimiento de las reglas y los estilos, el arquitecto es capaz, según Alberti, de disgregar la materia y volver a agregarla en nuevas formas. El arquitecto busca el bien del ciudadano particular y el de la sociedad. Este objetivo sólo puede hacerlo realidad si desarrolla sus propias virtudes y capacidades. El deseo de realizarse, el dominio de los afectos y el desarrollo de las capacidades del propio espíritu deben considerarse condiciones de la actividad de cualquier artista y cualquier arquitecto. Para ello deben éstos atender a los consejos de sus colegas mayores y tomar el camino áureo de la justa medida. A pesar de su voluntad de honrar a los antiguos, Alberti no está dispuesto a dar por válidas todas sus instrucciones. Como en su tratado de la pintura, la «naturaleza» es aquí la última instancia, y en todos los casos en que observaciones y conclusiones se desvían de las afirmaciones contenidas en fuentes antiguas es aconsejable confiar en el juicio propio.

Como todos los tratados de Alberti, *De re aedificatoria* se distingue por su lógica y su claridad expositiva. La obra empieza presentando los medios técnicos de la construcción –planos, materiales y principios constructivos–. Luego trata de la planificación urbana: el clima de la ciudad, su situación estratégica, el acceso al agua, etc. En la planificación de bloques de casas y edificios mayores se exige regularidad y simetría. Este sistematismo era extraño a la Edad Media, con sus ciudades que crecían orgánicamente, y refleja la tendencia distintiva de los constructores renacentistas, inspirados por la arquitectura romana: a mediados del siglo XV, Nicolás V desarrolla grandes planes de regulación de la ciudad del Vaticano y crea accesos a través de calles rectas; Pío II reúne en Pienza un palacio y una iglesia diseñando una plaza que los integra en un concepto total; Lionello d'Este levanta en Ferrara una parte nueva de la ciudad inspirándose en los *castra* romanos, con una red de calles que se cortan en ángulo recto.

Después de explicar el concepto urbano total, Alberti analiza en todos sus detalles las distintas construcciones: edificios públicos, puentes, torres, iglesias y teatros. El palacio de una personalidad ilustre pertenece a otra categoría. No debe ser demasiado ostentoso, sino reducirse a una planta bien pensada que considere la comodidad. (Un ejemplo es el Palazzo Rucellai, construido por el propio Alberti en Florencia en la década de 1450.) Finalmente trata de las viviendas normales, que deben construirse en un estilo no demasiado diferente del de los palacios (¡para no despertar la envidia de sus habitantes hacia los ricos!).

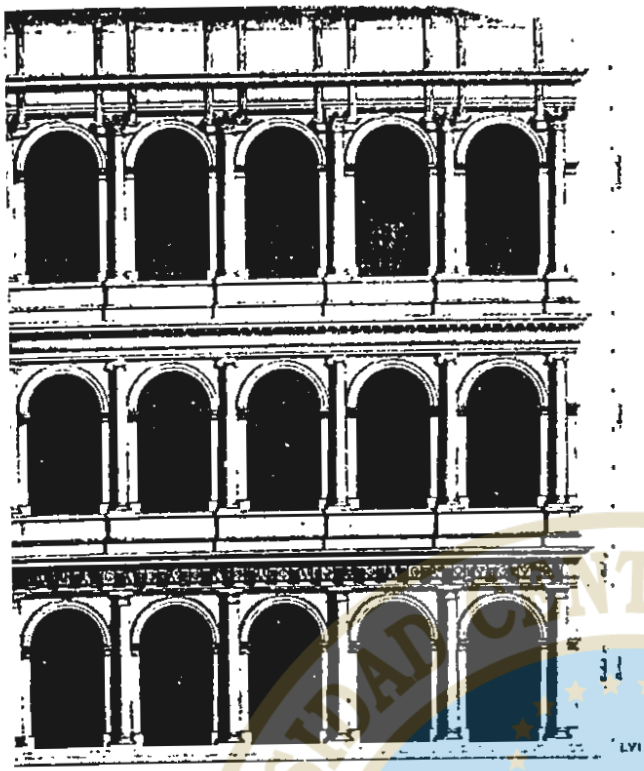


Fig. 32. L. B. Alberti, motivo de teatro. *De re aedificatoria* (Leoni, 1715).

Los edificios públicos deben destacar ante todo por su belleza y suntuosidad. La diferenciación entre belleza *(pulchritudo)* y ornamento *(ornamentum)* constituye el núcleo de la estética arquitectónica de Alberti, lo cual revela su familiaridad con la teoría del arte y la estética de la Antigüedad. Alberti define la belleza, en el espíritu clásico, como «armonía y consonancia de todas las partes, de modo que no es necesario añadir ni restar nada sin perjudicar la impresión total» (... *ut pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi, aut diminuo, aut immulari possit nihil, quam improbabilius reddat; De re aed.,* libro IV, ii ed. de 1485 s. m vii, v). La armonía de las partes individuales y el equilibrio del todo, cualidades mentadas con el término *concinnitas* (que nos recuerda la *consonantia* de san Agustín y de la Edad Media), son resultado de la proporción. En el uso latino, *concinnitas* se aplica a una «forma artística hábilmente compuesta» (véase también *De re aed.,* IX, 2). Este término corresponde en Vitruvio a la *symmetría,* que designa la relación de las partes individuales entre sí y con el todo en un cuerpo o en una construcción (fig. 32).

Con *ornamentum* designa Alberti el elemento adicional, embellecedor, que refuerza el esplendor de la belleza (*quasi subsidaria quaedam lux pulchritudinis, atque veluti complementum;* Lib. VI, ii). Esta definición del concepto evidencia también la familiaridad de Alberti con la teoría neoplatónica de la belleza y con la definición escolástica de la *claritas.* Mientras la belleza aparece esencialmente fundida con el objeto como cualidad estructural, la ornamentación es algo posteriormente añadido (*pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit: ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati; ibid.,* véase san Agustín, p. 92).

La belleza que el arquitecto realiza en su obra debe valorarse ante todo como producto de su razón. De la misma manera que el pintor guarda su referencia a la naturaleza y a la teoría de la proporción, el arquitecto es capaz de conferir un orden a sus impresiones mediante el estudio intenso de la naturaleza y la evaluación de su expe-

riencia *(memoria);* un orden que guarda correspondencia con la belleza natural y con el principio del intelecto humano *(animis innata quaedam ratio;* Lib. IX, v).

En el capítulo quinto del libro noveno, en el que se discute de las proporciones numéricas correctas, Alberti hace referencia a las armonías cósmicas de Pitágoras. Como los teóricos medievales, pudo aquí remitirse a la cosmología ampliada del *Timeo* platónico. Las armonías musicales y la doctrina de la analogía del cuerpo humano, o microcosmos, con el macrocosmos, dejaron en la teoría de las proporciones y de la arquitectura del Renacimiento una marca aún más profunda que la que se puede apreciar en la Edad Media. Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo y Francesco di Giorgio Martini adoptaron todos ellos las ideas de la proporcionalidad numérica y de la analogía cósmica. En 1525 apareció, prolongando la línea de Alberti, el gran libro de Francesco Giorgi *De harmonia mundi totius,* en el que vuelven a exponerse de manera detallada las mismas ideas sobre la armonía del universo y la analogía de hombre y cosmos (véase al respecto Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism,* 1949-1962).

Alberti mostraba preferencia por el círculo como forma fundamental. Los quebrados que expresan las proporciones o armonías numéricas pitagóricas, los cuales fueron también una componente irrenunciable de la música y la arquitectura medievales (véase p. 19), cobrarían, como demuestra Wittkower, una importancia capital en la configuración arquitectónica albertiana (1:2, 2:3, 3:4 y la doble octava 1:2:4). Wittkower considera la fachada de S. Maria Novella como «the first great Renaissance example of classical *eurythmia*». La fachada entera puede inscribirse en un cuadrado, y la altura de las plantas es la mitad de éste. La medida de los lados de los cuadrados de la incrustación en el ático coincide con esa altura, y su proporción con el diámetro de las columnas es 2:1. Con razón ha señalado Ackerman que para el alzado de la fachada se utilizó el método gótico *ad quadratum.* Lo nuevo es aquí (según Wittkower) el empleo de la columna como módulo, lo cual unifica el diseño de la fachada entera (eds. de 1952 y 1962, p. 47). Con todo, queda por investigar hasta qué punto la incrustación es del tipo de la construcción octogonal protorrenacentista del baptisterio florentino (siglos XI-XII) y no rige, también aquí, un módulo unificador (como el que constituían las columnas antiguas).

Por otra parte, podría probarse, en el caso de Alberti, que la significación *estética* del número, en tanto que de él depende la organización formal de una construcción, debe prevalecer sobre el número puramente simbólico –así, la anchura del Tempio Malatestiano en Rímini es, según Naredi-Rainer, exactamente de 100 pies, y la relación musical entre pilares, arcadas y el portal, que corresponde exactamente a las proporciones 2:3 y 2:4, queda rota por la ampliación del portal de 22 a 23 pies para alcanzar el «número redondo» (1982, pp. 78 ss.).

La misión de las iglesias y los templos es, según Alberti, reflejar el orden y la armonía del cosmos divino. Ninguna forma geométrica fundamental es más apropiada para materializar el ideal de medida y proporción que el círculo. Éste (o la esfera) es la forma fundamental del espacio centralizado de una iglesia, preferible al de la nave principal. En la tradición arquitectónica de Bizancio era habitual el uso de estas formas cósmico-geométricas fundamentales en construcciones con planta de cruz griega. Habría que considerar, más de lo que se ha venido haciendo, la influencia creciente de esta área cul-

tural en la arquitectura del Quattrocento en Italia. Pero Alberti parece ir conscientemente a la raíz de esta tradición, que es la cosmología y la teoría musical antiguas.

Fueron, pues, motivos tanto estéticos como simbólicos los que indujeron a Alberti a abandonar (en la teoría, en todo caso) la forma de la nave principal tradicional por un espacio central. El edificio simétricamente ordenado debía expresar, de la manera más acabada, la claridad y el orden de la naturaleza, su *pulchritudo* interna. En Alberti hay un ideal del templo cristiano: la forma plástica fundamental del cuerpo arquitectónico más los motivos antiguos del arco triunfal y el pináculo, como podemos apreciar en S. Andrea y S. Sebastiano en Mantua. Las columnas de los pórticos de los templos antiguos aparecen proyectadas, con forma de pilastras, en la fachada de la iglesia. Adherido a los principios arquitectónicos romanos, Alberti se opone a la tradición dominante (Brunelleschi), en la que las columnas aparecen como soportes de arcadas, y observa que las columnas de edificios importantes soportan fundamentalmente una viga recta, mientras los pilares están asociados a las arcadas –(*Sed dignissimis in operibus templorum nusquam nisi trabeatae porticus visuntur;* Lib. VII, vi)–. Un ejemplo de cómo puede llevarse a cabo este embellecimiento con columnas de órdenes antiguos es el Tempio Malatestiano.

Otro ejemplo, muy desarrollado, de *ornamentum* lo encontramos en la fachada del Palazzo Rucellai, construido por Alberti. La columna es, en la concepción albertiana, el ornamento más noble del muro. De la configuración original escultórica de las columnas se derivó, en la arquitectura romana, la columna de media caña con todas las características de los órdenes clásicos. En los teatros romanos aparecen dispuestas unas sobre otras como articulaciones del muro (el llamado «motivo de teatro», como se puede ver en el teatro de Marcelo o en el Coliseo). En el Palazzo Rucellai, las columnas articuladoras son pilastras planas sustentadas sobre sillares rústicos. Cada una soporta una viga recta, y el orden usado en cada planta es el propio del motivo de teatro: en la planta baja, el orden dórico (o toscano), el jónico en el *piano nobile,* y encima de éste el corintio. La articulación albertiana de esta fachada palaciega mediante columnas y pilastras de órdenes antiguos introduce una tradición arquitectónica antropocéntrica y basada en el modelo antiguo que caracterizará a la modernidad. El estilo de la obra arquitectónica y su ornamentación informan de su función en la vida pública de la ciudad y en la sociedad. Como en Vitruvio, el empleo de los diferentes estilos *(modi)* produce una «arquitectura parlante» *(architettura parlante),* cuya misión la hace patente su *ornamentum.* Esta fisiognomía estilística fue desde el principio normativa en la arquitectura occidental hasta fines del siglo XIX.

De statua

En los tratados de Alberti sobre la pintura y sobre la arquitectura subyace la misma concepción del arte y de su misión: la claridad y la lógica de la obra en sentido formal, el ilusionismo y el equilibrio de las proporciones –el mismo que encontramos por doquier en la naturaleza– y la diferenciación entre la belleza propia, estructural, de una obra de arte y el embellecimiento externo adicional. La imagen o el edificio deben impresionar al espectador con su equilibrio –su *concinnitas*– y un estilo digno del tema –la *istoria*–, y de ese modo influir en su alma y su conducta en la vida cotidiana. En este sentido, la viven-

cia estética cumple también una función moral. La naturaleza siempre será para nosotros, según Alberti, el gran modelo. Este principio lo mantiene Alberti incluso cuando, en su tratado de arquitectura y en los escritos posteriores, emplea conceptos de origen platónico o habla de normas ideales –pues las normas están, ciertamente, presentes en la naturaleza–. El hombre es capaz de descubrirlas con su razón. Sólo cuando el artista mantiene su fidelidad a la naturaleza y sabe encontrar el áureo término medio ayudado de ciertos principios fundamentales puede expresar en su obra aquella armonía que, según Alberti, debe comunicarse a la vida del individuo y al todo de la sociedad.

Esta universalidad que envuelve el pensamiento de Alberti aparece también claramente expresada en otros dos trabajos suyos. Su popular obra *Della famiglia* trata de la felicidad personal y el orden social, temas sobre los que se extiende en un discurso de carácter filosófico-moral y crítico-social. Los principios artísticos, el problema de la belleza y la cuestión de la norma son nuevamente abordados en *De statua* (1464), último tratado de arte de Alberti.

En este tratado, Alberti distingue tres tipos de escultura, que se diferencian entre sí por el material y la técnica empleados. En el arte del barro o la cera, el escultor quita y añade en el curso de su trabajo. Cuando trabaja la piedra, procede sólo quitando material. Y en la tercera técnica, la del metal fundido, solo hay adición. (Curiosamente, no se habla de la fundición en bronce, llevada en Florencia a su última perfección.)

La determinación de la forma objetiva y su traslado a la forma artística se efectúa de manera rigurosamente empírica, con cordel y escuadra. En la determinación cuidadosa de las medidas y del volumen *(dimensio)* se reconoce la validez de la teoría de las proporciones de Vitruvio, pero el módulo elegido es el pie humano *(exempeda),* no el tamaño de la cabeza. Como en la Antigüedad, Alberti también considera la *apariencia* del cuerpo humano en su conformación orgánica y su movimiento *(definitio).* Con este fin desarrolló por su cuenta un instrumento de medida, el *definitor,* con cuyo auxilio pueden fijarse los movimientos de la manera más exacta posible para transferir esa fijación a la forma que se está creando. Con esta referencia a la representación del movimiento y al efecto óptico vuelve a suscitarse un viejo problema: cómo armonizar la norma ideal, que encontramos en la naturaleza, con la forma orgánica, viva. En el terreno de la escultura desarrolla también Alberti métodos que van más allá de lo técnico y hacen aparecer al artista más como científico que como artesano. Alberti debió de ser bien consciente de que con ello estaba reforzando en alto grado la tendencia emancipatoria de los artistas y los arquitectos. El artista permanecerá siempre –escribe– dejado a sí mismo y a su responsabilidad. La única instancia normativa la constituyen la naturaleza y el conocimiento adquirido en su estudio, y en caso de duda incluso la autoridad de los antiguos debe cederle su lugar.

Filarete

Cuando Antonio Averlino (llamado Filarete y nacido hacia 1400 en Florencia) estaba en Milán construyendo, por encargo de Francesco Sforza, el Ospedale Maggiore (1456-1463), escribió en lengua vulgar un singular tratado de arquitectura en forma de diálogo en el que recogía principios teóricos de Vitruvio y Alberti y llevaba la antro-

pometría al extremo, y la planificación urbana ideal al terreno de lo utópico (*Trattato di architettura,* cfr. la ed. facsimilar y traducción de J. R. Spencer, 1965).

El aspecto últimamente determinante en la planificación de su ficticia ciudad contemporánea, llamada *«Sforzinda»,* así como en la de la antigua *«Plusiapolis»,* es la *necessitas.* Filarete es el primero que habla de la cabaña primitiva vitruviana, cuyas medidas guardan relación con las proporciones humanas y cuyos pilares hechos de troncos son además el origen de los posteriores cinco órdenes de las columnas –una idea que en adelante pervivirá como un aspecto de la tradición arquitectónica vitruviana–. Pero no puede hablarse de una forma «correcta» de los órdenes de las columnas –todos ellos presentan en las ilustraciones un carácter mixto.

Muy notable es en este tratado el principio antropométrico, donde, de acuerdo con la concepción predominante en el Renacimiento, se lee: *Lo edificio si è dirivato da l'uomo, cioè dalla forma e membri e misura* (cit. en Kruft, 1985, p. 57, de la edición de Finoli-Grassi, 1972, p. 28). Pero Filarete va más allá al derivar también de la figura humana las formas geométricas fundamentales, con lo que, en el fondo, pone cabeza abajo el concepto ideal del *homo quadratus* vitruviano, que en el Renacimiento se interpretaba en un sentido puramente geométrico (*Ma quello che sia, el circolo, tondo, e 'l quadro e ogni altra misura è derivato da l'uomo;* cit. en Kruft, 1985, p. 58; véase p. 243).

«Sforzinda» es el primer proyecto de ciudad ideal cuyo equivalente antiguo imaginado, *«Plusiapolis»,* también tiene proyección utópica al futuro. Mientras los planos de la ciudad y del castillo, rigurosamente geométricos, reflejan tendencias de la época en planificación urbana y arquitectura de fortalezas, los edificios particulares muestran una mezcla de la tradición de la Italia septentrional con una exótica arquitectura de fábula.

Kruft ha destacado en Filarete la singularidad de su «casa de la virtud y del vicio». Recorriendo cada una de las siete estancias, el hombre aprende las «siete artes liberales». La arquitectura se asocia a la idea de formación y cultura (el lector hallará más simbolismos en Kruft, 1985, pp. 59 s.).

Con su tratado de arquitectura, Filarete aparece como iniciador de una tradición en la que los proyectos arquitectónicos se mezclan con visiones del futuro. El efecto pictórico de sus edificios, que podemos apreciar realmente en el Ospedale Maggiore, aparece aún más acusado en el tratado. No puede decirse que Filarete comprendiera los principios arquitectónicos antiguos como los comprendió Alberti. La realización arquitectónica de sus ideas antropométricas quedó para otros. A Filarete le faltó fuerza visionaria para traducir sus visiones del futuro en formas arquitectónicas precisas –Leonardo pronto le eclipsaría–. Filarete no creó una «arquitectura revolucionaria» en el espíritu del Renacimiento. Pero su tratado ejerció cierta influencia entre los arquitectos y artistas de Milán en la década de 1490, aunque nunca llegó a imprimirse.

El neoplatonismo – la tradición hermética

Con la influencia creciente de los profesores de griego en el siglo XV y el conocimiento de las obras antiguas, Platón y el neoplatonismo cobraron nuevo interés –el neoplatonismo no se distinguía bien del platonismo, y se suponía que databa de tiempos oscuros y le-

janos–. La figura principal del movimiento neoplatónico del Quattrocento italiano, el venerable Gemistos Pletón, asistió al concilio que se celebró en Ferrara y Florencia acompañando al emperador de Bizancio. Pletón había fundado una nueva religión filosófica, formando en torno a él un círculo de iluminados o «elegidos», entre los que se contaba Bessarión. Adversario de la escolástica y de la tradición aristotélica, se presentó como «cabeza de la mística griega», que, «originada en el neoplatonismo, se oponía ahora a los latinos, bajo el estandarte de Platón, con el nimbo de una doctrina profunda y secreta» (Voigt, 1960, II, p. 119). En ella se mezclaban de manera desordenada el culto y la liturgia de la Iglesia Oriental con ideas de origen pagano. Aunque no se le nombraba, el principal inspirador de la nueva religión mistérica proclamada por Gemistos pudo ser Proclo.

El comerciante florentino Cristoforo del Buondelmonte, que de 1414 a 1422 recorrió el archipiélago griego, descubrió casualmente en 1419 en Andros una obra de la Antigüedad tardía: el *Horapolo.* Se creía que se trataba de un libro jeroglífico de la época egipcia –en realidad, sus curiosas imágenes enigmáticas datan de la Antigüedad tardía–. Pero estos «jeroglíficos» son de una importancia histórico-cultural extraordinaria, pues fueron interpretados como «símbolos expresivos». La verdad de las verdades, el sentido más profundo debía a veces aparecer, según los humanistas, de una forma velada, mística, para evitar que los no iniciados o los ignorantes profanasen lo sagrado. El signo simbólico posee el mismo poder que un talismán, y necesita de un intérprete (*nec mysteria, quae non occulta,* dice Pico). El desciframiento de los jeroglíficos del *Horapolo,* así como la invención de nuevos jeroglíficos, signos enigmáticos y sentencias sabias y oscuras por los humanistas estaba en consonancia con la concepción tradicional neoplatónica, para la cual la imagen es portadora de algo divino, suprasensible. El *Horapolo* fue muy estimado durante todo el Quattrocento, aunque no se imprimió hasta 1505, por Aldus, en Venecia. Esta obra acabaría siendo una importante fuente de la emblemática posterior.

El *Corpus Hermeticum* de la Antigüedad tardía (véase p. 221), cuyas dos partes, *Asclepio* y *Poimandres,* tradujo Ficino en 1463/1464, fue también para los humanistas un auténtico testimonio literario de la sabiduría primitiva egipcia de «Hermes Trismegisto», en quien incluso Moisés y Platón se habrían inspirado. A este género de obras impregnadas de pensamiento neoplatónico pertenecen también el llamado *Oráculo caldeo* y los *Himnos órficos.* También ellas revelan aquella verdad superior que se esconde tras el velo del mundo visible.

Todos estos textos, que desde la perspectiva actual aparecen como conglomerados de pensamientos profundos, abstrusos y especulativos, ante los ojos de los humanistas tenían un carácter sacrosanto –había que entenderlos como expresión de una «piadosa filosofía primitiva» *(prisca et pia philosophia)*–. El carácter sincrético de la religiosidad del siglo XV en Italia, la mixtura de fe cristiana e ideologías antiguas, paganas y judías, y la honda influencia de esta corriente en la forma y el contenido de las artes plásticas han sido analizados por una serie de investigadores de orientación iconológica, entre los que cabe mencionar a Warburg, Saxl, Klibansky, Panofsky y particularmente Wind, cuyo libro *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (1958) ha puesto de manifiesto muy convincentemente el reflejo de este ambiente espiritual en las artes plásticas.

Ficino – Pico della Mirandola

Lorenzo de Médicis fundó una academia en el espíritu antiguo. Sus miembros se agrupaban en torno de Marsilio Ficino en Villa Careggi, a las afueras de Florencia, para discutir de cuestiones filosóficas, artísticas y morales. Ficino llevó a cabo una importante labor como traductor: en 1484 apareció su traducción latina de los diálogos de Platón, y en 1492 la de las *Enéadas* de Plotino. Hizo además traducciones de textos neoplatónicos –el *Corpus Hermeticum,* Proclo, Yámblico y Porfirio–. En 1476, Cristoforo Landino hizo una edición comentada de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, en 1481 otra de la *Divina Comedia* de Dante, en 1482 editó la obra de Horacio, y en 1487 la de Virgilio. El poeta más sobresaliente de la época, Poliziano, dictó en los años de 1482 a 1492 lecciones sobre Homero, Hesíodo y Aristóteles. Las obras completas de este último fueron editadas por Aldus en Venecia en 1495-1498. En 1498 apareció la versión latina de la *Poética* de Aristóteles por Lorenzo Valla.

La recepción de textos filosóficos antiguos (especialmente los de los neoplatónicos) y la fusión de sus contenidos con los de la fe cristiana es patente en los grandes diálogos y compilaciones que escribieron Ficino y sus discípulos. Entre los más importantes figuran *De vita triplici* (1479), el comentario al *Banquete* de Platón titulado *Convivium* y la *Theologia Platonica* (1482), de Ficino, las *Disputationes Camaldulenses* (1480), de Landino, las 900 (!) tesis de *Heptaplus,* el tratado sobre la dignidad del hombre *De hominis dignitate* (*c.* 1486), el *Comentario a «Dello amor celeste & divino» de Giovanni Benivienis Canzona* (imp. en Venecia, 1522) y el polémico texto contra la astrología, titulado *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (1493/1494), de Pico della Mirandola. El más fiel de los discípulos de Ficino, Francesco Cattani da Diacceto, fue autor de una obra sobre lo bello, *De pulchro,* y Leone d'Ebreo de unos diálogos neoplatónicos sobre el amor, *Dialoghi d'Amore* (1502). También hay que mencionar los poemas de Lorenzo de Médicis y las estancias de Poliziano, junto con sus paráfrasis de Homero, Virgilio, Ovidio, Horacio y Claudiano.

La influencia del neoplatonismo de Florencia en las artes fue limitada, pero bien apreciable en la *Primavera* (hacia 1478), *Venus* (1480) y *Pallas y el centauro,* de Botticelli, así como en *Pan* (1490; destruido), de Signorelli. Leonardo pudo haber sido influido en los años ochenta. Esta filosofía ejercería, en cambio, una influencia decisiva en la teoría del arte del siglo XVI. Por eso merecen aquí algún comentario ciertos aspectos del mundo, el hombre, el arte y la belleza tal como fueron considerados por los neoplatónicos de Florencia.

Ficino concibe el mundo, a la manera de Plotino, como unidad viviente, penetrada por el espíritu divino. De lo divino emanan la luz y la energía que gobiernan el mundo visible y dan vida a las existencias inferiores. El amor traspasa todas las cosas y es principio dispensador de vida. Conforme a la doctrina platónica sobre el eros y la belleza, el amor es expresión de lo divino. La forma bella despierta el deseo. Desde la forma inferior del amor *(amor ferinus* o *bestiale),* el hombre es impulsado hacia las formas superiores del amor espiritual *(amor humanis)* hasta alcanzar finalmente la forma suprema del amor *(amore divino).* Este amor divino se muestra en el universo como alma del mundo *(mens),* siendo la belleza del mundo visible su expresión particular. En el

comentario de Ficino al *Banquete* de Platón *(Convito),* el amor terreno y el celeste aparecen representados por las figuras de la Venus terrena y la Venus celeste respectivamente *(Venus Vulgaris* y *Venus Coelestis).* Panofsky y Wind han encontrado esta temática pictóricamente expresada en la *Primavera,* de Botticeli, y *El amor celeste y el amor terreno,* de Tiziano. El proceso incesante del universo debe entenderse como un ciclo que empieza con la emanación de lo divino, continúa con la conversión en lo terreno y termina con el regreso al origen *(emanatio-conversio-remeatio).* Esta acción del amor puede ilustrarla la constelación antigua de las «Tres Gracias»: la belleza *(pulchritudo)* suscita el amor o la castidad *(amor, castitas)* y despierta el deseo *(voluptas).* El principio del amor une lo celeste y lo terreno, obrando como «nudo» o «nexo» en el universo *(amor nodus perpetuus et copula mundi* –Ficino, *De Amore,* III, iii). Lo mismo cabe decir de la música –Ficino cree que la armonía cósmica se expresa directamente en el sonido de un instrumento de cuerda (véase fig. 33).

En este mundo de correspondencias y armonías, el hombre se sitúa en la línea divisoria entre lo celeste y lo terreno: «La diferencia entre Dios y el hombre radica en que Dios contiene en sí todas las cosas como su principio, mientras que el hombre contiene todas las cosas como centro de todas ellas» (*Est autem haec diversitas inter Deum et hominem quod Deus in se omnia continet uti omnium principium, homo autem in se omnia continet uti omnium medium;* Pico della Mirandola, *Heptaplus,* V, vi, Garin [ed.], 1942, p. 502). Este puesto especial del hombre lo ilustra su carácter andrógino. Según Pico (que pudo basarse aquí en Platón, Aristófanes y otras fuentes antiguas), el hombre fue originariamente tanto masculino como femenino. A consecuencia de la caída en el pecado, esta unidad original se perdió, y desde entonces el hombre tiene libertad. Con su intelecto, su razón y su voluntad intenta unirse nuevamente con el origen divino (*Heptaplus,* II, vi, Garin [ed.], 1942, p. 242; sobre las representaciones populares del andrógino véase Génesis I, 27, y los comentarios al respecto de Filón en *De opificio mundi,* 66, y de Orígenes en *In Genesim* I, 15 - MPL XII, c. 158. También hay que mencionar una obra que se desliza hacia lo lascivo, pero que fue apreciada por muchos humanistas: el *Hermaphroditus,* de Antonio degli Beccacelli, llamado Panormita, obra escrita en tiempos de Martín V). La libre exégesis que hace Pico del pecado original se distingue netamente de la tradicional, y puede ilustrar el carácter sincrético de sus obras. Pico mezcla el mundo pagano con el judío y el cristiano, con lo que la pretensión de la religión cristiana de ser la única que hace posible la salvación queda socavada.

A juicio de los humanistas, el hombre se vio, por la constitución de su alma, frente a tres posibles formas de vivir: la contemplativa (o teórica), la activa y la voluptuosa *(vita contemplativa, activa, voluptuosa).* Si Macrobio defendía en su *Comentario* al «Sueño de Escipión» de Cicerón (*Comment. in Somnium Scipionis),* donde discutía la triple división platónica del alma, la vida contemplativa y la activa, oponiéndose a la voluptuosa, los neoplatónicos florentinos (Ficino, Pico y otros) también admitían esta última. Tres cosas pueden dar la felicidad, según Ficino: la sabiduría, el poder y el placer. Pero hay que buscar el acuerdo entre ellas (*De triplici vita et fine triplici; OP. omn.,* 1576, I, pp. 919 ss.). Rafael tradujo genialmente esta obra poética de Macrobio y su nueva interpretación moral al lenguaje pictórico en una obra temprana: «El sueño de Escipión», en la que vemos al joven Escipión dormido bajo un laurel. A la izquierda hay una figu-

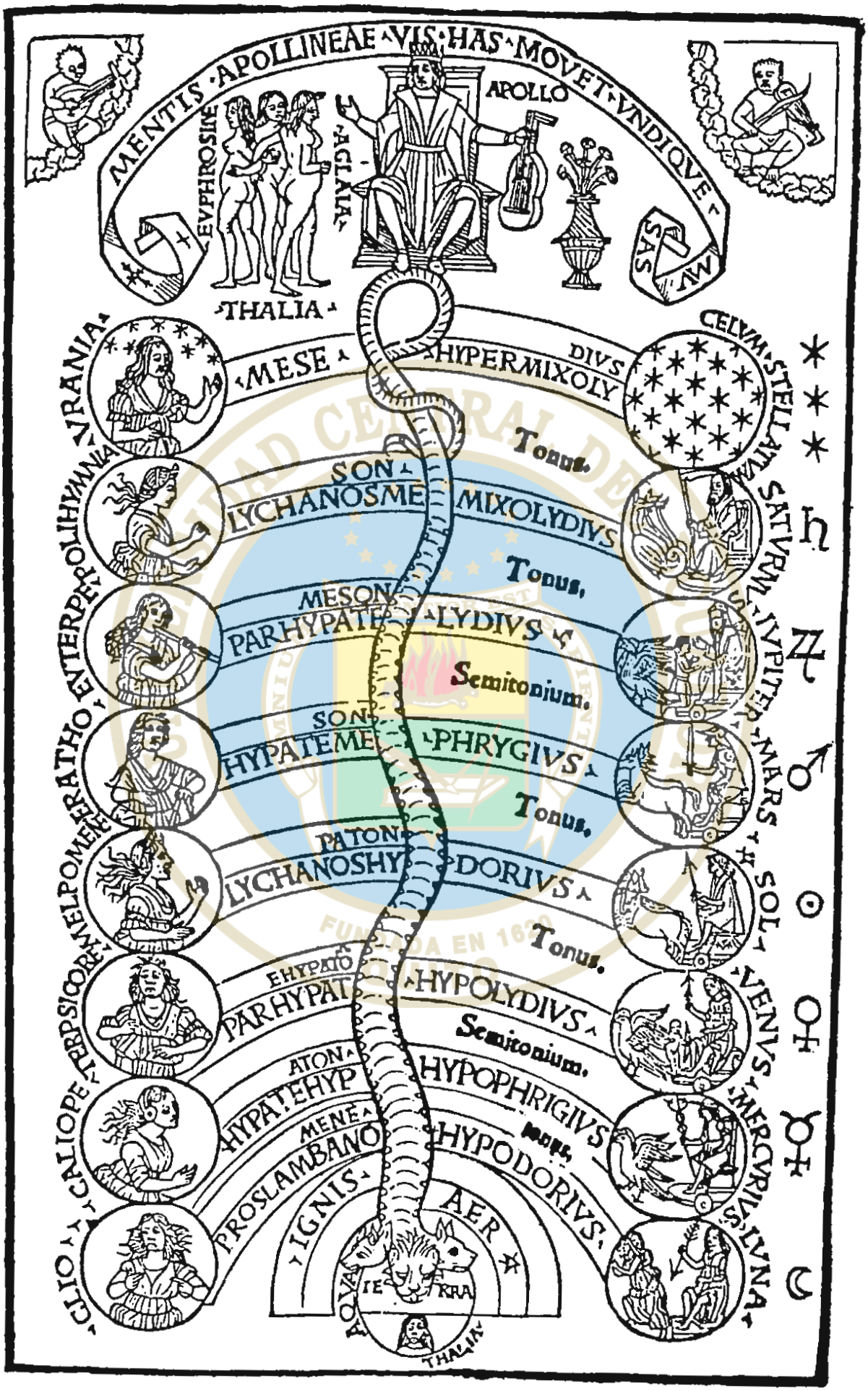


Fig. 33. La música de las esferas. Gafurius, *Practica musice*, 1496.

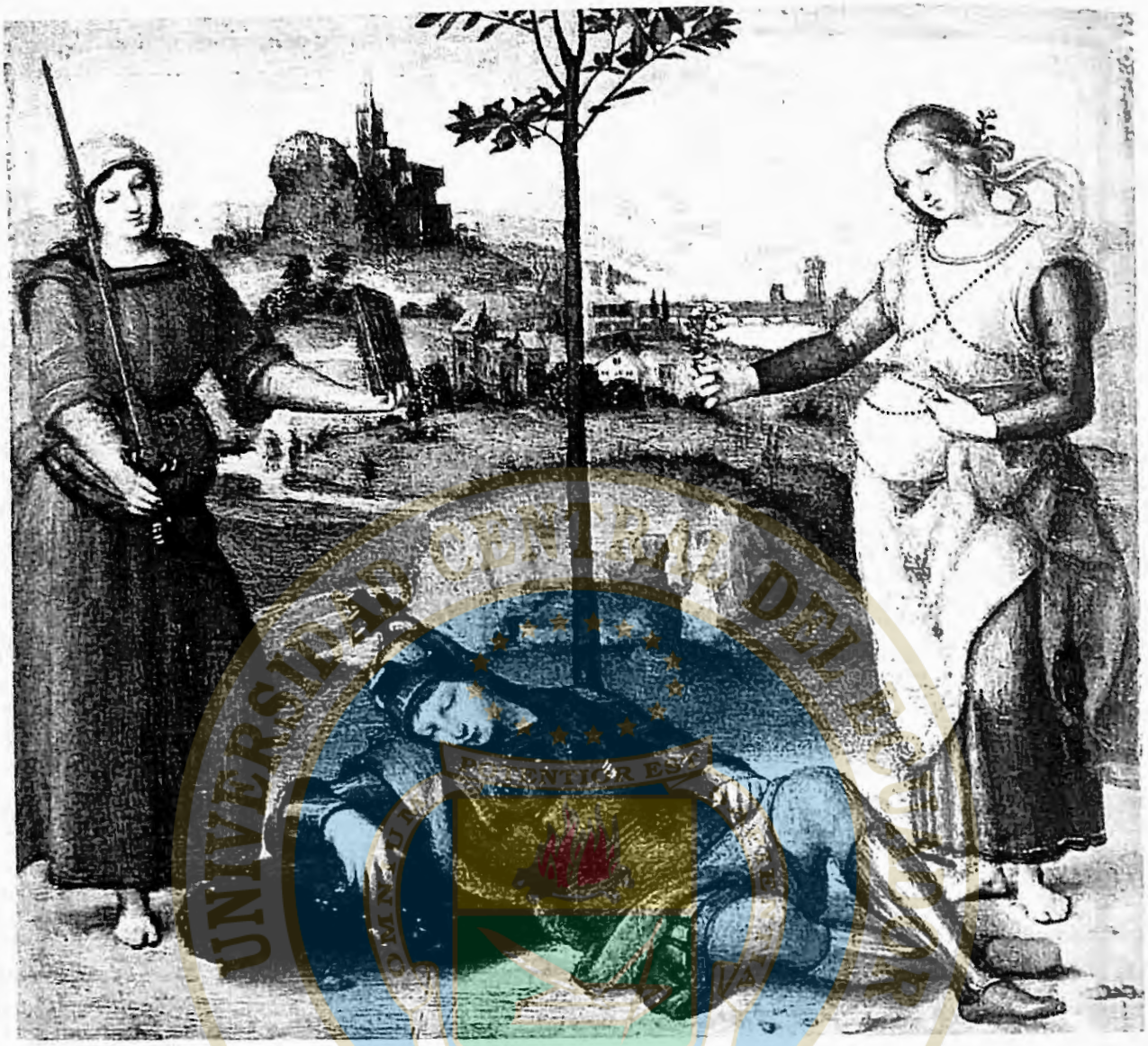


Fig. 34. Rafael, *El sueño de Escipión*. National Gallery, Londres.

ra femenina con un libro y una espada, que respectivamente representan a la *vita contemplativa* y a la *vita activa*. A la derecha, una hermosa mujer le extiende una flor *(vita voluptuosa* o *sensitiva)*. Ella representa el contrapeso de las otras dos vidas (fig. 34). Este equilibrio aparece también expresado en la estética de Ficino.

En el plexo de referencias y analogías que enlazan lo celeste, lo espiritual y lo terrenal, los signos visibles y la voz tienen un importante papel. Con ellos puede el hombre protegerse de los malos influjos de ciertas constelaciones planetarias o demonios, o bien servirse de la energía positiva de ciertas constelaciones estelares o de ángeles. Según Ficino, toda cosa visible es también, de acuerdo con la definición de Dionisio Areopagita y Juan Escoto, expresión de lo divino, que adquiere forma terrena por mediación del espíritu del mundo. El mundo visible está así animado y penetrado por el mismo principio que gobierna el cosmos en su totalidad. De acuerdo con la teoría neoplatónica de la correspondencia, la imitación artística de las cosas visibles adquiere una significación extraordinaria: por medio de signos o de imágenes visibles puede el hombre atraer y dirigir las fuerzas universales. En el tercer libro de *De triplici vita,* titulado *De vita coelitus comparanda,* describe Ficino el carácter de la magia «natural», positiva: el hombre imitador es un sabio, un mago, que mediante el empleo correcto de signos visibles sabe

cómo conectar lo divino con el alma del mundo y lo terreno. De esta «magia natural» a la interpretación de la obra de arte como portadora de algo divino que el artista concibe y le da una forma no hay más que un paso. Y así leemos en la *Theologia Platonica:*

> Todas las obras de arte que suponen la vista o el oído revelan casi enteramente el alma del artista *(ingenium)*... El juicio y la sabiduría del artista se manifiestan en imágenes y composiciones. Ellas expresan además su alma, son en cierto modo como una imagen suya, pues en tales obras el alma aparece reflejada igual que el rostro de un hombre aparece reflejado en un espejo... Donde más nítidamente se manifiesta el alma es en el habla, en el canto y en los sonidos artísticos. En ellos se revelan la condición del alma y la voluntad. Sea cual sea el sentimiento que anima al artista, su obra suscita en nosotros un sentimiento afín... Pues aquellas obras que están ligadas a la vista o al oído son las más próximas al alma del artista, y las ligadas a los tres sentidos restantes las más alejadas...
>
> *Omnia sane arteficis opera quae ad aspectum pertinent, aut auditum, totum pene artificis declarant ingenium.... In picturis autem aedificis consilium & quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animus in operibus istis exprimit & figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum, seipsum figurat in speculo... Haec igitur opera cum ad visum tum ad auditum spectantia artificis menti sunt proxima, illa vero quae ad tres reliquos pertinent sensus, ut diximus remotissima.* (Theol. Plat., *De immort. anim. lib.,* cap. iii; Op. omn. Basilea, 1576, p. 279.)

De ese modo, la melodía o la imagen conducen al hombre a esferas superiores de belleza y verdad, en principio sólo accesibles a quien ha recibido la inspiración divina (fig. 34). Ficino y sus discípulos conocían, obviamente, los pasajes del *Fedro* de Platón en los que se habla del delirio divino del poeta (*furor divinus sive poeticus;* véase p. 77). E. R. Curtius ha demostrado que esta idea de la inspiración divina estuvo viva durante toda la Edad Media (1967, pp. 467 ss.); su equivalencia cristiana puede verse en las figuras de los evangelistas. Quizá esta hecho contribuyera a que durante el Renacimiento se tachara el carácter originariamente negativo de la *manía,* prefiriéndose hablar de inspiración artística y fuerza creadora. También en la música y la escultura se da en cierta medida, según Ficino, la inspiración –sus cultivadores son igualmente afectados por la *manía* divina. (Véase al respecto D. P. Walker, 1958, pp. 2 ss., y Ficino, *Theol. Plat.* VII, vi [*Op. omn.,* 1576, 177], *Comm. in conviv. orat.,* V, c, ii [*Op. omn.,* 1576, 1336] y *Comm. in Tim.,* c. xxiii [*Op. omn.,* 1576, 1453]).

Landino

Si recordamos la idea neoplatónica del artista como portavoz de Dios, no es nada sorprendente que el discípulo de Ficino Landino empleara explícitamente el término «creador» en relación con la actividad artística. El poeta es para él un «dios mortal»: «Dios es el poeta sumo, y el mundo su poema... El poeta es casi creador, porque creador es Dios solo, quien puede producir una cosa de la nada». (Reaparece aquí la metá-

fora agustiniana del poema del mundo; véase p. 94.) *Et e iddio sommo poeta: et e el mondo suo poema... poeta (è)... in mezzo tra creare che e proprio di dio quando diniente produce in essere alchuna chosa (Quaestiones Camaldulenses;* véase Tigerstedt, 1968, p. 458).

Landino había ensalzado al poeta en primer término. Pero, en los siglos siguientes, los representantes de las artes plásticas reclamaron su admisión en el círculo de las *artes liberales,* subrayando con este fin la capacidad creadora del artista. Leonardo fue uno de los que más celosamente defendieron el primado de la pintura respecto de las demás artes. Pero Alberti ya se había anticipado a él (y a la formulación de Landino) en su tratado *Della pittura:* «La pintura encierra tantas cosas admirables, que todo maestro que ve cómo sus obras son reverenciadas se siente enjuiciado casi como un segundo Dios». (*Adunque in se' tiene questa loda la pictura... che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorata e sentirà si quasi giudicato un altro iddio - Lib.* - II. Es interesante el hecho de que, en Alberti, las ideas de cuño neoplatónico cobran una expresión más enérgica en sus últimas obras, escritas en la época en que la corriente neoplatónica empezó a ejercer una influencia poderosa en la vida intelectual de Florencia.)

En el prólogo a su gran edición de la *Divina Comedia* de Dante (1481), Landino hace un breve bosquejo de la evolución de las artes plásticas. Repasa la historia del arte antiguo basándose en Plinio el Viejo y Ghiberti, y luego hace una apreciación de Giotto y del siglo XIV como la que ya encontramos en Filippo Villani. En el tercer capítulo escribe sobre los pintores florentinos Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno y Fra Angelico –pero lo hace con la intención de subrayar la importancia de Florencia como ciudad amante y protectora de las artes plásticas, lo cual es una forma indirecta de honrar a su gran hijo, Dante.

Baxandall ha estudiado ciertos aspectos del lenguaje de Landino: *Masaccio* es un notable imitador de la naturaleza, *imitatore della natura.* Se refiere con ello tanto a la imitación literal de lo visible como al proceso selectivo. Las figuras de Masaccio se distinguen por su plasticidad *(rilievo)* y sencillez *(puro).* La técnica pictórica del maestro revela seguridad *(facilità)* y rapidez en la ejecución, además de un dominio pleno de la perspectiva *(perspectiva).* Los términos elegidos por Landino corresponden a los de Alberti en *Della pittura* –también aquí fueron tomados del arsenal de la retórica para expresar verbalmente de manera adecuada las impresiones visuales.

La pintura de *Filippo Lippi* la encuentra Landino agradable *(gratiosa).* Se distingue por la claridad y los motivos bellos *(ornato),* la variedad, la construcción meditada *(composizione)* y la belleza cromática *(colorire)* (véase al respecto Alberti, pp. 221 s.). Más independiente se muestra Landino en sus juicios sobre *Castagno,* quien con su virtuosismo en el dibujo *(disegno),* su facilidad de ejecución y su meditada elección de posiciones y escorzos difíciles *(scorci)* anticipa la evolución del gusto en el manierismo del siglo XVI. La pintura de Fra Angelico es alabada por su piedad y su gracia intimista *(devoto, vezzoso),* términos no menos apropiados para caracterizar la actitud vital del propio pintor.

Los neoplatónicos de Florencia fueron más allá que los primeros humanistas en su propósito de armonizar la Antigüedad pagana con la tradición cristiana. Describían con minucia el mundo como una unidad armónica cuyo centro es el hombre, nodo y nexo del universo *(nodus et copula mundi).* Intentaron conjuntar y conciliar la teología y la filosofía, que los neonominalistas habían disociado. Las diferentes religiones y

sistemas filosóficos eran para ellos expresión de uno y el mismo fundamento –los textos herméticos, los oráculos caldeos, la cábala hebrea y los escritos platónicos y neoplatónicos eran un complemento de la Biblia y de la revelación cristiana–. Quien más lejos fue en esta aspiración a una *pax philosophica* fue Pico della Mirandola.

En el marco de estas grandiosas síntesis, las reflexiones teóricas sobre el arte tienen un papel subordinado. Pero la interpretación neoplatónica de los signos visibles y los sonidos musicales como portadores de una sabiduría y una verdad suprasensibles, divinas, y la importante función reconocida al artista como su creador, influirían decisivamente en la concepción del arte en el siglo XVI. La idea de belleza, el artista como figura inspirada por Dios y la especial capacidad del signo visible de expresar lo que escapa a toda formulación en el lenguaje son algunos aspectos importantes de la teoría del arte que no dejarán de ser considerados en los siglos posteriores. Sin entorpecer los progresos hechos en el terreno de la imitación de la naturaleza gracias al estudio empírico de la naturaleza y a la recepción de la Antigüedad en el siglo XV, las ideas y argumentaciones neoplatónicas, cada vez más secularizadas, ejercieron una renovada influencia en el arte y la estética.

Geometría y estética – Piero della Francesca

Baxandall ha demostrado que las proporciones pitagóricas 1:2:3:4 constituyeron una parte de la «regla de oro» cotidianamente empleada por los comerciantes («clave del comerciante»), exactamente con la serie numérica 6:8:9:12. La regla de tres constituía el método matemático con el que, en aquella época, se hallaban valores de medidas y proporciones. Uno de los principales teóricos en los dominios de la matemática, la óptica y la teoría de la perspectiva fue el pintor Piero della Francesca (1420-1492), cuyos escritos gozaron de gran estimación dentro del círculo de los entendidos. Piero escribió además un breve método de aritmética, álgebra y geometría para legos: *De abaco*. Probablemente antes de 1482 apareció su tratado de perspectiva titulado *De prospectiva pingendi* (cfr. bibliog., ed. de 1942). Piero explica en él la perspectiva valiéndose de figuras planas y esféricas, además de los métodos empíricos que son precisos en su cálculo.

La obra posterior de Piero *Libellus de quinque corporibus regularibus* apareció póstumamente en Venecia junto con *De divina proportione,* de Luca Pacioli. Esta obra trata, en conexión con el *Timeo* de Platón, de los cinco sólidos regulares descubiertos por Teeteto (el tetraedro, el cubo, el octaedro, el dodecaedro y el icosaedro [20 caras], véase p. 20 y cuadro 2). Los cuatro primeros corresponden a los elementos –fuego, tierra, aire y agua– y el quinto, cuyas caras se determinan mediante la sección áurea, al cosmos. Por encima de estos sólidos está la esfera, que, entendida geométricamente como círculo, es la forma más perfecta, la forma divina. La correspondencia matemática del principio armónico que penetra y une a todas las cosas del mundo como su *quinta essentia* es, según Piero, la sección áurea.

Ulf Linde ha podido demostrar la profunda combinación de formas geométricas platónicas en el *Bautismo de Cristo* de Piero, pintado *ca.* 1450 (Londres, Nat. Gall.). El

Fig. 35. Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo.* National Gallery, Londres.

centro del círculo, en el sentido de Nicolás de Cusa, lo ocupan Dios y la paloma del Espíritu Santo, y su periferia alcanza el ombligo de Cristo. En el ombligo se cortan también las diagonales del cuadrado terrenal, lo cual es un evidente símbolo de la encarnación. Desde la paloma puede construirse el pentágono, cuyo principio –la sección áurea matemática– penetra las cosas del mundo terreno. La exactitud de las medidas se desprende ya de la forma del marco, ajustada a la periferia del círculo (cfr. fig. 35 y bibliog., Linde, 1974).

Ya nos hemos referido repetidamente a la doctrina pitagórica de los números y su transposición geométrica en el *Timeo* de Platón. También hemos visto la importancia que adquirió en la teoría de la música de la Antigüedad y la Edad Media. La vigencia de esta larga tradición no fue menor en el Renacimiento –los libros *De ordine* y *De musica,* de san Agustín, y el *De musica,* de Boecio, eran universalmente conocidos, y se imprimieron en Venecia en 1491/1492–. Al igual que en la Edad Media, las proporciones musicales no pudieron verse, desde Alberti, sino como un aspecto no poco importante de la teoría de la arquitectura, concretamente de las proporciones arquitectónicas. Alberti las recoge en el libro noveno de su tratado de arquitectura. Luca Pacioli destacó en su *Summa de arithmetica* (1494) el significado de las armonías cósmicas como principio regulativo tanto de la música como de la arquitectura: «Es imposible que en la naturaleza exista algo que no esté debidamente proporcionado de manera conforme a su esencia» (*Impossibile e alcuna cosa in natura persistere: se la non e debitamente proportionata a sua necessita; Summa de arith, dist.* VI, *tract* 1, *art.* 2 –texto evocador de la definición de Tomás de Aquino, véase p. 176–). La imitación de la naturaleza no se efectúa, pues, directamente, sino a través de figuras geométricas análogas y proporciones numéricas.

En 1497, Luca Pacioli editó su libro teórico *De divina proportione,* que, como hemos dicho, se imprimiría en 1509 junto con el tratado de Piero sobre los cinco sólidos regulares (cfr. bibliog., ed. de 1889). Además de a los autores antiguos, Pacioli recurre a san Agustín y a Duns Escoto. En un apéndice que trata de las proporciones en la arquitectura y en el cuerpo humano se lee que «todas las medidas y divisiones del cuerpo humano están deducidas». Y que «en sus medidas y proporciones revela Dios los secretos más íntimos de la naturaleza» (*De div. prop.,* ed. de 1889, p. 129). El hombre aparece, como en Vitruvio, inscrito en un círculo y un cuadrado, formas estas fundamentales, sin las cuales no es posible, según Pacioli, llevar a cabo nada. La relación entre las formas geométricas fundamentales –con su significado metafísico inmanente– y su aplicabilidad en la arquitectura ya la había explicado Alberti. Pero no fue hasta fines del siglo XV cuando aquéllas pasaron a los planos de proyectos (Francesco di Giorgio, Leonardo) y a las edificaciones reales (S. María delle Carcere en Prato, 1485, de Giuliano da Sangallo el Viejo, o S. María della Consolazione en Todi, 1504, construcción probablemente basada en un plano de Bramante). Los edificios sacros del Renacimiento tardío, con sus formas fundamentales sencillas, reducidas a unos pocos elementos geométricos, encontraron su formulación teórica en tratados como el *De divina proportione* (1509), de Pacioli, o el *De harmonia mundi totius* (1525), de Francesco Giorgi.

Leonardo

Para Leonardo, el arte y la ciencia eran una sola cosa. Sus intereses científicos y su actividad artística estuvieron siempre presididos por la observación del mundo visible y de los principios de la naturaleza viviente. Una enorme cantidad de documentos suyos de los años 1489-1518 se conservaron para la posteridad como testimonio grandioso de las inquietudes de un espíritu universal en su alcance. Pero en ellos no hay una organización coherente. Son la expresión de un incansable espíritu inquiridor que se interesó por casi todos los temas científicos y artísticos; en ellos encontramos estudios empíricos de objetos naturales y de anatomía y textos sobre teoría de las proporciones, óptica, hidráulica, meteorología, urbanismo, instalaciones de agua y fortificaciones, mecánica, pintura sobre lienzo y al fresco, escultura, música y teatro, así como estudios literarios y especulaciones filosóficas. Su representación «clásica» del *homo quadratus* vitruviano, que expresa de forma matemático-geométrica la posición central del hombre en el universo, se encuentra en la *Accademia* de Venecia (fig. 36).

Las reflexiones teóricas de Leonardo sobre el arte, que aparecen ordenadas en su *Libro di pittura,* pero también dispersas en sus demás escritos, se basan en una actitud fundamentalmente empírica: «Quien en la discusión se remite a las autoridades, no usa su talento, sino su memoria», leemos en el *Codex Arundel* (76.ª; Richter, 1970, II, 241, n.º 1159). Leonardo emplea aquí la palabra *ingiegno* –aunque, con su actitud empírica, está más próximo al neonominalismo–. La influencia de la Escuela de Oxford y los neonominalistas del siglo XIV en la teoría y la práctica de Leonardo es un hecho incuestionable.

Leonardo ve el mundo como una unidad orgánica. Sólo considerando su totalidad puede el hombre comprender los principios de la naturaleza y la analogía de las cosas. Esta visión es también la más conveniente para el pintor, que en su obra aspira a hacer visibles las fuerzas que actúan en el macrocosmos y en el microcosmos. Leonardo explica estos principios en el § 13 de su *Libro di pittura,* un tratado para pintores que, además de detenerse en aspectos técnicos, encierra gran cantidad de observaciones y argumentaciones empíricas. La pintura es no sólo imitación del mundo visible, sino también un intento de expresar lo esencial de la naturaleza y sus principios. Una y otra vez insiste Leonardo en que la pintura tiene carácter de «ciencia»: «Podemos considerarnos por nuestro arte nietos de Dios; si la poesía puede representar a la filosofía moral, el arte representa a la filosofía natural» (*Noi per arte possiamo essere detti nipoti a dio: se la poesia s'astēde ī filosofia morale è questa ī filosofia naturale, se quella descrive l'operationi della mēte, questa cōsidera quello che la mēte opera ne mouimēti;* Bibl. Nat. 2038, 19b; Richter, I, 1970, 369, n.º 654).

La influencia de Leonardo en la formación posterior en las academias se hizo notar especialmente en Francia –la traducción de la copia del tratado de Leonardo, facilitada por Cassiano del Pozzo a los hermanos Fréart en 1640, fue editada en 1651 en París por Roland Fréart, Sieur de Chambray–. Según Henri Testelin, el tratado fue utilizado en la *Académie Royale de Peinture et Sculture,* fundada en 1648, y continuó siéndolo hasta el siglo XIX.

La pintura no sólo compite con las diferentes especialidades de las *artes liberales,* sino también, en concordancia con la acostumbrada pretensión de los humanistas, con

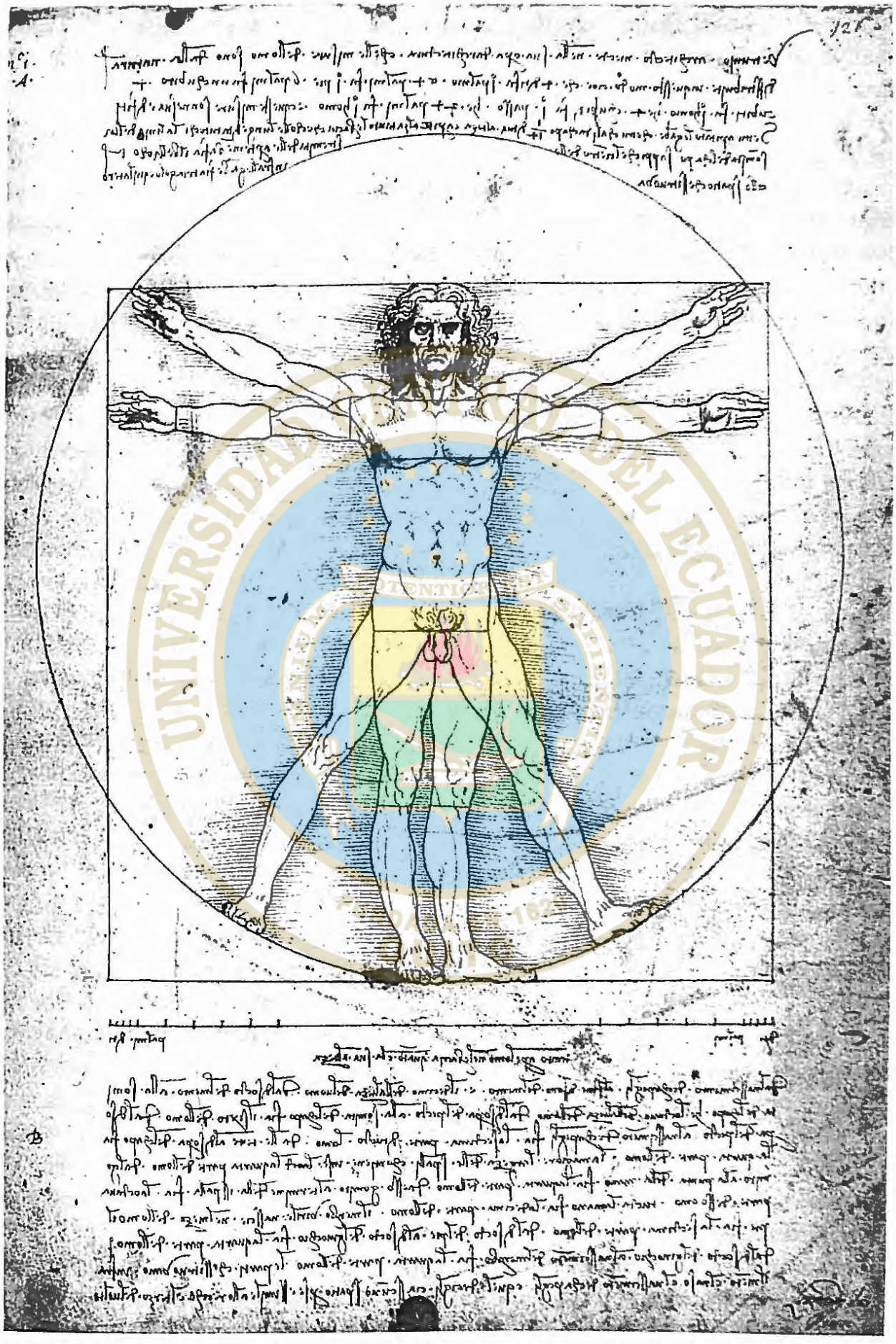


Fig. 36. Leonardo, *Homo quadratus*. Academia de Venecia.

las demás «artes plásticas». La pintura se cimenta, según Leonardo, en la teoría y el saber; el conocimiento de la matemática y de la óptica y el correcto empleo de la perspectiva son imprescindibles en toda reproducción aceptable de la naturaleza. Para obtener una semejanza satisfactoria entre objeto e imagen, tiene que conseguirse un efecto plástico. *Rilievo* es un término que ya usaron Alberti y Landino; pero la técnica de su producción va en Leonardo más allá de lo que comúnmente se consideraba posible mediante el sombreado tanto en el dibujo como en la pintura. Para conseguir el *rilievo* desarrolla Leonardo una técnica de sombreado continuo de los cuerpos y de disolución de los contornos para fundir la figura con su entorno y lograr un efecto atmosférico –la técnica del *sfumato*–. La unidad orgánica del mundo encuentra así una representación artística perfecta. En su capacidad de crear en el cuadro la ilusión de corporeidad *(rilievo),* de vida, de movimiento y de atmósfera, el pintor sobrepasa, según Leonardo, al escultor. Éste se esfuerza, con el sudor de su frente, por dar a la rebelde materia, que en sí es tridimensional, la forma que tiene en su mente. Sus logros en lo que concierne a la plasticidad y la variedad aspectual no son tan notables como los del pintor, que mediante el *rilievo* y la perspectiva engendra la ilusión de unas figuras vivas y movibles, y que es incluso capaz de crear todo un mundo animado de seres y acciones fantásticos que causan en el espectador asombro y admiración (véase el *Trattato,* Richter [ed.], I, 1970, §§ 654-656). Leonardo lucha, de este modo, en dos frentes por liberar a la pintura de las antiguas cadenas: la imagen produce en el hombre un efecto más directo que la palabra del poeta. La técnica de la pintura no es más laboriosa que la de la escritura. Y la pintura no puede, por ende, quedar reducida al dominio de las tradicionales *artes mechanicae.*

En la polémica acerca de cuál de las artes plásticas merece ser considerada superior (la disputa del *paragone*), todos los argumentos giraban en torno a temas como la imitación de la naturaleza y la ilusión, la diversidad aspectual de las cosas y las posibilidades que a su reproducción podía ofrecer cada género artístico. Las incesantes discusiones, que se prolongaron a lo largo del siglo XVI, constituyeron uno de los temas favoritos de los teóricos del arte (véase Larsson, 1974, pp. 17 ss.); con todo, ellas contribuyeron a la clarificación de las cualidades específicas de los distintos géneros artísticos.

Desde la sistematización por Alberti de la perspectiva central, con todas las observaciones y construcciones geométricas a ella ligadas, los pintores no dejaron de aludir a la perspectiva cuando querían subrayar el carácter científico de la pintura. Uccello, Castagno y Piero della Francesca habían ampliado y refinado de un modo esencial el método de la perspectiva (por ejemplo, con el empleo de múltiples puntos de fuga y la superación de la isocefalia). Leonardo ofreció una teoría de la perspectiva aún más avanzada que la de sus predecesores. En su tratado de pintura estudia minuciosamente el efecto óptico de la luz y del aire, y su teoría óptica de la perspectiva está fundada en estas observaciones. A la construcción tradicional, rectilínea, de la perspectiva hay que oponer la esférica, más de acuerdo con la constitución del ojo y su constante movimiento. Leonardo toma aquí en consideración las conclusiones de los primeros teóricos, como Roger Bacon y Robert Peckham *(perspectiva communis).* Ahora ya no se transfieren, como en la teoría de Alberti, objetos tridimensionales a una sección pla-

na imaginaria de la pirámide visual, pues el campo de visión de Leonardo es esférico. En la reproducción de este campo deben considerarse los estrechamientos y las disoluciones de los contornos. En este contexto hay que destacar igualmente la nueva fórmula para la reducción perspectivista de las figuras: cuando la distancia entre el ojo y un objeto aumenta según una serie aritmética (1:2:3:4), el empequeñecimiento del objeto se produce según la serie proporcional inversa (1:1/2:1/3:1/4) (cfr. E. Panofsky, *The Codex Huygens...,* 1940). Ambas series se corresponden con las relaciones proporcionales de la música –la visión parece estar regida por las mismas leyes que la música–. Apoyándose en estas observaciones y deducciones, Leonardo reclama para la pintura el mismo rango que el arte liberal hermano de la música. En otro contexto afirma que la proporción armónica *(proportionata armonia)* reinante en la naturaleza puede ser directamente percibida por la vista (sobre la música, véase el *Trattato,* Bibl. Nat. 2038, 23 a).

En contraste con Alberti, que se valía de la imitación de la naturaleza y de la selección como medios para encontrar lo típico de la cosa particular y de la belleza, Leonardo da primacía a lo individual y único. La naturaleza no es, ciertamente, según él, bella en todos sus aspectos, pero sí digna de ser retratada en su totalidad. Ella posee fuerza propia y es gobernada por un principio racional inmanente: «La verdadera pintura se distingue por la máxima fidelidad posible a la cosa copiada» (cfr. *Trattato,* ed. de Ludwig, § 411). Además de la variedad ilimitada del mundo visible, el pintor debe intentar trasladar a su obra el movimiento y las peculiaridades atmosféricas.

No es casual que lo caricaturesco y lo monstruoso tuvieran un papel tan destacado en la obra de Leonardo –el insistente estudio empírico de la naturaleza deriva aquí en la conformación expresiva de lo fantástico–. Ya Alberti había considerado el retrato de la expresión psíquica como una de las tareas más importantes del pintor. Esta parte de la pintura experimentará con Leonardo un refinamiento hasta entonces desconocido. Leonardo ofrece en sus escritos instrucciones precisas para reproducir la mímica y el movimiento. Con la representación convincente de la fisiognomía trata a la vez de reforzar el papel de cada figura en la totalidad del cuadro. De ese modo, expresión fisiognómica y *decorum* aparecen indisolublemente unidos en el cuadro.

En su indagación de las cosas visibles y su conexión, el pintor es comparable al científico que, a través de sus estudios empíricos, intenta descubrir los secretos de la naturaleza. El artista se pone en cierto modo en el lugar de la naturaleza para hacer de mediador entre ella y el arte (*La pittura è di maggiore discorso mentale..., conciosa che necessità costringe la mente del pittore a trasmettarsi nella propria mente di natura et sia interprete infra essa natura a l'arte; Trattat,* § 40). Haciendo suya la caracterización hiperbólica que realiza Alberti del pintor como «un dios», Leonardo lo presenta como creador de un nuevo microcosmos: *signore et Dio (creatore)... Signore d'ogni sorte de gente et tutte le cose* (*Trattato,* § 13) –el pintor es incluso capaz de producir más cosas y más notables que la propia naturaleza–. La observación penetrante del mundo visible estimula la capacidad sintética del hombre, que sabe dar a sus ideas y sueños un grado de credibilidad tan alto como las impresiones que lo visible dejan en él. «Sólo cuando se ha comprendido el principio racional que obra en la naturaleza se está en condiciones de prescindir de la observación empírica y hacer generalizaciones» (*Cod.*

Atl. 147 b; véase Richter, 1970, II, 289, n.os 1147 y 1148 B. La descripción que hace Leonardo de la actividad intelectual del hombre muestra notables similitudes con la idea de la actividad «mensuradora» que, según Nicolás de Cusa, le es propia; cfr. Pochat, 1973, pp. 318 s.).

Hasta qué punto estuvo Leonardo influido por la idea estoica, que encontramos en Ficino, del alma ardiente del mundo que obra en todas las cosas es algo que no podemos determinar con certeza. Pero su concepción de la belleza está ciertamente cerca de la neoplatónica. Baste recordar una famosa frase de su *Trattato:* «Todo lo que existe en el universo, sea material o imaginario, ha de estar primero en el alma [del artista] para poder luego recibir forma con las manos» (*ciò ch'è nell universo per essentia, presentia o' immaginatione, esso lo ha primo nella mente e poi nelle mani; Tratt.,* § 68). Pero no debemos exagerar el valor de esta afirmación –ya hemos encontrado planteamientos similares en los teóricos medievales cuando trataban de explicar la relación entre la idea del artista y la obra realizada.

Sin embargo, en el *Codex Trivulzio* leemos: «Los sentidos son de naturaleza terrenal, mientras que la razón, cuando se sume en la contemplación, está por encima de ellos» (*i sensi sono terrestre, la ragione sta fuori di quelli, quâdo côtempla; Tri.,* 33 a). No muy distinto era el hiato que los neoplatónicos establecían entre la introspección anímica propia de la «vida contemplativa» y la actitud extravertida que exigen los sentidos y la «vida activa». Pero, en otro contexto, Leonardo enfatiza la relación entre cuerpo y alma: «Cada parte muestra la tendencia a unirse con el todo para superar su estado de imperfección; el alma desea permanecer unida al cuerpo, pues sin él nada podría hacer ni sentir» (*Ogni parte à inclinatiō di ricōgiugnersi al suo tutto pur fugire dalla sua imperfectione; L'anima desidera stare col suo corpo, perchè sanza li strumēti organici di tal corpo nulla può operare nè sētire; Cod. Atl.,* 59 a; Richter, 1970, II, p. 238, n.° 1142. La desviación respecto del concepto de sustancia en la doctrina tomista sobre el alma es bien clara; véase Pochat, 1973, p. 161, n. 205; p. 168, n. 218 y p. 178). Esta concepción está en contradicción tanto con la definición tomista como con la neoplatónica, en la que el alma permanece, como sustancia, separada del cuerpo. El sesgo neoplatónico que podamos reconocer en algunas ideas de Leonardo relativas al arte no debe engañarnos sobre su posición fundamental en todos los respectos, que es inequívocamente empírica.

El tono de su descripción de la armonía y la belleza reinantes en el orden de la naturaleza y en el microcosmos revela, con todo, su familiaridad con la doctrina platónica del eros. «Inquieta estará mi alma hasta que no repose en Ti», decía san Agustín, y de manera parecida describe Leonardo aquel amor espiritual cuya expresión es el deseo de saber y la contemplación espiritual: «... El amante es movido por el objeto de su amor como los sentidos por las cosas sensibles; ambos se funden. Sólo de esta unión puede nacer la obra. Cuando el objeto del amor muestra un carácter inferior, el amante aparece también inferior. Cuando la naturaleza del objeto corresponde a la de lo que lo ansía, el resultado es el gozo, la alegría y la satisfacción. Cuando el amante se une al objeto de su amor, encuentra reposo y quietud, como un peso cuando es equilibrado. Cuando esto ocurre, se ha logrado la comprensión de la cosa» (Richter, 1970, II, p. 250, n.° 1210; véase también las *Enéadas* de Plotino, I, 6, 9).

La entrega espiritual, casi mística, de Leonardo al estudio de la naturaleza es también característica en su arte. La perfección del orden natural es de origen divino: «La esencia yacía en el caos informe y tenebroso, pero cuando buscó y encontró de nuevo a Dios, recibió luz y belleza» (*L' Essenza giaceva nel caos informe e tenebroso, ma ricercando Dio ebbe raggio e bellezza;* cit. en Fumagalli, 1938, p. 67, n. 2). La luz aparece aquí, como en los neoplatónicos, como fuerza donadora de forma y dispensadora de vida. La belleza de Dios se comunica a lo visible, y el esplendor de la cosa es testimonio de su participación de lo divino. Esta doctrina neoplatónica de la belleza fue, como hemos visto, corriente durante toda la Edad Media –en el siglo XV estuvo representada por teóricos como Nicolás de Cusa, Ficino y los discípulos de éste Diaccetto y Leone Ebreo–. En este aspecto es, por tanto, ocioso buscar *una* fuente determinada de inspiración en Leonardo. Leonardo pudo haber querido dotar a la física o metafísica de la luz del siglo XIII –la que encontramos en la Escuela de Oxford (Roger Bacon, Peckham, Witelo)– de un fundamento empírico. Y aquí hubo mediadores, como, entre otros, Biagio Pelacani (cfr. Parronchni). Leonardo conocía también las obras capitales de la óptica árabe.

Leonardo distingue entre el resplandor como luz o gracia recibida y el que parte del objeto mismo. La belleza de una pintura es designada (metafóricamente) como «resplandor» procedente de Dios y manifestado por mediación del artista. Aquella luz que da a las figuras de los cuadros de Leonardo su carnación incomparable, su plasticidad *(rilievo)* e irradiación, es la realización pictórica de esta idea de que el origen último de la luz y la belleza es divino. En contraste con la concepción «ontológica» de la belleza en la Edad Media y su consiguiente valoración del material, se insiste aquí en la observación y la imitación de la naturaleza, puestas a contribución de una manera hasta entonces desconocida, y posteriormente nunca más alcanzada, para recrear, en el microcosmos de la obra de arte, el esplendor y la belleza del mundo y el orden del cosmos.

El artista nunca debe, según Leonardo, permitir que su fantasía pierda la conexión con aquellos principios que ha descubierto a través de su estudio intensivo de la naturaleza. Una vez que los ha reconocido y se ha identificado con el alma de la naturaleza activa, está en condiciones de crear obras de arte que den expresión a sus ideas. Ellas guían sus manos, «tan extraordinariamente capacitadas, que en un instante pueden reproducir aquella perfecta armonía presente en las cosas visibles» (*esso lo ha primo nella mente e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempi generano una proportionata armonía in un' solo sguardo, qual' fanno le cose; Trattato,* § 68).

La idea artística nace, según Alberti y Leonardo, del estudio intensivo de la naturaleza y de la capacidad que posee el artista de crear, como un «segundo Dios», a partir de lo que ve formas nuevas y nueva vida usando su imaginación. En un capítulo de su tratado, Leonardo da al pintor ciertas indicaciones relativas a la suscitación de las imágenes de la fantasía:

> Si, cuando tienes que pintar una localidad, miras un muro lleno de manchas o piedras de formas varias, podrás apreciar en estas cosas su semejanza con paisajes varios, adornados con montañas, ríos, rocas, árboles, anchas llanuras, valles y cerros; y podrás

además reconocer diversas batallas y gestos de figuras extrañas, apariencias de rostros e incontables cosas más, cuyas formas aptas e íntegras podrás encontrar sugeridas en muros semejantes, del mismo modo que en el sonido de las campanas puedes reconocer cuantos nombres y palabras puedas imaginar...

Una nova inventione di speculatione... di grande uttilità a' destare lo, ingegnio, a' varie inventioni, e' quest'e' se tu riguarderai in alcuni muri, imbrattati di varie machie, o' pietre di varij misti, se harai, a' inventionare qualche sito potrai li, vedere, similitudini de diversi paesi, hornati di montagne fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli, e' colli, in diversi modi, anchora vi potrai, vedere diverse battaglie, et atti pronti di figure strane, arie di volti, e' abitri, et infinite cose le quali tu potrai ridure, in integra e' bona forma, ch'interviene in simili muri, e' misti, come del sono delle campane che ne loro tochi vitraverai ogni nome, e' vocabolo che tu ti 'n maginerai... (*Trattato, Cod. Urb.*, 1270; McMahon [ed.], II [1956], fol. 35 v.)

Leonardo nos dice luego:

La divinidad, que alienta la ciencia del pintor, hace que el espíritu del pintor se transforme y asemeje al espíritu divino, ya que es capaz de engendrar libremente diferentes animales, plantas, frutos, paisajes, campos, rocas y lugares tenebrosos y espantosos, que infunden terror a quienes los contemplan...

La deità ch'a la scientia del pittore fa che la mente del pittore si trasmutta in una similitudine di mente divina imperoche con libera potesta discorre alla generatione' di diverse, essentie di varij animali, piante frutti, paesi, campagne ruine di monti loghi paurosi e' spaventeuosi che dano terrore alli loro risguardatori... (*Trattato,* McMahon [ed.], II, 1956, fol. 36 r.)

Aunque la imaginación del artista es estimulada por el estudio de la naturaleza, en la que el artista proyecta las imágenes de su fantasía, la obra de arte brota de la idea que él alberga en su interior. De ese modo, Leonardo se adelanta en cierto sentido a la evolución que experimentará el arte en el siglo XVI y a dos conceptos fundamentales de los posteriores debates (en Miguel Ángel y Vasari): *concetto* y *disegno interno.* El primero se refiere a la idea brotada del espíritu del artista, que se expresa en sus figuras. Y *disegno* no es sino lo que para Leonardo es la idea que el artista se ha formado de la obra (véase la ed. de Ludwig, § 76).

En este contexto debemos referirnos al problema, una y otra vez discutido en la literatura historiográfica posterior, de lo inacabado (lo *non finito*) en la obra de Leonardo. Más importante que la obra concluida es la idea subyacente en ella, que se revela en el boceto. La enorme cantidad de apuntes que Leonardo dejó testimonia su importancia en el proceso de la creación. La mayoría de las pinturas de Leonardo, además de los encargos especiales que recibió, se quedaron en proyecto o inacabadas. Pero en muchos bocetos podemos reconocer aquella sólida estructura, y apreciar la luz y la vida, la fuerza sugestiva y la irradiación misteriosa que el arte de Leonardo les infundió.

Rafael

En contraste con Leonardo, Alberti había buscado en su teoría de las proporciones y sus especulaciones numéricas la norma válida e ideal que fijara las proporciones ideales del cuerpo humano y de la obra arquitectónica. El artista debía elegir de la naturaleza sólo lo que cumpliera tal norma, mientras que todo lo que se desviaba de ella, o fuera simplemente deforme, debía excluirse. De la nueva totalidad resultante de esta selección podía nacer la belleza perfecta, ideal. Alberti no llegó a considerar la fantasía del artista como creadora de la idea de belleza –por el contrario, la belleza habitaba, según él, en el término medio natural, del que el espíritu del artista se posesiona tras una larga experiencia y una intensa práctica (véase Panofsky, *Idea,* ed. de 1960, pp. 31 ss.). La belleza reside en la naturaleza, pero no en *una* figura natural.

En 1516, Rafael escribe una carta al cortesano y entendido en arte Baldassare Castiglione en la que expone su idea de la belleza:

> Para poder pintar a una bella mujer tendría que ver antes muchas mujeres bellas... pero como hay tan pocas mujeres bellas y tan pocos jueces competentes, parto (en vez de eso) de una cierta idea *(una certa idea)* que tengo en la mente. No puedo decir si es de gran valor artístico, pero me esfuerzo por tenerla. (cfr. Passavant, *Raphael,* 1839, I, p. 533.)

En contraste con la concepción normativa de Alberti, Rafael asegura que no puede partir de un individuo particular ni de una selección en el sentido tradicional expreso en la leyenda de Zeuxis, sino de una cierta idea o representación, cuyo origen le es en realidad desconocido. Esta *idea* no debe entenderse como algo normativo o metafísico –es sencillamente un regalo que recibe el espíritu del artista en el momento en que trata de expresar su concepto en un dibujo–. Su ojo interior se fija en ella, pues en ella se expresa aquella forma universalmente válida, armónica, que hace aparecer a la figura particular como típica y representativa de su género. Podemos suponer que la *idea* de Rafael se reduce en realidad a algún recuerdo eidético extraordinario y al enorme acopio de imágenes que la memoria del artista habría hecho a través de su estudio incansable de la naturaleza, la Antigüedad y las obras de arte. Y que posteriormente tendría lugar en su mente un proceso de selección y síntesis tan natural y automático, que su imagen mental le resultaría tan inmediata y convincente como sus propias obras al espectador. Con la sobriedad propia del artista creador renuncia Rafael a hacer especulaciones sobre la naturaleza y el origen divino de la *idea.* Serán otros posteriores quienes extraigan tales conclusiones y lleguen a ver en el artista un espíritu animado por la inspiración divina, un «dios mortal», como decía Vasari.

En la *idea* de Rafael se refleja la nueva orientación de la pintura en el Renacimiento tardío: de la imitación más fiel posible de la naturaleza en el Quattrocento, y del principio selectivo en el modo como lo estableció Alberti, se pasa a la gran forma sintética y a la idealización de la figura humana. Este cambio se operó de forma más bien intuitiva, pues empezó a contar más la aprehensión de la figura total que toda laboriosa medición del cuerpo humano, como podemos comprobar comparando las

figuras de Rafael con las figuras de proporciones ideales de Durero (como el grabado *Adán y Eva,* de 1504). El sentido infalible de Rafael para la forma natural, armónica, le permitió crear una plétora de figuras y grupos paradigmáticos. Estos modelos serían copiados y empleados sistemáticamente durante siglos; no es maravilla que, ya en el siglo XVI, su *idea* adquiriera el carácter de un ideal con significado metafísico –una hipostatización de la que el maestro decía ya en su carta de 1516 que había que guardarse.

Gauricus, Viator

En 1504 apareció en Florencia el tratado del napolitano Pomponius Gauricus *De sculptura.* Producto típico del humanismo, es un diálogo ficticio, ingeniosamente mantenido, sobre el arte del escultor en bronce. Las referencias abundantes a autores clásicos y una multitud de términos retóricos, todos ellos ordenados sistemáticamente siguiendo el ejemplo de Quintiliano, caracterizan al texto. Además de las discusiones puramente técnicas, encontramos en él una teoría de las proporciones, una temprana teoría fisiognómica y capítulos que abordan problemas ópticos y de la perspectiva.

El trabajo del escultor en el esbozo *(bozzetto)* de la escultura es denominado con la palabra *designatio,* y proporción y armonía con los vocablos antiguos *symmetrîa* y *commensuratio,* que Gauricus pudo tomar de Cicerón, Vitruvio y Alberti. La imitación de la naturaleza por el artista la caracteriza el autor según el concepto clásico, antiguo, de la *mímesis* –Gauricus mira aquí tanto al ilusionismo como a la aspiración del artista a una forma propia y expresiva–. Se reconoce así al escultor, como ya en la época helenística, la capacidad de producir formas con vida propia, y su actividad es caracterizada con términos como *psychiké* o *animatio* y admirada casi como la de un Pigmalión. En la competencia entre las artes plásticas por el rango superior, la escultura encuentra aquí un destacado valedor.

La segunda parte del tratado está dedicada a la ejecución y su técnica. Explica los pormenores del difícil arte del fundido en bronce, que ya en la primera mitad del siglo XV había llegado a su máximo florecimiento con Donatello y Ghiberti.

En el capítulo antes mencionado sobre las proporciones del cuerpo humano Gauricus se basa, siguiendo la tradición, en la analogía con las armonías macrocósmicas y las consideraciones de Platón sobre ellas en el *Timeo.* Las proporciones del cuerpo se corresponden con las musicales. La división de este capítulo en tres partes es puramente formal; sólo busca la concordancia, según Schlosser, con la tríada platónica de lo verdadero, lo bueno y lo bello.

Entre los primeros teóricos del arte al norte de los Alpes en la época del Renacimiento sobresale el francés, natural de Toul, Jean Pélerin le Viateur (llamado Viator), cuyo escrito *De artificiali perspectiva* se publicó por vez primera en 1505. En esta obra se hace una enumeración de artistas descollantes de Italia, Alemania, los Países Bajos y Francia, así como una consideración teórica sobre los progresos del arte de orientación ilusionista en el último siglo, haciéndose especial hincapié en la evolución de la perspectiva. Viator pudo haber sido el primero que dominó constructivamente la determinación del pun-

to de distancia y el escorzo oblicuo (véase Panofsky, *Idea,* 1960, p. 164). Este problema, planteado especialmente en la pintura al fresco y en techos, fue resuelto de forma definitiva por Vigno-Danti en su obra *Le due regole della prospettiva pratica* (Roma, 1583).

Durero

El más importante teórico del arte de Alemania en los primeros decenios del siglo XVI fue Alberto Durero (Albrecht Dürer), que, como Leonardo, supo combinar la actividad artística con la reflexión teórica. Inicialmente anclado en la tradición gótico-tardía de su país, el contacto en su juventud con el veneciano Jacopo de' Barbari, con cuyos estudios sobre proporciones se familiarizó, y su viaje a Venecia en 1494, le abrieron los ojos a la Antigüedad y a las aspiraciones artísticas de los italianos. El arte germánico con el que Durero estaba familiarizado era de orientación ante todo empírica. Pero desde entonces desarrolló una labor mediadora entre el estudio empírico de la naturaleza, ligado a la tradición del taller y su provisión de *exempla* acreditados, y el ideal de belleza del arte renacentista italiano, con su nueva teoría de las proporciones influida por las teorías de la Antigüedad. Al poco de su regreso de Italia pudo haber iniciado ya su medición empírica del cuerpo humano y sus estudios de perspectiva, posteriormente expuestos en unos cuantos trabajos teóricos. En 1525 apareció su *Unterweysung der Messung (De la medida),* en 1527 su *Festungsbaukunst* (*El arte de la construcción de fortalezas*), y poco después de su muerte en 1528 los *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (*Cuatro libros sobre las proporciones humanas,* Nuremberg, 1528). Además de estos trabajos, que llegaron a adquirir carácter paradigmático, especialmente en el terreno de la antropometría y la teoría de las proporciones, preparó un extenso tratado de pintura *(Speis der Malerknaben; Alimento para los jóvenes pintores)* en el que tenía previsto incluir, además de estudios sobre las proporciones del hombre y del caballo, capítulos sobre la perspectiva y el movimiento y una teoría de los colores.

En sus estudios de proporciones, Durero pudo remitirse directa e indirectamente a Vitruvio, Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli y Leonardo, aunque ideara métodos propios. Me parece importante la circunstancia de que, en 1505, adquiriera la edición veneciana de la *Geometría* de Euclides, cuyos teoremas ya habían sido considerados en la teoría medieval de la perspectiva (sobre Euclides y Alhacén, véanse pp. 145 y 146). Lo especial del método empleado en la *Óptica* de Euclides residía en el proceder abstracto-geométrico. De una manera semejante en lo fundamental procedió Durero al representar los resultados de sus mediciones mediante figuras esquematizadas proyectadas sobre el plano. Durero conocía también el tratado *De sculptura* de Pomponius Gauricus, obra muy difundida en el norte. Panofsky ha estudiado en su monografía sobre Durero (1943, ed. de 1971, pp. 260-270) la evolución de los estudios de Durero sobre las proporciones y la desconexión de su antropometría de la doctrina normativa de la belleza. En su primera fase (1496-1505), Durero se hallaba todavía ligado a esta última y a la división vitruviana de la figura humana, según la cual la cabeza es 1/8, la cara 1/10 y el pecho 1/4 de la longitud total del cuerpo. Pero, aun-

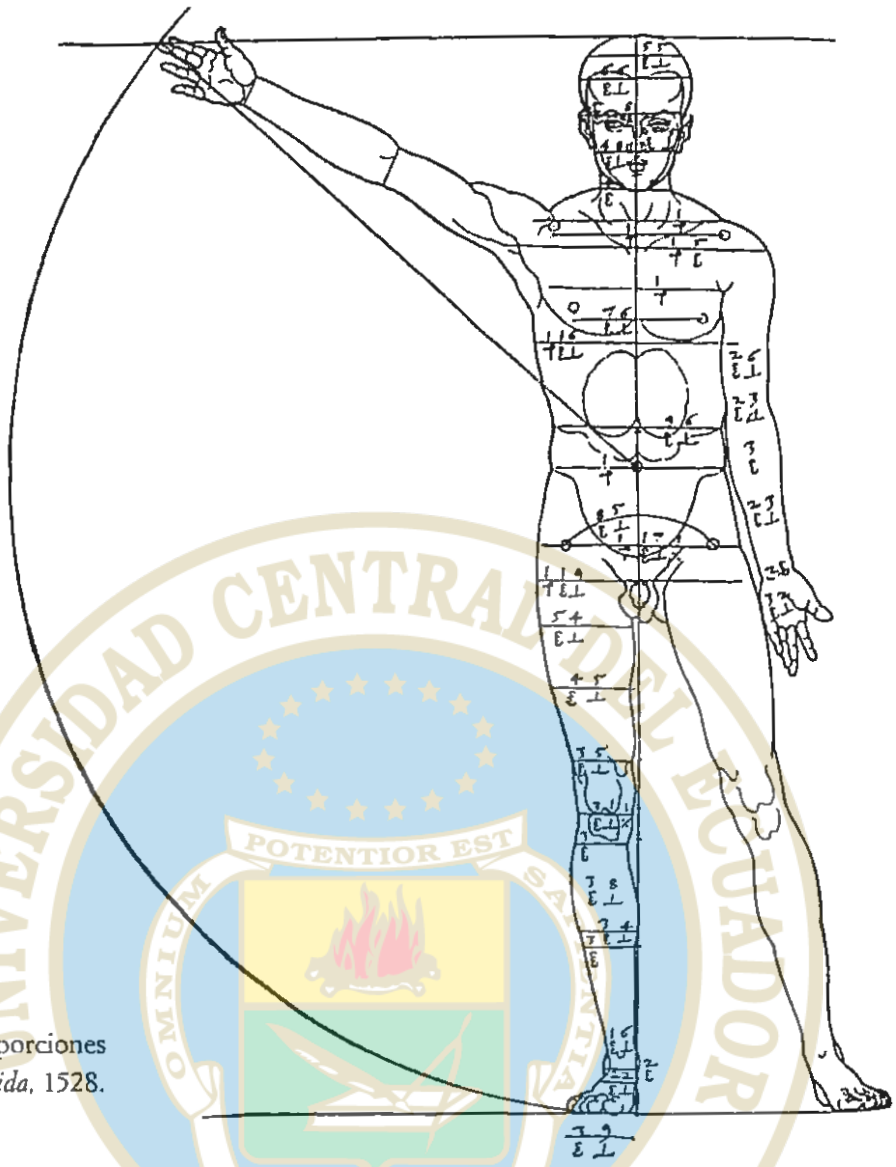


Fig. 37. Durero, proporciones humanas. *De la medida*, 1528.

que las figuras de Durero se asemejaban a la representación geométrica del *homo bene figuratus* de Vitruvio, en ellas primaba la forma zoomorfa, no la figura geométrica, es decir: el concepto estético resultante de la observación empírica.

Después de su segunda estancia en Venecia en 1505/1506, Durero pudo haber conocido mejor los escritos de Alberti y de Leonardo. La influencia de los estudios del primero sobre las proporciones parece evidenciarse en las series métricas posteriormente empleadas, y la de Leonardo ante todo en la búsqueda de relaciones (o «analogías», en la terminología de Gauricus) en la figura particular, que es mostrada de frente, de perfil y de espaldas.

Tras algunas figuras de proporciones «leonardescas» en los años 1507-1509, Durero se desprende de este modelo para desarrollar una antropometría estricta. Junto a sus dibujos se ve una escala, cuyos intervalos son fracciones de la longitud total de un cuerpo. Ya no se trata de las «proporciones ideales» de las esculturas antiguas conforme al canon vitruviano, sino de proporciones relativas a distintos tipos humanos. La representación de tales tipos humanos, desde el tipo «tosco, campesino», y pasando por el tipo medio, que es el que más se aproxima a la norma clásica, hasta la figura alargada, se basa en este método de medición afinada. Cinco tipos masculinos y cinco femeninos definió Durero hasta 1512/1513, cuyas proporciones expuso en el libro

primero de su *Teoría de las proporciones* (hacia 1523). En él desarrolla también el método, luego invariablemente empleado en la técnica antropométrica del grabado, de la proyección planimétrica paralela. Sólo *una* norma de la antropometría estética clásica encuentra aquí aplicación, según Panofsky, y es la regla euclidiana según la cual la proporción entre la longitud del torso y la distancia de la cadera a la rodilla coincide con la proporción entre esta última distancia y la longitud de la tibia. La demostración geométrica de esta regla la lleva a cabo Durero mediante el denominado «divisor» (cfr. Panofsky, ed. de 1971, p. 267).

Las figuras rígidas, geométricas, de las demostraciones eran un estorbo para la representación del movimiento. Por eso buscó Durero desde 1512/1513 un método para tal representación. Las partes del cuerpo aparecen ahora inscritas en figuras estereométricas, cuyas posturas son representables de manera variable y perspectivista (así en el libro cuarto de la *Teoría de las proporciones*, escrito hacia 1519).

Los procedimientos de medida, cada vez más afinados, y el gran número de modelos humanos reales utilizados llevó a Durero a ampliar, en el libro segundo, los tipos humanos de 5 a 13 –26 en total si se tienen en cuenta los dos sexos–. (La medición del niño, una rareza en la antropometría anterior [cfr. Gerlach, 1984], aparece ya en los dibujos preparatorios para el libro primero.) Pero es importante la posibilidad de que Durero hiciera uso, después de leer el tratado *De harmonia mundi totius* (1525), de Francesco Giorgi, del método aritmético de Alberti y sus *exempeda:* a cuyos *pedes* llama *«Maßtäbe»* (módulos), como a las *unceolae «Zahlen»* (números) y *«Teile»* (partes) a las *minuta.* Estas últimas son aún subdivididas en tres unidades o *«Trümlein»* (partículas) –la unidad mínima de la figura es así del orden de ¡1 mm! Se comprende que la utilización de medidas tan pequeñas fuera de un valor práctico limitado, y que se ganara las críticas de Miguel Ángel entre otros–. Pero ello no resta ningún valor a la aportación de Durero a la antropometría.

El libro tercero trata de la variación posible y la ampliación a voluntad de todos los tipos hasta entonces estudiados, y también explica distintas formas de proyección. Junto a la mencionada proyección paralela en el plano, aparecen también proyecciones de figuras sobre círculos, que producen efectos distorsionadores, como los de los espejos convexos y cóncavos, o los de las anamorfosis posteriores. En este respecto, la obra teórica de Durero ofrecería algunas sugerencias a las generaciones posteriores, especialmente a los teóricos franceses del siglo XVII (Niceron, Mersenne).

Como en Leonardo, la ocupación de Durero con la óptica, la perspectiva y la antropometría era inseparable del estudio de la fisiognómica humana. Un capítulo del libro tercero está dedicado a este aspecto, y en él las desviaciones geométricas de los rasgos normales del rostro son consideradas, en contraste con éstos, como rasgos «feos». La belleza se sitúa así entre dos extremos, y es aquel justo medio de la naturaleza, algo que también Alberti tuvo presente en su búsqueda de la figura bella. La búsqueda de la belleza según las normas y figuras paradigmáticas de la Antigüedad fue cediendo, en el curso de innumerables mediciones empíricas, ante la certeza de que la belleza es relativa y, por tanto, nunca podrá determinarse ni fijarse de una vez y para siempre. Ya en 1512 escribe Durero:

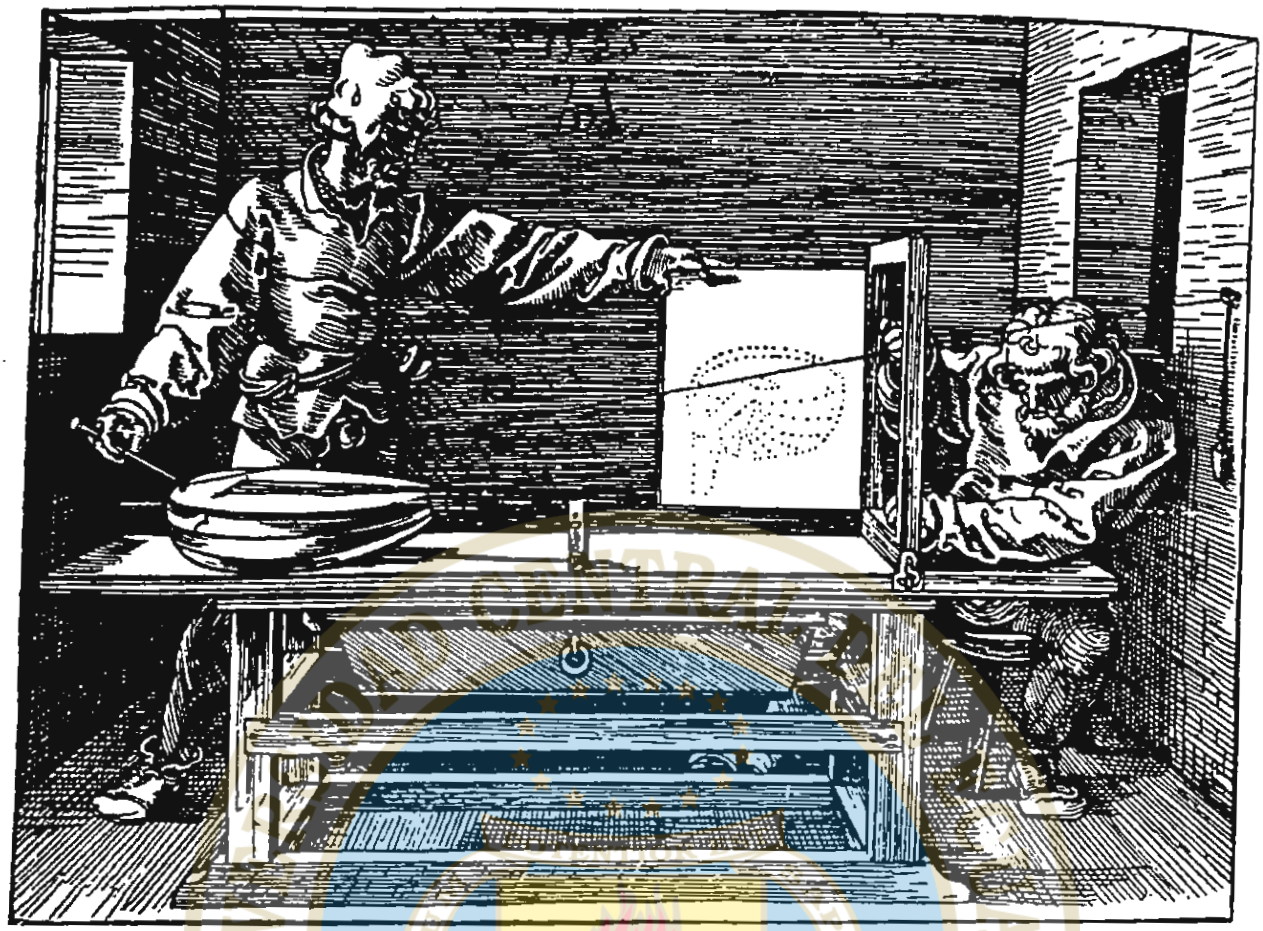


Fig. 38. Durero, demostración de la perspectiva. *De la medida*, 1528.

No sé lo que es la belleza, a pesar de hallarse presente en tantas cosas. Querer llevarla a nuestras obras es tarea difícil, pues tenemos que reunir muchas cosas, y especialmente en la figura humana, en la que hemos de acordar todas las medidas de los miembros... Pues con muchas cosas bellas se hace algo bueno, de la misma manera que la miel está hecha con el néctar de muchas flores. Entre lo demasiado y lo demasiado poco hay un justo medio; esfuérzate por encontrarlo en todas tus obras.

En lo bello se da toda clase de diferencias y de causas. A quien es capaz de abarcarlas, tanto más se le creerá. Cuando se excluye la fragilidad, tanto más lugar hay para lo bello... La comparación de una cosa con otra *(symmetria)* es bella. Y lo desigual supone una gran comparación.

Die Schönheit, was das ist, daß weiß ich nicht; wiewohl sie in vielen Dingen anhangt. Wollen wir sie in unser Werke bringen, so kommt uns das da schwer an, müssen das weit zusammentragen und sonderlich in der menschlichen Gestalt durch alle Gliedmaßen... Denn von vielen schönen Dingen versammelt man etwas Gutes, in gleicher Weise wie der Honig aus vielen Blumen zusammengetragen wird. Zwischen Zuviel und Zuwenig ist eine rechte Mitte; diese fleiß dich zu treffen in all deinem Werk.

Es ist mancherley Unterschied und Ursach der Schöne. Wer die bewähren kann, dem ist desto mehr zu glauben. Soviel der Gebrechlickeit ausgeschlossen wird, so viel bleibt der Schöne desto mehr im Werk... Die Vergleichung eines gegen den anderen (Symmetrie) das ist schön. Es ist auch im Ungleichen eine große Vergleichung (*Salus*, 1512; cit. en M. Steck, *Albrecht Dürer als Kunsttheoretiker*, 1969, pp. 44 ss.).

(Rafael se había resistido de igual manera a atribuir a la *idea* un significado más profundo y de carácter fijo.) En el fondo, las proporciones bellas, equilibradas, del cuerpo representado no son para Durero determinantes del valor artístico de una obra. La creación siempre estará determinada por el estudio de la naturaleza, y el saber del artista referido a la antropometría y los estudios de perspectiva, pero, con ser todo esto cierto, el artista también tiene que confiarse a su talento, su *ingenium,* cuyo papel en la creación artística no es menos determinante. (Esta concepción no se diferencia en el fondo de la supuesta en la definición medieval: *ingenium, ars, exercitium.*) La capacidad artística es un don de Dios, consagrado en el momento creador, y el juicio que la obra merezca es, por tanto, independiente de la bella figura antropométricamente obtenida. Quien en poco tiempo es capaz de representar acertadamente un motivo feo en un pequeño dibujo es mejor artista que quien ha trabajado todo un año en un gran cuadro. Así expresa Durero su idea en el largo epílogo del *libro tercero:*

> Mas hay que saber que un artista diestro y sensato, de aspecto tosco y rústico, puede mostrar su gran facultad y arte en cosas pequeñas más que algunos en su gran obra. Sólo los artistas sin sensibilidad percibirán un discurso extraño en lo que he dicho.
>
> De ello se concluye que algunos en un día pueden realizar unos cuantos trazos con la pluma en medio pliego de papel, o grabar algo en un pequeño trozo de madera con su buril, que sería más artístico y mejor que una obra de gran tamaño en la que el mismo trabajara con la mayor diligencia un año entero, y esto lo he hecho yo mismo sin duda. Pues a veces Dios otorga a uno el aprender, así como la facultad de hacer algo bueno, y, del mismo modo, en una segunda ocasión, nada presenta la misma invención.
>
> *Aber darbey ist zu melden das ein verstendiger geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt und kunst mer erzeygê kan etwan in geringen dingen dan mancher in seinem grossen werck dise seltsame red werden allein die gwaltsamen künstner mögen vernemen das ich war red.*
>
> *Daraus kumbt das manicher etwas mit der federn in ein tag auff ein halben bogen bapirs reyst oder mit seim eysellein etwas in ein klin hölzlein versticht dz würt künstlicher uñ besser dann eins andern grosses werck daran der selb ein ganz jar mit hochsté fleyß macht und dise gab ich wunderlich dann Got gybt offt einen zu lernen und verstand etwas guts zu machen desglychen im zu seinen zweytten keiner gleich erfunden wirdet.* (Reimpresión J. Stocker, 1969, i, ii.)

Los *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* de Durero aparecieron poco después de la muerte del artista, acaecida en Nuremberg en 1528. La introducción a esta gran obra la constituyen el *De la medida* (Nuremberg, 1525), que tienen por objeto el arte de la perspectiva. Durero no amplía los conocimientos ya adquiridos en el Quattrocento. La *costruzione legittima* de Alberti aparece aquí sólo en una forma más refinada, y no hay más que algunas mejoras técnicas relativas a la determinación de la posición de los objetos en la superficie pictórica (o en la sección plana de la pirámide visual). Parece (se-

gún Panofsky) que Durero conocía también el método de Piero della Francesca para transportar cuerpos planimétricos al espacio cúbico escorzado (sólo en la edición de 1508, junto con el *De divina proportione,* de Pacioli). Quién haya sido aquí el mediador, no lo sabemos –se ha pensado en Luca Pacioli y en Donato Bramante, aunque también cabe pensar en otros artistas o eruditos menos prominentes, especialmente de la Universidad de Bolonia (cfr. Panofsky, ed. 1971, pp. 253 ss.).

Durero concibe el cuadro, igual que Alberti, como una ventana a través de la cual el espectador contempla una escena de la realidad. El uso de la cuadrícula permite comprobar que los objetos han sido copiados correctamente en la superficie del cuadro, y un cubo oblicuamente iluminado sobre un cuadrado la correcta reconstrucción de las sombras que los objetos proyectan. En los grabados que muestran un laúd, Durero explica gráficamente el método, de importancia capital en la pintura, de la correcta reproducción de la naturaleza (fig. 38). Un cordel va tocando por uno de sus extremos los bordes del objeto. El cordel puede correr por una anilla fija en la pared, manteniéndose tenso gracias a un peso atado a su otro extremo. Entre objeto y pared se coloca a la distancia deseada, de acuerdo con el tamaño del dibujo, un marco de madera. La posición del cordel en la sección plana imaginaria de la pirámide visual queda exactamente determinada por medio de dos cordeles móviles que se cruzan en el marco en ángulo recto a modo de coordenadas móviles, y luego se procede a definirla con un punto sobre la superficie del cuadro, que está sujeto al marco de madera como una puerta: «Luego se cierra la puerta y se dibuja en el cuadro un punto donde los cordeles estaban cruzados, y de nuevo se abre la puerta para hallar un nuevo punto» (*Darnach schlag die türlein zu und zeychen denselben puncten da die feden kreuzweyß ober einander gen auf die tafel darnach tu das türlein wider auf und thu mit einem anderen puncten... Unterweysung der Messung,* Nuremberg, 1525, Q iii).

La gran aportación de Durero como teórico debe también valorarse desde una perspectiva filosófica, si se tiene presente lo insuficiente e inadecuado del vocabulario alemán de la época y la ausencia de una tradición clásica. Durero pudo, sin duda, consultar a humanistas contemporáneos suyos, como su amigo Willibald Pirckheimer, pero para germanizar pensamientos y conceptos teóricos del latín o el italiano hubo de ser también un creador desde el punto de vista lingüístico. Su afán por lograr una expresión concisa y la marcada finalidad didáctica de sus escritos se pueden comparar a los esfuerzos del gran creador lingüístico de aquella época en Alemania: Martín Lutero.

En el tercero de los *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* se habla del talento del artista y de la inspiración divina (véase p. 253). Este libro pone de manifiesto que la influencia de las ideas neoplatónicas es en Durero más acusada que en sus contemporáneos italianos, con excepción de Miguel Ángel. El artista es capaz de crear libremente desde el particular mundo de representaciones que se ha formado. Lo propiamente «artístico» no se muestra sólo en el objeto, el formato o el género, sino también en lo pequeño. A través de su estudio intensivo de la naturaleza, el artista ha desarrollado su intuición acerca de lo que se puede verdadera y eficazmente representar, y se ha creado una reserva inagotable de formas, «un tesoro escondido en el corazón» *(ein heimlicher Schatz des Herzens),* del que extrae todo cuanto necesita. La inspiración artística aparece en 1512 ligada a la palabra *idea.* «Un buen pintor alberga en su interior

multitud de figuras, y si le fuera posible vivir eternamente, jamás cesaría de producir, a partir de las ideas que habitan su interioridad, aquellas de que habla Platón, algo nuevo en sus obras» (*Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs Müglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den innersten Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werck auszugiessen,* Lange-Fuhse [ed.], n.º 297, pp. 27 ss.).

La distinción platónica entre lo «bello natural» y lo «bello artístico» condujo a una abstracción, a la renuncia al mundo sensible y a una hipostatización de lo bello en la pura forma geométrica, cual único reflejo posible del mundo puro y verdadero de las ideas. Pero los neoplatónicos se liberaron de esta dicotomía y esta concepción normativa al reconocer la inspiración divina también en el artista plástico, cuya alma está llena de imágenes y representaciones de naturaleza sensible. Lo expresivo, lo único, podía así ser reconocido como producto de la inspiración divina.

En este sentido habla Durero de la variedad inagotable de ideas y de inspiraciones artísticas en términos que no llegarían a ser corrientes hasta fines del siglo XVI, con la teoría manierista del arte. Recordando a los historiadores antiguos del arte, Durero alaba la pintura y ve en el artista un «segundo Dios» (*ein geleichformig Geschopf noch Cott).* Panofsky ha hecho notar el parentesco de la *idea* con aquellas «figuras» que el artista alberga en su alma en dos textos, uno de Séneca y otro de Ficino. «Dios –escribe Séneca– tiene dentro de sí los modelos orginales de todas las cosas... está lleno de tales figuras, que Platón llama ideas» (*Haec exemplaria rerum omnium Deus intra se habet... plenus his figuris est, quae Plato ideas apellat;* Séneca, *Epistula* LXV, 7). Y Ficino: «De ahí que, por influjos y oráculos divinos, (el filósofo) esté siempre lleno de pensamientos inusitados e imprevisibles» (*Unde divinus influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedixit;* Ficino, *De vita tripl.* I, 6; *Op. omn.,* Basilea, 1567, I, p. 498. Cfr. Panofsky, *Idea,* ed. de 1960, p. 70). En contraste con Durero, Séneca no piensa en el citado texto en el artista, sino en Dios, que está «lleno de figuras». Ficino habla de la inspiración del poeta. Se puede entonces extraer la conclusión de que la comparación del artista con Dios en Durero no es simplemente la repetición de un tópico que sirvió para caracterizar la actividad productiva del artesano, pues de hecho se refiere a la capacidad *creadora* del artista y a la inspiración divina. Durero contribuyó, de este modo, al otro lado de los Alpes, a liberar, al menos teóricamente, a la pintura de su vinculación a la figura del artesano medieval y de la sumisión gremial, y en esto fue tan lejos como sus grandes contemporáneos de Italia.

Imitatio y *superatio*

Ya en el siglo XIV, los humanistas se habían dado a la tarea de devolver al orden social, al saber histórico y a la filosofía moral la antigua grandeza con ayuda de la filología y tomando como modelos a los autores clásicos. En lo referente a las artes plásticas, se mostraron, como hemos visto, conformes con el principio de la imitación de la naturaleza –el arte llegó a ser calificado como «simio de la naturaleza» (*ars simia naturae)*–. El mundo visible fue para pintores y escultores lo que la literatura antigua para los humanistas. Durante el siglo XV se desarrolló una encendida polémica entre

los literatos acerca de cómo debía entenderse la imitación y el papel normativo de los autores antiguos. Lorenzo Valla subrayó la independencia de su época y la originalidad nativa de los escritores. Y al concepto de imitación *(imitatio)* quedó emparejado el de asimilación o emulación *(emulazione).*

En el curso del siglo XV cristalizaron dos opiniones opuestas. Por un lado, los imitadores de Cicerón, cuyo portavoz era Paolo Cortese, defendían la concepción de que el ideal clásico era el único camino que permitiría salir de la decadencia y la barbarie: «Todo saber brota de los conocimientos precedentes, y nada hay en la mente que antes no haya sido percibido por los sentidos». (La afinidad con las ideas de Leonardo es aquí evidente; véase p. 245). «Por eso –prosigue Cortese–, toda obra de arte es imitación de la naturaleza, y la imitación ofrece la única posibilidad de defenderse contra la insurgencia de la barbarie» *(Ogni sapere nasce da precedenti conoscenze e niente è nella mente che prima no sia stato percepito dai sensi; perciò ogni arte è imitazione della natura, e l'imitazione offre l'unica possibilità di difesa contro l'insorgere della barbarie.* Carta de Paolo Cortese a Poliziano, cit. en G. Santangelo, 1962, p. 36).

Por otro lado, Poliziano pensaba, en contraste con el «clasicista» Cortese, que la imitación esclava de Cicerón podía compararse a la «imitación pasiva de los papagayos», mientras el poeta dotado (Poliziano se remite a lo que se dice del poeta en el diálogo platónico *Ión*) recibe la inspiración divina sin dejar de ser libre.

Una discusión semejante hubo en 1513 entre Pietro Bembo y Gianfrancesco Pico. Este último defendía una concepción platónica: el poeta debe aspirar a la belleza universal, a la idea platónica, que ha conocido por inspiración divina. La evolución del arte poético la entiende Pico como un progreso orientado a un ideal reconocible.

Pietro Bembo, antagonista de G. Pico, defendía una forma modificada de imitación de los grandes modelos, Cicerón y Petrarca. Bembo fue uno de los grandes renovadores tanto de la lengua latina como de la italiana *(Prose della volgar lingua,* 1513; *De imitazione,* hacia 1513). La disputa no concernía sólo a la filología, sino también a las diferentes lenguas y géneros literarios; incluso el concepto de imitación estilística mantuvo su validez en otros dominios de la actividad artística. El propio Bembo cuidaba su elegante y refinado estilo literario, que sus contemporáneos llamaron *bembismo.* Tomando por modelo la retórica antigua, Bembo intentó responder a la pregunta de qué significa un «buen estilo». Para tener un buen estilo, primero había que intentar, según él, imitar la estructura entera *(intera forma)* de una obra. Si el poeta (o el artista plástico) tiene previamente la idea completa del modelo, está libre para superarlo en lo posible *(superamento).* El modelo *(exemplum)* es como la chispa que enciende el ingenio, lo que pone en movimiento el intelecto del hombre (*liberatrice dell'ingegno* –un equivalente de aquella forma, *eidos,* que según Aristóteles permite la realización de la obra de arte–). Las reglas que gobiernan el proceso artístico sin duda se expresan de la manera más clara en el modelo antiguo escogido, pero la imitación, que aspira a un efecto total, no excluye la posibilidad de la expresión personal y de un resultado igual, si no mejor (cfr. *Prosatori,* ed. de 1952, pp. 903-905; Elwert, 1958, *passim;* Santangelo, 1962, pp. 27-54).

Shearman ha comparado la concepción del arte expresa en el llamado manierismo con la corriente literaria del *bembismo.* Antes no se había considerado debidamente la

discusión, de interés asimismo para las artes plásticas, entre Bembo y Gianfrancesco Pico, que involucra a conceptos tan importantes como los de *imitatio, emulazione* y *superatio.* También en el dominio de las artes plásticas se quiso crear, a partir de modelos antiguos y contemporáneos, un «estilo» que se distinguiera por la elegancia y la perfección artesanal, superando a veces a los propios modelos. Pulimento y estilo tienen valor en sí mismos, y merecen perfeccionarse dentro de lo posible, pero ello no excluye la impronta personal.

En contraste con el alto grado de abstracción que distingue a los escritos de Ficino y sus seguidores, el platonismo modificado que concibió Bembo está más orientado al mundo sensible (como se ve, por ejemplo, en el diálogo poético *Gli Asolani,* 1504). Este platonismo diferente quedó reflejado en la pintura veneciana del Renacimiento tardío. Ahora, la belleza no hay que buscarla, como enseña Bembo, en las ideas suprasensibles, pues ella aparece como una propiedad de la cosa particular o del hombre –es, pues, una componente de la realidad visible y concreta–. En la idea que tiene Bembo del impulso artístico resuena, así, el concepto aristotélico de *enérgeia* –algo implicado en las cosas particulares y en la percepción (*De anima,* II, 5, p. 417b 20 ss.; véase Schweitzer, 1963, I, 56).

Maniera

Casi todos los términos con los que durante el siglo XVI se intentó describir las obras de arte eran ya de uso corriente en el Quattrocento: *maniera, disegno, ornato, difficoltà, varietà, prompto* (términos que encontramos en Alberti, Ghiberti o Landino). Al iniciarse el nuevo siglo, algunos de ellos eran predominantes en la teoría del arte, pero resultaban equívocos y eran difíciles de precisar. En 1546, Benedetto Varchi defendió, en un discurso ante la Academia de Florencia, la concepción generalmente extendida de que la creación del artista equivale a «una imitación artística de la naturaleza». En su discurso, el término *maniera* concernía al estilo y a la perfección y el virtuosismo técnicos, cualidades que distinguen a la obra artística perfecta. Como en otros periodos posteriores en la evolución cultural de Occidente, lo alambicado, preciosista y afectado se consideraban, sin reserva, cualidades estéticamente valiosas y dignas de lograrse. La palabra estilo, *maniera,* fue utilizada en los contextos más diversos, siendo también una característica positiva de obras de arte y productos literarios. En su libro sobre el cortesano y las formas más acabadas de la cortesía (*Il cortegiano,* 1528), Baldassare Castiglione emplea el vocablo en un sentido general, social. Estrechamente ligada a la *maniera* estuvo también la idea de que el arte consiste en superar con facilidad ostensible, como en un juego, la dificultad intencionadamente buscada. Castiglione habla de una cierta presuntuosidad *(una certa sprezzatura)* como característica esencial de la conducta y la expresión del perfecto cortesano, y esta pose deben adoptarla todos los que aspiren a encarnar el ideal del cortesano. La superioridad permite saber lo que es la libertad respecto de las reglas y coerciones –la misma libertad que debería ser también propia de la actividad del escritor o del artista plástico (cfr. J. Shearman, *Mannerism,* 1967, *passim.*).

El término *maniera* se utilizaba (según Shearman) para caracterizar a aquel ideal estilístico refinado y primoroso, que, tras las huellas de Rafael, se impuso en Italia en los años veinte del siglo XVI. En la «ciencia del arte» no hay ningún acuerdo sobre su significado y uso –algunos incluso han empleado *a posteriori* la palabra *maniera* para referirse a las repercusiones estéticas de una situación histórica de crisis–. Pero la referencia al *estilo* en el sentido de «l'art pour l'art» corresponde al uso de la época. La palabra *maniera* es tan poco apropiada como cualquier otro término usado para describir adecuadamente *todas* las manifestaciones del arte y la cultura de una época, pero su empleo frecuente en la literatura y la crítica de arte de la primera mitad del siglo XVI es un hecho que apoya su aptitud. El conocimiento de los estilos históricos ha ido dejando en la palabra un precipitado de connotaciones negativas –estilo «decadente» o «amanerado»–. Este aspecto negativo tuvo su último origen en el argumento de que la imitación estilizada de la naturaleza y la codificación de ciertos modelos formales que cultivaron los «manieristas» habría conducido a un vaciamiento de la forma artística y a la superficialidad en la expresión. En su *Dialogo della pittura* (1557), Ludovico Dolce habla de la *maniera* como lenguaje pictórico estereotipado. Vasari emplea la palabra de forma general con el significado de *estilo,* entendido éste lo mismo como estilo o expresión personal de un artista que como carácter de toda una tradición estilística. La palabra *maniera* toma aquí carácter positivo o negativo según el contexto, por lo que necesita ser precisada en cada caso particular.

Las principales discusiones de los especialistas en torno al concepto de manierismo se encuentran en los siguientes estudios: E. Battisti, *Rinascimenti e Barocco,* 1960, p. 216; G. Weise, *Le maniérisme: histoire d'une terme (L'information d'histoire de l'Art,* vii, 1962, p. 113); J. Bialostocki, «Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung», en *Stil und Ikonographie,* 1966, pp. 57-76. La «teoría de la crisis» se dibuja ya en los trabajos de Dvořáks recogidos en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924), y pervive aún en los grandes libros de Hocke (1957), Würtenberger (1962), Bosquet (1963) y Hauser (1964) sobre el manierismo. Pero la reacción contra esta teoría se inició ya en el XX Congreso de Historiadores del Arte de 1961, tras el cual algunos especialistas (por ejemplo, J. Ackerman y L. O. Larsson) llegaron a precindir de este concepto estilístico tomado en general. Shearman y Białostocki están en una línea más moderada.

Miguel Ángel

El artista del Renacimiento que, en ciertos momentos de su vida, más poderosamente acusó la influencia de la corriente neoplatónica –que dejó además expresa en una serie de poemas– fue Miguel Ángel. El círculo de Lorenzo de Médicis, el estudio de Dante y Petrarca y los deseos de llevar a cabo una reforma religiosa en Roma en torno a 1530 (Vittoria Colonna) son algunos de los factores conocidos que influyeron en el artista en ese sentido. Hacia el final de su vida, sus pensamientos de tendencia neoplatónica y mística se acentuaron aún más. Podemos considerar los poemas de Miguel Ángel como un hondo comentario a su propia creación.

En un poema temprano, de los años 1501-1511, Miguel Ángel habla de la imitación de la naturaleza y del principio de selección como procederes guiados siempre por una

imagen percibida interiormente. La belleza de la obra de arte sobrepasa a la belleza de la naturaleza. Por obra del espíritu humano, las formas de las cosas visibles son purificadas y adaptadas a aquella forma de representación que últimamente proviene de Dios. En su libro sobre la vida de Miguel Ángel, *Vita di Michelangelo* (Roma, 1553), Ascanio Condivi utiliza la leyenda de Zeuxis para describir el proceso de selección en su imitación de la naturaleza: el artista es comparable a una «abeja» que recoge el «néctar» de las cosas visibles. (Esta metáfora se había usado ya antes para caracterizar la imitación y las cualidades artísticas: de Giovanni Bellini dijeron sus contemporáneos que era «una abeja de oro», *un ape d'oro,* y Petrarca dice en una carta a Tommaso Calori da Messina que él toma, como una abeja, lo esencial de los modelos clásicos de Horacio y Séneca. Véase Santangelo 1962, p. 29; cfr. también Durero, p. 26.)

En contraste con la idea de la imitación de la naturaleza común entre los teóricos del siglo XV (de Alberti), la de Miguel Ángel no se centra en la forma exterior, dada naturalmente, sino en la imagen o representación que el artista alberga en su interior:

> La belleza que fue presenciada
> quedó en el alma, que ve con los ojos,
> y ahora la imagen crece dentro,
> mientras fuera queda en cosa baja y sin valor.
>
> *Mentre ch'alla beltà, ch'i viddi in prima*
> *Apresso l'alma, che per gli occhi vede,*
> *L'immagin dentro crescie, e quella cede*
> *Quasi vilmente e senza alcuna stima.*
>
> (Frey [ed.], 34)

Durante las tres primeras décadas del siglo XVI, Miguel Ángel parece, sin embargo, haberse adherido a la opinión de que la belleza de la forma, especialmente la del cuerpo humano, se halla indisolublemente ligada al mundo visible. Su familiaridad con la doctrina platónica del «eros», con la idea de que la belleza percibida despierta el amor en el hombre y conduce al alma hacia el mundo superior, se desprende de muchos de sus poemas. En el otoño de 1532, el artista conoce al romano Tommaso Cavalieri, y en una serie de cartas, poemas y dibujos expresa libremente la profunda impresión que le causa la belleza del joven. Su amistad platónica con Cavalieri fue constante –incluso le hizo, contra sus principios, un retrato–. «El único retrato que hizo el artista», dice Vasari, «pues aborrecía todo lo que fuera reproducir algo vivo a menos que fuera de una belleza perfecta» (*Che nè prima nè poi di nessuna fece il ritratto, perchè aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza;* Milanesi [ed.], VII, pp. 271/272).

En un poema a Cavalieri, compuesto por los años 1536-1542, leemos:

> Dios, por gracia suya, no se me muestra
> más que en alguna espléndida figura mortal,
> que yo siempre amaré, pues en ella Él se espeja.

Nè Dio, sua grazia, mi si mostra altrove
Più che 'n alcun leggiadro e mortal velo;
E quel sol amo, perchè in lui si specchia.
(Frey [ed.], 109, 105)

No menos evidente es el elemento neoplatónico en un madrigal donde la belleza es descrita como una emanación lumínica que despierta en el alma el ansia de su origen. Los siguientes versos pueden interpretarse como una alusión a la célebre frase de Plotino sobre la naturaleza «solar» del ojo:

Nada enciende en el corazón noble
un amor tan intenso como las estrellas,
o un rostro cuyos ojos a ellas se asemejan.

Nè altro ha il gentil core
Che l'innamori e arda e che 'l consigli,
Ch'un volto che negli occhi lor somigli.
(Frey [ed.], 109, 99c)

La ontología y la teoría de lo bello de cuño neoplatónico habían conducido a una desvalorización última de la forma exterior y de la materia frente a la idea interior dada por Dios. En la evolución espiritual y artística de Miguel Ángel puede observarse una tendencia pareja. El encuentro con Cavalieri y el contacto con el círculo de Vittoria Colonna en Roma, que aspiraba a una reforma de la vida religiosa, pudieron contribuir a acentuar la introspección y la melancolía de Miguel Ángel. El gran fresco del «Juicio Final» de la Capilla Sixtina, pintada en los años 1534-1541, permite apreciar el abandono por el artista del ideal de la forma objetivamente bella –un proceso que también podemos observar en sus dibujos y esculturas–. La belleza física es efímera, mientras que el amor permanece. La pintura no tiene que imitar la naturaleza sensible, sino aquella «imagen del corazón que domina encendida por otro fuego e impulsada con otras alas».

L'immagine del cor, che 'nfiammi e reggi
con altro foco e muovi con altr' ale.
(Frey [ed.], 62; 1533-1541)

Recibida la inspiración divina, el artista posee una idea concreta *(concetto)* que le permite infundir a la materia un espíritu vivo. En un conocido soneto resume Miguel Ángel la labor del escultor diciendo «que consiste en quitar del bloque todo lo superfluo». Aristóteles había también caracterizado la actividad del artista en este sentido, algo que los teóricos del siglo XVI sabían. Benedetto Varchi, amigo de Miguel Ángel, remite en su interpretación de un soneto del maestro a un pasaje del libro VII de la *Metafísica* de Aristóteles (véase p. 46):

Ni el mejor artista tiene un concepto
de lo que, bajo su abundancia pétrea,
un mármol en sí encerraría; ahí sólo llega
la mano que obedece al intelecto.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man, che ubbidisce all'intelletto.
(Frey, 83; 1536-1547)

La idea de que el bloque encierra sólo la posibilidad de incontables obras de arte concuerda con el principio ontológico que desarrolla Aristóteles en su filosofía y su teoría de la naturaleza. Pero la importancia que Miguel Ángel concede a la «idea» es aquí decisiva. Como ha mostrado Panofsky en su *Idea,* el artista evita conceptos que tengan algún tinte metafísico y habla sólo de la imagen interior, el *concetto* –en contraste con la concepción neoplatónica, la realización de la idea mental en la forma artística no es menos importante–. Como realización de la idea, la forma artística obra como mediadora entre lo terreno y lo celeste. Los neoplatónicos florentinos, por ejemplo Pico della Mirandola, ya habían explicado de forma parecida la función, y el primado, del intelecto y la imaginación del hombre. Ellos se referían en primer término a las obras de filósofos y poetas, mientras que aquí se trata de las de pintores y escultores. Guiado por su idea interior, el artista «libera» con sus manos la forma de la materia informe. En el incompleto «Esclavo», esculpido para el sepulcro de Julio II, en el «San Mateo» (hacia 1508) de la Academia florentina, o en las melancólicas figuras de los sarcófagos de los Médicis, se ha querido ver esta concepción artísticamente materializada (fig. 39).

La desconfianza de Miguel Ángel hacia los medios y recursos científicos, considerados imprescindibles en el proceso de creación artística (geometría, aritmética y teoría de la perspectiva), puede documentarse abundantemente –Miguel Ángel consideró como una «pura pérdida de tiempo» los estudios, escrupulosamente exactos, de las proporciones que llevó a cabo Durero–. Su propia evolución se distingue por una libertad cada vez mayor respecto de los criterios objetivos de la belleza y las reglas de construcción. Intencionadamente contravenía en sus representaciones de la figura humana las normas reconocidas relativas a las proporciones; en su incansable aspiración a la expresión intensa, profunda, se opone con su *terribilità* a aquel ideal de belleza que en el Renacimiento había hallado en la imagen armónica del mundo su formulación más acabada, y al cual él mismo había decisivamente contribuido en el techo de la Sixtina (como Rafael en la estancia). Este concepto del arte, tan sumamente personal y centrado en la expresión, fue criticado por los venecianos Pietro Aretino y Ludovico Dolce.

Los poemas de los últimos años de Miguel Ángel, y no menos las obras escultóricas de esta etapa final de su vida, acusan cada vez más intensamente la tendencia a la mística y el recogimiento. No es casual que, en este contexto, haya podido señalarse cierta afinidad con la escultura gótica del siglo XIV y la influencia de la literatura mís-

Fig. 39. Miguel Ángel, *Esclavo.* Academia de Florencia.

tica (por ejemplo, las *Revelationes* de santa Brigitta). Miguel Ángel fue tan lejos en esta tendencia que no sólo se volvió contra la belleza del mundo visible y de las formas, sino incluso contra aquella idea de lo bello que hasta entonces había presidido su creación artística. Blunt ha visto singularmente expresada esta forma extrema de autorrenuncia en un soneto de los años cincuenta:

> Tocando ya al fin el curso de mi vida,
> arribo en frágil barca por mar tempestuoso
> al puerto donde todos cuenta han de rendir
> de sus obras viles y piadosas.
> Ahora sé cuánto la fantasía luminosa,
> que el arte erigió en ídolo y monarca,
> del error cargada estaba, que envuelve
> al hombre que el mal de grado desea.
>
> *Giunto è gia 'l corso della vita mia*
> *Con tempestuoso mar per fragil barca,*
> *Al comun porto, ov' a render si varca*
> *Conto e ragio d'ogni opra trista e pia.*
> *Onde l'affetuosa fantasia*
> *Che l'arte mi fece idol' e monarca*
> *Conosco or ben, com'era d'error carca*
> *E quel ch' a mal suo grado ogn' uom desia.*
>
> (Frey, p. 147)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST FUNDADA EN 1620 QUITO

De esta negativa valoración final de la idea interior *(concetto, fantasia),* por la que el artista se rige, puede concluirse que, aun siendo ésta dada por Dios, no puede compararse con aquella idea divina hipostatizada, tan ensalzada en la teoría manierista del arte de fines del siglo XVI.

En la evolución de la teoría del arte, Miguel Ángel representa una forma modificada de neoplatonismo. Pero su caracterización de la creación artística concuerda también con la concepción aristotélica, según la cual el artista realiza en la materia la forma mentalmente representada. Hasta Lomazzo y Zuccaro no se postuló la supremacía de la idea y de su carácter metafísico, quedando entonces el sistema de la teoría del arte orientado a ella.

La posición de Miguel Ángel desde el punto de vista de la teoría del arte intentó explicarla el filólogo e historiador florentino Benedetto Varchi (1503-1565) en *dos discursos* leídos en 1546 ante la Academia de Florencia (imp. en 1549).

En el primer discurso, Varchi nunca habla de la «fantasía creadora» del artista. Comenta el poema *Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto.* El término *concetto* se corresponde, según él, con la *idea* de los griegos, el *exemplar* de los romanos y el *modello* de su época, es decir,

> aquella forma o imagen, que algunos llaman intención, y que albergamos en la fantasía, de todo aquello que pensamos hacer o queremos decir; la cual es espiritual... y es causa eficiente de lo que se dice o hace. Así lo dice el filósofo en el libro séptimo de su tratado sobre la filosofía primera: la forma activa se halla, pues, en el alma del artista.
>
> *Concetto del nostro Poeta per quello che dicemmo di sopra chiamarci da' Greci idea, da' Latini exemplar, da noi modello; cio è per quella forma o imagine, detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello, che intendiamo di volere o fare o dire; la quale se bene è spitiruale..., è può cagione effixiente di tutto quello, che si dice o fa. Onde diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia: Forma agens respectu lecti est in anima artificis.* (B. Varchi, 1549, cit. en Guasti, *Trattati d'arte del Cinquecento,* P. Barocchi, I, 1960.)

El texto contiene una referencia a Aristóteles, en cuyo libro séptimo de la *Metafísica* habla de aquella forma dinámica que obra como una chispa en el alma del artista. Esta idea desencadenadora es designada con la palabra *eîdos;* su misión es, en el fondo, la misma que la que, en el marco de la actividad imitadora del artista, cumple aquel impuso *liberatrice dell'ingegno* del que hablaba Bembo (cfr. p. 259). En su primer discurso, Varchi no piensa en ninguna creación artística *ex nihilo.* Para Panofsky, la «idea» equivale al impulso aristotélico de la percepción *(enérgeia)* (*Idea,* 1960, p. 68).

El tema principal del segundo discurso es la cuestión, continuamente planteada desde Leonardo, del *paragone.* Para mantenerse neutral, Varchi se vale de un recurso literario tradicional y hace hablar a los propios artistas en un diálogo fingido. En este diálogo, Benvenutto Cellini es el abogado de la escultura, de la que destaca dos aspectos principales y seis secundarios, para dar fundamento al primado de este arte sobre el de la pintura y su reducción a las dos dimensiones de una superficie. Cellini in-

tenta además reforzar su posición en el diálogo de Varchi acerca del *paragone* con el argumento platónico de que la pintura es pura ficción, y que sólo representa las sombras de las cosas visibles.

El abogado de la pintura en el diálogo de Varchi es Vasari. Apoyándose en Leonardo, Vasari destaca el carácter universal y la riqueza de formas de la pintura, a más de la capacidad del pintor de hacer aparecer, por obra de su imaginación, todo un mundo antes inexistente.

Vasari

La monumental obra de Giorgio Vasari (1511-1574) sobre la vida y las obras de los artistas italianos del Renacimiento (*Le vite de' piu eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*... Florencia, 1550) fue para las generaciones posteriores el comienzo de la moderna historiografía del arte. La segunda edición ampliada apareció, también en Florencia, en 1568. (Hoy, la edición principal sigue siendo la de 1878-1885, al cuidado de G. Milanesi, reeditada en 1906 y en 1973 [por Sansoni].)

La obra de Vasari no debe medirse con los patrones de la ciencia histórica moderna. Vasari se propuso realizar la gran empresa de dar a conocer a sus lectores la personalidad y la obra de artistas significados, y también secundarios, de la manera más plástica posible, y valorar adecuadamente sus logros y su importancia. Si, según la máxima de Horacio, la misión del arte poético y de la pintura es rendir provecho y alegría al hombre, también la historiografía puede caracterizarse, como hace Vasari en el prólogo de la primera edición de 1550, como un arte que se dirige al lector interesado para ayudar a su memoria a evocar ciertos acontecimientos. En el Renacimiento era de uso corriente la definición de Cicerón de la historiografía como *lux veritatis* y *vita memoriae*. Este lema podría haber figurado al comienzo de la obra de Vasari. El autor se dirige tanto al público cultivado como a los artistas. Escribe «como pintor», pero tiene también la ambición de escribir con el estilo pulido de un humanista. La exposición resulta por esta razón a menudo heterogénea, mezclándose en ella muchos tópicos y fórmulas generales con hechos auténticos y juicios propios. Vasari se esfuerza por desvelar la intención tras la obra particular y la forma de expresión artística, a la vez que por clasificarla históricamente. Habiéndosele reprochado, con razón, cierta «parcialidad toscana» a la hora de valorar las obras de artistas foráneos *(campanalismo),* intentó subsanar este defecto en la segunda edición de sus *Vite.* Pese a ciertas unilateralidades y algunos errores y confusiones ocasionales, la obra es rica en observaciones propias, y demuestra un saber asombrosamente vasto, monumental –y ello en una época en que la variadísima producción artística era poco menos que inabarcable.

Vasari pudo recurrir directamente a dos exposiciones de vidas de artistas: el *Libro* de Antonio Billi, de los años 1481-1530, y las noticias del denominado *Anonimo Magliabechiano,* de los años 1537-1542. Pero ambas obras son, como ha señalado Schlosser, aún más «toscanas» que la de Vasari, y están escritas de un modo casi oficinesco. En cuestiones de naturaleza técnica y en seguridad de juicio, los *Commentarii* de Ghi-

berti se han estimado superiores a la exposición de Vasari. Por contra, la descripción de las personalidades de los artistas en Ghiberti es mucho menos vivaz. La fuerza de Vasari reside en su descripción intuitiva y en que procura insertar al artista como individuo en el contexto social.

El género de la biografía lo venían cultivando hacía tiempo los humanistas. Entre las más importantes biografías de artistas se cuenta la *Vita di Filippo Brunelleschi,* de Antonio Manetti, que se supone fue escrita pocos decenios después de la muerte del gran florentino en 1446 (Kallab). Esta exposición aparece ya fuertemente teñida de las leyendas de la época acerca del gran arquitecto, que es alabado como gran renovador de la tradición antigua en el sentido de Alberti. Otro modelo para Vasari pudo ser Paolo Giovio, que antes de 1524 había escrito, inspirándose en Boccaccio, un diálogo, *De viris illustribus,* en el que también se propuso incluir vidas de artistas célebres del Renacimiento. Pero sólo escribió sobre Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. Otro importante precursor de Vasari fue Ascanio Condivi, cuya *Vita di Michelangelo,* impresa en 1553, fue incorporada sin ningún escrúpulo al libro séptimo de la obra de Vasari.

Schlosser ha rastreado el género de las biografías, diríamos hoy, «románticas» hasta el siglo XIII, época en que pueden señalarse como precedentes las introducciones autobiográficas de los trovadores *(razos).* En cuanto al siglo XIV, debemos recordar en especial los escritos de Petrarca y de Boccaccio sobre hombres (y mujeres) grandes y célebres de la historia y de su época *(de casibus virorum illustrium).*

Muchas de las anécdotas contenidas en las *Vite* de Vasari son, a mi juicio, susceptibles de comparación con los tópicos antiguos que encontramos en Plinio el Viejo (influido por los modelos helenísticos), Filóstrato y otros. En ellos se glorifica la personalidad del artista como talento autodidacta y se habla de la competencia entre artistas y del reconocimiento social (véase p. 59). Y tal es la manera en que Vasari se refiere al memorable descubrimiento del precoz Giotto, al bien situado artista Agnolo Gaddi o a la competencia entre artistas –semejante al encuentro legendario entre Zeuxis y Parrasio, que buscaban superarse mutuamente en capacidad artística (Plinio, *Nat. hist.,* XXXV)–. Otro recurso tomado de la literatura antigua relacionada con el arte es la cita de lo que supuestamente dijo un artista. Esta forma fue elegida por Paolo Pino (*Dialogo di pittura,* 1548), amigo de Vasari, y Ludovico Dolce (*Dialogo della pittura,* 1557), cuyos trabajos sirvieron a Vasari de material para la segunda redacción de la parte dedicada al círculo artístico veneciano e italiano septentrional.

Entre las descripciones más sólidas de obras pertenecientes a colecciones venecianas figuran las *Noticias* de Marcantonio Michiel, de los años veinte y treinta, que pudieron ser útiles a Vasari *(Notizie d'opere del disegno).*

Además de a los trabajos de naturaleza biográfica o histórica, las guías artísticas y los diálogos, Vasari pudo recurrir a muchos otros de teoría del arte aparecidos a lo largo de los siglos XV y XVI. Entre ellos, los de Durero sobre la perspectiva y sobre las proporciones, que en Italia habían causado admiración y asombro debido a su extrema precisión.

Unas estancias más dilatadas en el norte de Italia y en Venecia en los años cincuenta y sesenta dieron a Vasari ocasión de revisar los juicios, unilateralmente favorables al arte toscano, de la primera edición de sus *Vite* de 1550. En la segunda edición, de 1568, aparecen no menos de 34 nuevas biografías de artistas contemporáneos del norte de Italia.

Este incremento de su saber, ya antes monumental, fue a la par con el de la gran colección de dibujos que guardaba en su casa, frecuentada por artistas, de su Arezzo natal.

Lo que la segunda edición de las *Vite* había ganado en corrección histórica y ponderación en los juicios se pagó, como observa Schlosser, con una merma del método unitario, de la fuerza expresiva y de la intuitividad. El enfoque histórico del autor es notablemente más claro que en la primera versión. A pesar de la unilateralidad y la restricción, en parte consciente, al círculo artístico toscano, la obra es una exposición grandiosa, paradigmática, de la evolución total del arte. El tratado de Jenócrates en la Antigüedad o los *Commentarii* de Ghiberti en el siglo XV se distinguen ciertamente por su sentido, más seguro del estilo, y una mayor exactitud en cuestiones técnicas y artísticas, pero Vasari nos ofrece un gran cuadro de la producción artística de toda una época, en el que la personalidad y la obra de cada artista son partes constitutivas de un orden más amplio.

La idea de evolución en la historia en general y en la historia del arte en particular ya se ha discutido en relación con la teoría del arte de la Antigüedad: el modelo evolucionista antiguo describe la evolución imaginando un primer estado primitivo al que sigue la etapa superior que constituyen los tiempos presentes (así Demócrito y Jenócrates). El enfoque histórico de los «clasicistas» prevé una evolución hacia una etapa culminante tras la cual comenzará otra de decadencia (Quintiliano, véanse pp. 74 s.).

Una variante de esta idea la constituye el sueño de una edad de oro original (Hesiodo). A partir de este estado paradisiaco se inició la decadencia incontenible de la civilización –una idea pesimista presente también en el Génesis bíblico–. Pero esta concepción pesimista es compensada por la interpretación optimista, cristiana, del devenir histórico como proceso de redención que se cumple en las tres fases del *ante legem, sub lege* y *sub gratia*. Desde su presente, el creyente orienta su mente hacia el estado celestial venidero, el retorno de Dios y la realización del paraíso. Vasari se atiene esencialmente al primer modelo evolutivo, el de Plinio el Viejo y, también, el de Lucrecio en *De rerum natura,* pero con la restricción de que la evolución del presente tras la culminación, identificada con las creaciones de Miguel Ángel, desembocará inevitablemente en la decadencia del epigonismo.

Las *Vite* de Vasari pueden dividirse en tres secciones cronológicas: después del largo y oscuro periodo de la Edad Media vienen las fases de los siglos XIV, XV y la primera mitad del XVI. La etapa de la evolución cultural en que, a los ojos contemporáneos, se produce el renacer del arte en Italia *(l'arte rinata)* es tratada como un todo –el término «renacimiento» *(rinascimento)* que encontramos en la introducción general de Vasari expresa aquella transición orgánica de la sombría Edad Media *(notte di Medio evo, età vecchia, tenebre)* al presente *(età moderna, restaurazione e per dire meglio rinascita).*

Los indicadores del grado de evolución son la imitación de la naturaleza, el apoyo cada vez mayor en lo visible *(immagine naturale)* y, finalmente, la eliminación de una dependencia demasiado esclava por el empleo de medios de expresión más naturales y estilísticos *(maniera moderna).*

En el primer prólogo, Vasari se detiene brevemente en la evolución del arte en la Antigüedad. Aquí hay que distinguir tres etapas: la de los comienzos del arte en Egipto, la del arte griego y la del romano, que constituye la culminación de aquella evolu-

ción. Después de este periodo clásico y modélico se inicia de modo abrupto una decadencia cuyo curso es paralelo al del desmoronamiento del Imperio romano después de Constantino. El renacimiento de la Antigüedad supone, por tanto, una *restauratio* del arte romano. Esta concepción de Vasari, y su modo de exponerla, mantendrá su vigencia hasta Winckelmann y la época del arte neoclásico, en la que la nueva orientación al ideal griego exigió una revisión de la misma. La valoración por Vasari de las famosas esculturas griegas (y helenísticas) que se encontraban en las distintas colecciones de Roma, Florencia, Mantua, Venecia y otros lugares, ante todo la del Belvedere papal, parece introducir una excepción dentro de estas consideraciones generales. Estas obras de artistas antiguos siempre fueron consideradas como paradigma de la fuerza artísticamente formadora y la capacidad técnica.

Dentro de este esquema de la evolución del arte en la Antigüedad, Vasari toma también posición, en su introducción general, respecto a la cuestión del *paragone*. Autor de los frescos de la gran sala del Palazzo Vecchio de Florencia, Vasari cree en la preeminencia de la pintura. (En el diálogo de Varchi aparece Vasari como representante de esta posición.)

Tras la introducción general, Vasari trata de los diferentes géneros artísticos –arquitectura, escultura y pintura– y sus distintas fases y estilos evolutivos, incidiendo en múltiples cuestiones técnicas.

En los siguientes tres grandes capítulos de su exposición de la vida y la obra de los artistas más célebres del Renacimiento, Vasari se atiene a los principios y juicios expuestos en la introducción. La evolución del arte se mide por los progresos más destacables del ilusionismo desde el siglo XIV. En las introducciones a cada una de las tres partes se explican las características formales del estilo correspondiente a cada fase, así como su grado de fidelidad a la naturaleza.

El primer periodo se abre con las creaciones de Cimbaue, Giotto y la familia Pisano (especialmente en la segunda edición). El arte plástico ya ha sido liberado de la confusión gótica *(il progresso della sua rinascità)* por la nueva manera de dibujar y de pintar *(al nuovo modo di disegnare e dipingere, Cimbaue,* I, 244). Giotto es ensalzado como el gran iniciador del nuevo arte, el que reveló el arte del dibujo *(il disegno)* después del oscuro periodo medieval (I, 369).

Al Trecento sigue una etapa de mayor fidelidad a la naturaleza y de progreso hacia el «buen estilo», operado por los artistas más distinguidos del siglo XV. Además de las reglas técnicas ya corrientes, el arte plástico recibirá ahora orden, medida, diseño y estilo *(ordine, misura, disegno* y *maniera).* Aunque los principales artistas del Quattrocento no alcanzaron la perfección de sus sucesores, se aproximaron, según Vasari, a lo «verdadero» *(vicino al vero).*

Los términos citados serán también los empleados en la valoración de todo arte que represente al estilo moderno *(la terza maniera* o la llamada *età moderna).* El arquitecto observa las reglas de la Antigüedad (por ejemplo, los órdenes), que conoce exactamente llevando a cabo mediciones de construcciones antiguas, y en la escultura y la pintura se emplean las medidas correctas del cuerpo humano. *Disegno* es en Vasari no sólo equivalente a «dibujo» o «diseño», sino que se refiere también a la capacidad del artista de imitar en su obra lo más bello de la naturaleza *(lo imitare il più be-*

llo della natura in tutte le figure così scolpite come dipinte). La habilidad técnica y la fuerza imaginativa con la que el artista reproduce lo visto en el medio artístico –la superficie en la pintura y la forma tridimensional *(rilievo)* en la escultura– son exigibles en igual medida. El «estilo bello» *(la bella maniera)* es el resultado del empeño y la práctica del artista que trata de reunir en una composición figuras dotadas de la máxima belleza posible *(di tutte le bellezze che più se poteva).*

En cuanto a la cuestión de si Vasari aboga por aquel principio de selección ya defendido por Alberti e ilustrado por la leyenda de Zeuxis, lo cierto es que, para él, la belleza de la obra depende no sólo de la cuidadosa selección de lo bello natural, sino también de la perfección artística que la trasciende. Los criterios son entonces: libertad respecto de cualquier coerción que puedan ejercer las reglas *(licenzia),* una imaginación fértil *(invenzione copiosa),* una cierta belleza *(certa bellezza)* que adorne adicionalmente la estructura interna *(certa più ornamento)* y generosidad en la representación de los cuerpos humanos, la cual puede conferirles cierta gracia que va más allá de lo que se consigue con medidas y proporciones *(una grazia che eccedesse la misura).* El dibujo o la expresión formal *(disegno)* no deben parecer rígidos o ásperos, sino suaves y vivos, e irradiar gracia y ligereza *(facilità grazioso e dolce* –véase el *Proemio alla parte terza,* Milanesi [ed.], IV, 7-9).

Todas estas cualidades son, según Vasari, las propias del «nuevo estilo» que aparece a comienzos del siglo XVI *(la maniera moderna).* En el Quattrocento, los pintores habían desarrollado un estilo rudo y seco. Pero Leonardo había dado vida y movimiento a las figuras. En la pintura de Giorgione, las figuras producían una ilusión vertiginosa de movimiento *(terribil movenzia).* Y Rafael, merced a la maravillosa levedad y armonía de sus imágenes, la gracia de las figuras individuales y el colorido de las mismas *(invenzione facile, grazia* y *colori),* trasciende con su arte lo que la naturaleza produce *(la natura restò vinta).* En sus estudios previos, el maestro se concentró en las obras de artistas anteriores y contemporáneos, logrando así una perfección tal en la representación de las figuras, y tan decisiva para la evolución posterior del arte, que sólo puede compararse a la alcanzada por los maestros de la Antigüedad Apeles y Zeuxis (*Proemio,* Mil. [ed.], IV, pp. 11 ss.). Al sucesor de Rafael, Andrea del Sarto, lo distingue Vasari como el pintor «sin errores» *(senza errori);* Correggio es alabado por su manera escogida, la suavidad de sus figuras y el efecto ilusionista de sus obras, cualidades más o menos presentes también en Parmigianino y en otros manieristas.

Y, sobresaliendo en todos los dominios del arte –la arquitectura, la pintura y la escultura–, está finalmente el «divino» Miguel Ángel, que sobrepasa no sólo a la naturaleza y a los artistas contemporáneos suyos, sino también a los maestros antiguos. La imitación de la Antigüedad, que era a la vez competición con ella –aspecto este que consideraron por vez primera los humanistas–, había terminado, a juicio de Vasari, dando la victoria de las modernas artes plásticas. Gracias a su divino talento *(divinissimo ingegno),* Miguel Ángel derrotó a los maestros de la Antigüedad. Vasari emplea términos como *industria, disegno, arte, giudizio, grazia* y *perfezione* para caracterizar el *ingenium* de Miguel Ángel.

Si Jenócrates hizo culminar la evolución de la escultura antigua en su venerado contemporáneo Lisipo, la exposición de Vasari culmina con su caracterización de Mi-

guel Ángel. Era el único de los artistas incluidos en la obra de Vasari que aún vivía cuando apareció la primera edición. En la segunda, de 1568, la situación era distinta. Su conocimiento más profundo del arte del norte de Italia y de Venecia, así como la crítica justificada que mereció su anterior desatención a los artistas de aquellas áreas, obligaron a Vasari a modificar, como hemos visto, su concepción original. La producción de los venecianos y el puesto de Rafael cobran ahora mayor relieve, y se abre la perspectiva de una cuarta fase evolutiva: la de los sucesores o epígonos de Rafael y Miguel Ángel. De ese modo se rompe el esquema original de la exposición (Schlosser) –la sucesión de las fases y la tensión dramática que la acompaña desaparecen en favor de lo históricamente verificable.

La obra de Vasari y sus modificaciones posteriores ponen de relieve la problemática inherente a toda visión evolucionista de la historia. La evolución del arte antiguo y la del Renacimiento alcanzan un punto culminante del que no parte ninguna otra vía. Decadencia y epigonismo son sus consecuencias. En contraste con los neoclasicistas posteriores, Vasari creía que Miguel Ángel y, hasta cierto punto, Rafael habían superado el modelo de la Antigüedad. ¿Pero cómo comparar a estos sucesores, aún vivos, con los artistas considerados «clásicos» ya a mediados del siglo XVI? En el núcleo de la cuestión yace el problema de una concepción del arte y la cultura de tipo clasicista: ¿qué viene después de la culminación y cómo se llega a un nuevo comienzo, si se trata de un proceso histórico fudamentalmente cíclico? Este problema cobrará nueva actualidad en los *Principi di una scienza nuova* (1725), de Giambattista Vico.

Hemos visto que Vasari utiliza la imitación de la naturaleza como criterio valorativo en su enfoque histórico-crítico del arte –un criterio que desde el siglo XIV ocupa siempre el primer plano en los textos de teoría del arte–. El artista es comparable a un mago que infunde vida a sus figuras. Vasari aplica el principio de selección tanto al modelo natural como a las obras de arte universalmente reconocidas y de cualidades superiores. El artista se guía por una representación general o idea (Vasari usa a este respecto la palabra *disegno*), que intenta realizar con ayuda de su intelecto y de su capacidad técnica.

Esta imagen mental no debe entenderse como una inspiración divina, tal como la entendían los neoplatónicos, sino como un proyecto que nace del estudio de la naturaleza y de las cualidades artísticas más convincentes de las obras de arte paradigmáticas. No es, pues, el concepto abstracto de belleza, sino la fuerza artísticamente conformadora y la conciencia de la tradición, lo que constituye en Vasari el núcleo de sus conceptos de *idea* y *disegno* (véase Panofsky, *Idea,* 1960, p. 36). En la segunda edición de las *Vite* se lee que

> el «diseño» *(disegno)* es el padre de nuestras tres artes... procediendo del intelecto, hace de muchas cosas un juicio de valor universal; semejante a una forma o idea de las cosas de la naturaleza, la cual es singular en la organización de sus partes (o medidas)... Y de este conocimiento nace un cierto concepto y un juicio que la mente se forma de ello, que expresado luego por medio de las manos es lo que se llama «diseño». De ello se puede concluir que el diseño no es otra cosa que la expresión visible y como la formulación de aquel concepto que se tiene en la mente y que es imaginado y producido por ella como idea.

> *Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi expressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell idea.* (*Le vite, Introduzione, Della Pittura;* Mil. [ed.], 1973, I, pp. 168/169.)

La idea del artista *(concetto, idea),* tal como es expresada en el diseño *(disegno),* está, pues, ligada en su norma interna al modelo de la naturaleza o a las obras de arte precedentes. Esta descripción del proceso artístico está más cerca de la concepción aristotélica que de la platónica, como subrayan Panofsky y Blunt. Vasari anticipa así aquella corriente aristotélica que a fines del siglo XVI halló acomodo en la llamada «teoría manierista del arte» (Lomazzo, Zuccaro) como complemento de las concepciones de cuño platónico.

La fidelidad a la naturaleza y la intención de conseguir en la obra un efecto ilusionista no bastan, como hemos visto, a la hora de describir lo peculiar de la creación artística y de la idea previa. Además, el artista también ha de tener, según Vasari, libertad para elegir y modificar –para llevar a cabo una selección y simplificación de acuerdo con ciertos principios generales–. En este respecto, Rafael había acertado en su intuición *(una certa idea).* Vasari describe el «tercer estilo» como expresión de una nueva independencia respecto de la naturaleza *(una licenzia)* que permite al pintor trascender el modelo de la naturaleza, así como las reglas y las normas. De esta *licenzia* brotan belleza y gracia *(bellezza, grazia).* Esta actitud obra asimismo en el artista como idea rectora, determinando su elección. El artista alumbra así con facilidad *(facilità)* un mundo en el que predominan la perfección, la armonía y la gracia. La obra de arte constituye, pues, a pesar de su imitación de la naturaleza, algo completamente distinto a todo producto de la naturaleza, y en ella la belleza corresponde a algo superior. De esta concepción procede la idea, muy propia del clasicismo posterior, de que la obra de arte es «naturaleza purificada», pues en ella ha realizado el artista su idea de la belleza.

Vasari emplea abundantemente el término *maniera,* sirviéndole para caracterizar tanto el estilo personal de un pintor como el de toda una escuela o época. Ya se advirtió anteriormente de que, en el lenguaje de la época, *maniera* significaba lo mismo que «estilo» en el más amplio sentido de la palabra –también aplicable a la conducta del hombre en la sociedad y a las formas aceptadas de urbanidad–. En este contexto se hablaba de libertad más cierta actitud desdeñosa *(una certa sprezzatura)* –la misma polaridad inherente a la teoría del arte de Vasari: por una parte, imitación de la naturaleza y observancia de reglas y normas, y por otra rebasamiento de sus límites.

Disegno significa primariamente «dibujo»: la acentuación de las cualidades plásticas del cuerpo. Es supuesto básico y punto de partida de la creación artística. Pero la palabra hace además referencia al proyecto y a la construcción del todo, y de paso a la

capacidad del artista para captar lo esencial de las cosas y de la naturaleza, sus principios internos.

Un motivo importante de las artes plásticas es, en Vasari, el desnudo *(il nudo).* El concepto de invención (la *invenzione* de la retórica) se refiere en primer término al contenido de la obra, a su variedad *(varietà)* y a su efecto moral. *Invenzione* y *varietà* son inseparables de la facilidad *(facilità)* de ejecución y el virtuosismo que muestran los grandes maestros, capaces de dominar un tema complicado.

El talento, el estilo y el contenido digno son las notas esenciales de una obra maestra. Vasari ensalza el «arte superior» como lo opuesto a la artesanía, reducida al nivel inferior de la ejecución meramente técnica. En la disputa del *paragone,* Vasari defiende, como ya se ha dicho, la superioridad de la pintura. Y se refiere de modo eminente a la pintura histórica y al arte, a ella asociado, del fresco, en el que él mismo tan brillantemente se destacó.

La visión del arte y de lo artístico expresada en las *Vite* de Vasari corresponde a la predominante en la época. Con su consideración de las grandes obras de arte, según el estilo, el tema elegido y su significado, como modelo y patrón para las generaciones venideras, Vasari preparó el camino a la posterior tradición académica. Menos especulativo y más abierto que los teóricos posteriores (los manieristas) en lo referente a la personalidad del artista individual y a la peculiaridad de su obra en el curso de la evolución general, se le ha visto con razón, y a pesar de ciertas limitaciones, como precursor de la disciplina de la historia del arte. Ya se señaló al principio que la exposición de Vasari debe ser considerada a la luz de su objetivo esencialmente humanista: dar a conocer al lector la personalidad y la obra de los artistas individuales, presentándolas como modelos y ejemplos para las generaciones futuras. La historia permite extraer conclusiones que interesan al presente, y el encuentro con las «grandes obras» y las innumerables otras que condujeron a ellas debe servir para que el lector obtenga conocimientos provechosos y recreación espiritual.

Ludovico Dolce

Las *Vidas* de Vasari han sido consideradas como una gran síntesis de la evolución histórica del arte, que, tal como está concebida, no se le puede negar cierta unilateralidad. Los artistas escasamente representados en ella denunciaron, como hemos visto, su preferencia por los toscanos (especialmente los florentinos). Cuando Vasari intentó corregir esta unilateralidad en la segunda edición (1568), la gran línea histórica se resintió. Ya en 1557, el veneciano Ludovico Dolce se había esforzado por equilibrar, en su *Dialogo della pittura,* el exagerado relieve de Miguel Ángel y la sobreacentuación del *disegno* en los escritos de Francisco de Hollanda, Varchi, Condivi y Vasari. El diálogo ostenta el título adicional de *l'Aretino,* pero su contenido no traduce la actitud anticlásica y agresiva del Aretino, con su acentuación «romántica» del genio (Aretino tuvo amistad con Tiziano y con Jacopo Sansovino). El tratado de Dolce está concebido, como era costumbre entre los humanistas, como una discusión ficticia entre el entendido Aretino y el pedantesco Fabbrini.

La idea que Dolce tiene de la imitación de la naturaleza y de los principios de selección anticipa en lo fundamental la del clasicista posterior Bellori (véase p. 339). Hay dos métodos mediante los cuales puede procederse a representar las cosas tal como son: hacer, como Zeuxis, una selección de las cosas más hermosas de la naturaleza o de partes corporales, o buscar, como Praxíteles o Apeles, el modelo más bello. Las esculturas antiguas pudieron servir a los artistas del Renacimiento como tales modelos ideales, pues en estas antigüedades se expresa la perfección del arte, siendo paradigma de cada forma de belleza (*perciochè le cose antiche contengono tutta la perfettione dell'arte, e possono essere esemplari di tutto il bello;* cit. en Lee, 1940, p. 190).

En lo que respecta al arte «moderno», Miguel Ángel no ha sido superado en el *disegno,* pero, en cuanto a la invención *(invenzione)* y la sabiduría en la aplicación de las reglas *(decorum),* el maestro indiscutible es Rafael. También asigna Dolce puestos destacados a los italianos del norte, como Correggio y Parmigianino. Pero Dolce alaba sobre todo a Tiziano, el pintor que ha llevado a su última perfección la gran tradición colorista de Venecia.

También Vasari alabó la técnica pictórica de Tiziano después de su visita a Venecia, una técnica que hace que las pinceladas, vistas desde lejos, compongan imágenes perfectas (*condotte di colpi e tirate via di grosso e con maccia, di maniera che da presso non si possono vedere, e di'lontano appariscono perfette;* Milanesi [ed.], VII, 452). Gracias a su técnica, el pintor crea «una segunda naturaleza» al hacer que lo pintado parezca tan vivo como los seres vivos reales *(perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte; ibid.).* La divisa de Tiziano *–natura potentior ars–* expresa una idea cara a los clasicistas: el arte puede más que la propia naturaleza (véase el emblema de p. 324, fig. 43). En este mismo sentido puede también interpretarse la célebre descripción por Pietro Aretino de un atardecer en el Gran Canal. La visión es comparada a un cuadro de Tiziano: «Oh, qué bellas pinceladas da la naturaleza al cielo en el horizonte, destacándolo sobre los palacios del modo como lo destaca Vecellio (Tiziano) en sus paisajes» *(Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi!; Carta* a Tiziano, mayo de 1544, Camesasca [ed.], 1957, II, pp. 16 ss., n.° 179).

El vitruvianismo

En 1486, Sulpizio Veroli publicó en Roma la *editio princeps* de los «Diez libros de arquitectura» de Vitruvio; en 1511 se imprimió en Venecia la de Fra Giocondo, primera edición ilustrada. La primera traducción italiana, debida al milanés Cesare Cesariano, apareció en Como en 1521. Esta edición, ricamente ilustrada y anotada, fue muy difundida y quedó como edición principal hasta la aparición en 1556 en Venecia de la elegante y aún más enriquecida traducción de Daniele Barbaro.

Vitruvio fue una autoridad y un ejemplo para los teóricos de la arquitectura del siglo XVI. Su exigencia al arquitecto de una formación cultural amplia y su creencia en las normas de un orden natural y de una tradición acreditada, así como en el *decorum* clásico, concordaban con las concepciones de la mayoría de los arquitectos y teóricos,

todos de orientación clásica. La teoría de la arquitectura del siglo XVI contribuyó, más que ninguna otra sección de la teoría general del arte, al afianzamiento de la tradición académica. Desde antiguo, la teoría de la arquitectura había estado más próxima a las *artes liberales* que las demás artes plásticas debido a sus fundamentos matemáticos y científicos. De ahí que los artistas del Renacimiento vieran en la ocupación con la arquitectura una ocasión para adquirir prestigio social. (Como competidor de Brunelleschi, Ghiberti fue también, de un modo formal, arquitecto de catedrales; Rafael ocupó el muy prestigiado puesto de director de la *fabbrica di San Pietro,* y la fama y la validez de la obra de Miguel Ángel como arquitecto, aun siendo éste menos afecto a la norma y la tradición, permanecieron indiscutibles.)

Serlio – Vignola – Scamozzi

Sebastiano Serlio (1445-1552) fue el primer teórico de la arquitectura que escribió un gran tratado basado en los modelos de Vitruvio y Alberti. Sus 7 *Libri dell'architettura* fueron apareciendo, en sucesión irregular, en Venecia y en París. El primer tomo (Parte IV) se imprimió en Venecia en 1537. Merced al estrecho contacto de Serlio con la corte francesa, la teoría clásica de la arquitectura se extendió rápidamente por Francia –en 1540, el arquitecto de Francisco I fue llamado a Fontainebleau, donde Primaticcio y Rosso Fiorentino contribuían a su vez, con pinturas y esculturas, a la propagación del ideal estilístico manierista.

Los libros de arquitectura de Serlio fueron apareciendo en el siguiente orden cronológico:

IV. Los cinco órdenes normativos de la arquitectura. Los palacios venecianos y la decoración de fachadas. Aunque en estas últimas se percibe todavía un eco de la tradición local gótico-bizantina, Serlio defiende ante todo el empleo del orden arquitectónico clásico, en cuyo carácter expresivo se basará el posterior diseño de fachadas, que perseguía una *architettura parlante.*

III. La arquitectura vitruviana tal como aparece materializada en los edificios antiguos y en las obras de los propios «clásicos» del Renacimiento, como Bramante y Peruzzi.

I. Los fundamentos matemáticos y geométricos de la arquitectura.

II. La teoría de la perspectiva y el arte, a ella estrechamente ligado, del teatro. La explicaciones de Serlio acerca de los escenarios «trágico», «cómico» y «satírico», inspiradas en el quinto libro del tratado *De architectura* de Vitruvio (véanse pp. 67 s.), no sólo adquirirían gran importancia en la evolución del arte escénico, sino también en la del arte plástico: Serlio muestra al lector mediante ilustraciones la manera de adaptar figuras y accesorios según las temáticas establecidas en la doctrina de los modos.

V, VI. Estos libros tratan de iglesias con plantas de forma centrada y longitudinales, además de los principios del urbanismo y la construcción de puertos, palacios y villas.

VII. El séptimo y último libro, aparecido póstumamente, es un complemento de los anteriores.

La actitud de Serlio respecto de los modelos y las reglas de la Antigüedad no es tan estricta y dogmática como la de los teóricos posteriores de la arquitectura. Ello es particularmente evidente en su presentación de los palacios venecianos, donde atribuye a la tradición local y del norte de Italia cierto valor modélico. Menos erudito y humanista que Alberti, Serlio fue el primero de una larga serie de legos *(dilettanti)* que teorizaron sobre la arquitectura y, en los siglos siguientes, se destacaron como los más acérrimos defensores de la tradición vitruviana.

Schlosser ha calificado a Jacopo Barozzi (o Vignola, 1507-1573) como un «auténtico pedante» de la teoría de la arquitectura. En contraste con Serlio, fue uno de los arquitectos más significados de la época, y después de 1543 construyó una serie de palacios, iglesias y villas en Roma y su entorno. En 1562 aparecen sus *Regole delli cinque ordini dell'architettura,* que tienen gran resonancia. En esta obra se explican, de una manera conclusiva, los cinco órdenes de las columnas antiguas y su empleo correcto como condición primera de toda buena arquitectura. Los órdenes deben adaptarse, de conformidad con la mencionada teoría de los modos, a la misión de cada edificio, y el estilo y la función deben concordar entre sí del modo establecido por Vitruvio. En el prólogo al cuarto de los *Libri dell'architettura* se lee al respecto: «Los antiguos dedicaron sus edificaciones a los dioses, acomodándolos a la naturaleza robusta o delicada de ellos; así, el estilo dórico quedó relacionado con Júpiter, Marte o Hércules...». Luego añade Serlio que, después de la encarnación de Cristo y la consiguiente salvación del hombre, los cristianos hubieron de adaptar estos principios a las nuevas funciones: «... pues cuando se trata de levantar un templo consagrado a Jesucristo, nuestro Redentor, o a San Pablo o a San Pedro... los cuales poseyeron la virilidad y fortaleza precisas para exponer la vida por la fe en Cristo, a todos les conviene el orden dórico». *(Gli antichi dedicarono gli edifici a gli Dei, accomodandosi a quelli secondo la lor natura robusta, o delicata: come l'opera dorica a Giove, a Marte, e ad Hercole... perciochè havendosi ad edificare un tempio consacrato a Giesu Christo Redentor nostro, o a san Paolo o a san Pietro..., che habiano havuto del virile, e del forto ad esponere la vita per la fede di Christo, a tutti questi tali si convien questa generation Dorica. Lib. IV, Proemio).*

Aunque Alberti ya tenía un claro conocimiento de las diferencias entre los órdenes antiguos, los consideraba como elementos del embellecimiento *(ornamentum)* adicional de la construcción, y no desarrolló las concepciones relativas a su carácter expresivo modal. Casi siempre se sirvió del orden corintio, predominante en la arquitectura romana, o bien del orden compuesto. Con Bramante (considérese su *Tempietto*), el orden dórico (o toscano) adquirió preeminencia en la arquitectura romana del Renacimiento tardío. Siguiéndose su ejemplo y el de Peruzzi, se hizo habitual un empleo más diferenciado de los órdenes antiguos en la arquitectura del siglo XVI. A ellos se adhirieron Sansovino y Serlio.

En su libro *Dórico, jónico y corintio,* Forssman ha sostenido que el primero que aplicó el término *ordine* a los distintos órdenes fue Scamozzi (1961, p. 14), cuyo gran tratado de arquitectura titulado *Idea dell'architettura universale* apareció en Venecia

en 1615. En este título hay una referencia manifiesta a las obras precedentes de Lomazzo y Zuccaro (véanse pp. 292 y 297). La exposición teórica de Scamozzi se acompaña de discusiones sobre las reglas antiguas y sus aspectos técnicos.

El libro primero versa sobre los grandes arquitectos y teóricos del Renacimiento. El segundo trata de urbanismo y edificación de fortalezas, y el tercero de proyectos de construcciones. Faltan los libros cuarto y quinto. En el sexto se explican, de manera tan pedante como la de Vignola, los cinco órdenes clásicos de las columnas como fundamento de toda «verdadera» arquitectura, y por cuya utilización estricta se esforzó también Scamozzi como arquitecto práctico. El libro séptimo trata, como el de Alberti, de cuestiones relacionadas con los materiales, y el octavo de construcciones.

El tratado de Scamozzi fue, como las *Regole* de Vignola, un libro de inexcusable estudio para los arquitectos de orientación clásica, y ambos se emplearon como manuales en las academias. En este libro, los elementos de la arquitectura antigua, y en primer término los órdenes de las columnas con sus formas y proporciones dogmáticamente establecidas, aparecen representados en cuadros sobrios y didácticos. Recurriendo a este lenguaje normativo, el arquitecto podía expresar la función social del edificio de una manera óptima e idealizada –evidenciando la dignidad del edificador o su utilidad social, y siempre para afianzar el orden social.

Palladio

El arquitecto que fue capaz de infundir vida, a través de sus obras, al edificio teórico de Vitruvio y de crear una «arquitectura parlante» en el verdadero sentido de la expresión fue Andrea Palladio (1508-1580). Sus *Cuatro libros de arquitectura (I quattro libri dell'architettura)* se editaron en Venecia en 1570 –Palladio planeó la edición de otros tomos más–. Palladio pudo disponer del tratado de Serlio y de la edición de Vitruvio por Daniele Barbaro, de 1556, en la que él mismo había cooperado. Pero la obra que, al parecer, más le influyó fue *De re aedificatoria,* de Alberti, de la cual recibió mayores incitaciones teóricas que de la de Vitruvio. En las *Vidas* de Vasari aparecen Rafael y Miguel Ángel como los mayores «clásicos» de la pintura y la escultura, y en el mismo sentido aparece destacada la figura de Alberti en el terreno teórico. En contraste con la presentación pedante de los órdenes antiguos por Vignola y Scamozzi, la relación de Palladio con la Antigüedad es más libre y, a la vez, más fundamental.

El arquitecto debe seguir las reglas *y* también a su razón, lo que no excluye una cierta variación y hasta desviación de las primeras *(Benche il variare & le cose nuove à tutti debbano piacere, non si deve però far ciò contra i precetti dell'arte, e contra quello, che la ragione ci dimostra: onde si vede cha ancho gli Antichi variarono...* Lib. I, cap. XX). Esta disposición respecto a la Antigüedad concuerda con la postura general de los venecianos. Ya Bembo había entendido, en 1513, la imitación de la Antigüedad como imitación estilística, y hecho equivaler el «estilo» a la estructura total de una obra y al efecto de la misma (véase p. 258). Palladio pudo ser del mismo parecer –en sus propias obras arquitectónicas y en sus libros de arquitectura se esforzó por reactualizar ciertos tipos de construcción.

Fig. 40a. Palladio, Villa Rotonda, Vincenza.

Si el estilo era para el filólogo el garante de la continuidad espiritual y el remedio contra los signos de decadencia del espíritu y del lenguaje, algo similar pensaban los arquitectos de orientación clásica: la recepción y la renovación de las formas arquitectónicas antiguas podían reanimar la cultura y garantizar la existencia de una sociedad equilibrada y consolidada. La actitud de Palladio era sobre todo pragmática. Los edificios antiguos y las reglas de Vitruvio aportan soluciones a problemas arquitectónicos que también el arquitecto moderno debía resolver. Y, así, los *Quattro libri* no constituyen solamente un tratado teórico, sino también, y en igual medida, un amplio comentario de Palladio a sus propias obras. Con su estudio detenido de los edificios antiguos y de las reglas vitruvianas se propuso averiguar el «tipo» suprahistórico de cada construcción, «que nunca es puro y abstracto, sino siempre vivo y presente en todas sus realizaciones históricas» (Forssman 1965, p. 129). «Lo que aquí entendemos por tipo es, naturalmente, un intento de interpretación *a posteriori*. La palabra no pertenece al lenguaje de Palladio. Él designaba los objetos de la arquitectura directamente: *casa in città, casa in villa, atrio, sala, basilica,* etc., y para caracterizar estos objetos universales y suprahistóricos tuvo que emplear términos de su época, como *regole universali* o *precetti dell'arte*. Con ello se exponía a que se le malentendiera y se le tuviera, como teórico y autor de los *Quattro libri,* por un dogmático de la arquitectura» (Forssman, *ibid.*).

La gran difusión de los *Quattro libri,* especialmente en Francia e Inglaterra, la aplicación exacta de sus *regole* y la imitación de sus edificios contribuyeron a consolidar el papel de Palladio como clasicista modélico. Pero esta fijación dogmática no se corresponde con la concepción histórica del italiano ni con su genio como arquitecto –para él, el estudio y la imitación de la Antigüedad era inseparable de la vieja máxima humanista según la cual no sólo hay que emular a los antiguos, sino incluso superarlos (sobre los términos *emulatio* y *superamento,* véase p. 258).

El primero de los *Quattro libri* trata de los materiales y de los principios universales que constituyen los fundamentos de la arquitectura. Como Serlio, Palladio con-

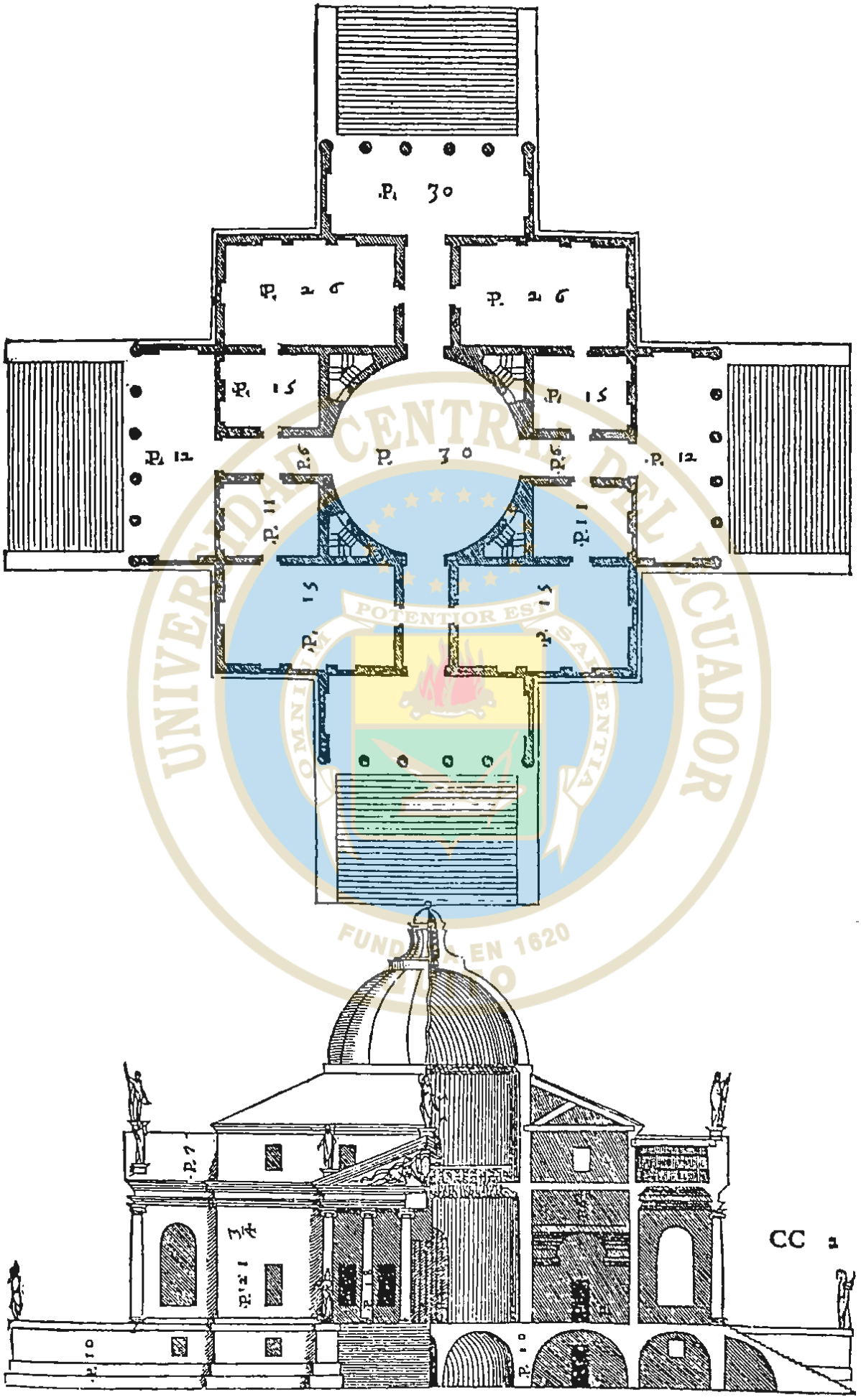


Fig. 40b. Palladio, Villa Rotonda. Planta, fachada y sección. *Quattro Libri dell'Architettura*, 1570. Lib. II, 19.

templa los cinco órdenes clásicos como recursos expresivos normativos que permiten lograr la consonancia entre la forma y la apariencia de un edificio y su función, consonancia necesaria para crear una *architettura parlante.*

El libro segundo trata de la «arquitectura civil» o arquitectura privada. Empalmando con el modelo de Vitruvio de la evolución del hombre y de la civilización, la «cabaña vitruviana» representa el estadio primordial de todas las formas arquitectónicas ulteriores (véanse p. 395 y fig. 51). Es significativo que Palladio empiece describiendo los palacios y villas por él construidos antes de pasar a hacerlo de los tipos antiguos y sus soluciones de problemas parejos.

El libro tercero trata de arquitectura urbana y de edificios públicos, y el cuarto de iglesias y templos antiguos. Recordando lo que escribió Alberti acerca de los templos antiguos, su ubicación y sus plantas perfectas, Palladio sostiene que estos edificios deben contrastar con su entorno y hallarse en terrenos elevados (cfr. Vitruvio, I, 7; Alberti, *De re aed.,* VII, caps. 3 y 9, y Palladio, IV, cap. 11). Las formas fundamentales perfectas son el cuadrado y el círculo. Especialmente este último fue de la máxima importancia en la arquitectura religiosa, pues en él se muestran «la unidad, la esencia infinita, la omnipresencia y la justicia de Dios» (IV, cap. 11).

La valoración estética y simbólica del círculo en la teoría arquitectónica del Renacimiento tardío debe ponerse en relación directa con la cosmología antigua (y también medieval) y la teoría de la correspondencia (cfr., por ejemplo, pp. 20 y 147). Wittkower se remite una vez más al *Timeo* de Platón (33b ss.), donde el círculo aparece como la figura geométrica correspondiente a lo divino. En las representaciones medievales del cosmos se empleaba el círculo, y también se le asociaba a la figura humana como microcosmos (cfr. p. 147, fig. 25). A mediados del siglo XV, Nicolás de Cusa comparó a Dios con un círculo cuyo diámetro podía ser infinitamente grande o pequeño, abarcándolo todo y estando contenido en todo (*De docta ignorantia,* I, 21; véase p. 210). En su revolucionario libro –aunque no inmediatamente reconocido como tal– *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), Copérnico postuló el movimiento circular de los planetas; y el propio Galileo defendería aún, contra la posibilidad de un conocimiento más acertado y en oposición a la teoría de Kepler, por los mismos motivos simbólicos y estéticos, la opinión de que para las órbitas planetarias la forma circular era la única posible, pues sólo en ella podía expresarse la perfección del orden divino (véase Panofsky, *Galilei as a Critic of the Arts,* 1954).

En vez de la *cella* rectangular de la mayoría de los templos antiguos, Palladio recomienda consecuentemente la forma redonda, que Bramante había empleado ejemplarmente en su *Tempietto.* Esta obra arquitectónica va más allá de la Antigüedad y se merece un lugar entre las primeras obras maestras. En ellas se encuentra la clave de una forma arquitectónica bella y proporcionada *(le belle & proportionate forme.* Lib. IV, *Proemio).*

Basándose en mediciones de la fachada de S. Francesco della Vigna en Venecia, de Palladio, Wittkower ha podido demostrar una armonía numérica en la tradición pitagórico-platónica –de ella resulta la armonía de la fachada *(soave armonia)*–. Ya en 1534 se había referido Francesco Giorgi, cuyo tratado *De harmonia mundi totius* apareció en 1525, a un modelo que Jacopo Sansovino había confeccionado de esta iglesia. La armonía numérico-musical que, según Giorgi y la tradición, prácticamente ininterrumpi-

da desde la Antigüedad, penetra el universo, debe también quedar expresa en las proporciones del edificio religioso. Además de las proporciones tradicionales de la octava, la quinta, la cuarta y la doble octava, también contaban las conocidas series numéricas armónicas, las cuales contenían otras razones. En su *memorandum* de 1567 para la catedral de Brescia escribe Palladio: «Así como las proporciones de las voces son armonías para los oídos, las medidas visibles son armonías para nuestros ojos. Ellas nos resultan comúnmente muy agradables, sin que sepamos por qué, a menos que seamos de los que se ocupan en hallar las razones de las cosas» (... *secondo che le proportioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri, la quale secondo il suo costume sommamente diletta, senza sapersi perchè fuori che da quelli che studiano di sapere le ragioni delle cose; memorandum,* 1567, cit. en Wittkower, ed. de 1962, p. 113, nota 1).

La estrecha relación entre las armonías y proporciones musicales en el cosmos, en el microcosmos del cuerpo humano y en la obra arquitectónica es universal en la estética y la teoría del arte del Renacimiento. Puede considerarse como una importante componente de la teoría de la arquitectura y de las proporciones de inspiración vitruviana. Vignola habla de la música como de una ciencia fundamental en arquitectura. El más destacado teórico de la música que hubo en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, Giuseppe Zarlino, afirmaba incluso que la música se halla por encima de la arquitectura (*Istituzioni armoniche,* 1558).

La arquitectura del Renacimiento es antropomorfa en la medida en que las partes del cuerpo arquitectónico guardan dentro de sí y entre sí las proporciones correspondientes a las definiciones que da Vitruvio de la *symmetría* y la *eurythmía* (*Dea rch.,* I, II, 4; véase p. 67). Y lo mismo respecto a las proporciones de la figura humana idealizada. Alberti había definido la arquitectura en el mismo sentido (*De re aed.,* I, 1), y también había hecho suya la formulación clasicista de que todos los miembros están bien proporcionados y relacionados unos con otros cuando nada puede añadirse o restarse sin destruir la impresión de totalidad (véase también VI, 2; p. 234).

Palladio defiende la misma concepción cuando habla de

> la belleza que resulta de la forma bella y de la correspondencia entre el todo y las partes y entre las partes entre sí: hay que ser consciente de que los edificios deben aparecer como unidades con un cuerpo bien definido, en el cual cada miembro armonice con los demás, y todos sean necesarios en la obra que se desea llevar a cabo.
>
> *la bellezza risulterà della bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiache gli edificij habbiano da parere uno intiero, e ben finito corpo: nel quale l'un membro all'altro converga, & tutte le membra siano necessarie à quello che si vuol fare.* (Lib. I, cap. 1; véase el comentario de Forssman, 1965, p. 144.)

Según Palladio, las notas esenciales de toda buena arquitectura son, como en Vitruvio, a quien menciona expresamente, la *utilidad (utile, o commodità),* la *perdurabilidad (perpetuità)* y la *bellezza (bellezza)* (Lib. I, cap. 1; véase también Vitruvio, *De rach.,* I, cap. II, y Alberti, *De reaed.,* I, 2, cfr. Krautheimer, 1963, p. 46). Estas tres notas esen-

ciales están relacionadas entre sí. Las medidas y proporciones correctas son, pues, importantes también para la utilidad, la adecuación y la estática misma de un edificio. Lo *decorum,* ligado en primer término al empleo correcto de los órdenes clásicos, se muestra asimismo en la correcta distribución de los espacios interiores y en la relación justa de cada parte con el todo (Lib. I, cap. 1, y Lib. II, cap. 1).

Las reglas, que según Palladio desempeñan un papel básico en las creaciones del arquitecto, aparecen así, en contraste con los preceptos de los teóricos contemporáneos o los dogmas de los clasicistas posteriores, como soluciones de problemas que se plantean en la construcción, soluciones prácticas. Los edificios de Palladio alcanzaron con el tiempo la categoría de obras modélicas, llegando a ser fuentes de inspiración para las generaciones posteriores, pero, en Palladio, teoría y práctica se entrelazan. Los *Quattro libri,* editados en formato de bolsillo, acompañaron a los arquitectos de los siglos XVII y XVIII. Las ediciones francesas de los mismos alcanzaron entonces una gran difusión, y también en Inglaterra, donde el estilo arquitectónico del palladianismo ya se hallaba universalmente extendido a principios del siglo XVIII –bastante antes de que el Neoclasicismo se impusiera en toda Europa (cfr. Wittkower).

El vitruvianismo en el norte de Europa

La influencia de Vitruvio en la teoría arquitectónica desarrollada al norte de los Alpes en la segunda mitad del siglo XVI fue proporcional a la difusión de las ediciones italianas de su tratado y de otros manuales o métodos. Ya nos hemos referido al papel mediador de Serlio en Francia. A sus *7 libri dell'architettura* pudo recurrir Jacques Androuet du Cerceau en su *Livre d'architecture* (1559 y 1561), como al mismo Serlio, y a las *Regole* de Vignola, Philibert Delorme en *Le premier tome de l'architecture* (1568) y en las *Nouvelles inventions pour bien bastir* (1578).

En comparación con estas obras académicas, que, como la de Vignola, iban dirigidas a los entendidos en arte y al público ilustrado en general, los tratados de arquitectura alemanes parecen sencillos manuales para constructores y artesanos. También éstos tenían como modelos directos a Vitruvio y a Serlio –así el tratado de Hans Blum sobre los órdenes de las columnas titulado *Quinque columnarum exacta descriptio* (Zurich, 1550), que se publicó también en alemán (*Buch von den fünff Sülen,* 1554)–. El empleo de los estilos arquitectónicos de acuerdo con la teoría de los modos también halló, pues, acomodo en la arquitectura del norte, si bien de forma muy mezclada y poco ortodoxa.

En los Países Bajos se distinguieron, en los años cincuenta y sesenta, Cornelis Floris y Jan Vredeman de Vries. Sus primeros libros de arquitectura aparecieron en Amberes en 1565. En ellos, los órdenes clásicos se combinan, de una manera nueva, con la ornamentación de la época, lo que da un toque singular a la arquitectura renacentista del norte de Europa. Aunque la ornamentación antigua de hojas de acanto constituía el modelo básico, ello no impidió la invención de otras formas ornamentales, expuestas en diversos muestrarios, como, por ejemplo, las ornamentaciones de espirales y de bandas.

El carácter antropomórfico de los órdenes clásicos llevó a establecer normas relativas a las proporciones de los diferentes estilos y a definir su carácter expresivo (el *modus*). Desde Serlio, tal carácter quedó hondamente arraigado en la teoría de la arquitectura de la Edad Moderna. Jan de Vries hizo una muy personal interpretación de esta teoría de los modos y, en general, de la concepción antropomórfica de la arquitectura en una serie de grabados titulada *Theatrum Vitae Humanae* (Amberes, 1577). Desde el punto de vita «biológico», tan frecuentemente adoptado por los humanistas, aparecen aquí asociados los distintos órdenes de las columnas a las distintas edades humanas.

Según Forssman, quien ha investigado estas complejas relaciones (*Säule und Ornament,* 1956), el intérprete más profundo, y también más especulativo, de los órdenes clásicos al norte de los Alpes fue Wendel Dietterlin, autor de un tratado titulado *Architectura von Austheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen* (Nuremberg, 1598). Esta obra está ilustrada con 200 dibujos fantásticos, que presentan a la arquitectura animada, y a la vez simbólicamente interpretada mediante figuras grotescas y curiosas, así como animales representados de forma naturalista.

Reforma, Contrarreforma y artes plásticas

El protestante comedido que, al fin y al cabo, fue Lutero adoptó inicialmente una actitud neutral respecto a las artes plásticas. En principio nada tuvo en contra del uso de imágenes y utensilios religiosos, mientras no se les atribuyera ningún poder:

> Imágenes, campanas, casullas, ornamentos, luces del altar y demás cosas por el estilo, las dejo al albedrío de cada cual. Quien quiera puede prescindir de todo esto, aunque yo considero las imágenes de la Escritura y de buenas historias muy útiles; que las use libremente cada uno como prefiera. Pues yo no congenio con los enemigos de imágenes. (Introducción al Catálogo de W. Hofmann *Luther und die Folgen für die Kunst,* 1983.)

En otro pasaje, Lutero se manifiesta de forma más concreta sobre el carácter de la adoración de las imágenes. En él se adhiere a una consideración ya divulgada en la época carolingia con ocasión del Concilio de Nicea de 787 (véase p. 89): la *palabra* es fundamental para clarificar el contenido de la imagen. En el importante trabajo de Margarete Stirm *Die Bilderfrage in der Reformation* (1977) se cita la siguiente frase de Lutero: «Sólo las palabras escritas junto a la imagen pueden expresar correctamente su sentido. No la imagen sola, sino la imagen y lo escrito juntos pueden animar a quien la contempla a alabar a Dios» (1977, p. 88).

Las imágenes como instrumentos didácticos tuvieron el pleno reconocimiento de Lutero, un reconocimiento semejante al que tuvieron en la época carolingia, pero Lutero no dejó de ver la utilización por la Iglesia, y también privadamente, de las imágenes religiosas con fines crematísticos como la cara oscura del arte religioso de la época. También se opuso a la idea corriente de que la *consagración* de una imagen era en sí una obra meritoria.

En cuanto a las artes plásticas, el Catálogo resume la posición de Lutero de la siguiente manera:

1) Las imágenes necesitan interpretación.
2) Las imágenes dependen de un contexto.
3) Sobre su valor de uso decide el usuario.
4) Las imágenes son prescindibles, sólo sirven a necesidades privadas.
5) Las resoluciones del espíritu no necesitan de imágenes.
6) Las imágenes deben expresar hechos y situaciones reconocidos (que los textos que las acompañan deben explicar).

Entre los nuevos iconoclastas y los anabaptistas hubo una violenta reacción contra las imágenes. En 1522 apareció en Wittemberg el escrito de Karlstadt *Von Abtuhung der Bylder.* En él se advertía de que las imágenes religiosas atentan contra el Primer Mandamiento y entrañan un serio peligro para la verdadera fe, por lo que deben ser eliminadas. Contra la concepción didáctica de un Gregorio Magno (véase p. 89) se decía que las imágenes son «sordas y mudas».

Zwinglio adoptó una actitud más neutral frente a las imágenes, aunque se preciara de poseer cierta sensibilidad estética. Pero Calvino se mostró más severo, negando a las imágenes toda función reveladora o didáctica. (*Institutio Christianiae Religionis,* 1536 [?]; cfr. Catálogo de W. Hofmann, 1983, p. 33. Stirm, 1977, p. 216.) Aunque Calvino se opuso en 1561 a la destrucción de imágenes de Sauve, su postura respecto a las imágenes era claramente negativa. Werner Hofmann destaca su empleo de la metáfora agustiniana de la «imagen muda» (*Institutio,* I, 11, 13).

«Lo que movió a los tres reformadores a pronunciarse sobre la cuestión de las imágenes, convirtiéndolos –tal es mi tesis– en fundadores de una nueva teoría del arte basada en la negación, fue el uso lucrativo que la Iglesia hizo de las imágenes» (*Kat.,* 1983, p. 33).

Hablar en este contexto, como hace Hofmann, de «una nueva teoría del arte» es arriesgado. En primer lugar, las posturas de los reformadores (especialmente la de Lutero) coinciden con otras anteriores mantenidas dentro de la propia Iglesia, como las expresadas en los *Libri Carolini.* En segundo lugar, la intención didáctica no fue ajena a la actitud contrarreformadora, aunque la imagen mereciera menos confianza y se anunciara otro contenido de la fe. Y, en tercer lugar, la consideración limitadora de la imagen, que la reducía a su pura facticidad desde otras motivaciones que las estético-artísticas, no permitía reconocer a la imagen ninguna capacidad portadora de significado. La tesis de que la Reforma tendió un puente hacia la teoría del arte de la modernidad me parece por todo ello inadmisible.

En el aspecto iconográfico, la Reforma tuvo un claro efecto sobre el arte plástico. Los temas protestantes, como la veneración de Lutero y los ataques virulentos al Papa y a la Iglesia en ilustraciones y grabados de hojas volantes y panfletos, así como la especial preferencia por ciertos contenidos religiosos (la ley, la gracia, el bautismo, la eucaristía, los sermones, la imitación de Cristo, etc.), son buena prueba de ello (véase la aportación de Peter-Klaus Schuster al *Catálogo* de Hamburgo; 1983, pp. 160 ss.).

También es importante el hecho de que la postura crítica de los reformadores condujera al examen de estas cuestiones por parte de la Iglesia, lo que acabó produciendo una reanimación y renovación del arte religioso y una nueva y acentuada didáctica tocante a aspectos contrarreformistas. Con razón vieron Calvino y Zwinglio en el arte una potencial arma propagandística de la Iglesia católica, como en efecto lo fue.

La Contrarreforma se inició, tras el acontecimiento catastrófico que fue la ocupación y el saqueo de Roma por las tropas imperiales en 1527, como una empresa cuyo fin era la purificación y consolidación del catolicismo (cfr. A. Chastel). El Concilio de Trento, convocado por Pablo III en 1545, y que concluyó en 1563, codificó las medidas reformadoras de la Iglesia católica. Ésta reaccionó contra las tendencias iconoclastas de la Reforma manifestando su postura favorable a las imágenes religiosas. Pero estos decretos de la Iglesia católica sólo podemos situarlos relativamente en un contexto causal respecto de la evolución posterior de la plástica y la arquitectura religiosa, incluso si consideramos que algunos manuales posteriores recogían ciertas instrucciones emanadas del Concilio. Las consecuencias prácticas de los afanes reformistas en el seno de la Iglesia se hicieron notar tempranamente (piénsese sólo en el «Juicio Final» de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, pintado en los años 1534-1541). La nueva actitud, más estricta en cuestiones religiosas y culturales, era bien apreciable en los ambientes del Vaticano ya en los años treinta, en contraste con la disposición de la corte papal de los decenios precedentes, abierta al mundo y con una clara impronta humanista y secular. En 1559, el papa Pablo IV decretó incluso la hoguera para todos los libros incluidos en el Índice. Un año después le sucedió Pío IV, quien se entregó a la tarea de hacer cumplir las disposiciones aprobadas por el Concilio.

También la liturgia experimentó importantes transformaciones, siendo la principal la inclusión e intervención recomendadas de los laicos en la misa, lo cual terminaba con la separación física entre clérigos y laicos en las iglesias y permitía la participación frente al antiguo distanciamiento ante lo sagrado. Marcia B. Hall, que ha estudiado el complejo entramado de las renovaciones de la Iglesia (*Renovation and Counter-Reformation,* 1979), explica los efectos de estas reformas sobre la configuración de los interiores de las iglesias tomando como ejemplos las dos grandes iglesias de tres naves de los dominicos y los franciscanos en Florencia, con las que Vasari estaba familiarizado: S. Croce s. Maria Novella.

No sólo fueron aquí determinantes los motivos religiosos, sino también los políticos del duque Cosme de Médicis, y los estéticos de Vasari. En una carta al duque de los *operai* de S. Maria Novella se dice que la renovación de esta iglesia se lleva a cabo para su embellecimiento, una mayor comodidad y también por motivos religiosos. Y notifica que «se ha retirado el atril *(ponte)* del centro, y el coro de la capilla mayor... ha sido cambiado de sitio, no estando ya delante del altar, sino detrás de él con todo su mobiliario» (... *che per maggiore Ornamento, commodità, e bellezza, e Religiosa Osservanza della Venerabile chiesa di S. Maria Novella si levi del mezzo di quelle el Ponte, e il Coro, il quale secondo l'Ordine da lei dato si riducha nella Cappella Maggiore con tirar innanzi l'Altare, e l'altre sue Appartenze...* Carta de 5 de octubre de 1565, al duque Cosme. Cit. en Hall, 1979, p. 14, n. 25). Además se transformaron las capillas laterales de la nave central en altares en los que, también se podía celebrar la misa. Grandes

edículos flanqueaban los retablos de los altares, que de acuerdo con los preceptos emanados del Concilio, enseñaban al creyente, de la manera más persuasiva posible, en forma y contenido, los artículos de fe.

La función *didáctica* de las imágenes en la Contrarreforma, y sus programas relacionados con ella, pueden entroncarse con la técnica de la contemplación de la época, ejemplarmente expuesta en los *Ejercicios espirituales* (1540) de Ignacio de Loyola: el creyente debe concentrar toda su energía en el objeto de contemplación. Ante su mirada interior se despliega plásticamente, en imágenes, el acontecimiento correspondiente. La meditación progresa desde el sentido de la vista al del oído y al sentimiento. Y el recogimiento meditativo conduce finalmente a la unión mística del sujeto con el objeto de la contemplación.

Las imágenes pueden ser, según el Concilio de Trento, un estímulo en tal práctica meditativa. Las imágenes del altar de la S. Croce, obra de Vasari y sus ayudantes, son un ejemplo especialmente claro de esta intención didáctico-moral. Desde la entrada al crucero, las escenas de la Pasión se suceden ordenadamente configurando un vía crucis. En los grandes conjuntos de cada estación halla la concepción artística de la Contrarreforma una expresión bien representativa, que no hace sino continuar la tradición de las imágenes de devoción. Ya en 1493 acometió Varallo la ejecución del gran conjunto de la escena al pie del monte, y en la segunda y tercera décadas del siglo XVI Gaudenzio Ferrari esculpió y pintó los sugestivos *tableaux* de las capillas individuales del vía crucis del Sacro Monte.

Los preceptos del Concilio de Trento referentes al arte plástico se limitaban a ciertas pautas generales, cuya relación con anteriores consideraciones estéticas de la Iglesia es bien clara. En el *Protocolo para la XXV sesión de 3 y 4 de diciembre de 1563* se dice lo siguiente de las imágenes sagradas:

> En consonancia con el uso tradicional de la Iglesia católica y apostólica desde tiempos primitivos, y conforme a la doctrina de los Padres y de los sagrados concilios, es misión de los obispos ilustrar siempre a los fieles acerca de cuanto se refiere a la mediación y la invocación de los santos, la veneración de reliquias y la utilización correcta de las imágenes... Las imágenes de Cristo, de la Madre de Dios y de los santos deben destacarse en las iglesias de manera especial, y ser allí debidamente honradas y veneradas; no porque posean en sí algo divino o alguna virtud que las hiciera dignas de veneración, como creían los paganos de sus ídolos, sino porque la reverencia que se les tributa se dirige a aquellos de quienes ellas son representación, de modo que a través de las imágenes que besamos, o ante las que descubrimos nuestras cabezas, o ante las que nos postramos, honramos a Cristo y a los santos, con quienes ellas guardan semejanza. Ello está en acuerdo con los dictámenes de concilios anteriores, especialmente los del segundo Concilio de Nicea, que combatieron a los enemigos de las imágenes.

(El texto se remite, evidentemente, al Concilio 787, donde se postuló de manera especial la función mediadora de las imágenes. Prácticamente todos los argumentos entonces divulgados por los defensores de las imágenes en favor de una veneración limitada, así como la distinción entre identidad y semejanza, fueron nuevamente asumidos por el Concilio tridentino.)

Los obispos deben además dar a entender que las representaciones del Misterio de nuestra Redención, ofrecidas en imágenes o de cualquier otra manera, y que están para hacerse los fieles una idea de lo representado y para meditar sobre ellas, deben instruir a los hombres y reforzar su fe.

Todas las imágenes sagradas son provechosas

no sólo porque recuerdan al pueblo los hechos y dones de Cristo, sino también porque los fieles pueden también tener noticia de los milagros de Dios a través de los hechos de los santos y de otros... y de ese modo pueden imitar en su vida moral a los santos y ser inducidos al amor a Dios y a llevar a cabo actos piadosos. Si alguien dijera o defendiera algo contrario a esta divulgación, sea condenado...

Hay que hacer comprender al pueblo que las historias y relatos de las Sagradas Escrituras no son representados y exteriorizados porque lo divino se pueda expresar directamente en imágenes o pueda verse con los ojos del cuerpo o por medio de figuras y colores. Además, en la invocación a los santos, la veneración de reliquias y el empleo consagrado de imágenes debe ponerse barreras a cualquier forma de superstición, a todos los móviles inferiores del deseo de ganancias y eliminar y evitar lo indecente; las imágenes no deben estar pintadas tan bellamente que obren de manera seductora... Para evitar irregularidades, el Santo Concilio establece que nadie instale en la iglesia o cualquier otro lugar, ni tampoco encargue, una imagen insólita (?) que no haya sido antes aprobada y bendecida por el obispo...

(Estas citas son traducción de las aportadas por E. Gilmore Holt en su libro *A Documentary History of Art,* II [1958], pp. 63-65, las cuales a su vez remiten a *Canons and Decrets of the Council of Trient,* H. J. Schroeder [ed.], St. Louis y Londres, 1941.)

Después del Concilio se escribieron métodos y manuales que reglamentaban el diseño arquitectónico de las iglesias y de su mobiliario, así como los contenidos de la nueva iconografía religiosa, conforme a aquellas normas. Entre los más destacables se cuentan el de Joannes Molanus *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abuso, Libri IV,* de 1570 (J. N. Paquot [ed.], 1771), el de S. Carlo Borromeo *Instructiones fabriacae et supellectilis ecclesiasticae,* de 1577 (imp. en P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma,* vol. III, Bari, 1962, pp. 1-113), y el *Discorso* de Gabriele Paleotti, de 1582.

Con esta codificación se abrió, como observa Bialostocki, un abismo entre las imágenes religiosas y la iconografía profana. Si las imágenes del Renacimiento se distinguieron por su carácter sincrético, combinándose en ellas motivos cristianos con misterios paganos y temas de la tradición humanista, la iconografía religiosa y la secular quedaron, ya a principios del siglo XVI, rigurosamente separadas a consecuencia de la Contrarreforma, hecho que, en el siglo XVII, remataría en un sistema de dos direcciones paralelas (Bialostocki, *Iconography, Dictionary of the History of Ideas,* Nueva York, 1973, p. 2; cit. en Kaemerling, 1979, pp. 34 ss. Sobre este tema véase también J. P. Knipping, *Ikonographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden,* 1939/1940, y E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente,* 1953).

La suposición de que la Contrarreforma tuvo un efecto negativo sobre el arte plástico es algo que difícilmente puede confirmarse. Que la Contrarreforma llevó al arte por otros caminos, sólo puede demostrarse en el dominio del arte religioso y de la teoría específica de tal arte. A este respecto podemos recordar el caso célebre de un destacado artista que tuvo que vérselas con la Inquisición a causa de un supuesto atentado contra lo *decorum* en el sentido tridentino.

En 1573, Pablo Veronese fue conducido ante el gran tribunal de la Inquisición en Venecia para responder del contenido de su gran cuadro titulado *La cena de Cristo y sus discípulos en casa de Simeón* (pintado para el refectorio de SS. Giovanni e Paolo, y hoy en la Academia de Venecia). Cuando el tribunal preguntó a Veronés qué hacían en el cuadro el perro, el servidor con la nariz sangrante y los mercenarios germanos, el pintor apeló a la libertad artística: «Nosotros, los pintores, nos tomamos la misma libertad *(licenzia)* que los poetas y los bufones reclaman para sí, por eso he pintado a los lanceros en la escalera, uno bebiendo y el otro comiendo...» (traducido de la cita de E. Gilmore Holt, II [1958], pp. 66 ss.). Y el bufón con el papagayo no sería sino un embellecimiento.

El tribunal opinaba que esos embellecimientos debían adecuarse al tema y a las figuras principales representadas, y no servir de distracción. En el caso de la Cena de Jesús no era adecuado, según su criterio, pintar «bufones, bebedores, alemanes, enanos y otras vulgaridades». ¿Acaso no sabe este pintor –se preguntaba el tribunal– que en Alemania y en otros territorios que cayeron en la herejía se pintan cuadros con figuras grotescas para ridiculizar, denigrar y ultrajar las instituciones de la Santa Iglesia Romana y así hacer creer a los tontos e ignorantes sus falsedades acerca de la religión? (una posible alusión a las caricaturas y hojas volantes de la época de la Reforma; cfr. el *Catálogo,* 1983 [ed. de W. Hofmann], pp. 1 ss.).

Veronese se refirió finalmente al *Juicio Final* de Miguel Ángel, cuyas figuras aparecen desnudas. En opinión del presidente del tribunal, ello no entraba en aquel tema, pues la presencia de todas esas figuras debía entenderse «espiritualmente». (Estas figuras fueron por lo demás, y como es sabido, posteriormente cubiertas, y Pablo IV quiso incluso destruir el fresco [Vasari, *Vite,* VII, pp. 65 y 240].)

El tribunal puso en libertad a Veronese con la obligación de modificar su cuadro en los puntos indicados. Pero Veronese no hizo tal cosa. En vez de ello, el irónico pintor cambio el título anterior del cuadro por el de *Cena en casa de Leví,* y con tal título pasó a la posteridad.

Este proceso judicial constituye un caso único. Y la pena impuesta documenta que las disposiciones del Concilio de Trento no fueron represivas en primer término para el arte, sino que contribuyeron a vivificarlo, especialmente en el terreno religioso, en los últimos decenios del siglo XVI. Sin duda, se anuncian ya en la acusada intención didáctica, en la proclamación de los artículos de fe en una forma sugestiva y en la contemplación empática por parte de los fieles, la teoría y la práctica del arte barroco. La estética contrarreformista del efecto trajo consigo una renovación del interés por la poética y la retórica de Aristóteles, expresa en las «poéticas» y los manuales de la segunda mitad del siglo XVI. Ambas desembocarán en la *persuasio* del arte barroco, en la que la religiosidad y las ideologías políticas se unen en una nueva síntesis (cfr. Hall, 1979, pp. 14 ss.).

La teoría del arte del Manierismo

El eclecticismo y el interés, cada vez mayor, por las antigüedades en el curso del siglo XVI tuvieron un representante típico en Giambattista Armenini. Su obra *De' veri precetti della pittura* apareció en 1587. En ella se postula que Roma es el origen de todo «verdadero arte». Pero debido a su origen (Faenza), Armenini se sentía también deudor de la tradición veneciana y boloñesa. Como Vasari, pensaba que, después de la época de Miguel Ángel, el arte se hallaba en un periodo de decadencia, pero que, tomando como modelo al gran maestro y respetando las reglas de la creación artística, sería posible que el arte volviera tomar el camino recto.

Esta fe en las reglas y los modelos clásicos era típica de la tradición académica, que cristalizó precisamente en aquella época, y cuya influencia se ha hecho sentir hasta en nuestro propio siglo. Ello vale también para la literatura, el arte dramático y la poesía. Las reglas que Aristóteles había expuesto en su *Poética* fueron traducidas al lenguaje de la pintura de acuerdo con la sentencia *ut pictura poesis*. No pocas ideas importantes expresadas en las numerosas «poéticas» de la época (los conceptos de estilo y de género, el papel de la metáfora, etc.) fueron también importantes para el arte plástico y su ordenación en géneros. La *Poética* de Aristóteles fue editada, como ya dijimos, en 1498 en la versión latina de Valla. Y en 1576 apareció la traducción italiana de Castelvetro *(Poetica d'Aristotele)*. Extraordinariamente influyentes fueron, asimismo, dos manuales poéticos: los *Poetices Libri septem* (1561), de Scaliger, y la *Retorica* (1576) de Vida.

Además de las reglas que estableció para el arte según el modelo retórico (en consonancia con la época), Armenini quiso también hacer una descripción técnica del arte contemporáneo y clarificar metódicamente el camino hacia el perfeccionamiento artístico –*la buona maniera*–. Sus viajes le habían permitido tener una amplia visión del arte italiano de la época.

El libro segundo del Tratado contiene una serie de descripciones de conocidas obras de arte, modelos escultóricos y dibujos de esculturas antiguas paradigmáticas. Además de repetir la exigencia tradicional de una formación universal, imprescindible para tener el pintor una idea intuitiva de lo *decorum,* Armenini recomienda la lectura de libros de diversas materias, los cuales pueden guiar al pintor en la elección de contenidos adecuados a la función y al lugar concretos de la obra.

La codificación de formas y contenidos y la finalidad didáctica de las artes plásticas hubieron de contribuir decisivamente a la evolución de la emblemática en el siglo XVI. Los comienzos de la emblemática se sitúan ya hacia 1420 con los jeroglíficos del *Horapolo* (véase p. 232); bastante más tarde, en 1499, apareció la *Hypnerotomachia Polifili,* de Francesco Colonna. De los libros de emblemática más importantes de la primera mitad del siglo XVI cabe citar los *Emblemata* de Alciati (1531), los *Imprese Militari et Amorose,* de Giovio (1555), y los *Hyerogliphica* de Valeriano (1556; véase Praz, 1939).

El uso de los jeroglíficos, de la heráldica y del lenguaje gráfico de los emblemas encontró un estímulo en las imaginativas metáforas que Petrarca había utilizado en su poesía, particularmente en los *Trionfi.* El lenguaje metafórico de sus sucesores llenó la poesía del siglo XVI de imágenes alambicadas, preciosistas y a veces oscuras. (Véase al

respecto L. Foster, *The Icy Fire,* 1969). En la combinatoria lingüística y gráfica del emblema, la teoría aristotélica de la metáfora (véanse pp. 43 s.) y el lema de Horacio encontraban una nueva plasmación artístico-erudita.

En correspondencia con el concepto de lo *decorum* como algo relativo al tema y al estilo particulares de cada obra artística, fueron haciéndose distinciones cada vez más nítidas entre los distintos géneros, incluso dentro de una misma forma de arte. Ya Alberti veía en el hombre y sus acciones el tema más importante de la creación artística.

La teoría aristotélica del drama encontró en la *istoria* su trasunto en las artes plásticas. Los entendidos alabaron dogmáticamente el género de la pintura histórica con su modalidad correspondiente –la unidad de lugar, tiempo y acción– como la forma suprema de la pintura, respecto a cuya ejecución se consideraba en primer término la técnica del fresco. El arte del retrato debía resaltar lo típico y lo excelente de la persona concreta. Menos importantes que estos dos últimos géneros eran los de la naturaleza muerta, la pintura de género y el paisaje, cuya ejecución podía dejarse tranquilamente en manos de los ayudantes de los grandes talleres. Tal sucedía, por ejemplo, en las *bodegas* de los maestros venecianos, donde los pintores de origen nórdico-flamenco (los llamados *oltramontani*) se dedicaban a lo que era su especialidad (paisaje, bodegón).

El concepto del «artista nórdico» reflejaba una tendencia a privilegiar lo nacional que aparece también expresada en las *Vite* de Vasari. Por tener sus raíces en la Antigüedad clásica, se pensaba, Italia era y seguiría siendo la tierra prometida del arte, hacia la que todos cuantos quieran alcanzar el ideal de los antiguos y la perfección artística habrán de dirigir su mirada. Desde comienzos del siglo XVI, el viaje de formación al sur fue una parte ineludible de la formación de artistas franceses, flamencos y algunos alemanes. Francisco I se encargó de que los ideales estilísticos italianos y las teorías de orientación clásica tuvieran vigencia también en Francia. Con Petrarca, los humanistas italianos y las primeras academias como ejemplos, se crearon también en otros países escuelas literarias e instituciones relacionadas (las más conocidas de las cuales son quizá la *Pleïade,* alrededor de Ronsard, y la *Académie* de Baïf hacia 1570).

La extensión, cada vez mayor, del concepto de lo «clásico» en la teoría del arte de la segunda mitad del siglo XVI la ha reducido Schlosser a tres factores:

a) El descubrimiento de la Antigüedad (romana), las mediciones de monumentos y el coleccionismo de esculturas antiguas. Las colecciones de Roma, Florencia, Mantua y Nápoles eran las mayores del siglo XV, aunque también habría que nombrar a muchos coleccionistas privados. Tras el saqueo de Roma *(sacco di Roma)* de 1527, el ideal estilístico del arte romano *(la bella maniera)* pudo haberse impuesto con más fuerza.

b) La «escuela romana» de arte «moderno» estaba representada sobre todo por los dos mayores artistas del siglo: Rafael y Miguel Ángel. (También hay que nombrar a Bramante y Peruzzi en el terreno de la arquitectura.) Lomazzo destacaría asimismo a Tiziano y a Correggio como maestros del color y del *sfumato* (véase p. 292). Armenini confeccionó en sus *Precetti* una lista de «obras clásicas». Entre ellas ocupaban un lugar especial Miguel Ángel y los sepulcros de los Médicis por él esculpidos. Y Rafael ya había sido elogiado en 1557 por Dolce como artista de la misma estatura.

c) La importancia que se dio a estos artistas estaba íntimamente ligada a un cambio en el concepto de *imitatio.* Si para el artista del siglo XV, el estudio directo de la naturaleza era el punto de partida de la actividad artística, ahora lo eran las «obras clásicas» entendidas como naturaleza ya «purificada», cuya forma ideal podía servir de norma y modelo a la imitación. La naturaleza no debía imitarse tal como es y se presenta, en su estado imperfecto, sino siguiendo en esto a Aristóteles, como debe ser. No otro era el punto de vista de las «poéticas» de la época –Scaliger se refiere al filósofo como *imperator noster,* y a la obra de Virgilio como una «segunda naturaleza», ya purificada–. En su concepción, generalmente aceptada, de la imitación de la naturaleza en los antiguos, Scaliger partía de la suposición implícita de que en la naturaleza del hombre, objeto principal de la representación, hay un núcleo inalterable. Los poetas de la Antigüedad habrían sabido sacar como nadie a la luz la forma ideal del hombre. En este mismo sentido, la doctrina dominante consideraba «intemporales» los principios de la arquitectura antigua explicados por Vitruvio.

Serlio había recurrido al arte romano como a «un clásico». A finales del siglo, Lomazzo insistía de manera pedante en ciertas cualidades específicas del arte plástico a las que el artista debía aspirar teniendo a la vista obras maestras del arte antiguo y del Renacimiento. Vincenzo Danti afirmaba que «el arte retrata lo que la naturaleza se propone producir, pero no está en condiciones de producir». Y, análogamente, sentenciaba Lomazzo que «el arte corrige los errores de la naturaleza».

Danti distinguía entre idealización e imitación directa: «En todos los casos hay que tener en cuenta que el dibujo traza siempre las formas de las cosas tal como éstas deben ser y no como de hecho son...». Con lo cual se le abren dos sendas al arte: «La de la imitación idealizadora en aquellas cosas que en sí son imperfectas y necesitadas de mejora y la de la copia exacta de las perfectas; éste es el verdadero y buen camino del dibujo». (*Si harebbe à osservare in tutte le cose, che il disegno mette in opera, cioè cercar sempre di fare le cose, come dovrebbono essere, e non in quello modo che sono... E così quell'artefice, che col mezzo di questo due strade* [i. e. «*ritrarre*» o «*imitare*»] *camminerà nell'arte nostra, cioè nelle cose, che hanno in se imperfezione e che harebbono à essere perfette, col imitare, e nelle perfette col ritrarre, sarà nella vera e buona via del disegno.* Vincenzo Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni,* 1567, cap. XVI, 73 y 93; cfr. también Panofsky, *Idea,* 1960, p. 44.) *Imitazione* significa, pues, para Danti el embellecimiento de la forma natural imperfecta conforme a la ideal, y *ritrarre* la copia exacta de una naturaleza en sí ya perfecta, «purificada», como la que encontramos en la obra clásica.

La cuestión de la función moral del arte, que implícitamente ya había sido planteada por los contrarreformadores en su acentuación del lado didáctico en el arte religioso, cobrará ahora una importancia mayor que antaño. Y además de las mencionadas poéticas y libros de reglas adquirirán también nueva significación las obras antiguas capitales de la retórica o arte de la persuasión: la *Retórica* de Aristóteles, el tratado romano *Ad Herennium,* el *Ars poetica* de Horacio, los escritos retóricos de Cicerón y el *De institutio oratoria,* de Quintiliano.

El arte sirve al bienestar del hombre y a la «pervivencia del género humano», dirá Zuccaro en un giro biologista típico de la época. Su misión consiste no sólo en ser útil y agra-

dable, sino también en conmover el alma del oyente o del espectador (*permovere;* Cicerón, *De opt. gen. or.,* I, 3, 4). La idea de esta finalidad, combinada con reglas y normas clásicas, era la razón de la gran importancia que se concedía a lo adecuado en la expresión y el contenido del arte, a lo *decorum.* En la teoría de la arquitectura, esta tendencia halló su más clara expresión en la fijación pedantesca de los órdenes clásicos de las columnas y el modo de utilizarlos; en la pintura, en las reglas relativas a la elección de los temas; en los decorados escénicos móviles, en la unidad de lugar y tiempo, etcétera.

El concepto general de «bellas artes», como englobador de las artes plásticas, no empezó a usarse hasta finales del siglo XVI. Lo hallamos, por ejemplo, en Vincenzo Scamozzi, que habla de *scienze e belle arti.* En el siglo XVIII, esta expresión se hizo ya universal por medio de Baumgarten y otros teóricos de la estética. Cómo lo suprasensible, lo bello, se manifiesta en la naturaleza y en la idea formada en el espíritu del artista individual, lo explican Lomazzo y Zuccaro en sus escritos teóricos, en los que se acentúa la discrepancia entre teoría y práctica que ya se insinuaba en el juicio artístico y en la actividad docente de las academias. Sólo a mediados del siglo XVII pudo orillarse este conflicto, bien que temporalmente. El discurso de Zuccaro como presidente de la Academia de Roma ante un auditorio tenso y perplejo constituye, según Denis Mahon, un documento casi cómico de este hecho.

Lomazzo

La teoría manierista del arte de fines del siglo XVI constituye una transición hacia la clasicista del siglo XVII. Sus máximos representantes fueron Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) en Milán, y Federico Zuccaro (1542-1609) en Roma. Ambos estuvieron muy vinculados a las academias, y Zuccaro fundó la Accademia di S. Luca en Roma, de la que Lomazzo fue presidente *(principe)* en 1593/1594. Los tratados teóricos de Lomazzo reflejan fielmente la concepción del arte de los eruditos y del público ilustrado. Su influencia directa en los artistas debió de ser escasa al principio. El mencionado abismo entre teoría y práctica era bien sintomático. En el Quattrocento, los pintores hicieron cuanto pudieron por ser incluidos en el círculo ilustre de los cultivadores de las actividades espirituales, esto es, de las *artes liberales.* Ahora deseaban que se les reconociera como críticos expertos del arte y del buen gusto. Apoyaban su pretensión en aquellas reglas abstractas que, según los teóricos, tenían carácter normativo en la creación artística. Lomazzo y Zuccaro consideraron el conocimiento de las mismas tan importante para el artista como el talento y el ejercicio *(ingenium* y *exercitium),* exigidos desde antiguo.

En 1584 apareció el gran tratado de Lomazzo sobre la pintura *Trattato dell'arte della pittura.* Esta obra se inscribe en la tradición aristotélico-escolástica, y en ella hay también ciertos puntos de contacto con los *Precetti* de Armenini. Esto último tiene especial relevancia en la cuestión de lo *decorum* y en la discusión de cuestiones iconográficas y técnicas (en los Libros VI y VII; cfr. bibliog.).

Los cinco primeros libros tratan de principios básicos de la teoría de las proporciones, del elemento expresivo en la representación del cuerpo humano y del color, la

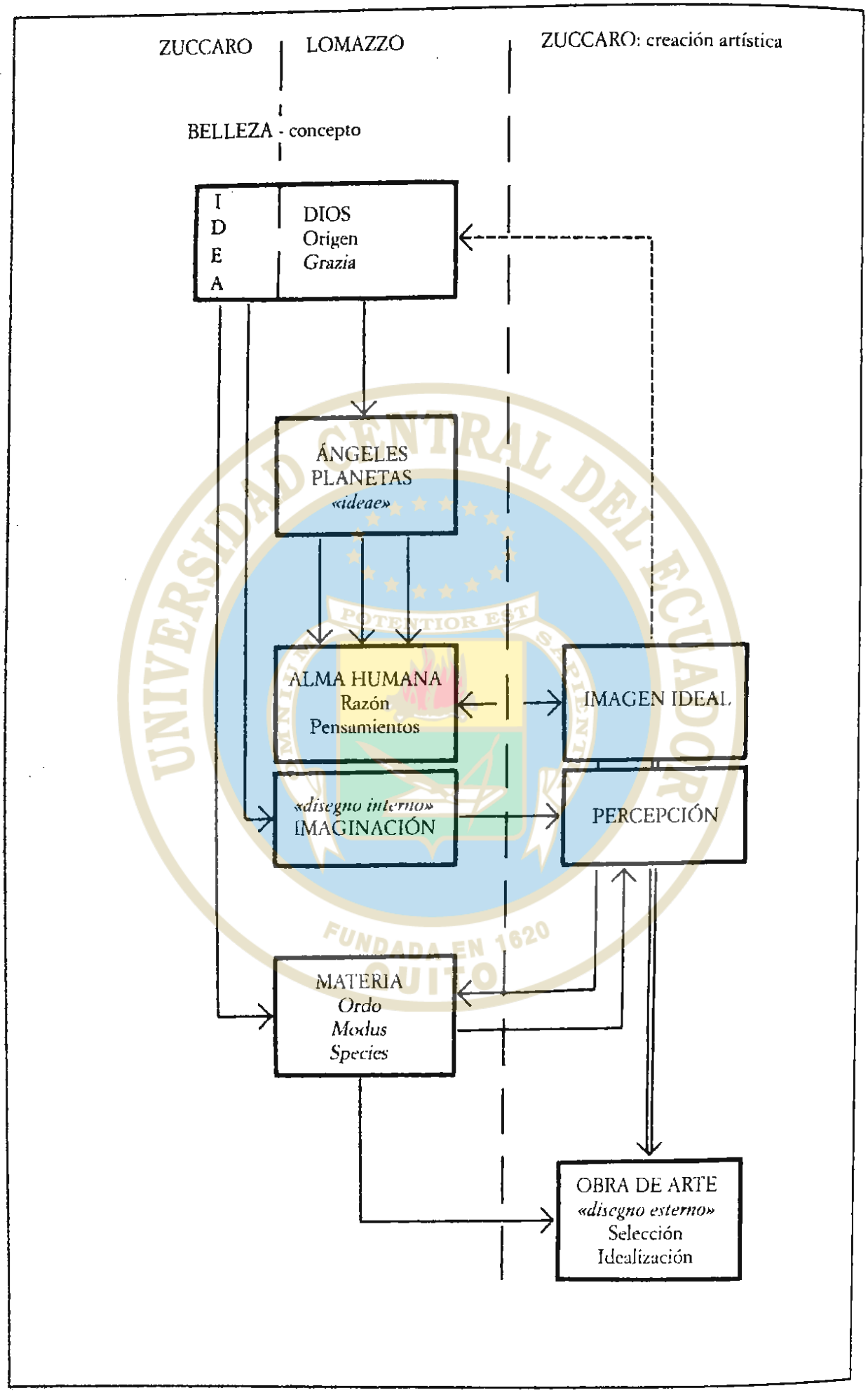
iluminación y la perspectiva. Estos aspectos constituyeron ya en los primeros tiempos renacentistas el fundamento de todas las consideraciones teóricas (por ejemplo, en Alberti, Leonardo y Durero). Pero en Lomazzo toman una nueva orientación –por una parte, son deducibles de premisas metafísicas, y, por otra, guardan relación con la psique humana, que a su vez está estructurada por fuerzas cósmicas y elementales.

La belleza objetiva *(grazia)* de un cuerpo se patentiza en su efecto sobre un espectador. Lomazzo intenta determinar esta forma ideal mediante dos tipos de figuras en movimiento. La primera figura consiste en la combinación de una pirámide con lo que Miguel Ángel había llamado *figura serpentinata* –que es como la «tortuosidad de una serpiente viva que avanza, y que tiene la forma de una llama ondulante. Es decir: la figura ha de representar la forma de la letra S derecha o invertida, como esta **S**, pues en ella estriba su belleza. Y no sólo el todo debe acusar esta forma, sino también cualquiera de las partes» (... *e l'altra di figura di fiamma di fuoco, e questa chiama Michelangelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva quando cammina, che è la propria forma della fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha da rappresentare la forma della lettera S retta, o la forma rovescia, come è questa* ***S****, perchè allora avrà la sua bellezza. E non solamente nel tutto ha da servare questa forma, ma anco in ciascuna delle parti. Trattato dell'arte della pittura,* 1584, Lib. I, cap. 1, 34.) La figura debe, pues, «ser piramidal, serpentina, y repetirse dos o tres veces», y se asemeja a una llama, cuya forma geométrica básica es cónica.

A propósito de esta descripción, preñada de consecuencias (véase p. 383, sobre Hogarth), de la bella figura *serpentinata,* Larsson se ha fijado en un pasaje del capítulo 4.° del Libro VI, que habla de «los movimientos del cuerpo». Ahí se describen los movimientos contrastantes de una figura que responden al principio constructivo del *contraposto* clásico: «Este uso de los antiguos y de los mejores (artistas) modernos» es «equiparado explícitamente a la *figura serpentinata*» (Larsson, *Von allen Seiten gleich schön,* 1974, pp. 15/16).

Una característica de Lomazzo es la íntima relación que establece entre su teoría de los colores y sus teorías de la expresión, de los afectos y de los elementos (Lib. III, cap. 11). Ya en Leonardo, los colores cromáticos básicos o *elementales* eran el azul, el rojo y el verde (véase p. 220). Aceptando la idea de Aristóteles de que los colores cromáticos resultan de distintas mezclas del blanco y el negro, Lomazzo se detiene en la cuestión de hasta qué punto las combinaciones de colores próximos (según la escala de colores de Aristóteles en *De sensu;* véase p. 54) son aceptables. Lomazzo se opone, por ejemplo, al empleo de las combinaciones amarillo-rojo, blanco-violeta y blanco-rojo, y lo mismo al cambio polarmente contrastante de colores, tan frecuente en la pintura manierista, con sus *colori cangianti* –de rojo a verde, de azul a amarillo (Lib. III, cap. 10)–. Pero Gavel ha demostrado que en esto Lomazzo no es consecuente; precisamente la combinación de colores próximos es una característica de la manera, tan admirada, de Rafael –recomendada además por Lomazzo, especialmente en el capítulo titulado *Come si comportono i colori nelle istorie* (Lib. III; véase Gavel, 1979, pp. 97 ss.).

La compatibilidad de los colores se basa en sus propiedades naturales. Lomazzo dice, en un lenguaje animista, que entre los colores hay *amicizie et inimicizie naturali,*



Cuadro 18. Lomazzo y Zuccaro. Metafísica y estética.

così per materia, come per apparenza (Lib. III, cap. 2). Y como ya hiciera Teofrasto, los relaciona con los temperamentos: rosa y blanco = sanguíneo; rojo, amarillo y blanco = colérico; amarillo *(biglio),* ocre y blanco = melancólico; rosa, *biglio* y blanco = flemático (Lib. IV, cap. 6). Estos colores, de cuya presencia en la carne de cada ser humano se puede deducir el temperamento, permiten también representar los caracteres de los dioses astrológicos: Saturno = negro y amarillo; Júpiter = blanco y rojo; Venus = blanco; la Luna = rojo, etc. (Véase al respecto M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art,* 1978, así como la sistematización por Gavel [1979, p. 145] de la relación entre color y temperamento. Además de los escritos de Lomazzo se consideran en este contexto especialmente el *Libro di natura d'amore,* de Mario Equicola [Venecia, 1526], e *Il Riposo,* de Raffaele Borghini [Venecia, 1584].)

Las cualidades de los colores sólo son la otra cara de su expresión y de su efecto. Por eso, la teoría de los colores está indisolublemente ligada a la teoría de los afectos de la época, a la que la Iglesia intentó sacar partido con intención contrarreformadora. Giovanni Andrea Gilio (*Due dialogi...* 1564; P. Barocchi [ed.], II, 1960, pp. 27 ss.) y Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alla immagini sacre e profane,* Bolonia, 1582) eran de la opinión de que los colores son capaces de expresar y despertar sentimientos. Lomazzo sistematiza así todo este complejo: «Los colores se distinguen entre sí por sus cualidades, por eso causan también efectos diferentes en quien los percibe» *(Perchè tutti i colori hanno una certa qualità diversa fra di loro, causano diversi effetti a chiunque guarda.* Lib. III, cap. 11; cfr. Gavel, 1979, p. 154). Más diferenciado es el concepto de A. Calli en su *Discorso de' colori* (1595), donde se lee que «los colores deleitan (la vista) y despiertan sentimientos» (*Dilettan dunque i colori e muovanno l'affetto;* cit. en P. Barocchi, 1971, II, 2332; la distinción de Calli entra también en las consideraciones de Gavel, 1979, p. 154).

Los colores se pueden considerar cuantitativamente en razón de su mezcla. Cada uno posee su propia cualidad expresiva, que afecta diversamente a quien los percibe. El color puede asimismo ponerse en conexión con el simbolismo de los números, y posee su correspondiente cualidad formal. Lomazzo intentó armonizar la teoría de los afectos ligada a los colores con la teoría musical de los antiguos, según la cual ciertos estímulos acústicos, que son cuantitativamente mensurables y poseen cualidades propias, son capaces de conmover el alma del oyente (véase M. Barasch, *Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento, Rinascimento* 2 [1960], y Gavel, 1979, pp. 154 s.; cfr. también pp. 244 s., así como este mismo paralelismo en Ficino [pp. 242 s.]). Posteriormente hubo intentos de llevar a la práctica esras ideas sinestésicas, como el de Arcimboldo, inventor de un órgano cromático.

La teoría de los afectos y la estética, a ella ligada, del efecto sobre el ánimo, nos conduce a la teoría de la correspondencia entre el reino de la naturaleza y el de las artes, entre el cosmos y el microcosmos, que conecta a todas las cosas en el dominio de lo elemental según número y ley, pero también por medio del movimiento y la fuerza, de manera complementaria o polar, por el calor y el frío, por atracción o repulsión, por simpatía o antipatía. (Véanse al respecto las brillantes caracterizaciones de la ciencia natural italiana del siglo XVI –Telesio, Fracastoro, Della Porta– por E. Garin en *Der italienische Humanismus,* 1947, y por F. Yates en *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* 1964.)

La afinidad de este ambiente espiritual con el del Romanticismo, cuyas manifestaciones en el dominio de la estética y la filosofía natural presentan un indudable parentesco –la teoría de la correspondencia de Novalis, la cualidad expresiva de las formas elementales, la sinestesia–, no deja de sorprender. Respecto a este característico acuerdo entre la teoría de la música y la de los colores podemos citar aún, para concluir, un pasaje de los *Precetti* de Armenini:

> Una bella variedad de colores claramente destacados unos de otros es para los ojos lo que para los oídos una música claramente articulada *(accordata),* en la que las voces están en correspondencia con las agudas y las medias suenan en perfecto acuerdo, de modo que de tal multiplicidad resulta poco menos que una maravillosa unión sonora de medidas... La suma de toda la ciencia del color consiste en producir con diversos colores mezclados y puros un orden que resulta en una composición unificada y bien articulada...
>
> *Una bella varietà di colori accordata rende a gli occhi quello che all'orecchi suol fare una accordata musica, quando le voci gravi corrispondo all'acuto e le mezzane accordate risuonano: si che di tal diversità si fa una sonora e quasi una maravigliosa unione di misure... La somma [di] tutta la scienza del colorire si rivolta intorno a questo, che, componendosi con ordine diverse sorti di colori mescolati e scietti, ne nasca una ben divisata et unita composizione.* (1578, p. 82, cit. en Barocchi, 1971, I, 995, n. 1; véase Gavel, 1979, p. 97.)

Este paralelismo entre los colores propiamente dichos y el color de los sonidos musicales aparece también en el principal teórico de la música de la época, Gioseffo Zarlino. Del mismo modo que los colores polares blanco y negro no toleran el estar uno junto a otro, tampoco el *acuto* y el *grave* musicales toleran la contigüidad (*Instituzioni armoniche,* 1558; véase M. Barasch, 1978, pp. 106 ss.).

Las referencias cosmológicas que encontramos en Lomazzo también dejaron su huella en el simbolismo numérico latente en la estructura de su tratado –la división en siete libros alude al número de los planetas–. Esta correspondencia es aún más fuerte en un escrito posterior de Lomazzo: la *Idea del Tempio della Pittura* (1590). El templo de la pintura descansa sobre los siguientes cimientos: *proporzione, moto (in forma piramidale di foco), colore, lume, prospettiva, composizione, forma* (= dibujo. *Idea...,* caps. XI-XVIII). Siete príncipes de la pintura, cada uno un maestro en su terreno, aparecen enjuiciados en cada capítulo en relación al tema: Miguel Ángel, Gaudenzio Ferrari, Polidoro, Leonardo, Rafael, Mantegna y Tiziano –preferido a Correggio–. Aparte de esta clasificación pedante, condicionada por su preferencia noritaliana, Lomazzo habla de la «gracia viva y espiritual» *(una certa grazia vivace e spiritale)* de las obras de una manera que permite inferir una notable influencia de los escritos platónicos y neoplatónicos (cuadro 18).

La belleza aparece en multitud de fenómenos, pero posee una esencia que es idéntica con el Bien, esto es, con Dios (cap. XXVI). Esta fuente de existencia y de belleza *(grazia)* se comunica a las distintas jerarquías de la Creación de diferentes maneras: en el reino de los ángeles y en las esferas planetarias se manifiesta en forma de modelos

originales *(esemplari et idee),* en el alma humana como razón y pensamiento *(ragione, notizie),* y en las cosas y cuerpos naturales *(imagini, forme)* como el orden propio de cada especie y cada género *(ordine, modi, specie).*

A la pregunta de cómo el hombre es capaz de conocer la belleza responde Lomazzo recurriendo a las especulaciones cosmológicas neoplatónicas y su metafísica de la luz. Sólo la acción divina hace posible el conocimiento de la belleza. La clara luz blanca que proviene de Dios es coloreada por las distintas esferas angélicas y planetarias. Ellas se comunican con el ánimo del hombre según su disposición y su circunstancia astrológica. Tal es también el modo como, en el plano terrenal, percibe el hombre la belleza –que, estando muy alejada de la materia, sólo entra en relación con el hombre merced a los tres principios espirituales ordenadores (cap. XXVI).

Observamos que, en su tratado, Lomazzo acentúa aún más el carácter metafísico de la belleza, y que su teoría del arte abunda en especulaciones astrológicas junto a la teoría de los afectos. La experiencia de lo bello aparece como algo instintivamente sentido, en correspondencia con el ánimo y el gusto del individuo *(grazia, gusto).* Hemos visto cómo ya en la época helenística se atribuyó a la percepción y a los movimientos del alma un valor heurístico. Ideas parecidas expresaron también los representantes de la Escuela de Oxford, Tomás de Aquino y los neonominalistas posteriores. En la metafísica manierista del arte, estos aspectos psicológicos y gnoseológicos son nuevamente asumidos e integrados en una teoría del arte de cuño clasicista. Los manieristas influyeron en la teoría del arte de los siglos XVII y XVIII –su concepto de la belleza y del gusto *(grazia, gusto)* adquirirían, especialmente en Francia y en Inglaterra, una importancia extraordinaria *(le bon goût, grace, taste).*

Zuccaro

El segundo representante más importante de la teoría manierista del arte, Federico Zuccaro (1542-1609), estuvo influido tanto por la ontología y la teoría del conocimiento neoplatónicas como por las definiciones aristotélicas de la imitación y la actividad artística. Su tratado de filosofía del arte titulado *Idea de' scultori, pittori e architetti* apareció en Turín en 1607. En Vasari pudimos ya apreciar el doble significado del término *disegno* –el proyecto en el más amplio sentido de la palabra, que sirve de vehículo a la expresión de la idea del artista, pero también el juicio o principio universal que se oculta como forma o idea tras la cosa visible (véanse pp. 265 ss.)–. En Zuccaro, la idea artística se separa de la forma exterior.

Su tratado se divide en dos libros: uno trata de la idea que está en la base de la obra de arte *(disegno interno)* y el otro de la ejecución o producción de la forma visible *(disegno esterno).* La idea es suscitada en el espíritu humano por una chispa divina *(scintilla della Divinità)* (*Idea,* I, 7, 51; II, 14, 138). Ya Bembo, Miguel Ángel y Varchi hablaron de algo similar a un impulso, y éste parece corresponder a la forma esencial aristotélica, presente en el alma *(eidos),* o al impulso perceptivo *(enérgeia),* que activa el alma del artista como forma dinámica (véanse pp. 46 y 258). Pero, en la teoría de Zuccaro, el aspecto principal reside en el dominio metafísico: la idea es independiente

de la obra –ésta pertenece a la categoría de lo terreno y necesita allegarse a la naturaleza visible–. También la facultad humana de la memoria está ligada a las formas visibles.

El dualismo de la ontología platónica, con su contraposición de lo metafísico y lo terreno, lo adoptó ya Nicolás de Cusa, aunque el principio de participación *(metexis)* tendía un puente entre ambos dominios. En la teoría manierista del arte, y especialmente en Zuccaro, este dualismo se refuerza, hecho este que, según Schlosser, repercutiría negativamente en la evolución posterior de la teoría del arte: lo artesanal y la ejecución práctica quedaban rebajados frente a la idea y el proyecto del espíritu. Esta concepción determinó muchos aspectos de la tradición académica hasta el siglo XIX, en que se iniciaron las vigorosas críticas a esta institución.

En sus consideraciones sobre la idea artística, Zuccaro pudo recibir sugerencias de la obra de 1590, teñida de platonismo, de Lomazzo: en el intelecto de Dios residen aquellas imágenes originales o ideas que se reflejan en los distintos grados de la jerarquía cósmica y terrena. Ellas actúan como conceptos universales sobre los ángeles y las esferas planetarias, y en forma más particular sobre el alma del hombre, pues éste sólo puede conocer las cosas de forma limitada (cuadro 18).

Panofsky ha demostrado que, en su descripción del acto de la creación artística, Zuccaro recurre a Aristóteles y a Tomás de Aquino. La naturaleza y el arte tienen así un mismo objetivo: el modelo original o la idea (el *telos* de Aristóteles). El impulso divino *(scintilla divina)* excita la imaginación del hombre y mediante la observación del mundo visible se extrae aquella forma ideal conforme a la cual el artista produce su obra a través del proceso de la imitación, la selección y la idealización. La materia es un sustrato que se puede modelar conforme a la intención del artista.

En contraste con Danti o Lomazzo, Zuccaro no habla de la imperfección de la naturaleza, sino que recomienda al artista reproducir las cosas más bellas lo más fielmente posible. Sin embargo, el estudio y la imitación de la naturaleza no deben entenderse aquí –como los entendía la teoría del arte del siglo XV– cual *promotores* de la idea. Ambos tienen una función más bien documentadora y clarificadora de la imagen o concepto ideal, cuyo origen es de naturaleza divina. Aunque el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, su capacidad de conocer y su poder creador están, según Zuccaro, enraizados en la tierra, y sólo puede realizar lo que ya existe potencialmente en la materia:

> En la realización de su idea *(disegno interno),* el hombre se diferencia considerablemente de Dios, pues la idea en Dios es una sola y perfecta, que comprende en sí todas las cosas; esta (idea) no se distingue de Él mismo, pues todo lo que está en Dios es Dios; en cambio, el hombre concibe distintas ideas, pues distintas son las cosas por él percibidas, por lo que su imagen mental es algo accidental *(accidente),* que tiene su origen en un dominio inferior, el de los sentidos, del que hablaremos después...
>
> *Ma l'uomo nel formare questo Disegno interno è molto differente da Dio, perchè ove Iddio ha un sol Disegno, quanta alla sostanza compitissimo, comprensivo di tutte le cose, il quale non è differente da lui, perchè tutto ciò, che è in Dio è Dio, l'uomo in se stesso forma vari disegni, secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo Disegno è accidente; oltre il che ha l'origine sua bassa, cioè dai sensi, come diremo poi.* (Zuccaro, *Idea de' scultori...* I, 1607, p. 50.)

Aun cuando el hombre precisa de los sentidos para dar expresión a su concepto ideal, su espíritu está infundido de aquellas ideas divinas que se comunican a su intelecto: «De esta manera, el intelecto y los sentidos quedan sometidos a la idea y al concepto ideal *(Disegno intellettivo, concetto ideale),* y podríamos decir que esta idea se sirve de ellos, cual un príncipe o un gobernante, como si fuesen algo que les pertenece» *(In questo modo essendo l'intelletto e i sensi soggetti al Disegno e al concetto, potiamo dire, che esso Disegno, come Principe, rettore e governatore di essi, se ne serva come cosa sua propia. Idea,* II, 11, p. 164).

El bello estilo *(la bella maniera),* lo que más acerca al ideal, consiste, según Zuccaro, en imitar «las cosas más bellas y sabias». Los libros de reglas y las codificaciones de los contenidos, escritos por los teóricos, facilitan al artista el conocimiento de ese bello estilo. La belleza que el artista recoge de la naturaleza es de origen últimamente divino. La correspondencia de los principios y las proporciones, que podemos reconocer en las cosas terrenas, se halla, de acuerdo con la concepción de los manieristas, en relación directa con lo suprasensible o divino, tal como se pensaba en tiempos anteriores. Debido a la disposición físicopsíquica *(umore)* del hombre, el alma del artista es influida por ciertos planetas y sus posiciones, a través de los cuales se comunican las ideas divinas. De ese modo, las «formas bellas» adquieren un carácter normativo, metafísicamente fundado –como ya en los tiempos de Grecia, en los que «lo bello» era equivalente a lo bueno y lo verdadero, ocupando, en su forma hipostatizada, el centro de las reflexiones teóricas sobre el arte.

El carácter metafísico de la teoría del arte y la estética del manierismo, su separación entre lo inteligible y lo sensible, no debe confundirnos sobre el hecho de que esta separación entre idea divina y apariencia terrena no es tan estricta como lo fue en Platón –antes bien, la idea de la belleza era apropiada para salvar aquel abismo que a consecuencia de la evolución de las ciencias naturales en el siglo XVI, por una parte, y de los conflictos religiosos por otra, amenazaba con enajenar al hombre y a la naturaleza, así como a la armonía divina y la libre decisión de la voluntad humana, reduciéndolos a un sistema mecanicista carente de alma. (Cfr. las consideraciones de Panofsky a este respecto en *Idea,* 1960, pp. 61 ss., y sobre todo el libro A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being – The Principle of Plenitude and the New Cosmography* [1936], 1965, pp. 99-143.)

Física y belleza

En este mismo espíritu recurrió Giordano Bruno al *Timeo* de Platón, a Plotino y los escolásticos para describir el fondo original armónico de todos los seres. Dios es infinitud, un poder siempre creador, activo, que se manifiesta en todas las cosas, y también en una multitud de otros mundos posibles en un universo infinito del que nada sabemos. Dios es inescrutable, paradójicamente presente en todas las cosas, pero siendo a la vez su esencia indestructible y no comparable con los fenómenos cambiantes y pasajeros de la naturaleza visible. La esencia de Dios es fundamento necesario de las cosas particulares, pero un fundamento que a la vez abre la posibilidad de una variación y una multiplicidad indefinida del ser de aquéllas. Bruno añade, en el espíritu neo-

platónico, que la belleza del mundo no es más que la expresión de aquella belleza divina, ideal, que se oculta tras él (*De Immenso,* 1586).

La afirmación de la Creación y de su belleza en Giordano Bruno es espontánea y sin reservas, y su imagen del mundo, dinámica. En muchos pasajes de su obra se remite el filósofo de la naturaleza a ideas ya enunciadas en la Edad Media por algunos representantes de la Iglesia. Pero sus conclusiones filosóficas acerca de la naturaleza, extraídas al margen de los dogmas y artículos de fe de la Iglesia, contribuyeron de manera importante a socavar aquella imagen estática y armónica del mundo que, a pesar del neonominalismo, la cosmología y la escolástica medievales se habían formado, y en la que también creían los humanistas del Renacimiento. Si los modelos originales son, según Zuccaro, el fundamento de las ideas interiores del artista y de su realización en la materia, Bruno habla de un principio dinámico que obra en todas las cosas, pero que el hombre no puede encerrar en categorías terrenas.

El valor ontológico atribuido en aquella época al fenómeno y al concepto de la belleza puede medirse por el sentimiento de reverencia que, ya en el Renacimiento, suscitaban ciertas figuras geométricas, especialmente el círculo. Su cualidad metafísico-estética hizo que los físicos se aferraran al movimiento circular, retardando el progreso de la astronomía (sobre Copérnico, véase p. 280). A pesar de los hallazgos y las observaciones empíricas de Kepler, Galileo permaneció adherido a la tesis de que las órbitas planetarias han de ser necesariamente circulares debido a la perfección matemático-divina del círculo. Los motivos religiosos y estéticos tendían a perpetuar un modelo cósmico que se había ya demostrado como empíricamente falso (Panofsky, 1954, y esp. Galileo, *Opere,* ed. de 1890-1920, VII, p. 56).

Kepler

Los hallazgos y conclusiones de Johannes Kepler (1571-1630) en el terreno de la astronomía fueron revolucionarios incluso en el orden «estético». En 1600 era Kepler ayudante de Tycho Brahe en Praga y, un año más tarde, fue nombrado sucesor de éste y matemático de la corte imperial. En los años siguientes reconoció la naturaleza rectilínea del movimiento, dedujo la forma elíptica de las órbitas planetarias y enunció la ley de la proporcionalidad entre la velocidad angular de los planetas y las áreas de los sectores de la elipse barridos en su movimiento. Kepler propuso un modelo de universo que, matemática y físicamente, se apartaba esencialmente de las representaciones antiguas y cristianas. Sin embargo, se adhirió a la idea fundamental de un universo cerrado y una Creación perfecta gobernada por leyes divinas (cfr. A. Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe,* 1957, pp. 58-87, y M. Caspar, *Kepler* [1948], 1962).

Como consecuencia de sus observaciones sistemáticas del cosmos, Kepler se vio en la necesidad de explicar ciertos problemas *ópticos* a ellas ligados: la alteración de las magnitudes aparentes de los cuerpos celestes cuando son observados a través de un orificio, los efectos de las lentes y de los fenómenos de refracción óptica y la estructura y el funcionamiento del propio ojo. Para ello, Kepler pudo recurrir a los estudios de la Antigüedad, la Edad Media y la tradición árabe (véase Lindberg, 1976, pp. 178-208).

En 1611 se publicó póstumamente un tratado del monje benedictino Maurolico († 1570; *Photismi de lumine et umbra,* Nápoles). En él se dilucidan los principios matemáticos de la difusión de la luz y el comportamiento de los rayos de luz que pasan por pequeñas aberturas; es decir, se expone una teoría óptica que explica los principios físicos de la *camera obscura,* tan importantes para el arte plástico (cfr. Lindberg, 1976, pp. 178 y 275, nota 5, con más referencias bibliográficas).

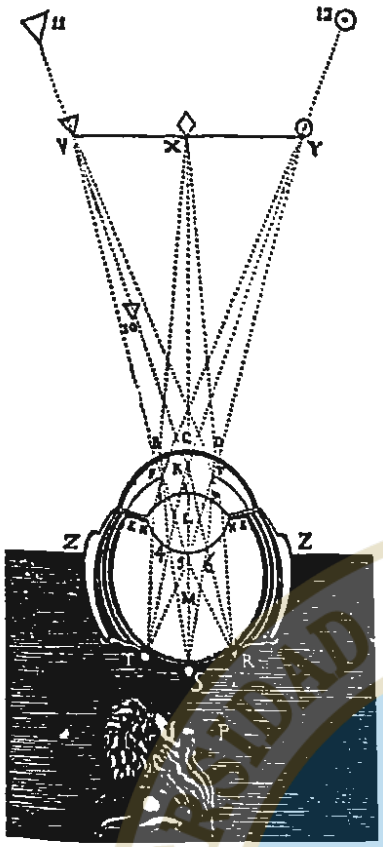
Probablemente Kepler no conocía el trabajo de Maurolico, pero se encontró con problemas similares: la relación entre la fuente luminosa, los rayos luminosos que se modifican al entrar en una cámara oscura y la imagen que en ésta se proyecta. Giambattista della Porta fue el primero que propuso la *camera obscura* como modelo del ojo y del proceso de la visión (*Magia naturalis,* 1589). Pero no llegó a extraer la consecuencia última de la comparación entre ambos, es decir, la equivalencia de la lente de vidrio de la *camera* y el cristalino del ojo.

Este paso lo dio Kepler. En su reconstrucción experimental del ojo conforme al modelo de la *camera obscura* se sirvió de la demostración de la perspectiva que hizo Durero en *Unterweysung der Messung* de 1525. Los rayos de luz se dirigen desde los contornos de un objeto a una ventana o una retícula que está entre el objeto y el ojo, equivalente a un corte en la pirámide visual (cfr. Alberti, p. 216, y Durero, p. 254, fig. 38). Conviene recordar en este contexto las teorías ópticas de los árabes, que sirvieron de base a los ensayos prácticos de los sabios del Renacimiento.

Kepler combinó esta reconstrucción geométrica con los conocimientos anatómicos más recientes. En este respecto fue extraordinariamente influyente la obra titulada *De corporis humanae structura et usu,* editada por Felix Platter en Basilea en 1583. Kepler se valió de esta obra, junto con la *Anatomia Pragensis* de Johannes Jessen. Platter se había opuesto (quizá fue el primero que lo hizo) a la descripción tradicional de la anatomía del ojo (Galeno, Vesalio). Su tesis era que la retina es una prolongación del nervio óptico, y que todo el hemisferio posterior del ojo es, por tanto, un receptor de los rayos que entran en la cámara ocular a través de la pupila y el cristalino.

Esta tesis ponía cabeza abajo toda la tradición óptica desde la Antigüedad hasta la época moderna. En un texto adicional contra Witelo y Peckham (*Ad Vitellionem paralipomena,* 1604), Kepler expuso su teoría óptica fundamental. Como Alhacén (véase p. 145) defendía la tesis de que todos los puntos del mundo visible podrían ser el origen de los rayos, o conos, cuyo vértice es el punto y cuya base el ojo. El cono visual es refractado primero por la córnea, que limita, como una piel convexa, el humor acuoso del ojo *(aqueous humor).* Luego atraviesa ese humor para ser refractado por la curvatura posterior del cristalino y dirigido a un punto del hemisferio posterior del globo ocular, donde se halla la retina. Cada punto del mundo visible tiene así otro correspondiente en la retina. Kepler no ilustró su teoría óptica, pero, según Lindberg, es posible suplir esta carencia con las ilustraciones de *La dioptrique* (1636) de Descartes, en las que podemos apreciar claramente este proceso (cuadro 19; véase bibliog.: Adam-Tannery [ed.], VI, pp. 83-86, 135 ss.).

Como los rayos de luz se cruzan al entrar en el ojo, quedaba el problema resultante de la inversión, tanto vertical como lateral, de las imágenes –un hecho físico que fue un quebradero de cabeza para Kepler y los científicos posteriores–. Pero Alhacén y Kepler distinguían entre el proceso específicamente «óptico», que concierne al mun-



Cuadro 19. Kepler y Descartes. Funcionamiento del ojo (tomado de Descartes, *La dioptrique,* 1637).

do de los fenómenos y de la visión, y la transformación psicofísica de los estímulos ópticos (Alhacén habló de «espíritus de la visión»), que tiene lugar en el nervio óptico y no es asunto de la ciencia de la óptica.

La aportación de Kepler a la óptica no se puede separar de la tradición precedente, pero a la vez marca un nuevo comienzo. Las descripciones geométricas medievales de los rayos de luz que entran en el ojo tendrán desde entonces un nuevo referente en la retina. Y para los fenómenos de refracción en el ojo habrá una descripción más compleja que, por ejemplo, la de una *camera obscura.* Quedaba sin resolver el problema de cómo la retina puede eliminar los rayos periféricos. Como óptico y astrónomo, Kepler se sitúa en el umbral de una nueva era, en cuya estética y teoría del arte influyó perdurablemente con sus descubrimientos.

Los estudios de la perspectiva

La contribución del Renacimiento al estudio de la perspectiva fue más fructífera que la de la óptica, en cuyo dominio no se produjo ninguna innovación radical hasta Kepler. Después de los grandes teóricos del siglo XV, cuyo saber era eminentemente práctico, siendo además artistas de renombre (Brunelleschi, Alberti, Uccello, Castagno, Piero della Francesca, Leonardo), a comienzos del siglo XVI se destacan Jean Pélerin (Viator) con su determinación del punto de distancia (*De artificiali perspectiva,* Toul, 1505), y Durero con sus descripciones intuitivas contenidas en su *Unterweysung der Messung* (1525) y sus estudios de la anamorfosis incluidos en el libro tercero de sus *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528).

La evolución posterior de la teoría de la perspectiva en la Italia del siglo XVI hay que ponerla en conexión con las prácticas pictóricas desarrolladas en Roma, Florencia, la Emilia y el Véneto, donde la pintura ilusionista de techos *(quadratura)* llegó a ser una especialidad (I. Sjöström, *Quadratura, Studies in Italian Ceiling Painting,* 1978). Pinturas al parecer transportables *(quadri riportati)* se combinaban con arquitecturas fingidas, pintadas, que aparentaban abrir espacios nuevos donde sólo había muros. Estas combinaciones pudieron en principio haber estado inspiradas en las *loggie* decorativas de Rafael y en los frescos de Genga (Villa Imperiale) y Peruzzi. Los pintores atendían a las instrucciones prácticas de *Le due regole della prospettiva pratica,* de Vignola y E. Danti, aparecido en Roma en 1583 y que conoció numerosas ediciones posteriores. Los autores se basaban en la *costruzione legittima* de Alberti y el método de Viator para determinar el punto de distancia (la distancia del ojo al punto de vista y a la superficie del cuadro). A propósito de los proyectos de grandes frescos sobre techos, Vignola-Danti defendían la concepción de que la pintura debe quedar limitada a *un único* punto distante –cuestión controvertida que hubo de ocupar a los teóricos a lo largo del siglo XVII–. En el notable fresco de fines del siglo XVI *El triunfo del amor,* de Annibale Carracci (Galleria Farnese, 1597-1604), no se sigue esta indicación.

Con las grandes ornamentaciones de palacios e iglesias, con los abundantes frescos en paredes y techos en edificios de Roma, Bolonia y Parma y, a fines del siglo XVI, también en la Europa transalpina, se incrementaron las instrucciones y reflexiones teóricas de los libros sobre perspectiva. Mención especial merece aquí el libro *Perspectiva, id est celeberrima ars,* de Jan Vredeman de Vries, publicado en La Haya en 1605/1606. En él se muestran fantasías arquitectónicas en un estilo rústico, dórico, y con atrevidas reducciones perspectivistas, destinadas a revelar al lector las posibilidades expresivas de la perspectiva. Las páginas gráficas de De Vries ejercieron, con su gran difusión, una considerable influencia sobre el arte de la pintura perspectivista de techos al norte de los Alpes.

FUNDADA EN 1620 QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

4

El Barroco

La *persuasio*

La teoría del arte del Manierismo tardío, tal como la conocemos a través de sus teóricos de la segunda mitad del siglo XVI –Armenini, Lomazzo y Zuccaro–, se adelantaba en muchos respectos a la clasicista posterior. Con el principio de la *imitatio* se definió una selección y una purificación de la naturaleza tal como se la veía realizada en las obras modélicas de la Antigüedad y del Renacimiento tardío. Según la máxima de la *Retórica* de Aristóteles –en la traducción italiana de 1570–, la misión del arte es enseñar, conmover y deleitar. Este objetivo de la retórica, circunscrita por términos como *persuasio* y *permovere,* fue reforzado en el curso del siglo siguiente. La semejanza fundamental de poesía y pintura consiste en que, por medio de la forma artística o la metáfora, ambas hacen visibles determinados sentimientos, y al transmitirlos al espectador o al oyente conmueven sus almas: «El mejor orador es aquel que con su discurso es capaz de despertar el espíritu de los oyentes, recreándoles y conmoviéndoles. Es su deber enseñar, distinguirse y, necesariamente, conmover» (Cicerón, *De opt. gen. orat.*, I, 3, 4). Ciertamente, Horacio pasa por alto el *permovere* de la retórica cuando, en su célebre sentencia, habla de «deleitar y enseñar al lector» (*utile dulci lectorem delectando pariterque monendo. Ars Poetica*, pp. 343/344), pero en otro contexto se refiere al carácter expresivo del arte de hablar: «Si quieres hacerme llorar, primero debes tú sufrir» (*Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi. Ars Poetica*, pp. 102/103). También Quintiliano hace hincapié en el carácter expresivo del discurso y su efecto sugestivo (*De inst. ot.*, XI, 3, 67).

El aspecto platónico, metafísico, de la teoría del arte del Manierismo tardío debe quedar detrás de la función instrumental del arte, de un arte de la persuasión, en el sentido más lato del término, que determina tanto el contenido como el revestimiento formal. El efecto sugestivo del arte depende de la disposición del oyente o espectador potencial a dejarse arrastrar por las cadencias generosas de las frases y las metáforas pintorescas, las aberturas ficticias y las perspectivas vertiginosas de los frescos de

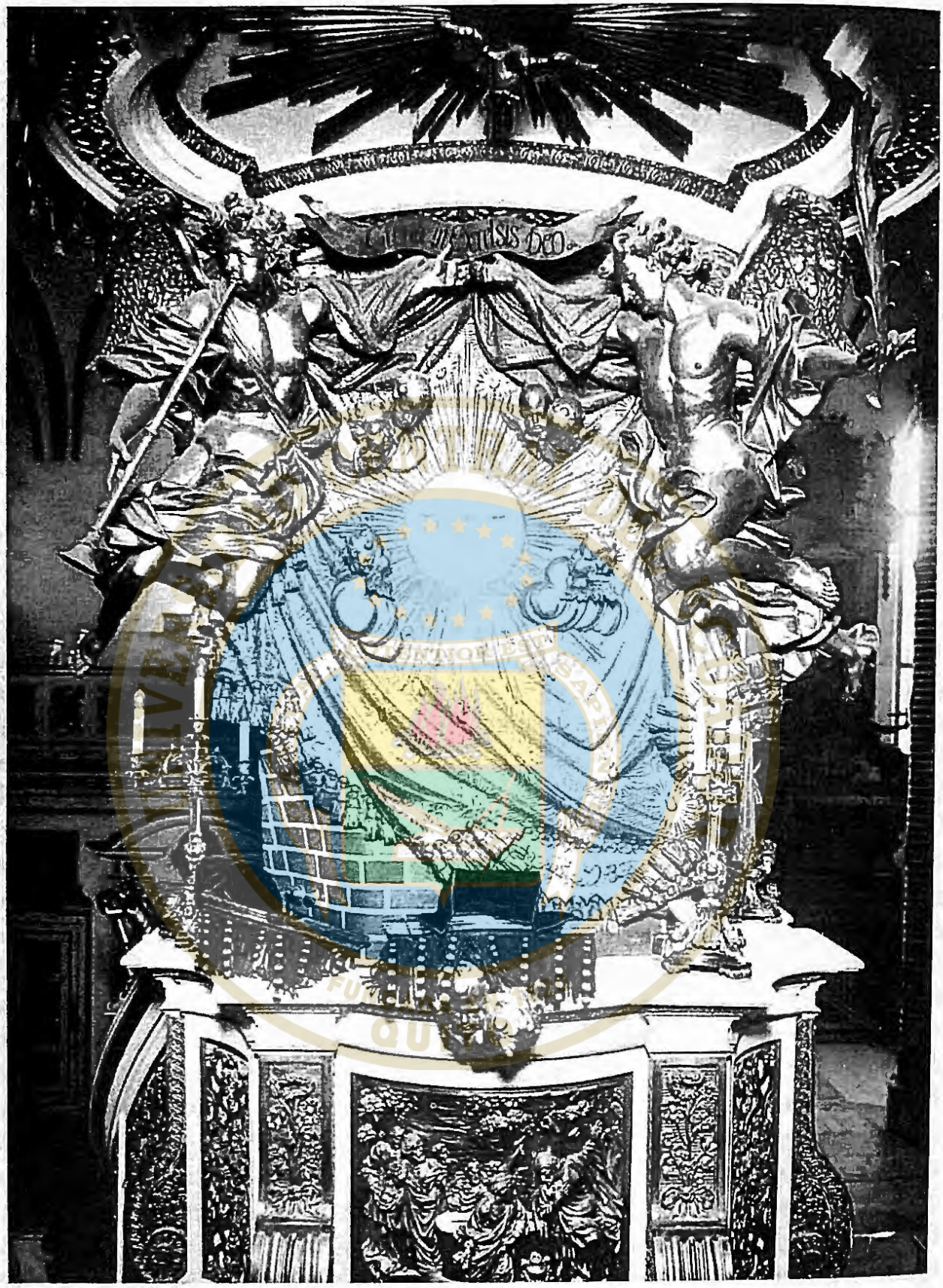


Fig. 41. B. Precht, N. Tessin e. J., Púlpito. Storkyrka, Estocolmo.

los techos, las figuras en movimiento y la fluidez de las transiciones en la pintura, la dinámica de las formas y el poder del claroscuro. Sea lo que sea lo anunciado o proclamado, en el núcleo del arte barroco hay siempre una función instrumental, persuasiva, una *persuasio* (véase Argan, 1955, Bibl. y fig. 41).

La manera de hacer efectiva esta función depende del carácter de la obra o del género, de la elección del tema y de las circunstancias de la situación comunicativa considerados como un todo; esta última comprende a quien encarga la obra, al artista, a la obra y al público, en definitiva los mismos factores considerados en la teoría retórica antigua. En cuanto al lado cualitativo de una obra de arte, los defensores de la poética aristotélica del siglo XVI lo consideraban desde la codificación de normas literarias y la comparación con obras literarias particulares de valor paradigmático. Por el lado de la teoría de las artes plásticas, esa consideración se hacía conforme a reglas de imitación y selección de la naturaleza, así como mediante la comparación con ciertas obras «clásicas» consideradas modélicas. En la arquitectura había que atenerse a los órdenes y las proporciones clásicos, así como a los estilos derivados de los *modi* tradicionales y su carácter. Una diferencia entre la concepción metafísicamente fundada de la belleza de los manieristas tardíos y la de los teóricos del Barroco radicaba en la importancia que estos últimos daban al estudio de la naturaleza. Según Zuccaro, la idea de la belleza *(disegno interno)* procede de lo suprasensible y se le presenta al artista independientemente del mundo visible. Sólo posteriormente encuentra la idea confirmación en lo sensible.

De 1597 a 1604, Annibale Carracci y sus ayudantes habían pintado unos suntuosos frescos con escenas amorosas mitológicas en la Galería Farnese; una celebración abierta y exuberante de la belleza sensible y la felicidad terrena diametralmente opuesta al espíritu de la Contrarreforma. Cuadros ficticios *(quadri riportati)* dentro de complicadas enmarcaciones, diferentes grados de realidad de figuras y medallones pintados, una dilatación perspectivista del espacio real a través de aberturas ficticias y arquitectura pintada *(quadratura)*, la riqueza de formas ornamentales y la abundancia de colores, contribuyen aquí al efecto total –la culminación tanto de la tradición formal romana como de la colorista boloñesa–. La sugestividad del todo, la intención didáctica y la sensibilidad positiva no son sino las señas de identidad del arte del Barroco, aquí ya anticipadas.

El Clasicismo

La elaboración de aquel programa pictórico atrajo al erudito Monsignore Giovanni Battista Agucchi (1570-1632). No fue casual que Agucchi y su círculo calificaran a Annibale Carracci de modelo y verdadero sucesor de Rafael y que la obra de este artista adquiriese carácter estéticamente paradigmático. Annibale Carracci y Domenichino habían realizado aquel ideal de belleza tan deseado por los teóricos de orientación clásica y tan conjurado en sus tratados. Mediante el principio de selección, la pintura había creado aquella belleza que la naturaleza ambiciona, pero que no ha podido producir. Esta opinión, pronto difundida, halló un lugar especialmente destacado en el tratado de Agucchi (*Trattato della Pittura*, escrito entre 1607 y 1615, y fragmentariamente publicado en 1646). Según Agucchi y sus seguidores (Tomasini, Massani, Angeloni, Carducho y Mancini, cuyo *Trattato* éste redactó entre los años 1619 y 1621; véase al respecto D. Mahon, 1947), en una obra de arte la belleza resulta de la elección de

lo mejor en la naturaleza. Esta idea no parece demasiado original; cabe seguir hacia atrás sus huellas hasta el tratado *Della Pittura,* de Alberti, donde la belleza empíricamente hallada se compone con la exigencia del tema digno.

Pero Agucchi también advierte del riesgo de confiar exclusivamente en la imitación de la naturaleza. Como los teóricos anteriores de la literatura, entiende la obra de arte como una idealización de lo visible dirigida al público ilustrado, y cuyo contenido sublime produce un efecto moral. En este respecto, la poesía y las artes plásticas son equiparables. Según Aristóteles, el tema primario de la creación artística deben ser las acciones del hombre. La unidad de lugar, tiempo y acción es inexcusable para que la materia histórica o mitológica tenga validez dramática.

En la aplicación consecuente de la poética aristotélica a las artes plásticas del Barroco, en este caso a la pintura, se intentaba representar el acontecer ascendiendo hasta aquel momento culminante al que siempre sigue un cambio repentino del curso de la acción; el giro inesperado, decisivo, que determina el desenlace feliz o desgraciado del drama, aquella *peripetie* de la que habla Aristóteles en los capítulos 10 y 11 de su *Poetikà,* que casi siempre aparece en el acto central. (Con este concepto está emparentado el de *metabolé,* un concepto general que significa transición o mutación y que casi siempre aparece en relación con la música para referir un cambio repentino del ritmo o de la armonía. Véase Platón, *República,* 397b-c.) Para subrayar la expresión narrativa de las imágenes de una historia, la representación persuasiva debía servirse además de lo gestual y de la fisiognómica. Este requisito había entrado ya con Alberti en la teoría del arte y Leonardo había cumplido con él. Ahora, la teoría clasicista del arte lo convertía en regla.

Nadie habría sabido realizar aquella belleza en las obras de arte mejor que los antiguos. Y también se consideró a algunos artistas del Renacimiento tardío como «clásicos»: Rafael, Miguel Ángel, Correggio y Tiziano. Aquel arte que en la segunda mitad del siglo XVI se hallaba, según Agucchi y Mancini, en declive, era ahora rehabilitado por Annibale Carracci. Su capacidad para reconocer lo mejor en la naturaleza y en sus precedesores y continuar la tarea de éstos fue aquí decisiva. Si los manieristas se habían alejado de la naturaleza y de la verdad a causa de su teoría metafísica de la belleza y de su concepto especulativo del arte, en la pintura de Carracci la belleza es resultado del estudio de la naturaleza. Lo cual sucede con la condición de que el pintor posea talento suficiente para representarse la forma ideal *(idea del bello),* como lo poseyeron también los clásicos y Domenichino.

En contraste con éstos, Caravaggio es acusado de practicar una imitación esclava de la naturaleza. Como el escultor antiguo Demetrio, tenido por moderado, «ha abandonado la idea de belleza y se ha limitado a la mera semejanza» (*Caravaggio eccellentissimo nel colore hà lasciato in dietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.* Agucchi, *Trattato,* cit. en Mahon, 1947, p. 257. Un seguidor suyo fue V. Carducho, *Diálogo de la pintura,* Madrid, 1633).

Agucchi se dirigía a un círculo de anticuarios, entendidos *(cognoscenti)* y mecenas, a los cuales exhortaba a aceptar el juicio de los ilustrados *(conoscimento illuminati).* En los primeros decenios del siglo siguiente, época en que los boloñeses desarrollaban un estilo propio en frescos y grandes retablos que ha recibido la denominación de

«primer Clasicismo barroco», se establecieron las líneas maestras de una teoría clasicista del arte que no dejaría de ganar adeptos a lo largo del siglo XVII. Tanto las artes plásticas, con su forma sugestiva y su pretensión didáctico-moral, como la teoría, que mostraba las raíces clásicas y explicaba el carácter instrumental de aquéllas, hallaron buena acogida en aquella burguesía que en las grandes ciudades de la Europa occidental no cesaba de adquirir poder y prestigio (véase Argan, 1955, p. 13).

El nuevo ideal de belleza por el que abogaban Agucchi y los que pensaban como él mostraba, así, un carácter más constructivo y sólido que aquella doctrina espiritualista que Zuccaro preconizaba en sus discursos ante la Academia. En esta época todavía no cabe poner un signo de igualdad entre lo académico y lo clásico. En los años 1634-1638, por ejemplo, Pietro da Cortona era presidente de la romana Accademia di San Luca, pero como artista cultivaba un estilo pictórico «naturalista» que se distinguía del de los clasicistas puros. Por otra parte, Bernini, a quien un clasicista como Bellori tachaba de «naturalista», desarrolló un programa que fue adoptado y puesto en práctica por la Academia Francesa. La teoría de Zuccaro tuvo una repercusión social en el siglo XVII: el conocimiento de las reglas y la erudición que un artista debía poseer para poder crear contribuyeron a elevar su rango social, y así el artista gozó, además del reconocimiento a su actividad práctica, de una consideración adicional como entendido y erudito.

Poussin – Descartes

En 1624, el pintor francés más importante del siglo, Nicolas Poussin (1594-1665), viajó a Roma. Allí pronto hizo, en la teoría y en la práctica, de intercesor del ideal clasicista. Las *Observaciones sobre la pintura* de Poussin son principalmente textos selectos que, como artista y filósofo, difundió en sus cartas –en 1672 se incluyeron las *Lettres et propos sur l'art* en la obra historiográfica de Bellori *Vite de'pittori*...

No es necesario volver aquí sobre la forma y la importancia de la imitación de la naturaleza ni sobre el papel paradigmático de las «obras clásicas». Pero hay que destacar la importancia extraordinaria que Poussin concedía a la función didáctico-retórica que presidía la parte de la teoría clasicista del arte dedicada al aspecto «expresivo»: no hay que entender la obra como objeto acabado, independiente del espectador, pues la obra actúa, en virtud de su estructura sugestiva, como impulso dinámico a la acción. En su análisis de lo gestual y de su función en las imágenes, dice Poussin: «Hay dos instrumentos que cautivan el alma del oyente: la acción (el gesto) y el modo de exposición (la dicción). La primera es tan importante y eficaz que Demóstenes le dio preferencia entre las artes de la retórica. Cicerón la llama el lenguaje del cuerpo y Quintiliano le atribuyó tal fuerza y eficacia que sin ella las ideas, demostraciones y expresiones parecerían no tener sentido; también las líneas y los colores carecen de valor sin ella» (véase Quint., *Inst. or.* XI, iii, 1-6; Blunt, 1937/1938, p. 345; Holt, 1958, II, pp. 143-144).

El parentesco entre poesía, drama y pintura es, desde el punto de vista expresivo, tan estrecho que Poussin afirma: «Puede determinarse la forma de cualquier cosa por

Fig. 42. Poussin, *Apolo y Dafne.* Louvre, París.

su efecto o su función; algunas cosas causan risa o miedo, y en ello radican sus formas... Los colores en la pintura parecen estar creados con la intención de seducir a la vista de la misma manera que los versos de la poesía seducen al oído» (Holt, 1958, II, pp. 145/146; fig. 42).

Sin embargo, son precisamente los colores y la imitación pictórica de luces y sombras los medios artísticos que (según Bätschmann) Poussin conscientemente emplea para que la valoración estética que el espectador hace de la obra haga también al propio espectador presente la autonomía de la obra de arte. De ese modo, a la *persuasio* y al efecto ilusionista se oponía «dialécticamente» la experiencia estética, quedando ambos al servicio de la formación de la conciencia estética: «Con la superación del *modus* por el sistema de los colores, el cuadro se presenta como objeto de *prospecto,* de la visión consciente...» (a diferencia de la mera visión, del *aspecto*). «Eso significa que, partiendo del cuadro, los espectadores no son definidos como objetos de una fascinación. El cuadro no debe hacerles rendirse al poder de lo representado, sino permitirles una visión consciente de lo representado» (*Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Zurich / Munich, 1982, p. 49). En realidad, este principio estético puede suponerse en la mayoría de los grandes artistas; la peculiaridad del Barroco en general, y de Poussin en particular, radica en que la conciencia estética en cierto modo reacciona contra el efecto y la intención instrumentales del arte. A la didáctica contenida en el arte se junta una segunda, estética, cuya intención y efecto pueden perfectamente compararse con la reflexión filosófica del racionalismo.

Poussin distinguía así entre la imitación de las cosas visibles y la recreación específicamente *artística* de lo visible, la cual se refiere a la idea y al orden de la obra artística en la conciencia de su autor. Parejamente Descartes, el gran contemporáneo de Poussin, distinguía, en el dominio de la filosofía, el espíritu y el mundo visible. La percepción sensible aparecía en él sólo como categoría de la conciencia: «Las cualidades sensibles no son objeto de nuestro pensamiento, pero gracias a su presencia en el alma adquiere el pensamiento saber sobre sus objetos» (Aspelin en su caracterización de la teoría del conocimiento de Descartes. *Tankens vägar.*, II, 1977, p. 56).

Semejante en su papel a la *ratio* en Descartes, es en Poussin la *idea* como el verdadero objeto de la representación del artista. Ella dirige su estudio del mundo visible y da a su esfuerzo y a su obra auténtico sentido y coherencia interna. Hemos visto cómo la forma y la función instrumentales de la obra artística según la teoría, influida por la retórica, del Barroco, permitieron una concepción idealizada de la belleza. De parecida manera acentuaba el racionalista Descartes el primado del entendimiento y la identidad del pensamiento con la conciencia en general. La facultad humana del pensamiento y las ideas del alma eran interpretadas en su *Discours de la méthode* (1637) como expresión de la capacidad innata del hombre para la abstracción y la lógica.

El referido paralelismo entre la teoría del conocimiento de Descartes y la teoría del arte de Poussin merece una consideración mayor de la que se le ha prestado. Hasta ahora, lo más frecuente ha sido señalar la coincidencia entre los componentes «expresivos» de la teoría clasicista del arte y la temática del tratado del filósofo sobre «las pasiones del alma» (*Traité des passions de l'âme*, 1649; véase Mahon, 1947, p. 148, n. 130). Aunque Descartes describe los procesos de la naturaleza y del cuerpo humano en términos mecánico-cinéticos, en el caso del hombre su sistema no es tan carente de alma como se supone. En contraste con los animales, el hombre posee un alma, una sustancia pensante, que le es innata e interviene cada vez más en su proceso de maduración. La estricta oposición entre la naturaleza inanimada, que se despliega en el espacio *(res extensa)*, y el mundo espiritual interior del individuo, que se reconoce como ser pensante *(res cogitans)*, es salvada por la *voluntad*, el bien más alto del alma que Dios ha dado al hombre. Ella domina no sólo los movimientos del cuerpo, sino también los movimientos afectivos, como el amor y el odio, la alegría y la tristeza. De todas las pasiones, la que ocupa el lugar más alto es la *admiratio*, la admiración intelectual de algo nuevo que incita a la contemplación del mundo y a la investigación racional. (El concepto aparece también en Tomás de Aquino y en Nicolás de Cusa, pero el origen *espiritual* de este proceso mecánico constituye una novedad.)

Kepler y Galileo habían concebido la naturaleza y el universo como sistema mecánico, sujeto a las leyes matemáticas del movimiento. De la matemática proviene también, según Descartes, la máxima claridad (evidencia) en la certeza del ser de la conciencia, y la matemática hace posible además la comprensión propiamente científica de la naturaleza (cuerpo, espacio, movimiento). El mundo no espacial, anímico, de las cualidades sensibles, las sensaciones y las pasiones es objeto de la psicología. Si los humanistas habían intentado dominar la vida anímica con ayuda de una filosofía moral de corte estoico-cristiano, a Descartes le interesaba comprender científicamente sus le-

yes para de ese modo asegurar el primado del espíritu sobre el mundo de las emociones y las ideas confusas. Este enfoque racional puso los fundamentos gnoseológicos de una estética en el más propio sentido del término, que cien años después encauzaría, con ciertas modificaciones, Baumgarten. Pero, inicialmente, la «intelectualidad de las cualidades sensibles» fue aquí determinante:

> La mayoría de las doctrinas filosóficas modernas había recibido de las literaturas escéptica y epicúrea la tesis de que colores, sonidos, olores, sabores, presión, calor y tacto no son verdaderas propiedades de las cosas, sino sólo signos de ellas en el espíritu, y aquellas doctrinas repetían los ejemplos antiguos. Vives, Montaigne, Sánchez y Campanella se mostraban unánimes en esto; y Galileo, Hobbes y Descartes renovaron la doctrina democrítea según la cual a las diferencias cualitativas de la percepción corresponden *in natura rerum* sólo diferencias cuantitativas, de modo que aquéllas son la forma de la representación interior de éstas. Descartes consideraba las cualidades sensibles como oscuras y confusas, siendo para él la intelección de las determinaciones cuantitativas del mundo exterior, por su carácter matemático, la única idea clara y distinta, es decir, verdadera. (W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie,* ed. de 1957, p. 346.)

Con la misma precisión y frialdad de la psicología intentaron en el siglo XVII las artes plásticas penetrar en la vida anímica y reflejar en el retrato la fisonomía y la personalidad. Desde el siglo XV, los afectos habían sido objeto de representación artística. En el marco de la teoría de los afectos y de la nueva psicología racional del siglo XVII cabe hablar de una sistematización de estos empeños; la representación de la mímica y de lo gestual servían al estudio científico del lenguaje anímico, y también a la transmisión y la expresión de contenidos mentales. En este campo, la obra de Annibale Carracci fue modélica, distinguiéndose, según Mancini, en el tratamiento de la «expresión, el carácter y la composición de la acción» (*espression, proprietà e composition d'historia;* cit. en Mahon, 1947, n. 36).

La doctrina de los modos

Hemos visto que la teoría de los modos de la música antigua adquirió una importancia creciente incluso para las demás artes. Los estilos arquitectónicos y los distintos géneros del arte escénico y de la pintura acusaron su influencia en la forma y en el contenido, y hubo una adaptación de la expresión subjetiva al orden que aquella teoría establecía. Cada modo posee una expresión general propia y suprapersonal, la cual corresponde a la función del edificio o de la obra plástica y establece la relación con el público, esto es, con la convención y la norma. El origen de la teoría de los modos era bien conocido por los teóricos del siglo XVI. El filólogo francés Ludovicus Demontiosius (Montjosieu), que pertenecía al círculo de Jean Antoine de Baïf y su academia, escribió un gran tratado sobre las cinco formas artísticas de la Antigüedad (*Gallus Romae hospes,* Roma, 1585).

Ellenius ha señalado un capítulo especulativo de esta obra en el que se hace una comparación directa entre música y pintura. Sonidos, intervalos, timbres y tonalidades

se corresponden allí con colores y matices (Ellenius, 1960, pp. 26 ss.). En este mismo espíritu describía Giuseppe Zarlino, en su tratado musical *Istituzioni harmoniche* (1558), la relación de los *modi* musicales antiguos con los de las artes plásticas. Y antes hemos señalado el paralelismo entre la doctrina de los afectos, la teoría de los colores y la teoría musical en Lomazzo y sus contemporáneos (véanse pp. 292 ss.; véase también Blunt, 1937/1938; Zeitler, 1965; y Bialostocki, 1966, pp. 17 ss.).

Los diferentes *modi* eran en la teoría del arte orientada a la retórica el medio artístico más importante cuando se trataba de conmover el ánimo del oyente o el espectador. Esto era especialmente típico de los teóricos del siglo XVII. Demontiosius dejó su impronta en la tesis de Franziskus Junius de que la pintura es ante todo un arte de expresión (véase p. 316). Y Poussin aceptó en general las interpretaciones de Giuseppe Zarlino sobre este tema en su conocida *Carta* a Paul Fréart de Chantelou (1648):

> Nuestros admirables griegos antiguos, inventores de todo lo bello, descubrieron distintos modos, con los que consiguieron efectos maravillosos.
>
> Esta palabra, «modo», significa propiamente la razón, o la medida, o la forma de que nos servimos para hacer algo; ella nos obliga a no propasarnos, y hace que en todo lo que llevemos a cabo haya cierta medida y moderación; y esta medida y moderación no es otra cosa que una manera u orden determinado y fijo, procediendo conforme al cual la cosa conserva su esencia.
>
> Siendo los modos de los antiguos composiciones de muchas cosas particulares, de su variedad resultaba una cierta diferencia de modo, por la que se podía reconocer que cada una de estas diferencias tenía un no sé qué de peculiar, especialmente cuando las cosas individuales que entraban en la composición estaban dispuestas de forma proporcionada, de lo cual resultaba una capacidad de infundir en el alma del espectador distintas pasiones. De aquí que los sabios antiguos atribuyeran a cada modo propiedades y efectos que sentían brotar en ellos mismos. Por eso decían que el modo dórico es sólido, grave y severo, y lo aplicaban a materias graves, severas y llenas de sabiduría.
>
> Pero cuando pasaban a cosas placenteras y alegres se servían del modo frigio porque sus modulaciones son mucho menores que en los demás modos, y su aspecto más vivo. Estas dos maneras, y ninguna otra, fueron alabadas y aprobadas por Platón y Aristóteles; considerando a las demás inútiles, ambos estimaban este modo vehemente, furioso y muy severo, apropiado para asombrar a los hombres.
>
> Espero pintar dentro de un año un cuadro en este modo frigio. Las escenas bélicas terribles son aquí especialmente apropiadas.
>
> Ellos eran, además, de la opinión de que el modo lidio se acomoda a los temas luctuosos porque no posee ni la sencillez del dórico ni la severidad del frigio.
>
> El hipolidio encierra cierta suavidad y dulzura que llena de gozo el alma del espectador. Estas cualidades son apropiadas para los temas divinos, la gloria y el paraíso.
>
> El jónico lo inventaron los antiguos para representar en él danzas, bacanales y fiestas, pues es de naturaleza alegre.
>
> *Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit des merveilleux effets.*

Cette parole «mode» signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et, partant, telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme; dedans procédé par lequel la chose se conserve en son être.

Étant les modes des anciens une composition de plusieurs choses mises ensemble, de leur variété naissait une certaine différence de mode par laquelle l'on pouvait comprendre que chacun d'eux retenait en soi je ne sais quoi de varié principalement, d'où procédait une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions. De là vient que les sages anciens attribuèrent à chacun sa propriété des effets qu'ils voyaient naître d'eux. Pour cette cause ils appelèrent le mode dorique stable, grave et sévère, et lui appliquaient matères graves, sévères et pleines de sapience.

Et, passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usaient le mode phrygien pour avoir ses modulations plus menues qu'aucun autre mode, et son aspect plus aigu. Ces deux manières, et nulle autre, furent louées et approuvées de Platon et Aristote, estimant les autres inutiles, ils estimèrent ce mode véhément, furieux, très sévère, et qui rend les personnes étonnées.

J'espère, devant qu'l soit un an, dépeindre un sujet avec ce mode phrygien. Les sujets de guerres épouvantables s'accommodent à cette manière.

Ils voulerent encore que le mode lydien s'accommodaît aux choses lamentables parce qu'il n'a pas la modestie du dorien ni la sévérité du phrygien.

L'hypolydien contient en soi une certaine suavité et douceur, qui remplit l'âme des regardants de joie. Ils s'accommodent aux matières divines, gloire et paradis.

Les Anciens inventèrent l'ionique avec lequel ils représentaient danses, bacchanales et fêtes, pour être de nature joconde. (*Correspondance de Nicolas Poussin*, Ch. Jouanny [ed.], 1911, n.° 156.)

El «estilo elevado», con su función y finalidad moral, se distingue aquí por la elección del tema *(concetto)*, la estructura unitaria *(struttura)* de la obra y un estilo *(stile)* específico que es propio y particular de cada artista. Por primera vez es ahora (según Panofsky) el concepto de estilo equivalente al de la primitiva *maniera:* «El estilo es una manera y una técnica particular de la pintura y el dibujo que nace del genio particular de cada uno en la aplicación y el uso de las ideas, y este estilo, manera o gusto es fruto de la naturaleza y del ingenio» (*Lo stile è una maniera particolare e industria di dipingere e disegnare, nata del particolare genio di ciascuno nell'applicatione e nell'uso dell'idee, il quale stile, maniera o gusto si tiene della parte de della natura e dell'ingegno.* Posussin-Bellori, *Vite*, 1672, pp. 460 ss.; cit. en Panofsky, *Idea*, 1960, p. 115, nota 244).

El tema de la obra debe tener carácter histórico, pues este carácter es el más apropiado para mostrar al hombre y su alma «cómo deben ser». La belleza del cuerpo se muestra en la calidad de su forma. La composición puede analizarse en las componentes orden y modo, así como en sus formas particulares de acuerdo con el género. Al orden corresponden las distintas partes de la composición, y el modo *(modo)* se expresa en la proporción de los miembros en relación al todo, y la gracia y la belleza de las formas particulares brotan de la singularidad de las líneas, los colores y las sombras.

No es sorprendente que la división formal de Poussin se orientase al sistema de la arquitectura vitruviano. También su caracterización del artista se aproxima a la que Vitruvio hace del arquitecto. Vitruvio relaciona la composición *(dispositio)* ideal de un edificio con el propósito *(cogitatione)* y la inventiva *(inventio)* del arquitecto. Poussin insiste, por su parte, en que la belleza de ningún modo puede identificarse con la materia o con la forma naturalmente dada. La intención artística se halla más bien al servicio de «la idea de las cosas incorpóreas; y en el caso en que la pintura representa cuerpos, se fija solamente en su orden, su modo y su especie, y está más atenta a la idea de lo bello que a cualquier otra» (*E qui si conclude, che la Pittura altro non è che una idea de le cose incorpore, quantumque dimostre li corpi rappresentando solo l'ordine, e'l modo delle specie delle cose, et la medesima è più intenta all'idea del bello che a tutte l'altre.* Bellori, *Vite*, 1672, p. 461. Cfr. Panofsky, *Idea*, p. 117, nota 261).

Como Descartes, Poussin distingue entre el mundo objetivamente presente de las cosas físicas, los cuerpos y el espacio y las sensaciones que éstos producen en el alma del hombre. El carácter de un modo no está dado objetivamente, sino que es concebido por la conciencia del hombre como propiedad de la obra a la que se atribuye tal cualidad. Los distintos modos en la arquitectura y en los temas de la pintura y sus géneros son formas artísticas establecidas en las que el artista puede introducir sus propias ideas y su capacidad expresiva. El carácter de los modos y los sentimientos a ellos ligados son sometidos a un análisis como el que llevó a cabo Descartes en su *Traité des passions de l'âme*. El consenso general que parecía predominar en las épocas antigua y «moderna» en cuanto a la estimación de la cualidad expresiva de cada modo quedaba reducido a la constancia de la psique humana –un axioma subyacente en toda la teoría clasicista del arte–. Las formas establecidas en los distintos estilos obligan al artista a cierta economía de los medios; éste se somete a cierto orden y medida cuyo carácter racional en cierto modo sirve para contener los afectos del creador artístico. También el hombre es representado, dentro de este marco normativo universal, como ha de ser, sin que ello menoscabe el carácter original del sentimiento y de la expresión sugestiva.

Ernst Cassirer ha puesto de relieve el paralelismo entre, por un lado, los géneros y los tipos (y aquí hay que mencionar la doctrina de los modos) y, por otro, aquellos géneros y modos que en la ciencia natural servían para caracterizar las cosas y su función. Del mismo modo que el científico no inventa estos conceptos, los principios mencionados de la teoría del arte no son de la competencia del artista. Ellos le sirven de orientación en su creación, pero no menoscaban su capacidad ni cuestionan su genio (véase *Philosophy of the Enlightenment,* 1955, p. 390).

El objeto de la representación artística, o el género, piden un modo, pero la forma personal que puedan recibir es cosa del artista. Según la concepción clasicista, lo nuevo no es en el arte un fin en sí mismo, y sólo puede tener un interés legítimo dentro de los límites que marcan ciertos principios, como los de la sencillez, la concisión y el modo junto a otras normas. Una evolución posterior de un modo, un género o una forma ideal encontrada no es, según la concepción del arte de orientación clasicista, ni posible ni deseable. La forma clásica, perfecta, de una obra de arte, el ideal, en suma, será siempre la expresión óptima, adecuada e irreemplazable de todo contenido.

Franciscus Junius

Franciscus Junius (1589-1674), que vivió en los Países Bajos y en Inglaterra, fue uno de los principales humanistas y teóricos del arte de la primera mitad del siglo XVII. Los tres libros de su gran tratado *De pictura veterum,* publicados en 1637 en Ámsterdam, se dirigen al mundo erudito, a los filólogos y entendidos en temas antiguos, e intentan resucitar el arte antiguo en toda su riqueza. El ideal de la Antigüedad, el estilo elevado, es aquí conjurado a costa de la modernidad. Junius se adelanta así, como Agucchi y Poussin en Roma, a Bellori. En su aspiración a reorientar la pintura contemporánea, en la materia como en la forma, al ideal antiguo, pudo haber recibido el estímulo de los eruditos de Leiden, principalmente el de Gerhard Johann Vossius. Tras emigrar a Inglaterra, Thomas Howard, *second Earl of Arundel,* a cuyo servicio entró en 1621 como bibliotecario, le apoyó en sus proyectos.

El entusiasmo por los antiguos y el deseo de dar a conocer en Inglaterra la Grecia antigua y la herencia clásica tienen un reflejo teórico en *De pictura veterum*. Ellenius ha demostrado que Junius recurrió a una serie de teóricos del arte: Alberti, Ghiberti, Poliziano, Gauricus, Cardanus y Demontiousius, pero sobre todo se remitió a autoridades antiguas, como Quintiliano, Cicerón, Tácito, Plinio el Viejo, Plutarco y Pseudo Longino. La finalidad didáctico-moral de la retórica sirvió también a Junius de modelo. En su trabajo se presentó como valedor de esta finalidad, lo cual le hace aparecer como figura representativa de la teoría clasicista del arte en la primera mitad del siglo XVII.

El libro primero de *De pictura veterum* explica el origen del arte, cuando el impulso a la imitación de la naturaleza y el resorte de la fantasía, *imitatio* y *phantasía,* habrían valido como norma. La fantasía es aquí la instancia superior. También el espectador tiene que poseer imaginación para poder contemplar y enjuiciar correctamente una obra artística (véase Ellenius, 1960, p. 37).

El libro segundo trata de la evolución del arte y la formación del artista. De la crítica estilística de la prosa antigua tomó Junius el concepto de la *simplicitas;* aplicado éste al lenguaje de la imagen, implica claridad, simplificación y comedimiento en las formas y los colores, así como en la representación de posturas y movimientos. Esta postura clasicista aparece reforzada en todas las partes en que la Antigüedad es ensalzada como único modelo válido para el artista. También se le ofrece al artista plástico la posibilidad de alcanzar la misma meta a la que aspiraban los humanistas: la inmortalidad en la forma de la gloria póstuma.

En la introducción al libro tercero se exponen los principios capitales que el artista debe observar: «La invención o la materia histórica; la proporción o conformidad de las partes; los colores y las luces, las sombras, el brillo y la oscuridad; los movimientos, que expresan acciones y estados anímicos; y finalmente la composición o economía en la disposición de las partes de toda la obra» (*Inventio sive Historia: proportio sive Symmetria: Color, et in eo Lux et Umbra, Candor et Tenebrae: Motus, et in eo Actio et Passio: Collocatio denique sive Oeconomica totius operis dispositio. De Pict. vet., Argumentum Libri Tertii,* p. 130; cit. en Ellenius, 1960, p. 74). La tradición humanista, retórica, se reconoce ya en los términos empleados –podemos rastrear la mayoría de ellos hasta Alberti y

Vitruvio. En primera línea se encuentra también el axioma de que el pintor debe ser un hombre instruido, y su materia, sublime. Si el poeta busca la admiración *(admiratio),* el pintor debe aspirar a la claridad en la elección de la materia y en la ejecución *(evidentia, enérgeia).* Las artes plásticas se fundan en el principio de la imitación. Ellenius ha hecho un brillante análisis de toda la tradición humanista a la que Junius se remite (1960, pp. 73-90; además hay que reparar en el parentesco de los nuevos términos empleados: *actio, passio, admiratio* y *evidentia,* con los que utiliza Poussin, y también con los de la teoría del conocimiento y del *Traité des passions de l'âme* de Descartes).

La imitación de la naturaleza y de los grandes modelos ha de estar, sin embargo, según Junius, subordinada siempre a la fantasía, a aquella capacidad de inspiración e imaginación casi mítica que posee el artista. Junius fue de los primeros que trasladaron la definición del Pseudo Longino de «lo sublime», y la idea de la inspiración del orador y el poeta *(enthousiasmós),* a las artes plásticas (véase p. 84, así como *De Sublimitate,* XV; *De pict. vet.,* III, I, 148. Junius se adelantó así a aquella tendencia que se inició a fines del siglo XVII, cuando alcanzó gran difusión la traducción que Boileau hizo en 1647 del texto antiguo; véase p. 332. Las primeras ediciones del texto de Pseudo Longino aparecieron ya en el siglo XVI: la de F. Robortello, una traducción latina de 1572, y la edición de Petré, de 1612.)

Las cualidades, objetivamente presentes en la obra artística, de lo bello y la armonía son designadas con términos como *proportio* y *symmetria.* Como ya lo fueron los teóricos del Quattrocento, Junius es de la opinión de que la norma es resultado del estudio de muchos cuerpos; la *idea* no es entonces fruto de la inspiración divina, como pensaban los manieristas, sino –como también opinaba Agucchi– una *idea a posteriori.* Esta valoración de la imitación selectiva de la naturaleza quedaba, sin embargo, rebajada por la desconfianza del clasicista hacia el efecto confundidor de los colores. Este paralelismo de elocuencia y pintura, de claridad de la dicción y riqueza de metáforas y colores, preparó el terreno a las polémicas posteriores entre «poussinianos» y «rubenistas». El mismo comedimiento debía practicarse, según Junius, en la representación de movimientos que pudieran hacer confusas la composición y la distribución de las figuras en el cuadro (Ellenius, 1960, p. 79; con referencias a Quintiliano, *De inst. or.,* 2f x, pp. 11 s.).

A las perfecciones mencionadas que distinguen a un bello cuadro –equilibrio, comedimiento en la representación del movimiento y del color, selección cuidadosa de los distintos cuerpos, claridad y abarcabilidad– se añadían la belleza y la gracia, *venus* y *grazia. Grazia* no es ahora aquel fondo metafísico de todo ser y toda belleza, como lo era en Lomazzo, sino un instinto innato del artista. Aunque también este significado modificado del término tuvo su importancia en la teoría del arte de Lomazzo, en la que éste se remitía a autores como Castiglione y Vasari.

De pictura veterum (1637), de Franciscus Junius, fue una aportación, no poco relevante, de un clasicista al debate teórico de la época. El arte de los antiguos –el estilo puro y el contenido digno que ellos hicieron realidad– debía servir al artista de modelo. (Según los expertos, Poussin habría vuelto a aproximarse a este ideal soñado.) Para los humanistas de los Países Bajos, como Vossius o Grotius, o para el favorecedor del Clasicismo en Inglaterra, el conde de Arundel, la obra de Junius fue clave de su tiempo, y una obra, además, en la que su autor demostró su gran erudición y familiaridad con los au-

tores antiguos. Pero en nuestro contexto es más importante la pregunta que se hace aquí Ellenius: ¿hasta qué punto aceptaban los artistas esta teoría de orientación clasicista y la exigencia de que el arte cumpliera una función moral-didáctica? Quizá Anthonius van Dyck fue influido por ellas en los años treinta. En este contexto tiene particular interés el contacto de Junius con Rubens, a cuyo arte en el fondo se oponía. Pero en una carta a los eruditos planteaba el pintor agudamente el problema de la imitación de los pintores antiguos: mientras que las obras maestras de la Antigüedad no eran más que imágenes de ensueño, las de los italianos modernos servían como *exempla* reales.

La recepción del tratado *De pictura veterum,* traducido al holandés en 1641, comenzó con retraso. Hasta la década de 1660, en que el Clasicismo ganó terreno en los Países Bajos, no llegó esta obra a ser conocida por un amplio círculo de lectores (véase p. 343).

La historiografía del arte

La teoría del arte del siglo XVII, anclada en la poética y la retórica, se dirigía ante todo a humanistas, anticuarios y entendidos, más interesados en los principios universales de la creación artística que en la documentación biográfica e histórica del arte. Mas, paralelamente, continuaba la tradición historiográfica que de forma tan monumental había iniciado Vasari. Las obras historiográficas comenzaban casi siempre con una introducción teórica, a menudo de cuño clasicista, seguida de descripciones de vidas de artistas. Ello era ya el caso de, por ejemplo, *Il Riposo* (1584), de Raffaele Borghini, donde los artistas eran valorados conforme a los axiomas expuestos en la introducción. Modelo y fuente de estas obras eran las *Vite* de Vasari, sin que, por supuesto, se pretendiese emular las dimensiones de este trabajo historiográfico. Más interés tiene aquí la atención a las nuevas generaciones de artistas, en cuyo tratamiento los sucesores de Vasari necesariamente hubieron de gozar de mayor autonomía.

El principal historiógrafo del arte de finales del siglo es el flamenco Karel van Mander (1548-1606), radicado en Haarlem, y cuyo *Het Schilderboeck* se imprimió en Alkmaar en 1604. Mander pertenecía a aquel círculo de «romanistas» ilustrados que veían en el arte antiguo y romano la norma y el modelo de todo buen arte. En la parte tercera de la obra de Van Mander se habla por vez primera de los antiguos maestros holandeses (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, etc.), cuya orientación empírica es comparada, e incluso equiparada hasta cierto punto, con la dirección que simultáneamente tomaba el arte italiano. Con esta generación de artistas se inicia una nueva época, designada como *oude moderne,* en la evolución del arte del norte europeo. El estilo de los modernos nació, según Van Mander, en el siglo XVI de la recepción de la Antigüedad y del Renacimiento italiano. Mander se detiene también en artistas alemanes, como Durero y Holbein.

El *Schilderboeck* de Van Mander fue una obra pionera en lo referente a la exposición histórica de la evolución que en el siglo XVI siguió el arte al norte de los Alpes. A pesar de su vinculación al ideal estilístico romano y de su dependencia de Vasari, Mander puso de relieve la importancia de los colores, cuyo papel es comparado a aquél no obstante su acentuación unilateral del *disegno*.

Ya hemos indicado la importancia de las *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (1672) de Bellori. La rigurosa selección que lleva a cabo en su presentación de los principales artistas del siglo XVII estaba determinada por una posición fundamentalmente clasicista. Bellori se mostraba crítico con la exposición, más técnica y formal, de Vasari. En su descripción de las estancias de Rafael (1695) da Bellori un ejemplo de sus ambiciones literarias, en las cuales no es posible no reconocer la influencia de las *imagines* de Filóstrato el Viejo y de la tradición helenística en la descripción de obras artísticas *(ekphrasis)* (véase p. 75).

En contraste con Bellori, el florentino Filippo Baldinucci († 1696) tomó sobre sí la tarea de continuar la obra de Vasari. Su gran obra *Notizie de' Professori del disegno* apareció en parte póstumamente en los años 1681-1728. Baldinucci encarna el tipo del crítico culto siempre dispuesto a defender la tradición toscana frente a la boloñesa. En contraste con la mayoría de los teóricos de su época, se interesó también por los artistas individuales y las cuestiones técnicas, siendo ambas cosas un aspecto más de su obra. Schlosser ha visto, especialmente en la historia del grabado (1686) estudiada por Baldinucci, un ejemplo temprano de descripción de una técnica autónoma –la obra se escribió en una época en que tales puntos de vista apenas tenían sitio en la literatura teórica–. Durero, a quien los estudiosos italianos anteriores no habían dedicado mucha atención, aparece aquí debidamente destacado.

Baldinucci se esforzó por dotar a su trabajo de una base científica, para lo cual reunió abundante documentación. Como Vasari, adquirió para Cosme III de Medici gran cantidad de dibujos que le sirvieron para guiarse en su crítica de los estilos. Por encargo de la reina Cristina escribió además la ya mencionada biografía sobre el mayor artista contemporáneo de Italia: Bernini (*Vita del Cavaliere... Bernino,* Florencia, 1682). En ella hace un lúcido análisis de la evolución artística de este maestro, cuyas obras reconoce demasiado originales e independientes para ajustarse a las ideas clasicistas.

La tradición de la historiografía artística en Venecia no puede medirse, en erudición y en estilo, con la florentina y la romana, pero, como se observa ya en las *Notizie d'opere del disegno,* de Marcantonio Michiel, publicadas en los años 1520-1530, demuestra objetividad y ponderación de juicio. Cualidades estas reconocibles, por ejemplo, en *Delle cose notabili... in Venetia* (1556) y *Venetia... descritta* (1581), de Francesco Sansovino, auténticas «guías» de la ciudad de Venecia. Este género de descripción, donde la tipografía tiene su importancia, se remonta a la tradición medieval de los *Mirabilia,* pero la comprensión del arte, la capacidad de juicio crítico y las dotes literarias de los *conoscenti* del siglo XVI le dieron una cara enteramente nueva.

Desde mediados del siglo XVI, el colorismo fue constituyendo un rasgo específico de la tradición artística veneciana. Los teóricos del arte de Venecia lo valoraban y oponían al *disegno* de los florentinos. Esto se observa en prácticamente todos sus trabajos: en el *Dialogo di Pittura* (1548), de Paolo Pino, el *Dialogo della Pittura* (1557) y el *Dialogo... dei Colori* (1565), de Lodovico Dolce, y la *Osservazione nella pittura* (1580 y 1594), de Cristoforo Sorte. El estudio más importante de la pintura veneciana del Seicento son las *Meraviglie dell'arte*, de Carlo Ridolfi (1648). De estilo fluido y salpicadas de anécdotas, presentan, a la manera de Vasari, a los artistas más importantes de Venecia y del norte de Italia.

Otro cultivador del género ciceronesco de Marcantonio Michiel y Francesco Sansovino fue el pintor Marco Boschini, autor de una *Carta del navegar pittoresco,* publicada en 1660, y de la obra titulada *Ricche Minere della Pittura Veneziana,* aparecida en 1664. En breves capítulos describe la rica tradición de la pintura veneciana desde los días de Giovanni Bellini. Schlosser ha mostrado la importancia de la introducción de la *Carta.* Boschini se detiene también en los pintores extranjeros que, como Velázquez y Rubens, recibieron inspiración de la pintura veneciana. Esta circunstancia es importante cuando se trata de destacar factores que posiblemente contribuyeron a la reacción contra los ideales clasicistas de fines del siglo XVII y alimentaron la polémica entre «rubenistas» y «poussinistas», de la cual nació la nueva corriente del Rococó. Como se desprende del título de su obra, Boschini fue de los primeros que relacionaron el concepto de lo «pintoresco» *(pittoresco)* con la pintura misma. En la introducción se lee: «El pintor pinta sin forma, o, si se quiere, con formas que deforman las figuras de las cosas visibles; el pintor aspira así a un arte pintoresco».

El término *pittoresco* halló rápida difusión; en los Países Bajos con De Lairesse, y en Inglaterra con Steele (1703) y Pope (1712), quienes lo emplearon para caracterizar el nuevo gusto y el género de la libre y soñadora pintura paisajística de aquella época. De este *goût nouveau* se dice desde una postura anticlasicista en el *Discours sur la peinture* (1726 y 1732), de Charles Coypel, que consiste en *un choix piquant et singulier des effets de la nature* (cit. en Kimball [ed.], 1964, p. 153).

En Alemania, el Clasicismo había marcado la teoría del arte al terminar el siglo XVI. Sin embargo, la recepción un tanto desvaída de la herencia clásica dejaba a la vista la vena nacional. Extraordinariamente influyente fue allí la poética de Martin Opitz (*Buch von der deutschen Poeterey,* 1624). La teoría clásica de la versificación y la teoría retórica del *decorum* se combinan aquí con las primeras muestras de una teoría del clima y una interpretación místico-hermética de la escritura, la poética y la cultura. (En este contexto hay que mencionar también a los humanistas y *«kulturheroen»*, suecos, como Stiernhielm y Rudbeckius.)

Con «minuciosidad alemana» intentó Joachim von Sandrart describir en su *Teutsche Academie* (tres volúmenes, 1675-1679) la evolución de las tres artes (pintura, escultura y arquitectura) desde la Antigüedad hasta su época. (En este contexto quisiera señalar un paralelo, menos conocido, relativo a la historia de la literatura: el *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsatzen* [1682], de Daniel Georg Morhof, y la obra enciclopédica del mismo autor *Polyhistor literarius, philosophicus et practicus*, 1688.) Sandrart cita libremente de las obras de sus predecesores (Vasari, Van Mander, Ridolfi) o de tratados de arquitectura (Serlio, Palladio), pero respalda esas menciones con sus propias experiencias cosmopolitas. El gran viajero que fue Sandrart se sentía en su elemento en la Roma de la década de 1630. Él mismo era el pintor más destacado de Alemania entre los cultivadores de la manera clásica, por la cual abogaba. Pero también quería hacer justicia al rumbo que siguió el arte a partir del siglo XV. En su obra se detiene en artistas como Schongauer, Cranach y Grünewald, así como en representantes de la escuela danubiana y, naturalmente, en los primeros artistas alemanes importantes en Roma a finales del siglo (Elsheimer, Paul Bril) y en los maestros contemporáneos. El conjunto es coronado con un capítulo autobiográfico.

Adentrándonos en la historiografía posterior, podemos mencionar en este contexto el equivalente holandés del gran trabajo de Sandrart: *De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (I-II, Ámsterdam, 1718/1720), de Arnold Houbraken, que es una exposición de la historia del arte holandés con los artistas principales del pasado más los contemporáneos del autor.

En la introducción a su obra, Houbraken habla de sus modelos: Vasari, Lomazzo, Ridolfi y Félibien, De Piles, etc. Pero sus principales fuentes de inspiración son el *Schilderboeck,* de Karel van Mander, trabajo que él completa y continúa, y la *Teutsche Academie*, de Sandrart, en la que también se mencionan artistas holandeses.

De groote Schouburgh está cronológicamente dividido en tres libros, según los años de nacimiento de los artistas tratados: el tomo I comprende el periodo de 1466-1613, el tomo II el de 1613-1635, y el tomo III el de 1635-1659. Por vez primera se suscita aquí el problema de las generaciones en la historia del arte, aun cuando ello no tenga consecuencias para la exposición.

Anécdotas, pasajes morales y poemas de Vondel y otros se intercalan en la plétora de datos sobre las vidas y obras de los pintores holandeses. Como Houbraken era pintor, su exposición se distingue por los conocimientos técnicos, la capacidad crítica y las caracterizaciones acertadas. Aunque son muchos los datos que no han resistido el examen crítico de los investigadores posteriores, *De groote Schouburgh* era la fuente más importante para el conocimiento de la enorme producción artística holandesa del siglo XVII. La exposición histórica comienza con Erasmo, nacido en 1466, y termina con Adriaen van der Werff († 1716), contemporáneo de Houbraken.

La gran compilación de Houbraken no puede no dejar la impresión de una selección dudosa. Datos precisos se confunden con notas anecdóticas o escandalosas, cosa que ya sucedía en la obra de Vasari. Como trabajo historiográfico, la obra de Houbraken está, según Emmens, claramente por debajo del *Groot Schilderboeck* de Gerard de Lairesse (véanse pp. 343 ss.).

En principio, Houbraken se mantuvo fiel a la doctrina clasicista. Su condena de la manera naturalista de Caravaggio es aún más severa que la de su maestro Hoogstraeten, y somete a aquél a una comparación directa con Rembrandt. Caravaggio es como el «caballo indómito» que Von Vondel utilizaba (recordando la metáfora platónica de la pasión desbocada en el *Fedro*) como símbolo de la fantasía desatada y descontrolada (Emmens, 1979, p. 43, remite a *De Werken* de Vondel, Ámsterdam, 1927, tomo V, p. 484). Del análisis que hace Emmens del capítulo de Houbraken sobre Rembrandt (*De Groote Schouburgh*, I, p. 254) se infiere la gran cantidad de tópicos a que el autor recurre y lo retórico de sus juicios.

La emblemática

La gran dimensión retórica de la literatura y las artes plásticas del Barroco contribuyó al desarrollo de una forma artística característica de esta época: la *emblemática*. En el emblema, el lema y la divisa, una idea moral general se combina con una imagen particular, lo abstracto cobra forma visible y el sentimiento humano se vierte en una

forma claramente definida y racionalmente concebida. El entretejimiento de palabra, metáfora e imagen, así como el carácter instrumental del arte y su función didáctica, adquieren en esta forma artística una expresión específica.

Las raíces de la emblemática hay que buscarlas en la Antigüedad y su forma específica puede tener una larga tradición literaria y gráfica. Camafeos, jeroglíficos, sellos, insignias y trofeos, en buena parte procedentes de Bizancio y conservados en Occidente, eran objetos a los que ya en la Edad Media se atribuyó un significado profundo y hasta un poder mágico. Los *Bestiarios* y *Lapidarios* les dieron gran difusión. No es escaso el papel que también desempeñó aquí el primitivismo antiguo, con sus monstruos y seres fabulosos, descritos en los relatos de viajes helenísticos y romanos. Ciertas compilaciones de la Antigüedad tardía, como la de Solinus titulada *Collectanea rerum memorabilium*, del siglo III, fueron transmisoras de este mundo fantástico; un mundo que influyó poderosamente en la idea medieval y renacentista de lo fantástico. Otra fuente de inspiración de la emblemática fue la heráldica, con sus plantas y animales estilizados, que nació en el siglo XII.

Precursoras de la emblemática y del lenguaje gráfico críptico del Renacimiento fueron las muchas medallas con divisas, cuyos motivos y sentencias casi siempre requerían un comentario; lo misterioso y críptico era un requisito programático para muchos humanistas del siglo XV, unas veces para proteger el misterio de las miradas de los ignorantes y otras para aumentar el aura del contenido secreto y conferirle mayor autoridad (*Vela faciunt honorem secreti* –véase la introducción de Wind a su libro sobre los *Heidnische Mysterien in der Renaissance [Los misterios paganos en el Renacimiento]*, ed. de 1967, pp. 1-16–). En este orden hemos de mencionar además obras como el *Horapolo*, de inspiración neoplatónica, que gozó en el siglo XV de gran estimación, y la *Hypnerotomachia Polifili* (1499), de Francesco Colonna.

Entre los libros más importantes del siglo XVI relacionados con la emblemática se cuentan los *Emblemata* de Alciati (1531, con muchas ediciones posteriores), el *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose* (Roma, 1555), de Paolo Giovio, los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (Basilea, 1556) y las *Imagini delli dei de gl'antichi,* de Vicenzo Cartari (Venecia, 1557).

Además de las formas fantásticas de la heráldica y la jeroglífica, de la iconografía cristiana y los dioses antiguos, que se dirigen a la facultades de la imaginación y del juicio humanos, hay que contar aquí una expresiva metafórica desarrollada por Petrarca en sus poemas y *Trionfi*. Ésta contribuyó en el siglo XV, y sobre todo en el XVI, a la formación de aquella corriente literaria llamada «petrarquismo», con su empleo de expresivos *concetti* y metáforas e imágenes alambicadas y a menudo oscuras, y que halló representantes en la poesía italiana, española, francesa e inglesa (Ariosto, Tasso, Marini, Góngora, Ronsard y los poetas de la Pleïade, Sidney, Spenser y otros. Sobre esta corriente, véase L. Foster, *The Icy Fire,* 1969).

Las artes plásticas y la poesía se proponen en la era del Barroco hacer visible lo abstracto para conmover y «persuadir» al alma del espectador o del oyente. El principal sistematizador de la posterior estructuración de la emblemática en *concetti,* imágenes y divisas fue Emmanuele Tesauro, cuyo *Cannocchiale Aristotelico* apareció en 1656. Tesauro distingue entre dos formas del saber: el saber comunicado por demostración

lógica, como hicieron los representantes del racionalismo (Hobbes, Descartes, Gassendi), y aquella intuición transmitida mediante el arte de la persuasión *(persuasione),* propio de la retórica. Todo emblema *(impresa)* es, por naturaleza, un signo, un símbolo que tiene por misión «transferir una idea de un alma a otra». Por eso se cuentan la forma y la función de los emblemas entre los «medios más sublimes y geniales de expresión simbólica». En la figura visible, o en el signo, actúa siempre la «semejanza», en alguna propiedad concreta, con el tema (véase al respecto Vasoli, 1955, *passim*, que trata de manera especial del *Cannocchiale*, ed. de 1702, p. 383). La imagen se acompaña de un texto, un lema, y en los casos en que éste falta se comprende, según Tesauro, que «se trata de la unión de algo corporal y algo espiritual» (Vasoli, 1955, p. 246). Esta definición se puede deducir de la descripción que hace Giovio de los emblemas en su *Dialogo dell'imprese Militari et Amorose* (1555), obra que fue una auténtica mina para los posteriores amigos de los emblemas. (Aquí hay que recordar también la combinatoria de Llull y su explicación de la «semejanza»; sobre la *editio princeps* de Zetzner, véase p. 185.)

Mencionemos la expresión emblemática de una idea central de la concepción clasicista del arte: la osa que da forma a su cría lamiéndola (Joachim Camerarius el Joven, *Symbolorum et Emblematum... centuria collecta,* II; Nuremberg, 1605, n.º 21). El lema acompañante, *Natura potentior ars,* da a entender que el arte es más poderoso que la naturaleza, o, según la formulación corriente, corrige los defectos de la naturaleza. Un comentario dice que Tiziano adoptó este símbolo *(Usurpavit hoc symbolum celebris iste pictor Venetus Titianus quo indicare voluti, incertis quibusdam rebus Artem plus valere quam Naturam ipsam).* El emblema aparece por vez primera en el *Horapolo* (edición parisina de Kerver, 1543), y más tarde en Giovio, Dolce y otros (fig. 43).

Los siguientes cinco puntos principales son característicos de los emblemas: 1.º La «proporción» entre cuerpo (imagen) y alma (lema). 2.º El emblema no debe ser tan complicado que nadie pueda entenderlo, ni tan sencillo que todo el mundo lo comprenda. 3.º El emblema no debe contener ninguna figura humana. 4.º Debe ser agradable e interesante. Y 5.º El lema ha de estar escrito en una lengua que no sea la propia, para que la forma «distanciada», fría, que esa lengua confiere al emblema impida que éste suscite sentimientos demasiado directos y mantenga la distancia debida con el lector-espectador.

El equilibrio entre lo inexpreso y secreto y lo claramente articulado y comprensible era ya un rasgo típico de la hermética en el Renacimiento. Lo sagrado y misterioso debía estar a salvo de las miradas de los ignorantes mediante la forma equívoca, el enigma o la sentencia abstrusa (algo no muy distinto de lo que ocurría en las prácticas mágicas). Desde el punto de vista cristiano cabía defender la idea de que Dios se oculta del hombre, pero se revela en distintos signos cuya variedad da testimonio de su existencia. Los neoplatónicos del siglo XV eran de la opinión de que las imágenes y metáforas acertadas suponían el camino más corto para hacer experimentar al hombre la verdad divina sin exponer su contenido a la profanación (véase p. 231). La multivocidad y las combinaciones de un número cada vez mayor de imágenes, sentencias y *topoi* en la primera mitad del siglo XVI hizo necesaria su codificación en grandes manuales iconográficos y colecciones de emblemas, que fueron apareciendo en la segunda mitad del siglo.

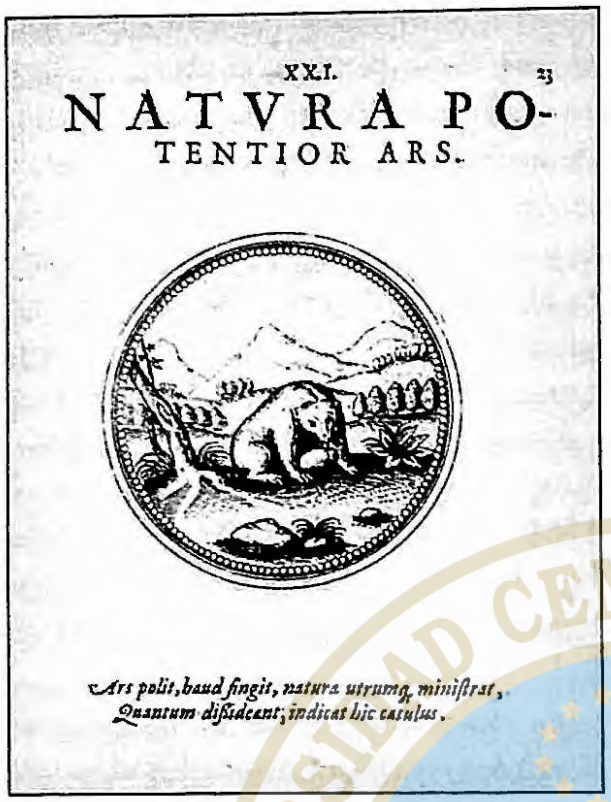


Fig. 43. J. Camerarius e. J., *Natura potentior ars. Emblemata...* II, 21, Fráncfort, 1605.

Es mérito duradero de los neoplatónicos el haber subrayado lo misterioso y ambiguo de la comunicación visual a través de imágenes. Ello ofrecía a las artes plásticas la posibilidad de tansmitir al espectador lo inexpresable y misterioso, lo que se sustrae a la lógica normal del lenguaje. En este mismo orden, Cicerón ya había precisado el papel de la metáfora –un buen sustitutivo allí donde el lenguaje se muestra insuficiente (*De or.* III, p. 155)–. Los aristotélicos eran, por su parte, de la opinión de que el lenguaje es en general metafórico. Las distintas clases de palabras y figuras de la retórica permiten trasladar al lenguaje el significado de una cosa, su especie y su género, y transmitirlo así a otros hombres. El lenguaje es, de este modo, una dimensión de la sociedad, pues su función comunicativa permite la convivencia y la perpetuación de la especie humana. En principio, todo puede expresarse con palabras. Estas dos tradiciones polares se fundían en la emblemática y su combinación de imágenes enigmáticas y sugestivas, lemas abstractos en otra lengua y sentencias morales.

El emblema perfecto debía expresar un pensamiento heroico o virtuoso y la imagen *(impresa)* distinguirse por su ingenio y precisión *(un'argutezza ingeniosa)*, cualidades equivalentes a la concisión y expresividad de la metáfora poética. De la semejanza de imagen y lema nace la verdad. La combinación de ambas cosas resulta del mismo proceso lógico que acontece en la elaboración de un discurso conforme a criterios retóricos. El mayor poeta y artista es, según Tesauro, aquel que mejor combina ambos medios (*più perfetta poeta e pittore sia il quale sa farci paralogizzare, dandoci per vero il simile.* Tesauro, *Cannocchiale*, 1702, p. 387).

El significado del término *concetto* es variable. En Miguel Ángel tiene cariz neoplatónico, y significa una idea o representación (véase p. 263). En la poesía se entendía por él una imagen profunda, a menudo difícil de descifrar –en el *cultismo* de Góngora esa clase de imágenes era empleada de forma programática–. En la emblemática, el *concetto* es ante todo el resultado de un sagaz juego intelectual dialéctico.

Fig. 44. C. Ripa, *Prudenza. Iconologia,* París, 1636.

Un ejemplo temprano de codificación, muy sencilla todavía, es la *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada por primera vez en 1593 en Roma –las numerosas ediciones posteriores gozaron de gran popularidad–. Ripa habla de una idea general que (frente a lo que posteriormente sería preceptivo) es expresada por una figura humana dotada de unos atributos que están en consonancia con las notas de esa idea. La combinación de atributos y la elección de las figuras parecen en la *Iconologia* algo accidentales. Esto es evidente en el ejemplo de «Prudenza»; la ambigüedad de la figura alegórica y de los distintos atributos, que provienen de una larga tradición iconográfica, aparece aquí reducida y simplificada (fig. 44). La mujer con cabeza de Jano y el casco de Minerva se mira prudentemente previsora en el espejo. La hiedra en el casco significa que nada se hace de forma precipitada e irreflexiva. El ciervo echado significa reflexión y el espejo, conocimiento de uno mismo. La serpiente enroscada a la flecha indica que, cuando se trata del bien, se obra sin demora (véase, para esta interpretación, el comentario de la edición francesa de la *Iconologia,* París, 1636, pp. 205/206).

En su estudio sobre el presente tema, titulado *Vivae Icones Symbolicae* (1948 y 1972), Gombrich observa que en estos casos se distinguía entre diferentes tipos de metáforas (o atributos). Unas veces la cualidad en cuestión era expresada análogamente, y otras mediante la ilustración. La dialéctica de las ideas se despliega aquí, según Ripa y Tesauro, de la siguiente manera:

Aquiles = coraje, fuerza
León = coraje, fuerza
Aquiles = león

Un atributo análogo podría ser la armadura de Aquiles.

La capacidad sugestiva del emblema didáctico radica en que éste se dirige por igual a la vista y al oído. Tesauro había visto en ello una forma específica y «nueva» de saber y de conocer. Sin abandonar la lógica de la teoría aristotélico-retórica de la comunicación, se acentúa el carácter expresivo-simbólico de la imagen emblemática. Por eso pudo aparecer la definición de la emblemática por Tesauro como un importante supuesto de aquella teoría expresiva de los signos que más tarde desarrollaría Giambattista Vico en sus *Principi di una scienza nuova* (1729) (véanse esp. § 435 y p. 374). Vico resalta de manera especial la importancia de las imágenes simbólicas y de los expresivos signos jeroglíficos para la evolución cultural de la humanidad en general.

La codificación de la iconografía y la emblemática se inicia en todos los países a mediados del siglo XVI –especialmente en Italia, España, los Países Bajos y Alemania–. Los trabajos más autorizados sobre este particular son los de Praz y Henkel-Schöne, así como el léxico mitográfico de S. Orgel, *The Renaissance and the Gods* (1940). De los libros de emblemas más importantes de la época ya hemos citado los de Alciati, Giovio, Valeriano, Cartari y Ripa. Pero también hay que mencionar *Le imprese illustri con espositioni* (1566), de Girolamo Ruscelli, e *Icones* (1580), de Bèza. Desde 1593 fue editándose en Nuremberg / Fráncfort la gran compilación de Joachim Camerarius el Joven titulada *Symbolorum & emblematum... centuriae quator,* y en 1617 apareció el libro de Daniel Cramer *Quatuor emblematum Sacrorum Decades*. Pero fue sobre todo en los Países Bajos donde la emblemática llegó a constituir aquella forma artística sutil en la que Tesauro pensaba. Aquí hay que mencionar libros como *Emblemata* (1670), de Vaennius, *Emblemata amatoria* (1613), de Heinsius, *Tooneel der menschliken levens* (1613), de Vondel, y *Pia Desideria Emblematica* (1624) y *Typus Mundi* (1627), ambos de Hugo. Y en especial los influyentes libros de emblemática de Jacob Cats titulados *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinnebeelden* (1627), cuyas sutiles imágenes y divisas están vinculadas, con intención didáctica, a tradiciones autóctonas de su país. De la transformación de la herencia clásica en los Países Bajos y la creación de una nueva iconografía didáctico-moral son buena muestra las alegorías del Ayuntamiento de Ámsterdam, aunque seguramente se inspiraron en la *Iconologia* de Ripa.

La perspectiva

En el periodo de 1597-1604, Annibale Carracci había pintado en la Galeria Farnese una rica arquitectura ilusionista, con muros y esculturas imaginarios, con *quadri riportati,* pequeñas aberturas y otros efectos perspectivistas. Enteramente «construido» a la manera de la arquitectura pintada y las pinturas ilusionistas se halla también el techo, cuyo centro ofrece a la vista en superficies paralelas, como en un relieve clásico, el «Triunfo de Baco y Ariadna». La renuncia deliberada a un movimiento y una reducción de las figuras en la profundidad del espacio ilusionista que pudieran parecer demasiado abruptos se hallaba en consonancia con la concepción clasicista. Compárense las dos «Auroras», la de Guido Reni y la de Guercino (1613/1614 en el Casino Rospigliosi y 1621-1623 en el Casino Ludovisi). En el segundo caso, la arquitectura ilusionista *(quadratura)* la había realizado el especialista Agostino Tassi antes de que

Guercino pintara el tiro de caballos de «Aurora» en aguda perspectiva en su vuelo hacia el cielo.

La rápida evolución de las grandes construcciones perspectivistas testimonia el interés que este recurso artístico despertó luego en Roma, Bolonia y otros lugares. La obra de Carracci conservaba su valor paradigmático en la medida en que incoaba una evolución posterior en las direcciones más variadas. En el *Diario* de Chantelou, de 1665 (véanse pp. 333 ss.), se habla todavía de esto –Annibale habría rechazado una propuesta de Agostino en la que la arquitectura perspectivista imaginaria se construía sólo desde un punto–. Frente a ella, el maestro habría recomendado varios puntos de fuga y de vista para el espectador, para que, de esa manera, múltiples espectadores pudieran tener una visión más natural y se pudiese conseguir un efecto global. Este problema constructivo se planteaba frecuentemente, como veremos, cual cuestión disputada de los teóricos de la perspectiva.

En la década de 1620 aparecen dos ensayos acerca de la construcción de la perspectiva en la arquitectura imaginaria. Uno es el manual de Pietro Accolti para los estudiantes de la Academia florentina, gráficamente titulado *El engaño de los ojos, perspectiva práctica (Lo inganno de gl'occhi, prospettiva prattica,* 1625. Los capítulos sobre *chiaroscuro* están inspirados, según Sjöström, en Leonardo, y los dedicados a la perspectiva en Serlio y Vignola). El otro, de 1629, es la gran obra sobre arquitectura de G. V. Zanini titulada *Della Architettura,* que concluye con una exposición sobre la perspectiva en techos y bóvedas *(Della prospettiva che si fa nei soffitto, e volti di sotto in su).*

En Francia se estudió a los precursores italianos de la construcción de la perspectiva, así como a Vredeman de Vries (véase p. 302). Entre los tratados más completos se cuenta el de Jean Dubreuil, *La perspective practique,* publicado en 1649 en París. Como los teóricos de la perspectiva a menudo eran ellos mismos artistas, era frecuente que la síntesis de teoría y práctica apareciera en ellos más orientada a la práctica que en el caso de la teoría del arte. Mientras que Dubreuil defendía la tesis común de que el artista debía servirse de un solo punto de distancia, los artistas de la Academia francesa preferían varios, pues de ese modo conseguían, además de un efecto más natural, una mayor apariencia ilusionista. Aquí cabe recordar también el modelo de Annibale Carracci. La concepción de la Academia la defendió G. Huret en su *Optique de pourtraiture et peinture* (París, 1670). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, en el siglo XVII, las academias nunca adoptaron un punto de vista fijo y normativo respecto a la teoría de la perspectiva, sino que en su seno se defendían igualmente opiniones que se apartaban de la tradición y mostraban un carácter más pragmático.

Pozzo

En Italia, la utilización de *un único* punto de fuga y de distancia en las grandes pinturas de *quadratura* continuó siendo la norma. Un influyente teórico y práctico en este terreno, el jesuita Andrea Pozzo, dejó en su fresco de la bóveda de S. Ignazio (1691-1694) un ejemplo magnífico de su arte. En el curso de su trabajo, el experto artista editó un libro ricamente ilustrado en el que explicaba la aplicación del método y el orden

«ficticio» que él había concebido: *Perspectiva pictorum et architectorum* (I-II, Roma, 1693; ediciones posteriores: Roma, 1700, otra aparecida en 1708-1711, y Augsburgo, 1719). Entre las obras precursoras más importantes encontramos las de Danti-Vignola, Jan Vredeman de Vries y Dubreuil, además del tratado de Giulio Troili *Paradossi per practicare la prospettiva senza saperla,* Bolonia, 1672 (fig. 45).

Con la intención de cautivar al espectador, de hacerle receptivo al mensaje en ella contenido, la arquitectura imaginaria aumentó enormemente sus dimensiones, apareciendo las ingrávidas figuras del espacio ficticio perfectamente distinguibles en la perspectiva. Como las artes plásticas en general, también la perspectiva se puso al servicio de la *persuasio* (véase aquí B. Kreber, *Andrea Pozzo,* 1971). Aun cuando en esta época los límites entre espacio real y espacio ficticio a veces parecen borrarse, la obra de arte conserva su naturaleza instrumental y continúa exhibiendo sus cualidades puramente artísticas y rechazando lo ficticio. En un epílogo de su tratado defiende Pozzo la construcción de la perspectiva en techos y bóvedas con *un solo* punto de fuga y de distancia y ofrece argumentos que marcarán las disputas teóricas del periodo barroco: la fe en la autoridad, la obra de arte como imitación, el carácter orgánico de la misma, la exigencia de exactitud en el detalle y el efecto total *(ut pictura poesis),* así como el papel del espectador que reconoce *(persuasio)* la magnificencia de la obra y la función instrumental del arte, que ilustra dogmas religiosos o muestra la apoteosis del príncipe:

> Convénzase de que tales obras, capaces de engañar fácilmente al ojo, han de tener un punto fijo y determinado, desde el que puedan ser contempladas sin que el espectador perciba las deformaciones y distorsiones causadas por la curvatura y la irregularidad de las bóvedas. De ese modo, el espectador es compensado de la perturbación que pueda ocasionarle la visión de la bóveda desde otro punto, pues su agrado será tanto mayor cuando la contemple desde su verdadero y único punto. Quien crea que conviene utilizar más de uno (de un punto), no hará más que desconectar las partes de la obra, y comprobará que no consigue realizar lo que se propone y que todo su artificio resultará vano. Sobre todo si se trata de muros largos y bóvedas bajas, en los cuales la obra tiende a dividirse en sus distintas partes si para cada una se define un punto propio, cuando en estos casos podría conseguirse un mejor efecto artístico empleando un solo punto para toda la obra.
>
> *E persuadetevi, che simili opere accioche possino facilmente ingannar l'occhio devono havere un punto stabile, e determinato, onde siano rimirate, accioche non appariscano al risguadante, quelle deformità, e storcimenti, che la curvità & irregolarità delle volte suole far nascere, e così tutto quel dispiacere, che protebbono cagionar nello spettatore simili lavori rimirati dal punto non suo, sarà compensato con altretanto diletto, qualhora saranno risguradati dal suo vero, & unico punto. Altrimente chi verrà presigerne più d'uno farà una notabil sconessione nelle parti dell'opera, e non otterà il fine presteso facendo rimaner vano, e senza effetto tutto l'artificio. E con tutto che nelle muraglie ò volte assai longhe, e basse possa l'opera dividersi in più ingegnioso effetto sarebbe ancor'in simili occasioni constituir un sol punto.* (Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum,* 1693 *postscriptum*; en las ediciones posteriores a 1700, como pie de lám. 101. Cfr. también Sjöström, 1978, p. 99.)

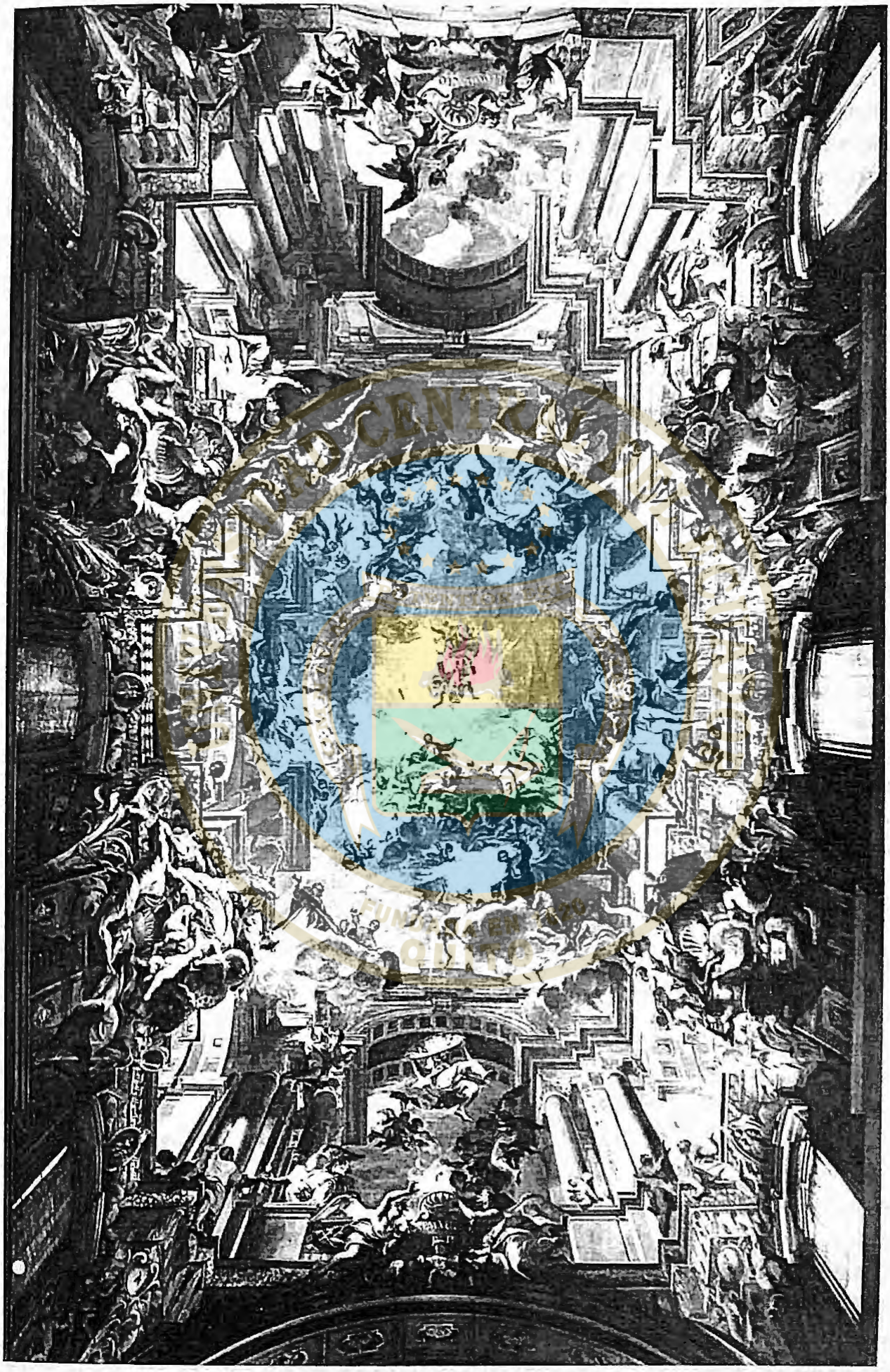


Fig. 45. Pozzo, *La ascensión de san Ignacio y las cuatro partes del mundo.* S. Ignazio, Roma.

Pozzo se refiere, por una parte, al efecto total, y por otra al efecto admirable resultante del empleo de *un solo* punto de distancia *(più ingegnioso effetto)*. Sólo desde un único punto es perfecta la ilusión; si el espectador se mueve, toda la arquitectura imaginaria se adecua a su movimiento. La percepción del espectador constituye así el último eslabón en la cadena constructiva del edificio ilusionista; en el momento del movimiento y de la temporalidad, aquél se hace consciente de su papel constitutivo, lo cual está en la intención del artista barroco. Toda la cuestión de la perspectiva y su construcción se pone de esta manera de acuerdo con la conciencia de la ficción y de lo engañoso de la percepción.

La anamorfosis

El fenómeno de la ilusión y la ficción ha sido estudiado, en un campo totalmente distinto del de la perspectiva y sus usos en el Barroco, por Baltrušaitis y Hans Holländer: el de las muy apreciadas *anamorfosis* (J. Baltrušaitis, *Anamorphose ou magie artificielle des effets merveilleux,* 1969; H. Holländer, *Anamorphotische Perspektiven und cartesianische Oranmente. Zu einigen Gemälden von J.-F. Niceron*, 1972). Las figuras anamórficas, con su deformación frontal resultante de la proyección de todos los puntos de las figuras originales en un sistema de coordenadas radiales concéntricas, y la maravillosa recuperación de dichas figuras al reflejarse en un espejo cilíndrico, son más que meros juegos artísticos con la perspectiva. En este caso cabría hablar de una óptica aplicada que estimuló el planteamiento de problemas básicos de la teoría del conocimiento, como, por ejemplo, el de la relatividad de lo visible y el de la posibilidad del conocimiento por medio de la percepción en general. Así, no es casual que las minorías cultas de París, o los hermanos de la S. Trinità dei Monti en Roma, estudiaran estos fenómenos ópticos y construyesen telescopios de espejo y microscopios para observar mejor el universo y el microcosmos. (Así, por ejemplo, el franciscano padre Marin Mersenne, que esperaba poder demostrar la armonía del mundo y de la sociedad en los aspectos más diversos de las ciencias de la naturaleza, así como de la música y la matemática, en los cuales categorías estéticas como «armonía» y «proporción» desempeñaban para él un papel igual de decisivo que para Galileo. Su obra titulada *La Vérité des Sciences. Contre les Sceptiques ou Pyrrhoniens* apareció en París en 1625; sobre la «estética» de Galileo, véase p. 300.)

El conocido tratado de Jean-François Niceron *Perspective curieuse ou Magie artificielle* apareció en 1638 en París, y a esta edición siguieron otras posteriores en 1646, 1652 y 1663, las cuales dan testimonio del interés despertado por estos artificios perspectivistas. Éstos no guardaban necesariamente relación con el conocimiento de la naturaleza, sino que tenían un fin demostrativo: el de desvelar una «práctica mecánica con la que se pueden producir hermosos efectos» (Holländer, 1972, p. 57). Pero el título de aquel tratado sí guarda relación con la filosofía de la naturaleza del siglo XVI, la cual intentaba penetrar, tanto de forma especulativa como a través de la alquimia y las prácticas mágicas, en los misterios de la naturaleza y sus maravillas.

Entre los filósofos de la naturaleza más significados de la segunda mitad del siglo XVI figuran Cesalpino, Cardano, Telesio y, naturalmente, Giovanni Battista della Porta, cuya

Magia naturalis fue publicándose desde 1558 en numerosos volúmenes, y aún en 1644 conoció en Hannover una edición en veinte volúmenes. En un pasaje de su obra, Porta sostiene que el alma del hombre ejerce una gran influencia sobre los movimientos del cuerpo –*così come il corpo si corrompe per le passioni dell'animo*–, y que no es necesario buscar una razón a todas las cosas. El asombro y la admiración se apoderan del hombre a la vista del milagro de la naturaleza en sus millares de fenómenos, cuyas fuerzas intenta utilizar para su provecho mediante la *magia naturalis* (sobre este complejo temático, véase Thorndike, Yates, Garin y Peuckert).

Para Niceron, el milagro de la naturaleza se prolonga en el arte mismo, y más concretamente en el efecto milagroso de la construcción de la perspectiva. Por eso es también el hombre objeto de reflexiones teóricas sobre su capacidad para el autoengaño por medio del arte y sobre su autoconciencia, inseparable de esa capacidad. Holländer ha señalado la proximidad de la *Perspective curieuse* a las *Meditaciones* de Descartes, publicadas en París tres años después (1641). En ellas, Descartes somete las percepciones sensibles a un examen crítico (cfr. 1972, pp. 61 ss.).

«La vida es sueño». En la época barroca esto llegó a ser un tópico no sólo en la literatura, sino también en la filosofía. Después de Descartes, realidad y sueño se confunden, y la percepción está siempre ligada a la ilusión. Citando la *Ars Poetica* de Horacio, describe el filósofo un cuadro fantástico con figuras monstruosas, y a ese cuadro «se asemeja un libro... que articula sus imágenes fantásticas e inconexas, inconsistentes como sueños febriles» (cit. en Holländer, 1972, p. 62). Con toda su extrañeza, la ficción artística tiene, sin embargo, su fundamento en la realidad, y gracias al color crea en la pintura una nueva forma de realidad. Si Horacio daba por supuesto, con su época, que el arte es simplemente reproducción mimética de lo visible, Descartes no sólo cuestiona esta idea, sino que además ve en el engaño y la contradicción un aspecto esencial del arte en general. Estas incertidumbres fundamentales son, sin embargo, anuladas por la certeza de que hay una realidad que es fundamento de toda existencia. Sea cual sea la forma que la ilusión adopte en las figuras –la de la perspectiva central o la de la anamorfosis–, el espectador siempre podrá eliminar la incertidumbre de su conciencia (sobre la conciencia estética en Poussin, véase p. 309).

En la segunda de las *Meditaciones,* Descartes ilustra con el ejemplo del pedazo de cera las posibilidades ilimitadas de transformación de las cosas visibles, cuya apariencia desencadena una serie de asociaciones e ideas más o menos espontáneas en la conciencia (compárese este símil con la metáfora del sello de Llull; véase p. 184). En este ejemplo tenemos, por un lado, el conocimiento de ciertas propiedades físicas constantes de la cera y, por otro, la conciencia de la mutabilidad de las formas visibles y del consiguiente engaño de la percepción y del juicio.

La inconstancia del fenómeno y la conservación de la identidad, lo engañoso de la percepción y lo cierto de la lógica del pensamiento: tales son las cuestiones teóricas acerca del conocimiento que emparentan la filosofía de Descartes con la teoría y la práctica de Niceron. Holländer ha separado en el arte del Barroco las anamorfosis de la construcción tradicional con perspectiva central, la cual no se proponía desenmascarar la percepción como apariencia y el arte como ficción, sino hacer de éste un instrumento de la retórica de la Contrarreforma. Pero hemos visto que tampoco en este

caso escapaban a la conciencia los manejos artísticos, esto es, el carácter ficticio de lo representado, y el desvanecimiento de la ilusión con el movimiento y el tiempo.

El Clasicismo francés

A comienzos del siglo XVII, la teoría clasicista de las artes plásticas fue defendida en Roma por algunos hombres de letras *(litterati),* de los cuales Poussin era, como artista de renombre, una brillante excepción. No se oponían solamente al naturalismo excesivamente crudo de Caravaggio y sus discípulos, sino también al estilo pintoresco exagerado que desarrollaron en la primera mitad del siglo los grandes artistas de Roma (Bernini, Pietro da Cortona, Borromini). Como hemos visto en el ejemplo de Pietro da Cortona, dentro de la Academia había también artistas renombrados que cultivaban un estilo «anticlasicista» y un vigoroso colorismo; por otra parte, muchos artistas (por ejemplo, el celebrado Guido Reni) tuvieron a lo largo de su evolución fases en las que se apartaban francamente del ideal clasicista. Apenas cabe subsumir todo este primer arte barroco, desde el punto de vista del estilo o de la dirección que tomaba, bajo *un* concepto; pero si algo común cabe destacar en la pintura y las artes plásticas italianas del periodo de 1590-1630, ese algo es la intensidad del sentimiento religioso, en el cual la Contrarreforma dejaba ahora sentir de modo especial sus efectos, proponiendo a las artes plásticas nuevas vías de expresión artística. Este sentimiento produjo un estilo solemne y sublime, marcado por el recogimiento y el fervor religioso (Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750,* 1965, pp. 18 y 67 ss.). Pero también los artistas que no se ajustaban a la rígida concepción de los *litterati* se sentían deudores de la tradición clásica, e incluso a menudo estaban, como Bernini y Rubens, ligados a ella en un sentido mucho más directo y fecundo del que los teóricos hubieran estado dispuestos a reconocer.

A partir de 1650, la concepción clasicista del arte adquirió en las academias carácter normativo. Y ello sobre todo en Francia, donde las academias dominarían desde entonces, como instituciones estatales, la vida artística y determinarían la orientación de las artes plásticas y la arquitectura. Esta rápida y profunda recepción de las reglas y dogmas clasicistas podría quizá compararse a aquel control autoimpuesto de la vida emocional y de la conciencia reflexiva que después de Descartes caracterizaría a la filosofía y las ciencias de la naturaleza en Francia –es posible que esta tendencia a la racionalidad contribuyera a que estas ideas sobre el arte arraigasen allí con más firmeza y tenacidad.

Descartes no desarrolló ninguna estética sistemática, pero su teoría del conocimiento aspiraba a una «sabiduría universal» *(sapientia universalis)* que también debía comprender este dominio de la vida espiritual. Los principios del conocimiento tenían, según él, que valer para todos los órdenes del pensamiento humano. Si la misión de las ciencias de la naturaleza es encontrar los principios que están en la base de todo cuanto acontece en la naturaleza, también ha de ser posible encontrar en el arte, entendido como lo contrario de la naturaleza y en rivalidad con ella, algunas leyes universales e inalterables. El principio fundamental del arte es la imitación de la naturaleza.

En el dominio de la ciencia natural, Newton cumplía con esa exigencia de la ciencia natural; sus leyes, ideadas por el entendimiento, se fundaban en la razón y habían sido empíricamente verificadas a través de la observación. Parejamente, las reglas de la teoría clasicista del arte se fundaban en la *ratio* humana, la tradición las acreditaba y podían ser reconocidas como verdaderas y universalmente válidas. El equivalente en la teoría del arte del trabajo pionero de Newton sobre las leyes de la gravitación *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687) era *L'Art Poétique* (1674) de Boileau, que explicaba el principio regulativo de la imitación de la naturaleza. Naturaleza equivalía aquí a razón y norma. Y del mismo modo que Leibniz más tarde concluiría, en una célebre sentencia, que la naturaleza nunca interrumpe la cadena de las causas *(natura non fecit saltus),* se consideraba la espontaneidad y la libertad en la poesía y las artes plásticas, las cuales implican una desatención a las reglas establecidas, como actitudes contrarias a la naturaleza que no podían tolerarse. Ya Horacio y Vitruvio habían respondido moralmente a la pregunta por lo natural y lo bello en el arte –lo bello es equiparado a lo verdadero, lo racional y lo natural–. En *L'Art Poétique* se leen estos versos terminantes:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
Il doit régner par-tout, et même dans la fable:
De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à fair aux yeux briller la verité.
(Épitre, IX, *Oeuvres,* ed. 1921, II, p. 111).

Para Descartes, y en mayor grado aún para su discípulo Malebranche, la imaginación era un obstáculo –y, si no, un mero recurso– para pensar en categorías propias de las puras formas geométricas y para relacionar matemáticamente las cosas unas con otras y con el «espacio puro» que las rodea. Desde el espíritu ceñido a las ideas lógico-matemáticas innatas, en cambio, se podían deducir las leyes naturales y la constitución de los cuerpos. La percepción a través de los sentidos quedaba ligada a los fenómenos, a veces engañosos, del mundo visible. Lo fundamental eran las leyes universales que gobiernan las cosas y sus relaciones –sólo ellas confieren a los fenómenos verdadera existencia y representan a la verdad objetiva–. De su evidencia se deducía el primado de la conciencia (véase p. 309).

Aunque el clasicista podía trasladar en líneas generales la teoría del conocimiento del racionalismo a su teoría del arte, debía enfrentarse al problema de determinar el papel de la imaginación en el proceso de la creación artística. Apenas parecía posible devaluarla a la manera de Descartes, tanto menos cuanto que desde antiguo nunca había dejado de reconocerse su importancia en la teoría occidental del arte. Sin duda el artista poseía un talento innato *(ingenium)* y una motivación interior que eran imprescindibles en su creación. (No es así casual que Boileau hiciese un elogio de la obra de Longino, véase p. 80.) Pero la imaginación del artista no podía establecer las leyes y normas objetivas presentes en el orden de la naturaleza. Y ellas sólo se revelan a quienes las buscan con su entendimiento. La imitación de la naturaleza y la selección conforme a los modelos y las reglas de los antiguos y de los modernos ya consagrados como clásicos guardan al pintor de cometer errores y de tomar un camino falso.

Cassirer ha observado que los principios clasicistas no perdieron su supremacía a fines del siglo XVII en la teoría del arte debido a sus premisas racionales y metafísicas de corte cartesiano, sino a la introducción de argumentos empíricos que contradecían el punto de partida original. Conceptos como «razón universal» y «verdad» fueron sustituidos por otros como «sano sentido común» *(common sense)* y «verosimilitud» (*Philosophy of the Enlightenment,* ed. de 1955, pp. 293 s., con referencias a las discusiones sobre las tres unidades del drama –lugar, tiempo y acción– en la poética. Lo que en la experiencia puramente subjetiva del espectador parece absurdo y trastocado puede al cabo resultar lógico dentro del orden objetivo y la legalidad de la obra entera).

La debilidad de la doctrina clasicista y del arte a ella sometido se evidenciaba cuando lo sencillo, adecuado y natural, lejos de deducirse de la esfera estrictamente racional del ideal, simplemente brotaba de aquella realidad cotidiana que rodeaba al artista y en la cual dominaba la costumbre, la adaptación y la obviedad. Entonces, la naturaleza era sustituida por el *decorum,* y la verdad por la convención; y hasta una cierta forma de Estado, como, por ejemplo, la monarquía absoluta, podía llegar a ser un sustitutivo de la razón y de la naturaleza. El entrelazamiento de normas sociales y estéticas, que a comienzos del siglo XVI se dejaba ya notar en los conceptos de la teoría del arte (Baldassare Castiglione), condujo finalmente a un distanciamiento de ciertos sistemas estéticos. La crítica social podía contener conceptos y principios de la teoría del arte, pues éstos a veces eran identificados sin razón con el orden social existente.

La Académie Royale de Peinture et de Sculpture

Ha solido relacionarse de forma demasiado sumaria la fundación de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en París en 1648 con la aparición de la concepción puramente clasicista del arte en Francia, que desde entonces quiso tener validez oficial. La Academia se fundó ante todo para favorecer económicamente a los pintores que estaban al servicio de la corona frente a los pertenecientes al gremio independiente de pintores: la honorable La Maitrîse (la Communauté des Maistres Peintres et Sculpteurs de Paris se había fundado en 1391). En 1654 se produjo la disolución definitiva de La Maitrise. Como ya antes en Roma, en la Academia había artistas de tendencias muy dispares. Sólo con el nombramiento, bajo Luis XIV (1661), de Colbert como *surintendant des bâtiments* (1664) se produjo una centralización en el dominio de las artes plásticas y de la arquitectura, así como en la propia teoría del arte. Las artes, se postulaba, debían servir a Francia y al rey, y para ello debía existir una teoría que todas ellas aceptaran.

Si las academias proporcionaban los instrumentos teóricos, la producción práctica de mobiliarios y decorados interiores quedaba garantizada por los *gobelins*. Charles Lebrun era, bajo la vigilancia de Colbert, el responsable de la organización y de los trabajos prácticos de estos talleres estatales. Rigurosamente organizados en secciones y turnos, se dedicaban no sólo a la producción de pinturas, esculturas, muebles, tapicerías, trabajos de orfebrería e incrustaciones, sino también a la formación de nuevas ge-

neraciones, como se desprende de los estatutos de 1667. La formación metódica de los artistas mediante cursos de dibujo y ejercicios de técnica sirvió de modelo a instituciones posteriores. El elevado nivel técnico y la unificación del estilo bajo el dictado de Lebrun produjo aquella obra total que es Versalles, la cual reflejaba la grandeza y los propósitos del monarca absoluto.

Como *directeur* de la Academia, Lebrun tenía también el control de las materias teóricas impartidas, esto es, de las reglas y doctrinas en las que se apoyaba la práctica y que eran enseñadas en clases obligatorias y en discusiones. La elección de un tema digno y la atención a la unidad de acción, lugar y tiempo, así como a las reglas preestablecidas del *decorum,* eran parte de las exigencias básicas impuestas por la Academia a los artistas. Íntimamente ligada al concepto de modo y a la teoría de los afectos de Descartes estaba la expresión fisiognómica de los afectos de las figuras que más convenía a la acción. Mediante palabras y dibujos esquemáticos intentó Lebrun, en unas conferencias de los años 1668-1678 y en su tratado *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (impreso en 1698), poner en manos de los artistas principiantes métodos precisos de aprendizaje. Gregor Weber me ha hecho la observación de que Lebrun mantuvo en toda ocasión el primado de la *admiratio*, que Descartes había fundamentado en su libro sobre las «pasiones del alma» (véase p. 309).

Otra codificación de los principios académicos es la que llevó a cabo el secretario de la Academia Henri Testelin en su obra *Sentiments des plus habiles peintres sur la Pratique de la Peinture* (1680). En ella trata del dibujo, la expresión, la proporción, el claroscuro *(chiaroscuro)*, la composición y el color.

Los artistas premiados por la Académie Royale de Peinture et de Sculpture eran escogidos por Colbert, siendo los criterios determinantes de su elección los derivados de *le grand goût,* de la norma del buen gusto. La regla la constituían aquí los antiguos junto con Rafael, Carracci y Poussin, así como los artistas de orientación clásica de Roma. Sin embargo, perduraba la influencia del estilo pintoresco, barroco (por ejemplo, el de Pietro da Cortona) –quizá porque el propio Lebrun estaba como artista impregnado de él.

Bernini

Del 29 de abril al 20 de octubre de 1665, Gianlorenzo Bernini, el renombrado escultor y arquitecto italiano, permaneció en Francia, principalmente en París, donde fue huésped de Luis XIV. Sobre su viaje a Francia tenemos abundante información, sobre todo la contenida en el *Diario* de su asiduo acompañante Paul Fréart, Sieur de Chantelou (*Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France,* L. Lalame [ed.], París, 1885); luego, la de la *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino,* de Baldinucci (Florencia, 1682), y finalmente la aportada en la biografía escrita por su hijo Domenico Bernini y titulada *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino* (Roma, 1713). Especialmente las observaciones precisas, las descripciones vívidas y el tono personal del diario de Chantelou, que además incluye numerosas manifestaciones del propio Bernini, hacen de dicho diario, que también nos permite, en el plano teórico, conocer la concepción que del arte tuvo Bernini, un documento de valor inestimable para los estudiosos de este genio.

En su visita a la Academia del 5 de septiembre, Bernini se presenta como clasicista. Propone que se saquen moldes de las obras antiguas para que los jóvenes artistas tengan una idea de la verdadera belleza. El dibujo de los modelos antiguos debe aclarar aún más la «idea de lo bello»; modelos que son de una naturaleza ya purificada, pues los directos, naturales, son corruptibles, apagados y limitados. La corrección necesaria de la naturaleza puede efectuarse según el ideal de Antinoo, cuyos principios debe el artista hacer suyos. Rafael y Carracci son aquí contrapuestos a la tradición pictórica del norte italiano, la de los seguidores de Giorgione y Tiziano. En un discurso posterior a la Academia (9 de octubre) Bernini corrige sus tesis observando que primero es necesario aprender a «descubrir lo bello en las impresiones de la naturaleza y apartar lo feo» para luego pasar al estudio de los modelos. Pero los conceptos relativos a lo bello y la manera de realizarlo coinciden prácticamente con las ideas generales que el archiclasicista Bellori había expuesto en 1664 ante la Accademia di San Luca (véase p. 338). Este hecho demuestra que, en aquella época, el horizonte de un clasicista declarado podía ser considerablemente más amplio de lo que los secos enunciados de los teóricos hacen suponer.

En lo concerniente a la actividad de la Academia, Bernini fue un ferviente defensor de esta institución –quizá fue él el primero que sugirió la creación de una Academia francesa en Roma (1666)–. El 5 de julio sometió tal proyecto a Colbert. El estudio de los modelos clásicos (los antiguos, Rafael, Miguel Ángel, Correggio, Tiziano, Carracci, pero también los maestros del Quattrocento, como Mantegna), junto con la práctica del dibujo y las demás ocupaciones artísticas, podría poner a los jóvenes artistas en el mejor camino. La contemplación de la belleza, la aplicación y los buenos consejos son aquí imprescindibles –una fórmula a todas luces tomada de la retórica (*ingenium exercitium* y *ars*) (5 de septiembre)–. El 13 de septiembre recomienda a los asistentes al curso sobre los antiguos hacer dibujos de gran formato para adquirir firmeza, facilidad manual y perfecta ejecución. Recomendables son también, para él, los estudios de cortinajes y los desnudos. Bernini hace además tres propuestas cargadas de futuro: alojar la Academia en el propio Louvre, reservar un espacio a exposiciones y conceder premios.

Los principios desarrollados por Bernini, que tanto en su expresión como en su contenido concuerdan, un tanto sorprendentemente, con los de los clasicistas, se proponen mostrar el camino hacia aquella «idea de la belleza» que en otros tiempos los antiguos habían hecho realidad. Aunque el conocimiento de esta idea se adquiere a través del estudio de los antiguos y de la imitación selectiva de la naturaleza, se aprecia el carácter metafísico de dicha idea, el mismo que Zuccaro y Lomazzo habían expresado, en una conversación con Chantelou: la *idea,* se dice en ella, brota cuando la «chispa divina» (Zuccaro habla de *scintilla della Divinità*) alcanza al artista; cuando en su espíritu se forma la «idea de la belleza» y adquiere ésta figura visible en su creación (28 de septiembre; véase p. 297).

Por clasicista que pareciese Bernini, en su propia creación nunca se ciñó a las ideas de los teóricos o al gusto de los franceses. Por más que hubiera enseñado, en sus bustos de Luis XIV, nuevos caminos a los retratistas escultóricos franceses y escapado en ellos, como él mismo dice, de la «servidumbre de la imitación» para perseguir el «ideal de la idea» (29 de julio), fue un artista inimitable en la forma libre, personalísima, que daba al objeto representado y a su tipo, y un artista también incomprendido en Fran-

cia. Su posterior estatua ecuestre fue repudiada por estar demasiado alejada de lo convencional y sus proyectos para el Louvre terminaron en fracaso; en parte por razones puramente prácticas y financieras, pero también por su incompatibilidad con la tradición arquitectónica francesa y por atenerse más a la letra que al espíritu en las doctrinas clasicistas. En 1667 recibió Claude Perrault, junto con Le Vau y Lebrun *(le petit conseil),* el encargo de construir la fachada oriental del palacio real, cuyos planos habían sido aprobados por el propio rey. La idea del frente de columnas acopladas –de una majestuosa *architettura parlante*– probablemente partió de Le Vau, que con ella creó un paradigma de la arquitectura clásica francesa. (Sin embargo, se ganó ciertas críticas del teórico de la arquitectura *par préférance* François Blondel.) El proyecto del Louvre demuestra hasta qué punto se intentaba en Francia llevar el *grand goût* a la arquitectura. Lo que, en el terreno de la pintura, Poussin y Lorrain habían realizado en Roma (también Bernini había reconocido plenamente la valía del primero), debía ahora llevarse a cabo en el de la arquitectura, y en el corazón de París.

La Académie Royale d'Architecture

En 1670, un año después de la muerte de Le Vau, fundó Colbert la Académie Royale d'Architecture –un equivalente de la anterior Academia de Pintores y Escultores–. Los maestros de rigor en la formación teórica que podía adquirirse en la misma eran Vitruvio, Serlio, Palladio, Vignola y Scamozzi, más algunos franceses, como Delorme, DuCerceau y Bullant. En 1650 se publicó la traducción francesa de Palladio por Roland Fréart de Chambray (1606-1676) y la obra clasicista de este último titulada *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne,* donde éste presenta el incomparable modelo arquitectónico griego y sus órdenes de columnas como paradigma para su época (véase al respecto Kruft, 1985, pp. 140 s.). Kruft ha puesto de manifiesto la analogía de la doctrina clasicista de Fréart con el absolutismo francés (en 1634 había fundado ya Richelieu la Académie Française).

La codificación de la arquitectura en Francia no se detuvo aquí. En 1673 apareció la traducción de *Vitruvio* por Claude Perrault, y en 1683 la obra teórica de este último titulada *Ordonnance des cinq espèces de colonnes.*

En su exposición de los órdenes clásicos de las columnas, Perrault se aparta en un punto importante de las doctrinas anteriores. Si hasta entonces se habían buscado las raíces del orden arquitectónico clásico, con sus medidas y proporciones, en la antigua metafísica de los números y en las leyes y armonías musicales, Perrault sustenta en sus dos trabajos la opinión de que la belleza radica tanto en la fantasía como en las reglas de la razón y de la convención, y opone el «principio positivo» de la utilidad *(l'usage & la fin utile),* entendida como belleza, al de la «belleza arbitraria» *(Autorité, l'Acoûtumance)* (cfr. Kruft, 1985, pp. 150 s.).

> Como la belleza apenas tiene otro fundamento que la fantasía, que hace que las cosas sean agradables según se adecuen a la idea que cada uno tiene de su perfección, es necesario que haya reglas que conformen y corrijan esta idea: y es seguro que estas reglas son

necesarias en todas las cosas, pues si la naturaleza se las ha negado a algunas, como sucede en el lenguaje, los caracteres de la escritura, el vestido y todo aquello que depende del azar, de la voluntad y de la costumbre, es preciso que los hombres creen una institución que las aporte, y que ésta posea cierta autoridad y desempeñe el papel de la razón.

Car la Beauté n'ayant guère d'autre fondement que la fantaisie, qui fait que les choses plaisent selon qu'elles sont conformes à l'idée que chacun a de leur perfection, on a besoin de règles qui forment et qui rectifient cette Idée: et il est certain que ces règles sont tellemnet nécessaires en toutes choses, que si la Nature les refuse à quelques-unes, ainsi qu'elle a fait au language, aux charactères de l'écriture, aux habits et à tout ce qui dépend du Hazard, de la Volonté et de l'Acoûtumance, il faut que l'institution des hommes en fournisse, et que pour cela on convienne d'une certaine Autorité qui tienne lieu de raison positive. (Cl. Perrault, *Préface, Ordonnance...*, 1683, XIV; W. Herrmann [ed.], 1973.)

El racionalismo de cuño cartesiano, la caracterización de las leyes y las normas como expresión del intelecto natural del hombre y la tendencia a atribuir a las cosas visibles propiedades cuyo origen está en la percepción y la psique humanas es aquí evidente. Perrault establece una conexión entre teoría cartesiana del conocimiento y teoría de la arquitectura, a la vez que valora la fantasía y deduce la norma de la experiencia empírica, lo cual contribuyó al debilitamiento de la doctrina clasicista. (Véase la valoración que de estos aspectos hace Kruft, 1985, p. 150.)

Como hemos visto en el ejemplo de Bernini, la fisura entre los dogmas teóricos y su realización práctica podía ser considerable. Ni siquiera Boileau, cuyo poema didáctico *l'Art Poétique* apareció en 1674 y se hizo clásico en el continente y en Inglaterra, se cuenta entre los defensores a ultranza de los dogmas clasicistas. (También él había concedido un puesto a la fantasía en su traducción de *Longino*.) Dogmático fue, en cambio, François Blondel, cuyo *Cours d'Architecture* I-IV (1675-1683) expresaba el punto de vista oficial de la Académie Royale de l'Architecture. En el prólogo a esta obra establece Blondel las medidas y proporciones de la arquitectura y de los órdenes de las columnas en claro contraste con la interpretación más relativista de Perrault. Pero, en conjunto, la obra de Blondel está más orientada a los fines práctico-didácticos, y apenas aporta algo a la teoría de la arquitectura. En esta época, la teoría clasicista de la arquitectura se había asentado ya en Francia y Blondel contribuyó más al afianzamiento de lo existente que a abrir nuevas vías.

La centralización de la vida cultural en Francia, la consecuente generalización de las academias, que se inicia ya con la fundación de la Academia Francesa en 1634 por Richelieu, y la enseñanza organizada, con su perfecta combinación de teoría y práctica, condujo a un mayor control de los contenidos enseñados y de la formación del gusto que en otros países. En 1666 se fundó la Academia francesa en Roma (quizá por sugerencia de Bernini), siendo nombrado rector, y más tarde *directeur,* de la misma Charles Errard. De esta forma se creó un nuevo instrumento que debía servir a la educación de jóvenes artistas y arquitectos en el espíritu clasicista, «en el buen gusto y la manera de los antiguos» *(le bon goût et la manière des Anciens),* como dice Charles Perrault. Aunque no se desprende claramente de los protocolos de las sesiones académi-

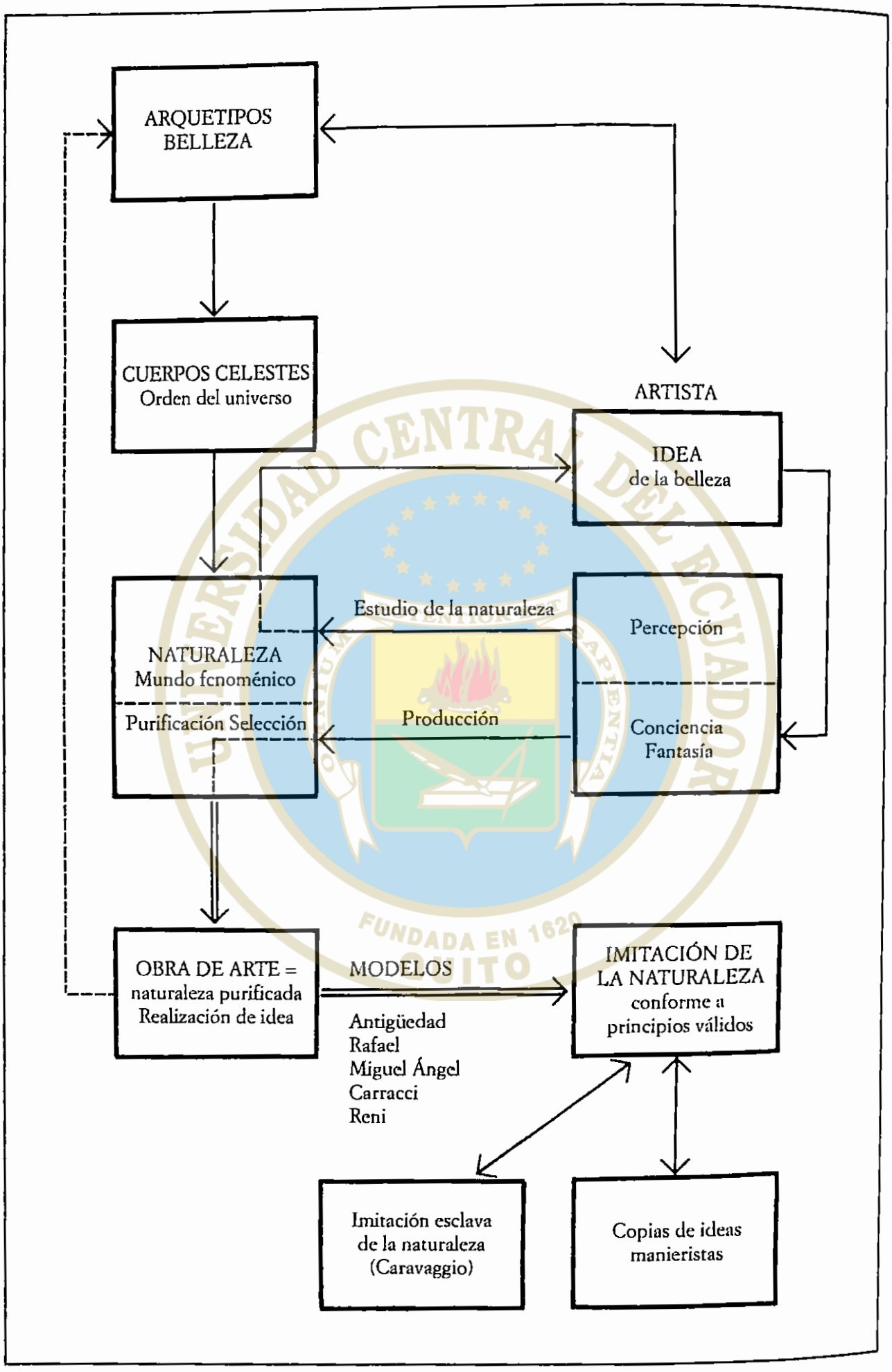
cas de París, en la fundación de la Academia francesa en Roma subyacía también una intención política. La Academia francesa influiría con el tiempo en la vida cultural en la metrópoli pontificia y fue decisiva para que también los artistas franceses recibieran encargos de la curia o de las órdenes. Ya en las últimas décadas del siglo XVII fue Le Gros un artista de renombre en la escultura. La Academia mantuvo también estrecho contacto con su filial romana. En los años 1676-1677 se eligió a Charles Le Brun *principe* de la Accademia di San Luca, siendo allí representado por Errard. Un honor similar recibió el distinguido teórico italiano del arte Bellori, quien en 1671 fue nombrado secretario de la Academia de Pintores francesa y en 1689 *Conseiller-Amateur*.

Bellori

Giovan Pietro Bellori (1615-1696) ocupó bajo el papa Clemente X el puesto de anticuario en Roma. También fue bibliotecario de la reina Cristina. Schlosser lo considera el historiógrafo del arte más importante del siglo. En su gran obra *Vite de'Pittori Scultori ed Architetti moderni* (Roma, 1672) no menciona, como Vasari, a todos los artistas de un periodo extenso, sino que hace una selección de 1600 en adelante. En ella encuentran aplicación conceptos clasicistas como *espressione, invenzione* y *grazia*. Entre los elegidos encontramos a los Carracci, Federico Barocci, Caravaggio, Rubens, Van Dyck, Domenichino, Lanfranco y el gran amigo de Bellori, Nicolas Poussin, que hizo importantes aportaciones a estas *Vite*. La escultura está representada por Algardi y Duquesnoy y la arquitectura por Domenico Fontana. Sorprende la exclusión del gran artista romano del Seicento Bernini, así como de los Borromini y de Pietro da Cortona. Es evidente que Bellori encontraba sus obras demasiado irregulares y recargadas para encajar en el marco clasicista.

La Introducción de las *Vite* recoge el discurso que Bellori había pronunciado en 1664 en la Accademia di San Luca con el título de *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* –un documento que ha quedado para la posteridad como un incunable de la concepción clasicista del arte–. El discurso se distingue por sus nuevas ideas, pero constituye un buen compendio de aquellas ideas que desde el Renacimiento habían engendrado la temática de la imitación de la naturaleza y la idea de lo bello (cuadro 20).

Bellori empieza exponiendo en tonos elevados una visión cósmica que lleva el sello de Lomazzo. Los arquetipos o ideas puras de las cosas y de los objetos del pensamiento se reflejan en la belleza de los planetas y en el orden del universo. El hombre y el mundo visible y terrenal son sólo un destello de la realidad cósmica superior. Como los teóricos del Renacimiento, Bellori ve en el artista «un segundo dios» cuya misión consiste en expresar las formas originales, bellas y puras en figuras terrenas. En contraste con Lomazzo, que describe el proceso de selección y purificación de la creación artística como un acto divinamente inspirado, Bellori se decanta por la interpretación aristotélica del intelecto humano, la misma que Agucchi y sus seguidores habían aplicado a la teoría del arte: la idea de la belleza se gesta en el alma del artista por medio de su contemplación de la naturaleza. Esta *idea* es realizada en la obra de arte al amoldar el artista las formas de las cosas visibles a la imagen interior, representada. Los factores



Cuadro 20. Bellori, estética.

psíquicos y físicos tienen su función en este proceso, cartesianamente entendido como juego entre el intelecto humano (conciencia, ideas o principios innatos e imaginación) y la percepción sensible, la cual recibe sus impresiones de las cosas visibles. Como resultado brota una imagen (o una figura) que ya no adolece de los defectos de la naturaleza, una porción de «realidad purificada» que podrá servir de modelo a las generaciones posteriores, pues refleja la belleza inmutable, universal de la imagen arquetípica.

Respecto al proceso de selección y al significado de la idea de la belleza interiormente contemplada o extraída de la experiencia, Bellori puede recurrir a Alberti, Leonardo y Rafael. También aprovecha la idea, debida a Vasari y central en Armenini, del carácter modélico de los grandes maestros y de sus obras. En ellos pueden los jóvenes artistas desarrollar su capacidad de juicio, pues ellos enseñaron el verdadero camino a las generaciones posteriores. Guido Reni, cuya obra, según Bellori, eclipsa en belleza *(venustà)* las de todos los demás artistas del siglo, afirmaba que él no pintaba la belleza que llega hasta sus ojos, sino que sólo le interesaba la que albergaba en su interior (cfr. Bellori, cit. en Panofsky, *Idea,* 1960, p. 133; comparando esta declaración con las manifestaciones de Rafael y de Bernini se evidencia lo tópico de la misma. Véase p. 249). Nada en la naturaleza es tan bello que iguale la perfección del arquetipo.

En este contexto menciona Bellori la hipótesis de que, en el rapto de la bella Helena, no se trataba de una mujer, ¡sino de una estatua! (Bellori no se declara conforme con esta hipótesis, pero le basta destacar lo hiperbólico de la exaltación de la belleza que poseía aquella mujer). Selección e idealización del modelo natural conforme a aquella idea de la belleza que se forma en el espíritu del artista mediante el estudio de la naturaleza y de ciertas obras clásicas muestran el camino por el que el artista llega a la realización del ideal: «Pero esta belleza no es nunca la idea; variadas son sus formas, y fuertes, y generosas, y amables y delicadas, y de toda edad y sexo» *(Ma non una di questa bellezza è l'idea; varie sono le sue forme, e forti, e magnanime, e gioconde, e delicate, di ogni età, e d'ogni sesso.* Bellori, *Idea*, cit. en Panofsky, *Idea*, 1960, p. 135).

La belleza comprende también la vida anímica, los afectos y las acciones de los hombres tal como habían sido analizados en las poéticas del siglo XVI. El artista debe observar especialmente un íntimo entretejimiento de los movimientos del alma con los movimientos del cuerpo. Luego conserva sus observaciones en su espíritu para poder representarlas en el momento adecuado con ayuda de su fantasía *(Li quali moti deono molto più restare empressi nell'animo dell'Artefice con la continua contemplatione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li haverà formati nella fantasia. Idea, loc. cit.).* Finalmente, la idea del arquitecto es explicada mediante el *topos* antiguo del arquitecto divino que, como el Demiurgo, recurre a los arquetipos inteligibles del mundo ideal (*Idea, loc. cit.,* con referencias a Filón, *De op. mundi,* IV; cfr. pp. 82 y 83).

En su análisis de la naturaleza de la *idea* y del verdadero camino hacia su realización, Bellori se detiene en la polémica contra los manieristas y los naturalistas, que ya suscitara Agucchi: los manieristas son «bastardos de la naturaleza» que sólo son capaces de copiar las ideas de otros o de crear puros productos de la fantasía. Los caravaggianos, en cambio, se quedan en el objeto, hacen una selección de figuras feas y son también incapaces de crear nuevas ideas (véase la observación de Bernini sobre «la servidum-

bre de la imitación»; véase p. 335). En contraste con los representantes de estas dos direcciones artísticas, los maestros de la Antigüedad realizaron la *idea* mediante el estudio perseverante de la naturaleza y una cuidadosa selección. «Quintiliano enseñaba que todas las cosas perfectas del arte y del intelecto humano tienen su principio en la naturaleza misma, de la cual se deriva la verdadera Idea» (*Quintiliano c'instruise, come tutte le cose perfettionate dall'arte e dall'ingegno humano hanno principio dalla Natura istessa, da cui deriva la vera Idea.* Bellori, *Idea*, cit. en Panofsky, 1960, p. 136. Panofsky cita el pasaje correspondiente de Quintiliano: *Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse. Inst. or.*, II, 17, 9). La retórica no sólo puso a disposición de la doctrina de los modos y los afectos todo un arsenal de conceptos, sino que también puso en boca de los teóricos del arte de la época el argumento fundamental de la imitación de la naturaleza.

Pero, en un capítulo posterior, Bellori casi evoca el concepto platónico de la *manía*: «Pero los grandes espíritus, elevando el pensamiento a la idea de lo bello, son raptados por ella y la contemplan como algo divino» (*ma gli spiriti elevati, sublimando il pensiero all'Idea del bello, da questa solo vengono rapiti e la contemplano come ce[o]sa divina. Idea*, 1960, p. 137). La *idea* aparece realizada en su forma más pura en las esculturas antiguas, como también en la teoría de la arquitectura de los antiguos, cuya doctrina de las proporciones y cuyos conceptos les «condujeron a una idea maravillosa y a una belleza definitiva». Estas leyes halladas y codificadas por los griegos y los estudiosos posteriores vienen, pues, de atrás (*quando li Greci le sostituirono termini e proportioni le migliori, le quali confermate da i più dotti secoli e dal consenso e successione de'Sapienti, diuennero leggi di vna merauigliosa Idea e bellezza vltima, che, essendo vna sola in ciascuna specie, non si può alterare senza distruggerla. Idea, cit., ib.*). La idea de que nada puede cambiarse del luminoso modelo sin destruir la idea y la belleza constituye también un axioma de la concepción clasicista del arte que ya Alberti había formulado. Contra los fenómenos de decadencia en la arquitectura contemporánea (Bellori tiene aquí en mente a Borromini y a otros defraudadores del ideal clásico) se ensalza a los maestros de los primeros tiempos del Renacimiento: Bramante, Rafael, Peruzzi y (paradójicamente) Giulio Romano y Miguel Ángel. Ellos ayudaron a la arquitectura a recuperar la idea y las formas originales.

La exposición de Bellori concluye con una breve panorámica de la evolución del arte desde Giotto hasta fines del siglo XVI. A una primera culminación con Rafael siguió un periodo de decadencia en el que los pintores habrían dejado de mirar el modelo de los maestros antiguos y modernos para caer o en una imitación indiferenciada de la naturaleza o en la arbitrariedad del propio instinto. En esta época crítica de la evolución del arte surgió Annibale Carracci. Él preservó al arte de la decadencia definitiva.

La síntesis que ofrece Bellori de la concepción clasicista del arte que había ido cristalizando a lo largo de los últimos cien años adquiere un valor paradigmático, y no en último lugar para las academias, cuya influencia en la vida artística empezaba justo ahora a sentirse. En Francia, Le Brun y Félibien siguieron las huellas de Poussin y de Bellori y anunciaron *le beau idéal* y *le grand goût,* la fidelidad de la arquitectura a las reglas y el primado del dibujo en la pintura. También hicieron entonces su aparición las obras teóricas correspondientes: *De arte graphica* (1667), de Du Fresnoy, y *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique* (1680), de Testelin.

Inglaterra conoció a Bellori a través de Dryden, quien en la Introducción a su traducción del tratado de Du Fresnoy expuso sus ideas. El gusto clasicista de cuño francés encontró en Dryden un gran promotor, aunque como crítico literario destacaba el drama inglés frente al francés (*Essay of Dramatic Poetry,* 1668). En el prólogo a su traducción –*De arte graphica, Paragone, Parallell of Poetry and Painting,* Londres, 1695–, Dryden trata de hallar, de acuerdo con el lema de Horacio *ut pictura poesis,* las correspondencias literarias de aquellos principios que Du Fresnoy había expuesto en relación a la pintura. Más tarde, Reynolds, presidente en 1678 de la Royal Academy, recurriría a Bellori para su caracterización de la imitación idealizadora de la naturaleza y de la belleza pura de las obras clásicas.

En cuanto a la influencia de Bellori sobre los alemanes, cabe señalar una relación directa con Winckelmann y con el neoclasicismo en la segunda mitad del siglo XVIII. Winckelmann recomendó, en grado aún mayor que sus predecesores, el estudio de la escultura clásica como vía de acceso a la belleza y la verdad ideales.

El Clasicismo holandés

Hemos visto cómo la crítica de los *litterati* de inspiración clásica a la pintura de Caravaggio se convirtió en un tópico y cómo después de Vasari continuó recurriéndose a la oposición entre el *disegno* toscano y el colorido veneciano. El reproche de Agucchi y Carducho a Caravaggio y sus discípulos de imitación esclava de la imperfecta naturaleza se repitió *ad nauseam* a lo largo del siglo XVII, y Sandrart, Bellori y otros lo transmitieron al siglo XVIII. Los argumentos de los clasicistas también se aplicaban, naturalmente, a artistas y corrientes artísticas de fuera de Italia. El equivalente de Caravaggio en Holanda era Rembrandt, que recibió las críticas de rigor como «naturalista» y enemigo de las academias, y a cuya pintura se reprochó una proporción y una perspectiva defectuosas, fuera de no haber procurado imitar a los antiguos. Sandrart y Pels estaban de acuerdo con este juicio, que ya expresaron los franceses, y que Houbraken contribuyó a convertir en un lugar común. Sin embargo, el hecho de que Rembrandt llegase a ser un punto de cristalización de la crítica clasicista indica que a este artista se le reconocía un puesto destacado en la tradición artística holandesa de aquellos tiempos. Silve (1953) ha investigado la recepción de Rembrandt en los años 1630-1730. Y, ampliando este análisis, J. A. Emmens ha podido determinar, basándose en la valoración de Rembrandt por los teóricos del arte, la posición del Clasicismo holandés en el siglo XVII (*Rembrandt en de regels van de Kunst* [1968], 1979). Mencionaremos aquí a los representantes más importantes del mismo.

También en los Países Bajos se hallaba la historiografía y la crítica de las artes plásticas del siglo XVII en manos de aquellos humanistas eruditos modelados, en su concepción del arte, por los dogmas clasicistas, y en su dicción, por la tradición retórica. Para ellos, la tríada de *ingenium, ars* y *exercitatio,* donde *ars,* naturalmente, equivalía a conocimiento de las reglas, correcta elección del tema e *imitatio* en el sentido clásico, era intocable.

Gérmenes clasicistas se encuentran ya en Karel van Mander –aunque no se puede hablar de un sistema de principios académicos–. El primero, y también el más doctrinario, de los defensores del ideal antiguo fue Franciscus Junius, aunque su tratado *De pictura veterum* (1637), traducido al holandés en 1641, tuvo al principio escasa repercusión. Los impulsos decisivos partieron en la década de 1660 de Francia: *Idée de la Perfection de la Peinture,* de Roland Fréart Sieur de Chambray (Mans, 1662), *Le Peintre Converty aux precises et universelles règles de son art,* de Abraham Bosse (París, 1667), *L'Art de Peinture,* de Charles Alphonse de Fresnoy, traducido y prologado por Roger de Piles (París, 1668), y los discursos académicos de 1664 de Bellori (*Idea;* véase p. 339).

El ataque de los clasicistas a la pintura holandesa, especialmente la de Rembrandt, se fijaba en la supuesta incultura de los pintores. El concepto retórico del *poeta vulgaris* fue aplicado al pintor, *pictor*. De una formación inferior resultarían irremisiblemente los grandes defectos tanto en el contenido como en la forma. Con esa su limitación, el pintor imitaría sólo la naturaleza exterior e imperfecta. Y con la mala ejecución se juntarían el mal gusto y un desconocimiento de la verdadera belleza. Pues ésta se oculta tras las cosas visibles, y sólo las obras de los antiguos y el arte orientado a ellos pueden ponerla al descubierto.

La crítica de los clasicistas holandeses arranca en la década de 1670 con Jan de Bisschop y sus obras *Signorum Veterum Icones*, 1668/1669, dedicada ésta a Johannes Six, Constantin Huygens y J. A. Wtenbogard, y *Paradigmata graphices Variorum Artificium,* aparecida en Ámsterdam al mismo tiempo que la segunda edición de los *Icones* en 1671. Bisschop critica, en el sentido mencionado, la elección del tema y la forma, y destaca la incapacidad para llevar a cabo una buena selección de lo que la naturaleza muestra. A la pintura holandesa, y especialmente a la de Rembrandt, le falta, según él, el verdadero *disegno*, aquella «belleza ideal» que distingue, por ejemplo, la pintura de un Rafael o de un Poussin, o la arquitectura de un Jacob van Campen.

Cómo debía de estar constituida la enseñanza académica, lo sabemos por la obra de Willem Goeree *Inleydinge Tot de al-gemeene Teycken-Konst* (1668), cuya segunda edición aumentada apareció en 1670 en Middelburgh. Este autor se apoya expresamente en el tratado de Franciscus Junius y en el libro de Leonardo, aparecido en 1651 en traducción francesa (*Traité de la Peinture;* véanse pp. 242 s.).

Joachim von Sandrart contribuyó en su *Teutsche Academie* (1675-II, III, xxii; cfr. también Silve, 1953, pp. 84-94) a reforzar la idea de que Rembrandt era un pintor inculto, apartado del verdadero ideal (cfr. Emmens, 1979, pp. 83 ss.). A ella se adhirió Samuel van Hoogstraeten en su *Inleydinge Tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbare Werelt* (Róterdam, 1678). Como ya se desprende de este título, no había ningún lugar para el pintor en este Parnaso de aires puros. Según Hoogstraeten, Rembrandt había cometido el error de confiar más en sus ojos que en las reglas del arte, de ahí que su pintura fuese un atentado contra el *decorum*. Emmens ha caracterizado *La alta escuela de la pintura* como una armoniosa compilación de datos procedentes de Van Mander y citas eruditas de Junius. De interés teórico es el paralelismo que se establece entre el estilo de la pintura y el de la escritura, equivalente a la oposición entre «atiquismo» y «asianismo», tan común en la retórica (véase p. 66). En el arte de Rafael se expresa la belleza pura del estilo ático. A ella se opone el éxito efímero de la colorista tradición «asiánica»:

Mas para saber por qué todas estas bellezas que al principio nos cautivan al cabo nada logran, digo que busquemos el motivo de su mala reputación: nada hay en estas obras que no sobre; ni en los caprichosos estudios de Tintoretto, ni en las composiciones del Veronés, en los movimientos instantáneos o las disposiciones tortuosas, y aún menos en perspectivas como las de Fabritius o en los colores de Rembrandt, para quien reconozca en la delicadeza de Rafael a las estatuas griegas, a la belleza sin suntuosidad, como si fuese un espejo de la sublime Antigüedad.

Maer op men weten mach, waerom al deze schoonheden niet zoo veel vermogen, datze ons in het eerste opslach geheel tot zich trekken, zoo zeg ik, datwe meest qualijk berecht derwaerts komen: want men behoeft in deze stukken niet te zoeken, of Tintoretse wondere opdoeningen, of Veroneesche ordinantien, oogenbliklijke bewegingen, of gewonge schikking: veel min ***Fabritische*** *deurzichten, of* ***Rembrandische*** *verwen: maer de Grieksche statuen in de bevalijken* ***Rafaël,*** *de schoonheyt zonder pronk, en een spiegel van d'oprechte outheit.* (***Inleyding...*** 1678, p. 291, cit. en Emmens, 1979, pp. 87/88).

Otro autor de los que veían en Rembrandt a un *pictor vulgaris* es Andries Pels, que, como clasicista y conocedor de la retórica, escribió un poema didáctico sobre el «Uso y abuso del teatro» (*Gebruik én Misbruik des Tooneels,* Ámsterdam, 1681). Pels se apoya aquí en la *Ars Poetica,* de Horacio, y las *Remarques* de De Piles sobre *L'Art de Peinture* de Du Fresnoy. Entre los que abandonaron el camino recto y llano y, para su desgracia, decidieron marchar por sendas intransitables estaba:

El gran Rembrandt, que ni en Tiziano ni en Van Dyck,
ni en Miguel Ángel ni en Rafael, pensó en aprender algo,
y así prefirió el abandono al error triunfante,
para ser el primer hereje en la pintura
y atraer a su lado a algún novicio...
en vez de aguzar su juicio con la experiencia de otros
y someter a las reglas su célebre pincel...

De groote Rémbrandt, de 't by Titiaan, van Dyk,
Nóch Michel Angelo, nóch Rafel zag haalen,
En daarom liever koos doorluchtiglyk te dwaalen,
Om de eerste Kétter in de Schilderkunst te zyn,
En mening nieuweling te lókken aan zyn'lyn...
Dan zich door 't vólgen van érvaarene te schérpen,
En zyn vermaard penseel rég'len te onderwerpen...
(*Gebruik én Misbruik des Tooneels, ed. princ.*, 1677, 4.ª ed., Ámsterdam, 1707; cit. en Emmens, 1979, p. 90.)

Aunque Pels no ahorra críticas, se aprecia en sus versos cierta valoración del pintor, de su color y su consistencia, así como un conocimiento directo de su manera de pintar –aquella «armonía universal de los colores», que también Sandrart menciona y que Rembrandt comparte con los venecianos.

Gerard de Lairesse

Idéntico juicio mereció el pintor de un amigo de Pels: Gerard de Lairesse, cuyo *Groot Schildeboek*, que consta de dos partes, apareció en Ámsterdam en 1707. Según Emmens, se trata de la obra más importante de la historiografía holandesa del arte de esta época, y es perfectamente comparable a la obra-modelo de Van Mander (Emmens, 1979, pp. 98 ss.). En contraste con destacadas compilaciones, como la de Hoogstraeten, con sus explicaciones, o la de Houbraken, con su verboso estilo, el *Groot Schildeboek* es una obra bien concebida que se distingue por la erudición y el juicio independiente.

Sin embargo, hay que señalar que no se trata de una obra historiográfica en sentido propio, sino más bien de un manual de signo clasicista para pintores. En la portada de la segunda edición, el autor, a quien sus contemporáneos llamaron «el Poussin de Holanda», habla de los principios del dibujo y de cómo hacerse dueño de ellos en el tiempo más breve. Sobre la oposición de antigüedad y modernidad se dice, al comienzo del libro tercero, que el arte antiguo es siempre bello, mientras que el gusto moderno cambia constantemente y se halla expuesto a las modas y los caprichos más recientes. Especialmente negativa es la opinión del autor sobre deformadores como Bamboccio, Ostade, Brouwer y Molenaer, frente a su valoración positiva de Frans van Mieris y Van Dyck.

En el primer volumen de la obra, que consta de dos partes, se habla de la técnica del dibujo, de la proporción correcta en la figura humana, de la representación de los movimientos exteriores e interiores (pasiones) y de la utilización de los colores. Composición, contenido del cuadro, semejanza con la naturaleza, cortinajes, ropajes, pliegues, claroscuro y contraste, así como los distintos tipos de luz, son minuciosamente analizados y mostrados al lector, en su forma modélica, en ilustraciones de corte clasicista.

En el segundo volumen trata Lairesse primeramente del concepto de lo «pintoresco». Lo pintoresco caracteriza a aquella pintura que, siendo bella y elogiable, no tiene sin embargo cabida en el «estilo elevado» de pintores como Rafael, Correggio, Poussin, Le Brun y otros. «Pintorescos» son aquí los en otro tiempo criticados Pieter van Laer, Brouwer y Molenaer, así como Bruegel, Bril, Bloemmart, Savery, Berchem y todo el género paisajístico.

El libro 7.°, cap. 8.°, se detiene en la imitación de los grandes maestros de acuerdo con la teoría clasicista del arte. En primer lugar deben evitarse los defectos de la naturaleza, y en segundo lugar uno mismo debe desarrollar su propia capacidad para hacer las correcciones oportunas. Se trata aquí, como en Bellori, de comprender un principio considerado básico –la imitación no debe terminar en trabajo de copista–. La práctica ha de estar siempre conectada con la teoría, y el gusto y la ejecución así formados convertirse en una costumbre del artista, en una «segunda naturaleza». Es patente en esta doctrina clasicista la prefiguración de aquella «educación estética» del hombre a través del arte que Schiller, inspirado por Kant, expuso en sus cartas.

El libro 8.° habla de arquitectura clasicista y teoría de la arquitectura. Basta echar un vistazo al índice para saber que en este libro solamente se menciona a los primeros discípulos de Vitruvio –Alberti, Serlio, Palladio, De l'Orme, Sacamozzi y Vignola–.

Esta arquitectura ceñida al modelo de los antiguos tiene su correspondencia en la pintura. Lairesse no muestra comprensión para los pintores que pintan ruinas. ¡Cuánto más bellos son los edificios antiguos intactos! Finalmente se ofrecen ejemplos de traslación a la pintura de los cinco órdenes de la arquitectura conforme a la doctrina de los modos.

Al cabo de una sección sobre la pintura de bóvedas y el problema de la perspectiva en ella, el autor se detiene en la escultura y el relieve y su traslación a la pintura. En este contexto considera además la naturaleza muerta. Poco interés tienen para él las representaciones de frutos, peces, trofeos de caza y animales muertos, que rebasan los límites del gusto y de la utilidad que impone la naturaleza. En el «estilo elevado», la naturaleza muerta consistiría más bien en la reproducción de armas y trofeos de griegos y romanos en la tradición de los *imprese militari*.

Pero el autor dedica todo un libro a la especialidad holandesa de la pintura floral, cuya dificultad es altamente valorada. Mención especial encuentra aquí Simon Verelst.

Finalmente, en el libro 13.º trata Lairesse de las formas del grabado. Estas técnicas gráficas tienen importancia por su proximidad a la pintura y como medio de reproducción.

La disertación que en forma de lecciones y con el horaciano título de *Ingenio et labore* hizo Lairesse ante un público de estudiosos cayó en el olvido en la época del Romanticismo debido, por una parte, a su posición fundamentalmente clasicista, y, por otra, a su crítica de Rembrandt, que en plena rehabilitación del pintor por la crítica de arte en la segunda mitad del siglo XIX hizo que toda la obra pareciera obsoleta (véase Emmens, 1979, pp. 98 ss.). Lairesse había sido en su juventud un gran admirador de Rembrandt. En la situación en que le tocó vivir, su paso al campo clasicista no puede juzgarse, antes incluso de 1670, como abandono a una corriente de moda, sino como un paso más bien vanguardista. Como Roger de Piles, que estimaba no poco el colorido de Rembrandt, aunque criticase su mal dibujo y le tuviese por un *«libertin»*, Lairesse también tenía vista para las cualidades pictóricas de su compatriota, incluso no dudó en colocarlo al mismo nivel que Tiziano. (Es posible que su valoración influyera en la clasificación de De Piles; véase p. 353.) Clasicista era sin duda la calificación de «burguesa» que recibieron el estilo y los temas de Rembrandt –de acuerdo con los criterios estilísticos retóricos de los tres *genera dicendi*–, es decir, su clasificación bajo la categoría intermedia del *genus medium*. Sobre la *rota Virgilii*, véase p. 125).

Les anciens et les modernes

La disputa entre «los antiguos» y los «modernos» en el siglo XVII no era en absoluto nueva. Desde que, en Italia, Petrarca y los humanistas posteriores se propusieran hacer revivir el legado de los antiguos y mostrar el carácter modélico de algunas de sus obras pensando en dar cauce a un renacer del lenguaje, la moral y la vida cultural en general, los grandes poetas y artistas de aquellos tiempos fueron comparados con los de la Antigüedad. Ya hemos señalado, en el ejemplo de los «seguidores de Cicerón» y los «modernos» a fines del siglo XV, una voluntad de diferenciación por parte de los imi-

tadores de los antiguos dentro de la teoría de la literatura. El término *aemulatio*, y aun *superatio*, también halló acomodo en la teoría de las artes plásticas (véanse pp. 257 s.). Bembo sacó la cuestión de la *imitatio* de su encierro filológico para llevarla a un plano puramente estilístico. En adelante, los temas de la imitación de la naturaleza y el carácter ideal de las obras clásicas aparecerán relacionados principalmente con la recepción del estilo y la teoría a ella conectada. Vasari equiparó la modernidad (los representantes de la *terza maniera*) a la Antigüedad y consideró a Miguel Ángel el más grande artista de todas las épocas. Y en Armenini los «modernos» tenían el rango de «clásicos».

La reacción contra la esclavitud de los modelos clásicos se produjo ya en el siglo XV y a principios del XVI (Poliziano, Gianfrancesco Pico). En Francia, Malherbes (1555-1628) atacó a los miembros de la Pleïade por su manía con los antiguos y sus excesivos préstamos de la literatura clásica. En el siglo XVII, el racionalismo de Descartes proporcionó a los «modernos» una nueva autoconciencia. Las reglas antiguas y los temas mitológicos debían valer como medios estilísticos. Lo verosímil, lo adecuado y lo humano, para emplear conceptos cartesianos, entraban en la forma universalmente reconocida que prescribían poéticas y tratados. Si los antiguos nunca fueron igualados cuando se trataba de expresar sentimientos por medio de un estilo, los modernos se habrían hecho igualmente notables por su capacidad de juicio, sus dotes analíticas y su buen gusto. Especialmente en el dominio de las ciencias naturales habrían los modernos refutado la afirmación de los antiguos de que los pueblos del norte no mostraron genio ni talento algunos en las artes plásticas o en las ciencias debido a la crudeza de su clima. (Baillet, *Sur les supériorités des Français modernes,* I, 177; cit. en Gillot, 1968, pp. 380 ss. En sus *Jugements des Savants,* 1685, aparece Baillet como uno de los primeros críticos de la estrecha teoría del clima.)

La intensidad que cobró en Francia la querella de *les anciens* y *les modernes* pudo tener motivos políticos. Richelieu y Mazarino habían puesto la cultura al servicio de la política. En 1643, Richelieu transformó la sociedad literaria que en 1570 fundara Baïf en la Académie Française, una institución controlada por el Estado cuyos fines enumeró Gillot en los siguientes términos: «Subordination respectuesuse et consentie au pouvoir, désir d'ilustrer la nation en travaillant au Progrès des arts, et, plus immediatement, de servir la gloire de la France en glorifiant son représentant, le roi; intention nettement exprimée de rivaliser avec l'Antiquité, à laquelle l'institution moderne emprunte son nom, nous allions dire son étiquette et son enseigne» (1968, pp. 177/178). Todo esto podía naturalmente aplicarse, y en grado aún mayor, a la Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648) y a la Académie Royale d'Architecture (1671). La rígida organización de la enseñanza, las reglas y normas inapelables y la aplicación de la teoría a la práctica por parte de la institución, antes mencionada, de los *gobelins,* aseguraron por un tiempo al Estado el control de estos ámbitos de la vida cultural. El ideal estilístico del Clasicismo y la teoría a él ligada sirvieron de instrumento para patentizar el poder y la gloria del rey, y la crítica a ellos podía ser entendida como crítica al orden social existente y a las instituciones del Estado. Esta conexión adquirió en cierto modo carácter paradigmático. Y todavía en el siglo XIX los ataques a las academias por parte de muchos artistas no sólo eran entendidos como expresión de un concepto desviado del arte, sino también como una sublevación política.

En cuanto a la polémica de los «antiguos» y los «modernos», hay que notar que ésta no se desarrolló fuera de la academia, sino dentro de ella, y que en cierto respecto ella misma se había propuesto competir con la Antigüedad. Muchos miembros de las academias eran, naturalmente, espíritus de escasa nota, libertinos y ánimos volubles siempre dispuestos a seguir la corriente de la época y el cambio del gusto. A menudo fueron un freno para aquellos artistas verdaderamente independientes que manifestaban un profundo interés por la cuestión de la recepción de la Antigüedad. Así, encontramos en la Académie Française una serie de autores prominentes, que acabaron de defensores de los ideales clasicistas, a los que inicialmente se denegó el ingreso en el ilustre círculo (por ejemplo, Bossuet en 1671, Racine en 1673, Boileau en 1683, La Fontaine en 1684 y Fénélon y La Bruyère en 1693). A la larga, la polémica de los *anciens* y los *modernes* contribuyó, en el dominio de la teoría de la literatura y del arte, a reducir la confianza en aquellas instituciones, socavar los dogmas y debilitar el control. También hizo que la distinción entre artistas «plásticos» y artistas «científicos» fuese cada vez más tajante, terminando en una separación (véase P. O. Kristeller 1951, p. 52).

La crisis comenzó «oficialmente» en el terreno literario. Hemos visto que la relación con la Antigüedad y con los modelos clásicos había sido implícitamente desde tiempo atrás un problema del humanismo. En 1670, Desmarets de Saint-Sorlin proclamó la superioridad de la poesía y la lengua francesas sobre los modelos romanos y el latín. En esto pudo haber estado influido por los *Pensieri* de Alessandro Tassoni (1620), en los que ya se cuestionaba la autoridad de la Antigüedad. La epopeya cósmica de Tassoni *La secchia rapita* (1615), traducida al francés, mereció los elogios de Pierre Perrault, adversario de Boileau, por su originalidad y su honroso gesto de no copiar ningún modelo «clásico». Boileau reaccionó entonces contra el arquitecto y médico Claude Perrault con epigramas y poemas satíricos (*IV^e chant de l'Art poétique* y *Epigramme IX, D'un médecin,* 1674). Y Perrault respondió con el poema demoledor «El grajo curado por la cigüeña» (*Le Courbeau guéri par la Cigogne*). En 1687 se sumó a la defensa de los antiguos La Fontaine, y al año siguiente Charles Perrault, hermano de Claude, tomó el partido de los modernos. En un célebre discurso suyo a la Academia, que iba dirigido a Fontenelle *(L'Épitre sur le Génie),* y en su *Dialogue des Parallèles des Anciens et des Modernes* explicó su posición. Francia ocupaba aquí claramente un puesto superior al de la Antigüedad; y, en el *Segundo diálogo,* los clasicistas que invocaban a Roma son objeto de crítica, mientras Perrault sale en defensa del pintor contemporáneo Le Sueur y pone faltas a la seca manera de Poussin, ajustada al patrón de los antiguos. Perrault se sentía respaldado por la tendencia opositora que se instaló en la Académie Royale de Peinture tras la toma del poder por Colbert y Lebrun en 1666. Philippe de Champaigne reprochó a Poussin una cierta esterilidad y su casi saqueo de la «despensa» de la Antigüedad (1668; véase Gillot, 1968, p. 455). En 1671-1672 apareció un texto suyo en el que proclamaba la primacía del color sobre el dibujo –*la quérelle des dessins et de la couleur.*

La paulatina diferenciación, cada vez más notoria durante el *Grand Siècle,* entre las «bellas artes» y las demás ciencias era un tema que ocupó a Fontenelle. Y sobre todo a Charles Perrault, que lo abordó en su *Cabinet des Beaux-Arts* (1690). Ocho «bellas

artes» se oponen aquí a las tradicionales «artes liberales»: *Éloquence, Poésie, Musique, Architecture, Peinture, Sculpture, Optique* y *Méchanique* (véase al respecto Kristeller, 1951, p. 52). Así proclama el texto de Perrault la ruptura definitiva entre las «artes liberales» –las ciencias– y las «artes bellas», una división que por lo demás aparece ya en la Antigüedad. En el Renacimiento se había puesto el máximo empeño en colocar a las artes plásticas entre las *artes liberales,* o en presentarlas como equivalentes a éstas; ahora eran puestas al lado de aquéllas en pie de igualdad. La mecánica quedaba todavía vinculada a las «artes plásticas».

A lo largo del siglo XVIII, las «bellas artes» se separaron definitivamente de las ciencias y de las «artes mecánicas». Con ello se abría un campo del conocimiento con el que se ocuparía aquella nueva rama de la filosofía que recibió el nombre de «estética». Pero todavía en el primer tratado francés llamado «estético», el *Traité de Beauté*, de J. P. Crousaz (1714), no se distinguía claramente, aun tratando de la belleza, entre las artes plásticas y las demás ciencias.

Roger de Piles

En 1668, el joven Roger de Piles (1635-1709) escribió un prólogo *(Remarques)* a su traducción de *De arte graphica,* de Du Fresnoy (véase p. 342). En él consideraba deseable practicar cierta moderación o guardar la naturalidad en la necesaria imitación de los modelos clásicos (... *il faut donc que les Peintres se servent de l'Antique avec discrétion, e qu'ils y accomodent tellement le naturel qu'il semble que leurs figures toutes vivantes, aient plutot servi de modèles pour les antiques, que les antiques pour leurs figures. Remarques*, 1668, p. 115).

A este preludio siguió en 1673 su *Dialogue sur le Colorit*. En él se destaca a los venecianos frente a Rafael, y Rubens es preferido a Tiziano. Esto fue el inicio de la gran disputa entre «rubenistas» y «poussinistas» y el debate, en el seno de la teoría del arte, acerca de si es el color o el *disegno* lo más importante en la pintura. Esta controversia coincidió en el tiempo con la polémica literaria de los *anciens* y los *modernes*, y contribuyó de forma decisiva a socavar el edificio doctrinal clasicista. La intención de defender el color frente al *disegno* se advierte ya claramente en los teóricos venecianos del siglo XVI (Pino, Dolci). Ridolfi y Boschini defendieron igualmente el colorismo veneciano, y De Piles pudo haberse apoyado en ambos. (En cuanto a Francia, Gillot ha encontrado en el *Discours* de un tal Colletet a la *Académie,* pronunciado en 1636, la pregunta de si Rubens y Freminet no son como pintores más perfectos que los maestros de la Antigüedad, 1968, p. 456, nota 1; fig. 46.)

Rubens no es solamente, según De Piles, un maestro del color, sino un artista cuya magnitud rebasa los límites de las doctrinas clasicistas y de los modelos romanos. De Piles lo describe como un genio autodidacta. Y toca también aquí un punto capital de la teoría del arte del siglo siguiente: «Es solamente el espíritu el que ha trabajado en sus cuadros, y puede decirse que, imitando él a Dios, más que pintar sus obras les ha infundido el espíritu divino» (*C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ses tableaux, et l'on peut dire qu'à l'imitation de Dieu, il a soufflé le même esprit dans ses ouvrages, plutot qu'il ne*

Fig. 46. Rubens, *La caza de los leones.* Alte Pinakotek, Munich.

les a peints. Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens, 1681, p. 269. Véase también Gillot, 1968, p. 464).

Pero el genio no se desarrolla arbitrariamente, sino que encuentra en su razón aquellas reglas de las que brota la belleza:

> El genio de Rubens era capaz de producir él solo, sin el auxilio de precepto alguno, cosas extraordinarias, pero como estaba naturalmente dotado, y era además filósofo, creía que la pintura, por ser un arte y no un puro producto del capricho, tenía principios infalibles, cuya quintaesencia él extraía del orden del que sabía dotar a sus obras. La solidez de sus principios y la elevación de su genio le dieron así un dominio absoluto sobre su arte, a la vez que le permitieron crear cosas perfectas y extraordinarias.
>
> *Le génie de Rubens étoit capable de produire lui seul, et sans l'aide d'aucuns préceptes, des choses extraordinaires, mais comme il étoit naturellement éclairé, et de plus philosophe, il a bien cru que la peinture étant un art, et non un pur effet du caprice, elle avait des principes infaillibles dont il tireroit la quintessence par l'ordre qu'il savait donner à ses études. Ainsi la solidité de ses principes, et l'élévation de son génie lui ont donné un empire absolu sur son art, et lui ont fait faire des choses parfaites et extraordinaires tout ensemble.* (*Sec. Entretiens*, 1681, p. 99.)

La reacción no se hizo esperar. Le Brun, *premier peintre du Roi,* manifestó su enojo, y Coypel y Félibien salieron por escrito en defensa de las reglas de los antiguos y de la Academia, así como de la primacía del dibujo. El estudio de la naturaleza sólo podía llevarse verdaderamente a cabo, como indicaba Bellori, con ayuda de las esta-

tuas antiguas. Un ejemplo temible de cómo un estudio independiente de la naturaleza podía desviar al artista del «buen camino» era el de Durero. Como Bellori, Félibien censuraba el dibujo de Rubens, tachándolo de defectuoso, y sus monótonas figuras, para él mal contorneadas y de escasa belleza (*Septième Entretiens,* pp. 119 ss.). Los verdaderos modelos eran Rafael y Miguel Ángel, en los que el dibujo fue más importante que el color (*Quatrième Entretiens,* 1685). Carracci era elogiado a la tradicional manera clasicista por haber sabido buscar los modelos correctos. Y Poussin habría superado a todos los artistas antiguos y modernos a los que trató de imitar (*Septième Entretiens,* pp. 392; véase Gillot, 1968, pp. 467 ss.).

Un círculo sensiblemente mayor que el de los miembros de la Academia participó en la polémica entre poussinistas y rubenistas. Al parecer, la mayoría tomó partido por los artistas independientes, «modernos». En la popular pieza teatral *Le Banquet des Curieux* (1676) se dice que Rubens había sido educado por la propia naturaleza y que todo lo que creó es adorado por el público, mientras que Poussin desarrolló una manera seca y sin color: *estoit de l'Antiquité un assez bon copiste. Mais sans invention, et mauvais coloriste.*

El paralelismo entre estos dos grandes debates, uno en la teoría de la literatura y otro en la del arte, puede apreciarse en el *Diálogo segundo* de *Les Parallèlles des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault, así como en su *Siècle de Louis le Grand:* Praxíteles contra Girardon, Apeles contra Le Brun. Charles Perrault defiende una forma moderada de clasicismo –como la que su hermano había hecho realidad en la columnata del Louvre–. Pero, en la sección siguiente, considera el progreso de las ciencias y de la técnica también en el terreno de las artes plásticas. Los pintores de la propia época superaron, según Perrault, a los antiguos en lo tocante a composición y color. Poussin está demasiado atado a la Antigüedad, y su color es duro y seco, mientras que Le Sueur supo imitar a los antiguos sin incurrir en las equivocaciones típicas de los clasicistas.

Charles Perrault pertenecía al estrecho círculo de la *Académie Française* en torno a Colbert, quien estaba empeñado en poner por obra las ideas propagandísticas del dictador cultural. Así pudo haber contribuido de manera decisiva, junto con el racionalista Fontenelle, a debilitar el dogmatismo de la teoría académica del arte y a ampliar el juicio sobre el gusto aun con la loable intención de contribuir a la gloria de Francia y de la era de Luis XIV.

Cuando Roger de Piles editó sus últimos escritos, *Abrége de la vie des peintres* e *Idée du peintre parfait* (1699), y finalmente el *Cours de peinture par principes... avec une balance des peintres* (1708), la balanza se había ya inclinado, tanto en el terreno de la literatura como en el de las bellas artes, en favor de los «modernos». A fines del siglo se dejaban sentir más claramente las tendencias hacia la disolución y la descentralización en la vida política y cultural. En las obras mencionadas, De Piles vuelve a presentarse como defensor de los modernos, apoyado además en sus grandes conocimientos del arte de su tiempo y su actividad de coleccionista, especialmente de arte holandés.

En los apartados teóricos, De Piles trató de ampliar los criterios del juicio para las artes plásticas y de ir más allá de los clasicistas, incluidos aquellos que consideraban el color y la calidad. Ahora, a *le vrai idéal* se unía *le vrai simple,* nacido del estudio de la naturaleza. En un apartado característico del *Cours de peinture* se destaca el placer que

el propio pintor siente cuando pinta un paisaje. Aquí puede él hacerlo todo a su gusto (compárese esto con la caracterización de Rubens, véase p. 350). En el género del paisaje hay que distinguir entre dos tipos básicos: el «paisaje heroico», que presenta a la naturaleza en su forma sublime, «como debería ser», con atributos del *grand goût,* como hiciera Poussin (fig. 42); y el «paisaje pastoral», que se distingue por su mayor sencillez y un efecto más natural del colorido. De la consideración crítica de la jerarquía tradicional de los diferentes géneros artísticos se pasa a plantear la cuestión de los estilos «elevado» y «menor» en un mismo género.

A continuación se detiene De Piles en varios aspectos de la pintura paisajística. Muchos de los términos que aquí emplea ingresarán en el vocabulario de la teoría del arte del siglo XVIII: el «tipo» de paisaje *(sito),* lo extraordinario, lo casual y el claroscuro *(clair-obscur).* Este último término hace referencia tanto al color como al *valeur,* e interesa también a la composición –la distribución de la superficie del cuadro, el color y los detalles accidentales.

En un apéndice –*La balance des peintres* (1708)– intenta De Piles hacer un juicio cualitativo de todos los pintores desde el Renacimiento. A este fin establece una escala de valores objetivos de 1 a 20 puntos aplicable a los cuatro aspectos principales de la pintura: composición, dibujo, color y expresión. Este proceder no era nuevo. En esto se le adelantó el siglo XVI, en el cual se solía atribuir a cada artista cierta especialidad (Armenini, *De' veri precetti della pittura,* 1587; véase p. 289).

El pedante, y poco menos que absurdo, intento que hizo De Piles de determinar el grado de realización de la *idea* que cada artista alcanzó según los cuatro criterios tiene, sin embargo, su interés, pues los distintos criterios poseen el mismo peso en la suma total, de la que depende el juicio último, de los méritos de cada artista. De Piles no acabó de superar las medidas y escalas clasicistas; sólo intentó compaginarlas con la predilección de los modernos (los rubenistas) por el color y la expresión. A la plena realización de la *idea* corresponden 80 puntos. Los más cercanos a esta puntuación son Rafael y Rubens, con 65 puntos –el primero, por su dibujo y su composición, y Rubens por su color y fuerza expresiva–. Los clasicistas romanos reciben una puntuación menor: Carracci, 58, y Poussin, 53. A ellos se opone, como era ya tradicional, Caravaggio, que sólo merece 28 puntos. Los venecianos son elogiados por su color: Tiziano recibe 51 puntos y Giorgione 39. Los franceses «modernos» Le Brun y Le Sueur reciben 56 y 49 puntos respectivamente. Los manieristas son pobres coloristas, y lo mismo Leonardo, que en este orden no merece más que 4 de 20 puntos posibles. La valoración clasicista del dibujo (perfiles claros, efecto plástico) resulta evidente en la puntuación de Rembrandt, que como dibujante sólo recibe 6 puntos, pero 17 como colorista. Inverso es el caso de Miguel Ángel, cuya nota en dibujo es de 17 puntos, pero de sólo 4 en color. (Sobre la valoración de Rembrandt en los Países Bajos, especialmente la que hace el amigo de De Piles Gerard de Lairesse, véanse pp. 345 s.)

De este modo quedan también contrapuestos el presente y el pasado, el ideal clásico y el empleo del color, el norte y el sur. Es mérito duradero de De Piles no sólo el haber introducido en el horizonte de la crítica la tradición «pintoresca» veneciana y su continuación en la obra del príncipe de los pintores del Barroco, Rubens, sino también el haber abierto los ojos de los teóricos a la obra de Rembrandt y a los Países Ba-

jos. De Piles representaba a un nuevo tipo de entendido en asuntos del arte que era también capaz de valorar a aquellos artistas cuyas obras no se amoldaban a la concepción clasicista del arte. En la historia de la teoría del arte, su crítica es interesante porque anticipa el cambio en el gusto y en la elección temática que se operará en la pintura de Watteau y en la formación del estilo rococó en general.

Le Père Bouhours

Junto a Roger de Piles hay otro teórico digno de mención: le Père Bouhours (1628-1702). Aunque menos conocido e influyente que el primero, Bouhours expuso una teoría estética que anticipa muchas ideas que se instalarán en el siglo XVIII, y que en muchos respectos contradicen el sistema del Clasicismo francés.

Las reglas clasicistas pretendían ser universalmente válidas. Implícitamente partían, ellas y las poéticas, del supuesto de que la naturaleza humana es inmodificable. En el siglo XVIII, esta constancia natural se quiso ver también en un supuesto gusto estético innato del hombre (fr. *goût,* ingl. *taste*). El gusto era una facultad cuya aptitud y validez intuitivas no podían cuestionarse. La tendencia a atribuir al sentimiento y a la originalidad un papel constitutivo también en el proceso de la creación artística es igualmente apreciable en los teóricos de orientación clasicista –aquí hay que mencionar a Gunius y a Boileau y su traducción de Longino (1674).

En 1687 apareció el tratado de Bouhours *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit,* una obra que no atacaba las normas clasicistas. La facultad sensible del hombre aparece aquí contrapuesta a la facultad intelectual. La claridad y precisión de esta última, expresas en las ciencias de la naturaleza matemáticamente fundamentadas, faltan en la percepción sensible, que se halla en continuo cambio y desencadena en la conciencia una multiud de asociaciones. Los sentidos se distinguen por su enorme sensibilidad a las más pequeñas diferencias *(délicatesse).* A la claridad y fijación de los criterios cualitativos clásicos se oponen aquí las indeterminadas e inestables sensaciones y la imaginación de ellas dependiente. Según Bouhours, la misión del arte es seducir los sentidos del espectador y conmover su alma. La verdad no siempre equivale a una norma establecida o a una forma claramente definida. También lo vivo, lo mudable y lo expresivo son necesarios para conseguir el efecto deseado.

La teoría del arte psicofísicamente fundamentada de Bouhours conlleva una acentuación nada clásica de lo ambiguo, en la que las fronteras entre claro y oscuro, los matices, la inconstancia del mundo fenoménico, siempre modificado por las circunstancias exteriores, el elemento subjetivo de la percepción, la peculiaridad del medio artístico y la especificidad de la manera de expresarse cada artista, todo esto contribuye a lo indefinible de la obra de arte y de su efecto. Pero también en este estado de indecisión entre verdad e ilusión, en su inestabilidad y mutabilidad, encierra la obra de arte moderna una imagen más fiel y una metáfora más certera de la vida y la realidad que la obra clásica, con su forma objetiva y acabada, sus claros contornos y su orden regular. La obra de arte vive en un mundo ficticio que ella misma crea, y justamente en ello radica su sugestividad y yace su contenido de verdad. (Véase al respecto H. v. Stein, *Die*

Entstehung der neueren Ästhetik, 1886, pp. 87 ss., y E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* [1932], ed. de 1955, pp. 299 ss.)

Muchas de las ideas que aquí expone Bouhours cobrarán en la estética y la teoría del arte del siglo siguiente una importancia extraordinaria: la percepción sensible como forma de conocimiento (Locke, Hutcheson, Hume), el papel del sentimiento en la vida estética (Locke, Hutcheson), el carácter expresivo, sugestivo, del arte (Addison, Dubos, Gravina, Vico), el carácter específico de lo estético como dominio menor de la facultad cognoscitiva (Baumgarten, Meier, más tarde Schelling) y, finalmente, la vida propia, la «apariencia» de la obra de arte (Baumgarten, Kant, Schiller).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La Ilustración

La nueva orientación en torno a 1700

En 1664 pronunció Bellori su discurso a la Accademia di San Luca en Roma, en el que exponía la teoría clasicista del arte en sus rasgos fundamentales y definitivos *(L'Idea del Pittore dello Scultore e dell'Architetto)*. Diez años después apareció *L'Art Poétique* de Boileau, que adquirió carácter paradigmático en la teoría de la literatura. Pero, al mismo tiempo, Boileau había traducido el tratado de Pseudo Longino *Sobre lo sublime (De Sublimitate),* el cual contribuyó decisivamente a la formación de aquella corriente del siglo XVIII a la que se llamó «pindárica». Lo bello, lo sublime y lo grandioso son objetos poéticos que deben hallar expresión en las grandes líneas del discurso, de la pasión y de la fuerza expresiva del orador. Estos rasgos tenían también sus equivalencias en la teoría del arte.

Esta nueva orientación de la teoría del arte se dejaba sentir ya, en el seno de las propias academias, a fines del siglo XVII. En la crítica de Roger de Piles, lo grandioso, lo independiente y lo singular son ya expresión de las grandes personalidades artísticas. A la forma se opone el color; a las reglas, la capacidad creadora del artista moderno; al racionalismo en la filosofía –a la ciencia de la naturaleza y a la ciencia política (Descartes, Hobbes, Spinoza)–, un nuevo sensualismo (Locke). A la mecánica de las ciencias naturales (Newton) y a las teorías psicofísicas, mecánicas, de un Descartes o un Leibniz se contraponen modelos de corte más sensualista. Aspelin ha introducido en este contexto el término «intuicionismo». Contra la autoridad del Estado y de la Iglesia (Colbert, Bossuet) se alzan críticos y opositores como el enciclopedista Pierre Bayle; y la subjetividad de la vida religiosa encuentra dos abogados: Fénélon y Mme. Guyon, que desempeñaron un importante papel en el nacimiento del pietismo. En el terreno de la estética, Bouhours ya había puesto de manifiesto la importancia de lo sensible y el carácter ficticio de la obra de arte.

La renovación en la arquitectura, la pintura y la decoración interior en las primeras décadas del siglo XVIII no se produjo inicialmente, según Kimball, como una rup-

tura consciente con las teorías tradicionales o con la Academia en cuanto institución. Pero, aunque la relación directa entre la vida política y la concepción predominante del arte no es fácil de probar, hay que reparar en la nueva situación política y cultural de Francia. En su muy considerado libro *La crise de la conscience européenne* (1934/1935), Paul Hazard destacó dos acontecimientos en particular: en 1688, Luis XIV abolió el Edicto de Nantes, que garantizaba la libertad religiosa. Unos 300.000 hugonotes y aconfesionales (la mayoría de la capa cultivada de la burguesía) huyeron fuera del país y se establecieron en Inglaterra, los Países Bajos y Suiza. La paz de Ruyswijk (1697) entre los Países Bajos y Francia puso fin al expansionismo de Francia, apareciendo más bien como una victoria de Guillermo de Orange. Francia dejaba de ostentar la iniciativa política y cultural, y ésta quedaría en adelante en manos de las potencias aliadas contra ella.

En el siglo XVII se dejan ya sentir los comienzos de un equilibrio intelectual entre Inglaterra, Holanda y Alemania. Entre los trabajos más importantes en los terrenos de la filosofía y las ciencias de la naturaleza se cuentan el *Leviatán* de Hobbes (1651), la *Ética* de Spinoza (*ca.* 1662-1677), los *Principia Mathematica* (1686) de Newton, el *Essay Concerning Human Understanding* (1690) de Locke y los *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1704, imp. en 1765) de Leibniz.

El mercantilismo y el colonialismo florecen «en el mejor de todos los mundos». La figura representativa hacia 1700 de esta época de grandes transformaciones, que contribuyó decisivamente a las ideas de la Ilustración y se distinguió como precursor de la libertad de pensamiento y de la *lumière naturelle,* fue Pierre Bayle, que vivió exiliado en Ámsterdam y desde 1690 editó su gran *Dictionnaire historique et critique* –el primero en su género–. En él se alaban los grandes progresos realizados en el campo de las ciencias naturales, especialmente de la astronomía. Además, se aboga por la posición ilustrada en cuestiones morales y religiosas y se polemiza contra los defensores del *ancien régime,* principalmente Bossuet.

Los exiliados franceses contribuyeron a la propagación de las nuevas ideas en su patria de origen (cfr. el estudio de Hazard, 1934/1935). Un temprano ejemplo de este hecho en la teoría del arte fue Dubos. En Holanda se encontraba Pierre Bayle. Leibniz mantuvo contactos directos con Bossuet e intentó poner las bases para una reconciliación entre católicos y protestantes. En Inglaterra, las nuevas ideas brotadas en los campos de la teoría del conocimiento, las ciencias políticas y las ciencias de la naturaleza eran trasmitidas desde Londres en forma periodística por Desmaizeaux y Pierre Coste. Algo parecido se propusieron también las *Lettres sur les Anglais et les Français sur les Voyages* (Ginebra, 1724), de Muralt; las *Memoirs d'un homme de qualité* (1733), de Prévost; y, no en último lugar, las *Lettres anglaises (ou philosophiques)* que Voltaire escribió en sus años londinenses (1728-1732, impresas en Londres, 1733, y París, 1734).

Durante el breve periodo en que gobernó el duque de Orleans (1715-1723), de mente ilustrada y liberal, el centro de gravedad se desplazó decisivamente de la corte de Versalles a los *salons* de París *(le cour-la ville).* Se construyeron hoteles, y los salones, decorados en un nuevo estilo, más libre y asimétrico, proporcionaban el ambiente idóneo para la conversación informal e ingeniosa. La pintura se desprendía en gran

Fig. 47. Watteau, *El embarque de Citera* (detalle). Schloß Charlottenburg, Berlín.

medida de las convenciones y las reglas estrictas. Los cuadros de Watteau eran como condensaciones de los conceptos de originalidad, gusto, intimidad, sentimiento e ingenio, que ahora dominaban el vocabulario de la crítica de arte (fig. 47; véase también fig. 49). Hacia 1730 se hablaba de *le goût nouveau* o del *genre pittoresque*. Esta cualidad «pintoresca» se mostraba no sólo en la utilización libre, laxa, del color, sino también en las irregularidades y asimetrías propias del estilo decorativo rococó o del jardín inglés. En su *Essai sur le goût* describió Montesquieu el placer que el alma siente a la vista tanto de lo simétrico como del contraste *(l'âme aime la symmétrie mais elle aime aussi le contraste)*. A la decoración del Hôtel de Soubise (1735-1736) por Boffrand se la calificó de *genre pittoresque* –un concepto originariamente empleado por Boschini para caracterizar la pintura veneciana (véase p. 320).

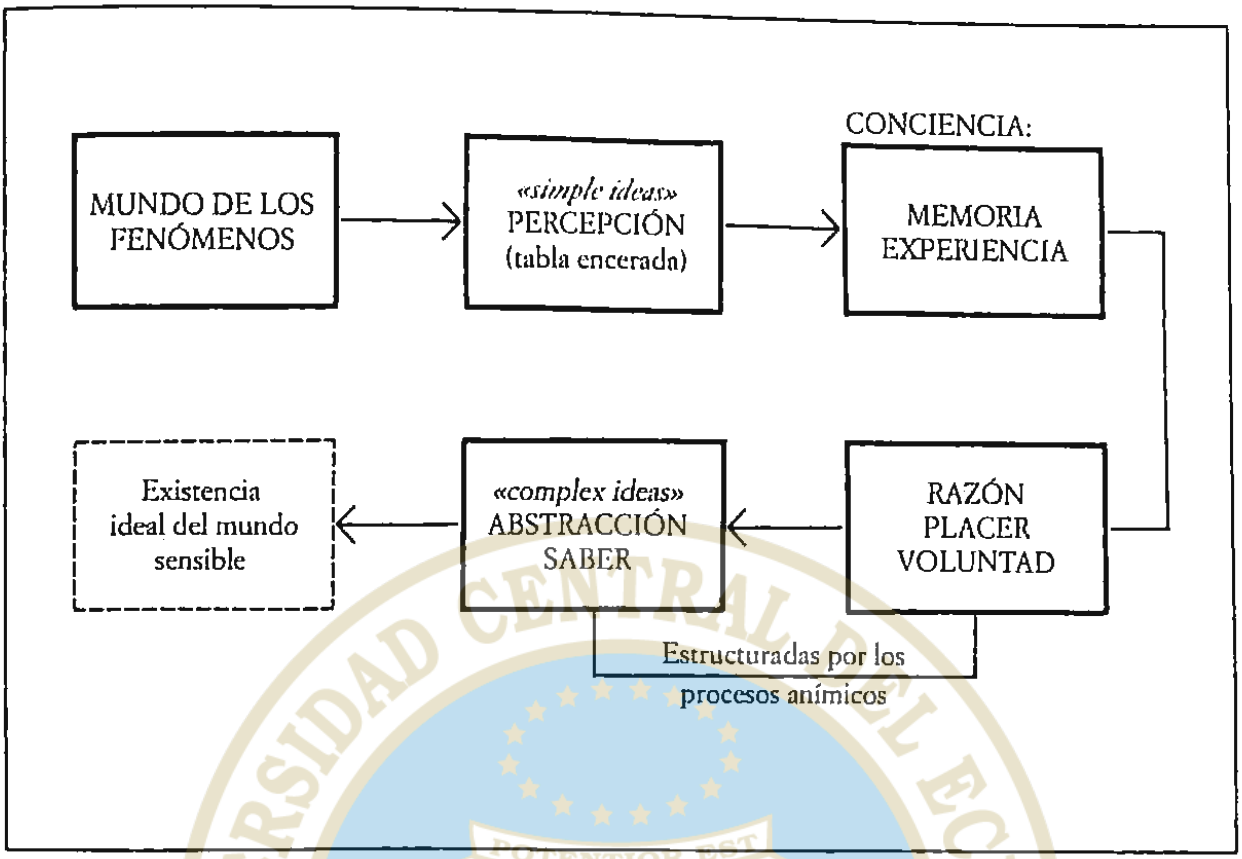
En el terreno de la teoría del conocimiento, dos escuelas habían dominado su evolución en el siglo XVII: el *racionalismo,* en la forma que adquirió en Descartes y sus seguidores, que sustentaba el principio de que hay ciertas ideas y cualidades innatas en la mente del hombre que determinan su relación con la naturaleza y su facultad intelectiva, y, por otro lado, la corriente *empirista,* que defendía el primado de la observación de la naturaleza y veía en el método inductivo la única vía posible hacia el auténtico conocimiento científico de la naturaleza. Esta tradición tuvo especial arraigo en Inglaterra –ya a comienzos del siglo XVII había Francis Bacon basado su doctrina de la ciencia en principios empíricos, en polémica oposición a los sistemas anteriores (tanto el platonismo como el aristotelismo)–. También se manifestó contra las ideas ilusorias *(idola)* biológica o culturalmente condicionadas (*Instauratio Magna,* Parte II: *No-*

vum Organum; en este título hay una alusión de Bacon a la ciencia y a la filosofía de Aristóteles): «Las impresiones de los sentidos o de la razón conforme al hombre y no a la naturaleza... la razón es como un espejo irregular que distorsiona las imágenes de las cosas, mezclando su propia naturaleza con la de las cosas» (Aspelin [ed.], 1977, II, p. 31). El método empírico, en cambio, es capaz de confirmar hipótesis previamente propuestas. Con este enfoque gnoseológico anticipaba Bacon el rumbo que la ciencia iba luego a tomar (Newton).

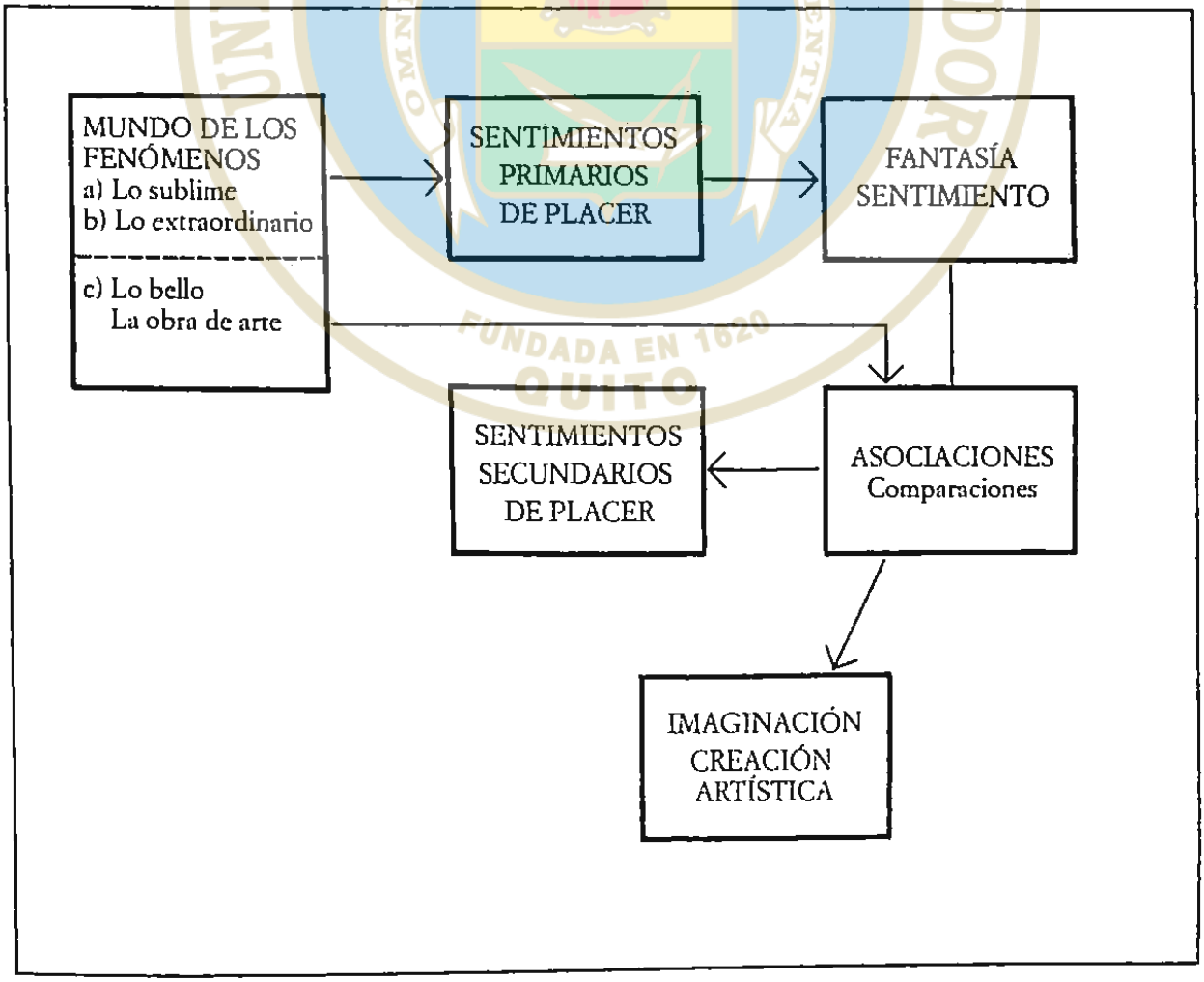
Locke

En 1690 apareció el estudio de John Locke (1632-1704) titulado *An Essay Concerning human Understanding.* En esta obra, Locke extrae las consecuencias de la tradición empirista inglesa y ataca el principio racionalista de las «ideas innatas». A diferencia de Bacon, Locke describe el alma humana como un espejo, o una tabla encerada, sobre los cuales las percepciones simples *(simple ideas)* son reflejadas, o quedan impresas, sin sufrir deformación. La experiencia proporciona el material al pensamiento y al saber. Pero, con todo, el hombre posee ciertas cualidades innatas, constitutivas –entendimiento, apetitos, voluntad–, con las cuales es capaz de estructurar sus impresiones. La percepción y la experiencia, la memoria y la capacidad para comparar y abstraer contribuyen a la formación de ideas complejas *(complex ideas),* las cuales constituyen el contenido de la conciencia y llevan el cuño de ésta. Innumerables impresiones de los sentidos quedan relacionadas unas con otras en la conciencia. Es significativo que, en el *Libro segundo,* Locke utilizase, en referencia a este contenido, el concepto de modo; un complejo de «ideas simples» que se combinan unas con otras. Podría decirse que Locke reduce la doctrina clasicista de los modos a una descripción de procesos psíquicos (cuadro 21a. Sobre el aspecto psíquico del concepto de modo, véase p. 312). El *Libro cuarto* del *Ensayo* trata de la naturaleza y los límites del conocimiento empírico. Las experiencias en el mundo exterior y en el interior garantizan el conocimiento en el marco de la conciencia misma –mediante la percepción y las funciones de la conciencia le es concedido al hombre alcanzar un saber intuitivo, mas limitado, de las cosas, de cuya «existencia ideal» en la conciencia no puede dudarse.

No es posible exagerar la significación que la teoría sensualista de Locke tuvo en la vida intelectual del siglo XVIII. Hutcheson amplió la cuestión del carácter específico del sentimiento estético, y Berkeley la tesis de que, para el individuo, la conciencia es lo único que cabe considerar que existe con total certeza. La filosofía de Condillac (*Traité des sensations,* 1754) acentuó el aspecto asociativo del sensualismo, y finalmente Hume cuestionó la posibilidad de un acceso deductivo al mundo y a la realidad en general. Sólo el instinto natural obliga al hombre a elaborar ciertas hipótesis y distinguir entre verdad e ilusión (*Enquiry into the Human Understanding,* 1748). Si Locke había presentado a la razón y a la sensibilidad como dos componentes cooperantes de la conciencia, Hume las entendió como dos fuerzas antagónicas de la psique humana.



Cuadro 21a. Locke, teoría del conocimiento.



Cuadro 21b. Addison, teoría del conocimiento, asociaciones.

Shaftesbury

Desde 1667, Locke fue médico de Lord Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, con la misión suplementaria de instruir al sobrino del conde, el más tarde conocido filósofo Shaftesbury (1671-1713). Como su profesor, Lord Shaftesbury veía en la psique y la conciencia del individuo los supuestos básicos de la relación entre hombre y mundo. Pero, a diferencia de Locke, estaba el filósofo fuertemente impresionado por la doctrina neoplatónica según la cual el alma humana es un espejo del orden divino de la existencia y del universo. Leibniz había llegado por vía matemática-científica a la conclusión de que en el mundo existe una armonía predeterminada o «preestablecida». La ontología y la filosofía moral del inglés exhibían también la impronta de un orden semejante. La inteligencia divina se muestra en la belleza y la conexión de las cosas del mundo. Y, como se pensó en la Antigüedad, la belleza equivale a medida y proporción, orden y reglas. Belleza y verdad son *una sola cosa: All beauty es truth*. La verdad corresponde aquí al orden divino, que el hombre es capaz de comprender intuitivamente en su totalidad.

La relación del hombre con el mundo y con la totalidad de la Creación está determinada por su intuición y su vida afectiva. El sentimiento es semejante a un instinto, del que depende el nacimiento y desarrollo del orden social. Por eso es deseable una medida proporcionada de sentimiento. Un sentimiento innato de lo justo y lo injusto *(moral sense)* permite al individuo contener sus pasiones y llegar a un equilibrio con el mundo, un equilibrio identificable con la ilustración y la razón.

En 1710 redactó Shaftesbury una sección de su *Soliloque: or Advice to an Author* que se haría célebre (un año después, incluido en su *Characteristicks*), en la que el poeta y el artista aparecen envueltos en un tópico de la Antigüedad: el del «segundo dios».

> *But for the Man, who truly and in a just sense deserves the Name of* **Poet,** *and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both* **Men** *and* **Manners,** *and give to all action its just Body and Proportions; he will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a Poet es indeed a second* **Maker:** *a just Prometheus under Jove. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms a* **Whole,** *coherent and proportion'd in itself, with due subjection and Subordinancy of constituent Parts. He notes the Boundarys of the Passions, and knows their exact* **Tones** *and* **Measures;** *by which he justly represents them, marks the* **Sublime** *of Sentiments and action, and distinguishes the* **Beautiful** *from the* **Deform'd,** *the* **Amiable** *from the* **Odious.** *The Moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in* **Himself,** *or at a loss in those Numbers which make the Harmony of a Mind.* (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinios, Times* [1711], Londres, ³1723, I, p. 207.)

Muchos hilos se entretejen en esta sección, que a la vez testimonia cierta independencia del autor tanto respecto del empirismo como respecto de la teoría clasicista del arte, con su acentuación de la dependencia del artista/poeta de la Antigüedad y la tradición.

Como Alberti y Landino en el Renacimiento, Shaftesbury compara al artista con el «Dios creador». El paralelismo de Dios y el artista se inscribe en el proceso y en el re-

sultado de la creación. Igual que Dios el mundo, crea el artista su microcosmos conforme a principios divinos. La comparación, puramente operativa, entre el demiurgo y el artista ya la había hecho Aristóteles. Pero aquí pudo haber influido sobre todo Plotino, por el que, junto con Platón, Shaftesbury mostraba especial interés: por un lado, en la idea de la visión intuitiva de la totalidad, y, por otro, en la descripción de la actividad artística cual acto de revelación. En contraste con aquel filósofo de la Antigüedad, la concepción que Shaftesbury tenía del arte estaba marcada por el Clasicismo. La belleza formal de una obra artística, de un edificio o de un poema no existe, sin embargo, por sí sola, sino que es *expresión* del orden y la armonía divinos que subyacen al mundo visible y a la psique de cada hombre. La belleza no debe entenderse ni como «idea innata» en el sentido cartesiano, ni como fruto de la percepción sensible en el sentido empirista. Ella es parte de un mundo superior, divino, que en sí mismo es independiente de la *physis* y del hombre, pero que obra como principio dinámico del mundo.

La teoría clasicista del arte acentuaba el orden racional y el carácter formalmente perfecto de la obra de arte, y la estética empirista se fija en la relación entre artista, obra y espectador. Shaftesbury dio nueva actualidad a la concepción neoplatónica, según la cual la obra de arte sirve al espectador de vehículo para desligarse de lo terreno y dirigir su mirada a lo divino y a aquellos principios que obran en el universo.

Para describir el carácter de esta visión intuitiva y del entendimiento a ella vinculado *(intellectus archetypus),* Shaftesbury se vale de la doctrina plotiniana de la «belleza inteligible». Pero el parentesco, profundamente percibido y sentido, entre el artista y Dios lleva a Shaftesbury a la conclusión de que el arte puede perfectamente pretender poseer un contenido de verdad más profundo y mayor dignidad que el resto de las cosas terrenas. De esta pretensión resulta la importancia atribuida al concepto de genio. En Cassirer leemos: «The ability to immerse itself in this process and to contemplate it from this standpoint is, according to Shaftesbury, the real nature and mystery of genius. As a result of this doctrine the problem of genius assumes a central position in aesthetic theory» (ed. 1955, p. 317).

El concepto de genio aparece también en el marco de la teoría clasicista del arte como sinónimo de razón elevada –*le génie est la raison sublime,* dice Chénier–. En un intento de rebatir la interpretación racional del concepto de genio, habla Bouhours de cierta delicadeza *(délicatesse)* o sensibilidad altamente desarrollada para lo inestable y cambiante, y de la capacidad de apreciar semejanzas y relaciones entre cosas y mostrarlas con ingeniosidad. Es obvio que Bouhours estaba todavía influido por la definición aristotélica de la metáfora y por el concepto de la emblemática, en el que nos hemos detenido anteriormente, común desde Tesauro (véanse pp. 43 y 321). En la caracterización de Rubens por Roger de Piles (1681), el concepto de genio era, como expresión de un talento natural autodidacta, esencialmente dinámico (véase p. 350). Y por este camino continuó Shaftesbury: su concepto del genio va más allá del entendimiento y la *délicatesse*, designando la fuerza creadora del artista en general. De ese modo preparó el terreno al concepto que del genio tendría la teoría de la literatura y del arte del siglo XVIII, el mismo que encontramos en la *Crítica del juicio* de Kant.

De Shaftesbury partieron también importantes sugerencias en lo referente al problema de la relación artista-obra-espectador. Locke había distinguido en su teoría del

conocimiento entre ideas primarias y secundarias de la conciencia, entre impresiones de naturaleza puramente sensible y representaciones más complejas, conformadas por la conciencia. Los sensualistas posteriores (Dubos) dejaron de hacer esta distinción entre la impresión sensorial y el sentimiento de ella resultante. Lo importante para ellos era más bien la intensidad del sentimiento, tenida como criterio esencial para enjuiciar la obra de arte que produce dicho sentimiento. El valor de una obra radicaba, así, en su efecto –el arte debe estimular las pasiones del espectador o del lector (*Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719)–. Shaftesbury asimismo destacó la inmediatez del sentimiento en la contemplación artística; ella comprende la pura intuición y el conocimiento de lo bello y verdadero. Y distinguió además entre la forma bella objetiva y su función dinámica, esto es, el efecto que ella causa en el alma del espectador.

La imitación de la naturaleza debe entenderse, según Shaftesbury, como creación artística conforme a ciertos principios que el genio hace suyos y cuya verdad se reconoce en la comparación de la obra con la naturaleza. El genio conoce, pues, la idea de la belleza, que en principio está en la naturaleza, pero que no brota de ella, sino de su interior. La belleza de una obra de arte es la prueba de este hecho, pues hace aparecer a esa obra como «verdadera». A este sentimiento acompaña, además de la sensación agradable que la belleza produce en el espectador, la conciencia de que el principio de la belleza se halla realizado en la «forma pura» visible. Podría decirse que la obra de arte hace presente, cual instancia mediadora, a la conciencia del espectador la *idea* de los clasicistas. Shaftesbury caracteriza el estado reflexivo, sereno, del alma que acompaña al conocimiento y al sentimiento de la belleza como «placer desinteresado» *(disinterested pleasure):*

> *The intuition of the beautiful, which is to be distinguished carefully from the mere sensation of the beautiful, arises only from such contemplation, which is not simply a passive condition of the soul but the purest sort of activity, namely, the activity peculiar to the soul.* (*The Moralist, part* III, *sect.* 2. *Characteristicks*, ed. de 1714, II, p. 424. Véase al respecto Cassirer, 1955, p. 326.)

Esta idea de la «contemplación desinteresada» del arte no es nueva –recordemos aquí sólo a Juan Scoto Erígena y a Tomás de Aquino–. Pero cobra nueva actualidad en Shaftesbury, y ocupará además un lugar central en la estética de Baumgarten, Kant y Schiller.

Addison

Otro inglés directamente influido por Locke y que contribuyó a difundir las ideas de éste fue Joseph Addison (1672-1719). La revista *The Spectator,* dirigida primero por él y por Richard Steele (1712), gozó de gran popularidad; de hecho, fue convirtiéndose en la principal referencia cultural de la burguesía cultivada de las cada vez más grandes ciudades del siglo XVIII, lo cual tuvo también su repercusión en la formación del gusto y en la propia teoría del arte.

Addison se hallaba con un pie en el campo de los clasicistas, y con el otro en el de la modernidad. La elegancia y el equilibrio en la línea de Cicerón y de Horacio eran

los rasgos definitorios de su estilo literario. Pero Addison reconocía el derecho del genio a faltar a las reglas (*Spectator,* n.º 291), además del placer que la imaginación proporciona a la conciencia y la importancia de la fantasía en la creación artística. Influido por Longino, Addison valoraba la facultad de la imaginación *(imagination)* y la forma sublime, no mermada por las reglas, de la obra de arte más que la forma rigurosamente regulada a la manera clasicista. En su conocida comparación de los jardines ingleses y los franceses, los primeros son alabados por la fantasía y la asimetría de sus formas (*Spectator*, n.os 114 y 414). La naturaleza es en sí misma «ideal» y no simétrica. La idea del «jardín inglés» era fruto del contacto con el lejano Oriente y el arte de los jardines japonés. Para expresar esa asimetría se empleó el término japonés *sorowaji* (que William Temple transcribió al inglés como *sharawadgi*), que nombra el «desorden ideal» con el que todo orden está en relación (*Upon the Gardens of Epicurus*, 1685). Este arte de los jardines inglés se oponía al francés –el cálculo racional en que éste se basaba es ya notorio, por ejemplo, en el caso de Le Nôtre, la disposición simétrica de cuyos parterres y estanques es prácticamente una aplicación de las teorías ópticas de Descartes–. Shaftesbury, crítico de estos jardines, no percibía en ellos sino el efecto negativo del absolutismo (cfr. Kruft, 1985, p. 292).

En la obra de arte, el «desorden» planeado no debía excluir, según Addison, el sentimiento, más importante siempre que la fidelidad a las reglas (*Spectator,* n.º 339). El equilibrio clásico y la gracia *(grace),* combinados con la fantasía original y el sentimiento intenso, son los factores que sustentan el concepto común del gusto *(taste). Taste* es aquí el equivalente inglés del *goût* francés –pero menos cargado de reglas clasicistas y nociones estilísticas y más próximo a la capacidad natural del artista, que le guía segura en su creación–. A los criterios clásicos de medida, proporción, simetría y *decorum* se añaden ahora conceptos teóricos como variedad, sorpresa *(variety, fashion, novelty)*, lo sublime *(the sublime),* lo sentimental y lo fantasioso *(the passionate, immaginative).*

Descartes y Hobbes habían indagado las leyes de la vida anímica. Y Locke había señalado además que las impresiones sensibles de la naturaleza visible (y también del arte) están ligadas a sentimientos de placer o displacer. En la serie de ensayos que Addison publicó en *The Spectator* del 21 de junio al 3 de julio de 1712, esta psicología sensualista fue punto de partida para toda una concepción estética. Como Locke en su teoría del conocimiento, distingue Addison entre sentimientos «primarios» y «secundarios» de placer. Los primeros brotan de las impresiones sensibles inmediatas (las *simple ideas* de Locke), y cabe dividirlos en tres grupos:

a) El sentimiento de lo grande, poderoso y sublime;
b) la experiencia de lo nuevo, inhabitual y sorprendente; y
c) la sensación agradable que acompaña a la contemplación de una forma bella o de una obra artística de apariencia regular y equilibrada.

Estos tres tipos del sentimiento de placer quedan subsumidos bajo la denominación general de *Pleasures of Imagination*.

Además de las percepciones y los sentimientos primarios de placer, tiene el hombre, según Addison, la capacidad de ordenar las impresiones, de compararlas y conectarlas con

ayuda de su fantasía. La capacidad asociativa de la conciencia misma se muestra como una causa segunda, «secundaria», de placer. Brunius ha puesto de manifiesto la diferencia de esta teoría con la aristotélica del drama. En Aristóteles, la relación del espectador con la obra dramática y el placer que ésta despierta en él pueden reducirse al *conocimiento* que la obra mimética transmite. Addison, en cambio, ve en la *comparación asociativa* entre la imagen mimética y el objeto reproducido la causa de un sentimiento secundario de placer (véase Brunius, 1963, pp. 30 ss. Cfr. también Bouhours, p. 358). También el displacer puede, paradójicamente, dar origen a una vivencia secundaria de placer. La compasión y el temor que la tragedia clásica inspiraba al público despertaban a la vez la conciencia de la propia seguridad, condición esta necesaria para que surtiera el efecto de la catarsis: «La propia seguridad es fuente de placer» (Brunius, 1963, p. 32. Véase también p. 361, cuadro 21b).

La capacidad asociativa de la fantasía es en Addison la productora de los «sentimientos secundarios», de la misma manera que en Locke la función de la conciencia es producir «ideas complejas» secundarias. Los mismos mecanismos que gobiernan la vida asociativa del alma intervienen también en el proceso de la creación artística. La imaginación posee una libertad que permite al artista crear cosas que no existen y producir nuevas y sorprendentes combinaciones. (Bernardo de Claraval había mostrado sus reparos hacia esta capacidad. También la calificación negativa de «antinatural» en los teóricos del arte de orientación clasicista, por ejemplo en Vitruvio, Agucchi y Bellori, expresaba una oposición al libre curso de la fantasía.) Con todo, lo sublime, nuevo y sorprendente debe, según Addison, estar en lo posible recogido en una forma que responda al ideal clásico y muestre equilibrio y armonía. El autor queda, sí, ligado, en su gusto personal, a la tradición, por muy libre que su relación con las reglas y las normas pueda ser.

Addison no subordina, pues, su teoría totalmente a la fantasía; también hay en ella y en su concepción del arte un elemento racional. Éste se manifiesta en su obra póstuma *Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals* (1726). Aquí, los emblemas y signos no son portadores de ideas suprasensibles, místicas, sino, como enseñaban los primeros tratados retóricos, metáforas gráficas. Su belleza se reconoce directamente en el placer que producen. Addison se vuelve contra las formas recargadas y los juegos de palabras del Barroco, y también contra las comparaciones superficiales de palabras. El significado de la metáfora verbal o de la imagen lo establece la capacidad racional de su autor para encontrar semejanzas entre distintos conceptos y combinarlas en un lenguaje gráfico ingenioso *(true wit)*. Con esta definición de la imagen emblemática se aproxima Addison a la posición aristotélica, que Tesauro sustentó (véase p. 289).

Addison ha sido llamado el «padre de la crítica literaria». Fue también el guía de los críticos de arte posteriores. Voltaire y Diderot utilizaron sus ensayos como fuente de inspiración; y en los *Salons* de este último suenan ecos suyos tanto en la forma como en el contenido.

Hutcheson

La teoría del conocimiento de Locke y la estética de Addison hallaron continuación en Francis Hutcheson (1694-1747), cuyo influyente estudio *An Inquiry concer-*

ning Beauty, Order, Harmony, and Design apareció en Londres en 1725. Hutcheson intentó describir las cualidades fácticas en que se fundan las representaciones de la belleza independientemente de que perteneciesen al mundo de los fenómenos visibles (causantes de las *simple ideas* de Locke) o a la conciencia del hombre (que funda las *complex ideas* de Locke). La idea de la belleza nace, según Hutcheson, de un sentimiento determinado por las cualidades primarias de las cosas *(primary qualities),* como su forma o su constitución pasajera. A partir de la impresión inmediata de lo bello se desarrolla el sentimiento a ella correspondiente, que anticipa el placer reflexivo del intelecto y no se deja reducir a la educación, la costumbre o las circunstancias exteriores. El sentimiento de la belleza no puede ser comparado con las reacciones físicas, elementales, a estímulos del mundo exterior, pues algunos hombres sienten ante ciertas cosas un placer estético y otros no. Se trata más bien, en palabras del propio Hutcheson, de un «sentimiento interior» *(internal sense)* que puede derivarse de una constelación tanto física como psíquica.

Una característica de la belleza, en las cosas concretas o en las del espíritu, es la relación de pluralidad y unidad: donde predomina la uniformidad de los cuerpos, la belleza se manifiesta como variación; si lo que predomina es la pluralidad, se declara su tendencia a la unidad (*Inquiry*, 2, ed. de 1726, p. 17). El sentido de la belleza, o *taste*, se define como capacidad para reconocer lo común bajo la pluralidad y crear así unidad (... *a passive power of receiving ideas of beauty from all objects in which there is uniformity amidst variety. Inquiry*, 1726, 82, sect. 6). En esta definición pudo Hutcheson haberse inspirado en ideas tanto aristotélicas como neoplatónicas: en el primer caso sería la de la capacidad del poeta/artista para reconocer la conexión entre diferentes cosas y expresarla metafóricamente en palabras o imágenes, y en el segundo la que conduce a la hipostatización de lo bello como principio objetivamente existente que actúa dinámicamente en el mundo y el artista o el filósofo descubren. (San Agustín había ya ceñido la relación entre la pluralidad y la unidad con su concepto de *aequalitas numerosa.* Véanse pp. 92 y 101 s.).

Hutcheson estaba familiarizado con la obra de Shaftesbury, y adoptó sus hipótesis sobre la naturaleza moral de la belleza y la influencia ennoblecedora de la creación artística (v.éase al respecto Beardsley, 1966, pp. 185 ss.). La teoría sensualista del conocimiento y la concepción normativa de la belleza constituirán una combinación típica del siglo XVIII.

El análisis de Hutcheson del gusto o el juicio estético como «sentimiento interior» del hombre, adoptado por la estética inglesa posterior, será determinante durante todo el siglo siguiente. Hume incluyó aquella definición en su sistema filosófico acerca del conocimiento, y Diderot y Kant se apoyaron en su *Inquiry*.

Dubos

También en Francia había aparecido, como hemos visto, una nueva orientación en la teoría del arte –libertad respecto a las reglas, autodidactismo, sentimiento y expresión eran, ya antes de terminar el siglo XVII, los nuevos rasgos opuestos a la doctrina clasicista y a la coerción de las reglas–. Es sintomático que, en esta época, Boileau se

reconciliase con Perrault e incluso en ciertos órdenes reconociese la superioridad de los «modernos» sobre los antiguos. Fontenelle y Perrault llevaron sobre todo la idea cartesiana del *progreso* a las artes plásticas y a la literatura –una idea que en la era de la Ilustración adquirió carácter axiomático.

Bouhours ya había formulado ideas que marcarían el rumbo de la teoría del arte a comienzos del siglo XVIII. Lo mismo puede decirse de De Piles, cuyos conceptos y opiniones adoptó la crítica de arte. Entre los primeros teóricos que expusieron los nuevos principios del arte estaba el cosmopolita Abbé Dubos (1670-1742), cuyas *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* se publicaron en 1719. Es significativo que Dubos recibiera ideas y estímulos de Inglaterra: los de Shaftesbury, pero sobre todo los de la teoría sensualista de Locke. El arte es, según Dubos, un medio para expresar sentimientos a través de la imitación de la naturaleza *(signes naturels)* y transmitirlos al alma del espectador. Su misión es conmover y deleitar.

Esta formulación no es una mera repetición de la vieja máxima de Horacio, y debe entenderse en sentido literal. Descartes había hablado de los «espíritus animales» de la sangre, y ofrecido una explicación mecánica del origen de las pasiones (*Traité des passions,* 1649). Dentro aún del siglo XVII se intentó después indagar a través de los estudios anatómicos y fisiológicos la vida anímica en la frontera entre cuerpo y alma (especialmente Leibniz, que analizó la conexión psicofísica de los procesos mentales y los sentimientos). La acentuación por Locke del valor primariamente cognoscitivo de los sentidos y el importante papel consiguientemente atribuido a la vida estética hallaron aprobación en todas partes. Para Dubos y sus contemporáneos, las pasiones eran los verdaderos impulsos de la creación artística, y su más importante misión, la visualización y la excitación de los sentimientos. Dubos enlazaba estos aspectos psicofísicos con el concepto neoplatónico del genio en Longino. *Génie* es una cualidad innata del artista, un don o una posesión divinos, como aquella *manía* de la que hablaba Platón o aquel *furor divinus sive poeticus* del que más tarde se hablaría. Este don se muestra en las disposiciones psíquicas del individuo, las cuales dependen de factores exteriores, como la topografía, el clima o el mundo circundante.

De este complejo de condiciones exteriores y disposición psíquica surgió la teoría del clima, de tanto éxito en la vida intelectual del siglo XVIII. Los relatos populares de viajes a países lejanos, con sus costumbres, flora, fauna y condiciones climáticas diferentes, que desde el siglo XVI fueron publicándose en número creciente, y la relatividad de la cultura y de los sistemas valorativos que ponían de manifiesto, contribuyeron al auge de aquella teoría. (Esbozos de una teoría del clima se encuentran ya en un tal Chardin, cuyo *Journal* persa apareció en 1686.) Montesquieu extendió el relativismo de la teoría del clima al territorio de la política y de las leyes (*De l'Esprit des Loix,* Ginebra, 1748). Con el tiempo, los aspectos relativistas de las circunstancias vitales, las formas sociales y las culturas acabaron minando las pretensiones y las normas del Clasicismo aun cuando las evocaciones y retrovisiones históricas lo hicieran aprovechable (sobre Winckelmann, véase p. 397). Además, las doctrinas clasicistas se basaban en el supuesto de que la naturaleza del hombre es en el fondo inmodificable; y ello valía también para la razón y las leyes universalmente válidas. Pero, en contraste con estas premisas, a comienzos del siglo XVIII la variación y el cambio serán reconocidos como cosas na-

turales y necesarias: «No todo puede ser producido en todas partes y en todo tiempo» *(non omnem fert omnia tellus)*. Se hacía así necesaria una nueva teoría del arte que pudiera dar cuenta de las continuas transformaciones en el terreno de las bellas artes.

El genio, se postuló, es capaz de despertar determinados sentimientos y asociaciones en el espectador a través del carácter imitativo de su obra. Ello sucede de diversas maneras, según el medio de que el artista se sirva. Lo importante en el juicio estético no es el contenido moral, sino la impresión extraordinaria que una obra de arte causa. Los neoplatónicos del siglo XV habían destacado especialmente la vista y el oído cuando se trata de influir en el alma del hombre (véase p. 236). Para Dubos, el sentido de la vista, *la vue,* era el medio más poderoso. La pintura se sirve, como la música, de «signos naturales» *(signes naturels),* mientras que la poesía, que no puede prescindir de la forma discursiva del lenguaje, se sirve de «signos artificiales» *(signes artificiels)*. La imagen es así natural, imitativa, intuitiva, y actúa de forma inmediata sobre la vida anímica del espectador. El signo lingüístico, en cambio, es de naturaleza racional. Expresa ideas abstractas, y el hombre sólo puede acceder a él mediante el rodeo del intelecto. En esta distinción, Dubos pudo haberse apoyado en san Agustín (véase p. 92).

Esta distinción de Dubos entre signos «naturales» y signos «artificiales» determinó la concepción de la alegoría y del símbolo que predominó en el siglo XVIII. Aunque las definiciones de los distintos autores parezcan distintas, en todas ellas yacía el mismo supuesto fundamental: la imagen es sensible, inmediatamente accesible a la conciencia y de carácter «alegórico». El «símbolo» remite a algo abstracto; como signo, se dirige al entendimiento del hombre y apela a su facultad abstractiva (véase Sørensen, 1963, sobre Dubos; y Pochat, 1983, pp. 11 ss.).

La impresión inmediata, la autenticidad y la fuerza del sentimiento eran para Dubos más importantes en la valoración de una obra de arte que las reglas clasicistas. Esta concepción, que Roger de Piles ya había adoptado y aplicado en la crítica de arte, la formuló Dubos claramente: «Una obra puede ser mala sin faltar a las reglas, igual que otra puede ser excelente faltando a ellas» (*Un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent. Réflexions,* cit. en Kimball, 1964, p. 114).

Vico

Una interpretación de la expresión lingüística y de los signos que se aparta de la de Dubos es la del napolitano Giambattista Vico (1668-1744), figura aislada de la vida cultural de su época, pero cuya importancia e influencia no dejaron de crecer a lo largo del siglo XVIII. Las teorías de Vico anticipan no sólo concepciones del *Sturm und Drang* y del Romanticismo, sino también ideas de la antropología y la lingüística de nuestro siglo. En contraste con Descartes, Vico era de la opinión de que el hombre sólo puede adquirir y expresar un conocimiento seguro de aquello que él mismo ha creado. El mundo ha sido creado por Dios, y no puede, por tanto, ser objeto de verdadero conocimiento. Pero éste es el caso de la *historia* –el hombre mismo y sus acciones constituyen un objeto digno de estudio, que invita a filosofar y del que pueden extraerse conclusiones metafísicas–. Para Spinoza, Dios se mostraba en la naturaleza

viviente. Vico ve en las acciones de los hombres y en el curso de la historia una manifestación de la providencia divina, que ha guiado la evolución de la humanidad desde su estadio original hasta el de las culturas superiores.

En su gran obra *Principi di una Scienza Nouva* [1725], 1729, Vico sigue la evolución del género humano desde el nivel prehistórico, animal, de la existencia hasta el *civilizado* pasando por los estadios intermedios *bárbaro* y *heroico*. Los neoplatónicos habían defendido la tesis de que la sabiduría original y las instituciones de la sociedad ya habían sido realizadas en el Estado y la religión de los egipcios, y de que esta sabiduría había hallado su expresión en el lenguaje gráfico y simbólico de los jeroglíficos (véanse pp. 231 s.). Frente a esta tesis, Vico se adhiere a las teorías evolucionistas (por ejemplo, Lucrecio), según las cuales hubo una evolución desde un estado animal y bárbaro a formas cada vez más altas de civilización y perfección del espíritu. Mas esta evolución se habría producido a costa del sentimiento inmediato y de la fuerza expresiva.

Durante los primeros estadios de la evolución humana, la fantasía y el sentimiento del individuo estaban, según Vico, muy desarrollados. Las pasiones gobernaban su conducta, las costumbres eran violentas, las leyes rígidas y el lenguaje de naturaleza gráfica (los jeroglíficos). También el signo puramente lingüístico poseía un «carácter expresivo». En el curso posterior de la evolución, en la edad heroica, el sistema social adquirió formas aristocráticas o feudales. Las fuerzas de la naturaleza y las acciones de los dioses, los héroes y los hombres quedaron recogidas en el mito y en la poesía (Homero, Hesíodo). El lenguaje era todavía de carácter metafórico, pero las imágenes de la escritura se habían transformado en signos abstractos. El lenguaje gráfico, la expresión metafórica y el mito son así, para Vico, expresión cultural de una humanidad que aún no se ha alejado de la naturaleza, siendo su fantasía y su capacidad poética todavía alimentadas por la tierra y las fuerzas originales de la existencia.

A partir de la edad heroica van desarrollándose formas sociales más democráticas: la filosofía sustituye al mito, la racionalidad y las ciencias erosionan las creencias mágicas, y la poesía y los mitos son reemplazados por la razón y la reflexión.

Ya nos hemos detenido en la idea de evolución y en las dificultades que entraña en el contexto de la historiografía y la teoría del arte de la Antigüedad (véase p. 74). En la teoría de la historia de Vico, la idea del retorno cíclico de las épocas *(corsi e ricorsi)* tiene un significado programático: una vez ha alcanzado la evolución un punto en que la razón y la *ratio* recubren todas las acciones y manifestaciones de la cultura, la civilización se anquilosa y el movimiento se detiene. Sin lazos con las fuerzas originales, la cultura se marchita, iniciándose un periodo de decadencia. La evolución se torna entonces regresiva, hasta que se produce un nuevo comienzo desde el grado evolutivo propio de la edad bárbara-heroica. Según Vico, la Edad Media fue uno de tales regresos, mientras que el Renacimiento y la Edad Moderna representan grados superiores de desarrollo de la civilización.

El amplio horizonte histórico del esbozo de Vico no sólo contribuyó a una mejor comprensión de otros pueblos y de las culturas primitivas, sino que también las acercó a su época: el sentimiento y la fantasía expresos en la poesía y el arte primitivos son también imprescindibles para la propia época en que se vive; por eso hay que prestar atención a sus obras. Sobre el arte y la filosofía clásicos, con sus formas claras, purifi-

cadas, se cierne la amenaza de la pérdida de vida, de la aptitud para seguir vivos. Las instituciones sociales y sus manifestaciones culturales constituían formas simbólicas de la vida humana en continuo cambio. Aunque éstas se presentaron bajo distintas formas, ello no impide hablar, desde la perspectiva de la evolución entera de la humanidad, de niveles análogos repetidos a lo largo del tiempo histórico.

El siglo XVIII no pudo escapar al efecto de estas ideas: en la teoría del clima o en la del *milieu,* en las consideraciones sobre la historia de la cultura de Herder y de Goethe, o en la teoría de la literatura orientada a la «expresión» (sobre Vico y Herder, véase en especial E. Auerbach en *Gesammelte Aufsätze...,* 1967). Vico se adelantó a los historiadores posteriores que sostuvieron la idea de una evolución histórica, de tipo organicista o por estadios –Taine, Breysig, Spengler–. Asimismo, es importante para la teoría del arte por haber sido un defensor de la interpretación «expresivista» del arte y de los símbolos.

Gravina

Una parte de la herencia de Vico correspondió a su amigo Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), en cuyo tratado sobre la evolución de la poesía, *Della Poetica* (1708; más tarde también en su tratado *Della Tragedia,* 1728), sostuvo la unidad de vida anímica y expresión en el hombre primitivo y en la cultura de los primeros tiempos: los primeros pensadores fueron a la vez poetas y músicos. Posteriormente, la vida cultural se descompuso y dividió en dominios particulares, perdiendo sus representantes parte de su influencia sobre la sociedad, lo cual fue muy perjudicial para la evolución posterior.

Gravina fue uno de los primeros representantes de la concepción, luego extendida, de que la poesía es el «lenguaje materno del género humano». El arte desempeña un papel esencial en la vida anímica del individuo y en el todo de la sociedad humana. El poeta se distingue por su capacidad imaginativa y su delirio producido por la inspiración divina.

Sin duda, Gravina se sintió inclinado a los pasajes de los diálogos de Platón que hablan de la inspiración poética (*Fedro,* 245a y 265; *Ión,* 534). Aunque el filósofo había excluido al poeta de la comunidad social precisamente por su «locura divina», su *manía* (por ejemplo en la *República,* X, 595 ss.), esa posesión divina es valorada ahora positivamente. Ya Filón de Alejandría y Ficino (véanse pp. 77 s. y 237) hablaron elogiosamente de la *manía* del poeta. Con esta acentuación del poder creador del arte y de la inspiración a comienzos del siglo XVIII, no es sorprendente que aquel concepto volviera a encontrar amparadores en Shaftesbury (véase p. 362) y Gravina. Justamente en el delirio *(delirio)* del poeta radica, según Gravina, su función social: el poeta es capaz de presentar la verdad de la religión y de la filosofía en la forma comprensible de la metáfora. De ese modo, las ideas y los conceptos abstractos cobran una forma intuitiva, gráfica *(concetti, immagini visibili).* Vemos aquí cómo aquellos conceptos que habían servido a Tesauro para describir la esencia y la calidad del emblema los emplea Gravina para caracterizar la obra de un gran poeta. Éste es el hombre que sabe moderar y encauzar debidamente las pasiones de sus semejantes (*Della Ragion Poetica,* 1708, I, 1 y 7).

Muratori

El tercero de la serie de los teóricos italianos más relevantes de comienzos del siglo xviii es el productivo bibliotecario y anticuario de Módena Antonio Lodovico Muratori (1672-1750). En sus obras de poética *Della perfetta poesia italiana* (1706) y *Reflessioni sopra il buon gusto* (1708) reelabora teorías anteriores en las que la concepción clasicista, según la cual la poesía lleva a cabo una idealización y purificación de la naturaleza, sigue siendo determinante. El mundo puede ser descrito como es o como debe ser. La poesía puede, o bien limitarse a proporcionar placer al lector, o bien proponerse una meta superior, moral. De ese modo, las posiciones de Aristóteles y de Horacio quedan relativizadas. También la belleza puede considerarse desde dos lados: la belleza exterior, ornamental, que busca la forma equilibrada, armónica *(l'armonia e la musica del verso),* y la interior, que equivale a la verdad y es reconocida por el intelecto *(dall'Intelletto... conosciuta e gustato).* Si la belleza exterior nos agrada por su delicadeza *(suavità),* la interior se nos presenta como luz y parte de la verdad *(Lume e un'Aspetto risplendente del Vero).* La verdad aparece como brevedad, claridad, evidencia, energía, novedad, honestidad, utilidad, grandeza, proporción, orden, probabilidad, etc. *(Brevità, Chiarezza, Evidenzia, Energeia, Novità, Onestà, Utilità, Magnificenzia, Proporzione, Disposizione, Probabilità... Della perf. poesia it.,* 1706, I, 6).

El carácter ecléctico de las consideraciones de Muratori es evidente. La «belleza exterior» parece estar marcada por el ideal del clasicismo y la interior tiene rasgos neoplatónicos. Y los aspectos de la verdad son tantos, que igual cabida tienen entre ellos los conceptos clasicistas y los «sublimes».

Merced a su capacidad imaginativa, continúa Muratori, el poeta es capaz de dar a sus ideas forma sensible. El intelecto reconoce la naturaleza verdadera o falsa de las cosas (*Della perf. poesia it.,* I, 14). El buen gusto (*il buon gusto,* ing. *taste*) tiene tanta relación con la gracia y belleza de las cosas visibles cuanto con la verdad universal en ellas manifiesta (*Reflessioni sopra il buon gusto,* 1708).

En 1745 volvía a insistir Muratori en la importancia de la imaginación artística *(Della forza della fantasia),* de todas formas ya reconocida entonces por casi todos los teóricos del arte.

El concepto de naturaleza

En la época de la Ilustración se abandonó la costumbre de hacer especulaciones metafísicas ordenadas en sistemas y de ver en ellas las causas de los aconteceres naturales. Frente a ello hubo un esfuerzo por repensar la relación entre hombre y naturaleza y considerar las posibilidades y los límites de la experiencia empírica. Junto a esta valoración del conocimiento humano sobresalían como importantes complejos temáticos la conciencia de la posición de la propia época en la evolución histórica de la humanidad y la creencia en el progreso social y cultural. Hubo una popularización de la filosofía, de cuyos problemas se discutía con ardor en amplios círculos. Las críticas a las instituciones autoritarias, así como a la Iglesia y la Biblia, eran cada vez más audi-

bles. El hombre, se pensaba, es un ser libre, independiente, al que las barreras sociales, éticas y religiosas no pueden limitar. Y la historia como ciencia en ningún caso puede permitir que ningún dogma la constriña (Voltaire, Montesquieu). Esta época de «ilustración» pensaba que el futuro era suyo, un futuro pintado con los luminosos colores del ideal y de la utopía. Las cuestiones realtivas a la esencia y la sustancia del hombre, o al alma, los sentidos y los sentimientos del individuo y su función social y cultural indujeron a realizar minuciosos estudios fisiológicos, antropológicos y políticos, cuyos problemas aún hoy atraen nuestro interés.

Hasta Rousseau y Kant no se regresaría a los valores morales tradicionales. Lo moral se entenderá entonces como el núcleo del hombre, ligado a conceptos e ideales metafísicos que desde una altura «cósmica» (Cassirer) imponen sus exigencias al individuo. El «evangelio del sentimiento» anunciado por Rousseau se oponía a la tendencia general hacia un nihilismo axiológico al que habían contribuido el primado de la razón de los ilustrados y el escepticismo que éste destilaba. Rousseau cuestionó también la creencia, entonces generalizada, en el progreso.

Desde mucho tiempo atrás, el concepto de «naturaleza» no dejó de estar en el centro de los esfuerzos del hombre por alcanzar una comprensión del mundo y de sí mismo. No es sorprendente que en la vida espiritual de Occidente ninguna otra palabra mostrase una gama de significados tan variada como ésta. Ya en la Antigüedad se empleó la mayoría de las variantes del concepto (véanse pp. 23 ss. Según Dumont, Lovejoy [ed.], 1965, *Appendix*). Bajo la rúbrica de «la naturaleza como norma estética», Lovejoy ha enumerado los aspectos más importantes del concepto de naturaleza en el siglo XVIII:

A. En relación con la imitación en las artes plásticas y en la literatura, se habla de la «naturaleza humana» como de un hecho empírico (Dryden, Johnson, Diderot). Algunos autores van más allá, a la «esencia» platónica, que la naturaleza visible muestra de manera imperfecta, pero que en la forma ideal del arte se realiza de manera plena y perfecta. (El concepto de la *belle nature* aparece en autores de orientación clasicista, como Dryden, Batteux y Quatremère de Quincy, pero también en Addison.) Igualmente, las cualidades «típicas», que siempre se repiten, del género humano son dignas de ser imitadas (Reynolds, Lessing). Con la palabra naturaleza se designa también la realidad separada del hombre y empíricamente accesible; lo que el hombre aún no ha conformado (Shaftesbury y más tarde Friedrich Schlegel).
B. Lo «natural» aparece, entre otras cosas, como una cualidad del artista. Es algo ligado a su persona y constituye un supuesto de la capacidad de expresión personal (así ya en Boileau, luego en Warton). A esta concepción se aproxima la interpretación primitivista del hombre como criatura de la naturaleza originalmente no corrompida, que en tiempos remotos, anteriores a la civilización altamente evolucionada, era aún inocente y poseía capacidad creadora (Vico, Rousseau). Esta idea, compartida asimismo por algunos «clasicistas», contribuyó a minar a lo largo del siglo XVIII la creencia en la tradición y en las normas artísticas (Dryden, Addison, Warton y Diderot). Finalmente, el sentimiento «natural» es entendido como una cualidad invariable del público en la valoración

de la literatura o de las artes plásticas. Este punto de vista, que condujo a una reconciliación del gusto de cuño clasicista con la tradición sensualista, fue adoptado por las tendencias más dispares: clasicistas como Boileau, Dryden, Pope y Reynolds; sensualistas como Warton, Hume, Rousseau y Diderot. Más tarde también Schiller lo defendió.

C. La «naturaleza» también puede constituir un sistema independiente del hombre y totalmente autónomo. Shaftesbury hablaba del orden objetivo que domina en el universo.

Resumiendo, se puede decir que el concepto de naturaleza encuentra empleo en la estética y la teoría del arte del siglo XVIII tanto en los representantes de las doctrinas clasicistas, defensores de una belleza objetiva y de la necesidad de normas y reglas para poder realizar en el arte la «naturaleza purificada», como en los defensores de la posición contraria, que veían en el arte una expresión de originalidad, capacidad creadora y libertad respecto de las reglas. En el Romanticismo, el centro de gravedad en el empleo del concepto de naturaleza se desplazó hacia el lado de los últimos –englobando además las peculiaridades nacionales y la prometedora modernidad.

Sentimiento e Ilustración

Hemos visto cómo a principios del siglo, el gusto formado en el clasicismo se enlazó, entre los representantes de la teoría del arte de signo sensualista, con lo sentimental, la fantasía, lo sublime y lo pintoresco. Un autor representativo de esta asociación fue el poeta Alexander Pope. Aunque en su obra recurrió a multitud de materiales antiguos, no dejó de ver ese su clasicismo con las lentes del gusto contemporáneo ni de valerse de conceptos como *reason, taste, grace* e *imagination*. La obra de Pope *Essay on Criticism*, inspirada por Boileau y Dryden y escrita en verso, apareció en 1711. En los años 1715-1720 se publicó su traducción de la *Ilíada* en fluidos pareados *(couplets)* de versos yámbicos pentasílabos. La forma es cosa del traductor, decía en la Introducción. En el caso de Homero había que reflejar, según Pope, ante todo la «pura y noble sencillez» *(pure and noble simplicity)* del gran poeta. Y lo adecuado era aquí el estilo que encuentra el justo medio entre lo sublime y lo rústico *(Simplicity is the mean between ostentation and rusticity. Preface*, ed. de 1959, p. xxi). Aquí suenan ya palabras que recuerdan a las de Winckelmann en su caracterización del alma griega.

La ampliación del ámbito clasicista consecuente al abandono de las normas estrictas puede apreciarse también en la traducción rimada hecha por Pope de la obra anticlásica de Tassoni, *La secchia rapita, The Rape of the Lock*, 1714. Cuarenta y cinco años antes, esta parodia había desatado la polémica entre *les anciens* y *les modernes* (véase p. 347). Esta fantasmagoría de la Antigüedad, saturada de la fantasía y del gusto de la época, los mismos que destilaban los textos críticos de Addison y de Steele y las cadencias poéticas libres de Dryden y de Pope, la tuvo también Shaftesbury a la vista. La Hélade se le aparecía transfigurada, como un lugar *where everything muse-like, graceful and exquisite, was rewarded with the highest honours* (cit. en Kimball, 1964, p. 114).

A partir de la década de 1720, el «desorden ideal» del jardín inglés se combinará con construcciones de estilo arcaico. Los arquitectos paisajistas pudieron haber recurrido aquí a la pintura paisajística «heroica» de Poussin o Claude Lorrain, o a los vigorosos paisajes, vistos como «pintorescos», de un Salvator Rosa (cfr. figs. 42 y 50). En Poussin hay casi siempre edificios clásicos de estilos dórico-toscano o jónico expresivamente insertos en el paisaje ideal. El espectador es invitado a sumirse en el sueño nostálgico de una edad de oro tiempo ha desaparecida. En su análisis del motivo de la muerte en el contexto de la Arcadia soñada *(Et in Arcadia ego),* Panofsky ha demostrado que hubo un desplazamiento del centro de gravedad desde la temática de la muerte de Poussin hasta la de la vida en el paisaje idílico: *Je vivais cependant en Arcadie,* se lee en Dubos (1719); y Diderot puso fin a este proceso al referir estas palabras al propietario de la tumba y afirmar la fáctica realidad de la vida feliz con un «también»: *Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie* (1758; cfr. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts,* 1955, pp. 316 ss.). El sueño del idilio antiguo se desplazaba al presente y las «ruinas antiguas» se convirtieron en elementos de jardines reales.

En la realización de esta arquitectura paisajística literariamente inspirada, elegíaca, con sus decoraciones antiguas se recurría paradójicamente al paisaje ideal «clásico» romano, el mismo de Carracci, Poussin y Lorrain. En Inglaterra adquirió el palladianismo un valor paradigmático con la Chiswick House (1727-1736) de Lord Burlington. En el Stowe Garden de William Kent encontramos templetes romanos rectangulares y redondos. Y ya en 1718 se alzaba en el jardín de Vanbrughs en Eastbury un pequeño templo dórico sin basa y con columnas libres. Lo sólido y firme debía expresar los estrechos lazos entre naturaleza y arquitectura. El interés arqueológico por la época arcaica del arte griego lo había despertado la *Antiquité expliquée* de Monfauçon (1719), entre otras obras. Con el tiempo, este primitivismo socavaría la idea idílica de la Antigüedad dominante en el Rococó. Y también Fréart de Chambray, cuyo tratado, traducido al inglés en 1664, influyó en Robert Morris (véase p. 337 y Kruft, 1985, pp. 273 s.).

En el jardín inglés se quería expresar a la vez lo sublime, lo conmovedor y lo pintoresco. El contacto directo con la naturaleza original, intacta, alimentaría la fantasía y el sentimiento del hombre. Sensibilidad y sentimiento eran la tónica de aquel nuevo género novelesco dirigido a la amplia capa de la burguesía ascendente (Richardson, Fielding, Marivaux y Prévost). También los relatos de viajes, que exponían a los ojos del público lo extraño y grandioso, gozaron de gran popularidad. Inspirado por *Il Pensieroso* de Milton, compuso Thomson su oportuno poema de la naturaleza (*The Seasons*, 1730).

No es casual que en esta época se desarrollara en Suiza una vida cultural estimulada por exiliados franceses. Ginebra era cosmopolita. Poco a poco se descubría lo «sublime» en el poderoso paisaje alpino (los *Alpes* de Haller aparecieron en 1729 en Zurich). La escuela de Zurich (Bodmer, Breitinger) hizo de la «lógica de la fantasía» objeto de su crítica literaria (véanse pp. 376 s.). Clásicos eran, sin embargo, los *Hirtenidyllen* de Gessner, que gozaron de una popularidad extraordinaria.

De Ginebra era natural Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). En su obra premiada de 1749, en la que respondía a la pregunta, planteada por la Academia de Dijon, de si el progreso de las ciencias y de las artes había servido al mejoramiento o al empeora-

miento de las costumbres, defendió la tesis revolucionaria de que la civilización había acabado con la felicidad del hombre primitivo. Las reglas de la sociedad habrían convertido al hombre, que por naturaleza es bueno, libre y feliz, en una criatura egoísta en la que la razón y la reflexión han reemplazado al instinto y al sentimiento, y el provecho al impulso inconsciente a la autoconservación (véase también Gravina).

Las tesis de Rousseau contribuyeron a socavar la fe ilustrada en el progreso. Pero el regreso a una vida más feliz y conforme con la naturaleza, escribía, no se consigue mediante un retorno al estadio primitivo, sino meditando sobre las virtudes originales: la moral y la libertad, que el hombre posee desde su nacimiento, pero que la educación, la insensibilidad y una forma social injusta han corrompido. (*Le discours sur l'inégalité,* 1755; *La nouvelle Heloïse,* 1759; *Émile,* 1762; *Du contrat social,* 1762). La tradición sensualista y el primado del sentimiento y de la existencia original sembraron así, en la era de la Ilustración, el germen de la duda en la razón y en el progreso. Rousseau fue la mente que con más fuerza contribuyó a aquel cambio de dirección que se manifestaría en la época del *Sturm und Drang.*

Quizá parezca superfluo mencionar en esta exposición de las distintas teorías del arte estas corrientes generales de la filosofía de la cultura o de la literatura, pero la vivencia de lo «sublime» en la naturaleza y el papel primordial concedido al sentimiento, a la fantasía y a la vida instintiva en la literatura, la teoría del conocimiento y la filosofía de la cultura son esenciales para una caracterización de las concepciones de la belleza y del arte que se impusieron en esta época. Los tratados específicamente «estéticos» que aparecieron a mediados del siglo se caracterizan por el racionalismo, que fue dominante en Alemania, de Leibniz y sus discípulos (Wolff, Baumgarten).

Suiza y Alemania

En contraste con la evolución experimentada en Inglaterra y en Francia, Alemania y Suiza se adhirieron a la filosofía racional de Leibniz y su discípulo Wolff, lo cual acabó haciendo de la estética una parte de la filosofía. Frente a la corriente empírica, tendente al sensualismo, para esta filosofía el mundo, cuya armonía «preestablecida» Leibniz había demostrado, estaba basado en leyes y principios. Sin discutir los nuevos conocimientos fruto del método empírico en el terreno de la ciencia natural o en el de la teoría del conocimiento, los teóricos de la llamada escuela suiza Bodmer (1698-1783) y Breitinger (1701-1776) intentaron convertirlos en reglas. Bodmer afirmaba, refiriéndose a Dubos: «Cierto crítico de arte ha observado que las mejores obras literarias no son fruto de las reglas, sino al contrario: las reglas deben buscarse en las obras literarias». *(Ein gewisser Kunstrichter hat angemerkt, daß die besten Schriften nicht von den Regeln entstanden seien, sondern hingegen die Regeln von den Schriften hergeholt werden.* Así Bodmer en la *Introducción* a *Kritische Poesie, Von dem Einfluß und Gebrauch der Vorstellungskraft für die Verbesserung des Geschmacks*, de Breitinger, 1727; véase Hettner, III, 1862, p. 379). Esta posición intermedia entre empirismo y racionalismo se refleja también en la «crítica y disociación de la poética normativo-sistemática de los géneros» en Bodmer, Breitinger, Baumgarten, Sulzer y otros (K. R. Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, 1968, pp.

169 ss.), en los cuales la división establecida, normativa, de los géneros literarios es abandonada por la descripción de lo particular. (La misma tendencia hemos señalado –véase pp. 350 s.– respecto a la teoría de los géneros en las artes plásticas a propósito de la distinción de De Piles entre el paisaje «heroico» y el «pastoral».)

En 1730, un archiclasicista con aspiraciones dictatoriales en el terreno de la formación del gusto, Gottsched, publicó su *Versuch einer cristischen Dichtkunst*. Apoyándose en los maestros racionalistas Descartes, Leibniz, Wolff y en los dogmas del Clasicismo francés, Gottsched dictaminaba que la poesía y las artes plásticas sólo son posibles con la ayuda de ciertos principios universales y reglas clásicas. Para un tema moral había que encontrar la forma idónea.

Contra esta coerción de las reglas y las formas preestablecidas en la obra (literaria) se volvieron los suizos influidos por Dubos y por los ingleses (Addison, Butler, Milton): el proceso artístico, creador tiene su origen en la imaginación; la función de la metáfora y la imitación de la naturaleza es ante todo despertar el sentimiento y ayudar a los hombres a aumentar su autoconocimiento y su razón. Las obras de Bodmer y Breitinger más centradas en este tema aparecieron en los años 1739-1741, siendo la más importante el *Cristische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse* (*Tratado crítico de la naturaleza, las intenciones y el uso de las metáforas,* 1740), de Breitinger. En esta obra, el sentimiento y la experiencia enseñan el camino a la razón y a las reglas.

Adicionalmente se exponen también los fundamentos de la crítica de Bodmer y Breitinger, cuya finalidad aún puede compararse a la del Clasicismo: mostrar los principios por los que se rigieron las obras maestras para que su existencia y su grandeza queden aseguradas en la posteridad. Los suizos buscaban, en palabras de Hettner, el «origen psicológico del arte y de sus leyes» (1862, III, 1, p. 378). El poder creador de la fantasía y el efecto que ésta produce son tan grandes que penetran en el reino de lo *maravilloso* y le dan *el color de la verosimilitud*. Al ideal clásico se opone aquí «la exigencia de un contenido esencial, fruto del afecto y de la fantasía, y la sujeción de su apariencia sensible a las condiciones de la verdad de la naturaleza» (Hettner, *ibid.,* p. 376, con referencias a la *Kritische Dichtkunst* de Breitinger, pp. 110 s. y 132 s.).

La disputa literaria que hacia 1740 se desató entre Gottsched y los suizos era más que una oposición interna. Dos teorías del conocimiento y dos sistemas de valores chocaban entre sí: normas fijas, verdad e identidad contra imaginación y sentimiento individuales y sugestividad de lo ficticio. Si a fines del siglo la polémica de *les anciens* y *les modernes* ya se había enfriado en Francia, en Alemania esta misma polémica se iniciaba con la recepción de la tradición inglesa a través de Locke y de Addison, la cual aparecía como lo opuesto a la francesa. (Tenemos aquí un ejemplo de un hecho históricamente corriente: los poetas y dramaturgos franceses, antes «modernos», son «clásicos» a los ojos de Gottsched.) Las diferencias entre Gottsched y la escuela suiza contribuyeron decisivamente a despertar en Alemania el interés por las cuestiones relacionadas con la teoría del arte. En la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing hay alusiones a esta disputa, y aún se aprecia en Goethe y en Schiller a propósito de la nueva concepción de la poética de los géneros. (Sobre la importancia de esta fase de transición, véase P. Szondi, *Poethik und Geschichtsphilosophie,* II, 1974, p. 41.)

Baumgarten

Hasta ahora no hemos distinguido claramente en nuestra exposición histórica entre la «estética» como disciplina filosófica y la estética como teoría del arte, pues hasta ahora tal distinción apenas tenía algún sentido en los diferentes contextos históricos. El discípulo de Wolff, Alexander Baumgarten (1714-1762), fue el primer teórico que concibió la disciplina de la estética como parte de la filosofía y delimitó para ella un dominio exclusivo en la teoría del conocimiento.

En 1735 abordó Baumgarten en sus *Meditationes philosophicae* la íntima relación entre filosofía y poesía. La capacidad creadora del poeta o del artista es siempre un resultado, y las reglas del arte se deducen posteriormente de él. El supuesto básico de la creación artística es la sensibilidad, el sentimiento. La sensibilidad, ligada a la percepción sensible, es así el objeto del análisis filosófico. La sensibilidad no es un conocimiento que resulte del proceso intelectivo, lógico-racional, sino una forma de conocimiento de carácter sensitivo, que en las *Meditationes* es llamada «estética» (*Sunt ergo Noeta... objectum logices aistheta êpistémes disthetikés sive* Aestheticae; § 116).

En el conocimiento estético, lo «oscuro» y «confuso» lo es sólo como objeto de un juicio lógico-racional. Aunque el sentimiento es la forma adecuada de aproximarse a ciertas cosas del mundo visible, ello no significa que tal forma de conocimiento no pueda ser ella misma objeto de una investigación lógica. Puede decirse que el «conocimiento sensitivo», del que ya había hablado Alberti *(la più grassa Minerva),* aparece ahora iluminado y clarificado por aquellos principios lógicos ganados con el esfuerzo de la filosofía racional. (En Inglaterra, por el contrario, el conocimiento lógico del hombre quedaba subordinado a aquellos principios sensualistas que, según Hume, constituían la única garantía del saber.)

La estética se halla, según Baumgarten, en el grado más inferior de las formas del conocimiento humano. Pero, aunque el sentimiento de la belleza sea inferior a esta verdad que la capacidad intelectiva racional, la lógica o la metafísica ponen al descubierto, constituye un camino al conocimiento, a la filosofía.

En 1740 ocupó Baumgarten una cátedra en la Universidad de Fráncfort del Oder. Como profesor «de sabiduría universal y de bellas ciencias» *(der Weltweisheit und der schönen Wissenschaften)* impartió una serie de lecciones de estética –las primeras de la historia–. Fruto de las mismas fue su *Aesthetica*, I-II (1750/1758).

En su obra de teoría del conocimiento *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1704, impresa en 1765 por Rape en Hannover), Leibniz había sustentado la tesis de que no basta con comprobar que algo existe, sino que también hay que dar razón de ese algo. Por el principio de causalidad, toda cosa tiene «una razón suficiente». La explicación causal necesita de un análisis de los factores y las causas que constituyen las cosas y actúan sobre ellas. Sólo después de tal análisis se puede hablar de una verdadera comprensión de las cosas, es decir, de un saber en sentido científico.

Baumgarten se adhirió sin reservas a este principio científico: la disciplina filosófica que es la estética no se ocupa en el arte mismo, sino con sus principios y su teoría. En el dominio del conocimiento sensitivo parecen predominar relaciones específicas, alógicas. Si se describe, por ejemplo, el color en una fórmula física de un movimiento

ondulatorio óptico, esta fórmula nada dice del carácter expresivo del color o de su función en un cuadro. La estética tiene que ponerse ella misma límites y contentarse con lo que aparece y es percibido en el mundo de los fenómenos. La obra de arte sólo puede entenderse como un todo, y de ese todo nace el sentimiento de la belleza. El mundo de los sentidos y la percepción sensorial son la base del conocimiento estético, sensitivo. Ellos no pueden servir de punto de partida a un proceso cognoscitivo real, racional, ni de justificantes de conceptos metafísicos *a priori*.

El sentimiento obra de forma análoga a como obra el entendimiento humano. Cuando decimos que algo es «bello», esta afirmación debe entenderse como una referencia indirecta al estado anímico del hombre que siente lo bello o piensa en lo bello (véase al respecto Ursula Francke 1972, pp. 77 ss.). U. Francke ha podido demostrar, contra Cassirer, que esta suposición de Baumgarten de que hay una relación entre un objeto con ciertas propiedades y la reacción del espectador ante el mismo descansa sobre premisas metafísicas (1972, pp. 88 ss.). Las «propiedades bellas» objetivas de un objeto corresponden a aquel orden y armonía que predominan en el universo. (Hume resolvió este problema estético señalando todo lo que en la naturaleza hay de apropiado y la constancia que observamos en la psique humana. Véase p. 289) Estamos aquí ante un concepto ontológico de la belleza como el que también Shaftesbury había adoptado.

Leibniz introdujo en su ontología un principio cuyos orígenes se encuentran en la doctrina platónica de los números y en el pitagorismo: «La pluralidad reducida a una unidad» (*variété réduite à quelque unité;* cfr. Cassirer, 1955, pp. 121 ss.). También Baumgarten afirmaba, de acuerdo con las enseñanzas de Leibniz en su *Teodicea* (1710), la existencia en el mundo de una conformidad general entre sus partes individuales y una unidad de sus principios (cfr. Hutcheson, véase p. 366). Leibniz trató de salvar el abismo que ya en el siglo XVII se abrió entre las ciencias de la naturaleza y la filosofía –Baumgarten se vio igualmente enfrentado en su estética al problema de dar cuenta filosófica del inferior conocimiento sensitivo–. Según Leclerc, la filosofía mostraba «solamente un interés lógico y epistemológico por la *ciencia natural*, pero ya no por la *naturaleza*» (*Whitehead, Einführung in seine Kosmologie*, E. Wolf-Gazo [ed.], 1980, p. 107).

El principio de unidad *(consensus phaenomenon)* es también, según Baumgarten, un principio de la belleza en su apariencia sensible. En la belleza de las cosas, del mundo y de la obra artística se revela aquel orden racional que predomina en el mejor de los mundos posibles. La belleza se muestra en la obra de arte tanto en el orden de las formas *(dispositio, ordo)* cuanto en el significado *(significatio)* que se le atribuye con un todo (*Aesthetica*, § 514). La teoría de las señales, asociada desde tiempo atrás a la idea del microcosmos, recibe aquí nuevo apoyo.

Baumgarten recurrió conscientemente, en este contexto, a la terminología de la retórica y la teoría del arte con ella entretejida. Su orientación clásica se desprende de su rechazo categórico de lo antinatural y lo feo que se adivina en su descripción de lo «sublime» (véase *Metaphysica*, 1739, § 91; cit. en Francke 1972, p. 103, nota 86. Véase también *Aesthetica*, § 514).

El acuerdo entre la forma del signo y su significado *(consensus phaenomenon)* es característico de lo «bello artístico» en general, independientemente del medio, como,

por ejemplo, la poesía, la pintura o la música (sobre la distinción entre signo «natural» y signo «imitativo», véase *Aesthetica*, § 18).

En la teoría de inspiración neoplatónica de Shaftesbury, lo bello artístico era expresión de lo divino, cuyo principio se hace presente al artista y el espectador reconoce en una experiencia anímica del «placer desinteresado» *(disinterested pleasure)*. En el sistema estético de Baumgarten, el «conocimiento sensitivo» corre paralelo al lógico; lo «bello artístico» debe por eso entenderse como expresión análoga de aquella unidad y aquel orden que habían podido demostrarse lógicamente en el universo y que están en el fondo de todas las cosas. La estética es definida como *ars analogi rationes,* y la «unidad» –en expresa referencia a san Agustín– como «la forma de toda belleza» (*Hinc Augustino placuit adeo «unitas», ut eam «omnis pulchritudo formam» diceret. Aesthetica,* § 439. Sobre la *aequalitas numerosa* de san Agustín, véase p. 92). La misma evidencia que los ingleses contemporáneos atribuían al «gusto» (véase Hume, p. 381) es en Baumgarten aplicable a la percepción sensible. Aunque asociada a una forma inferior de conocimiento, aparece como un caso análogo al de la demostración lógica (véase al respecto esp. la referencia de Francke a *Aesthetica,* §§ 481 y 847).

Teniendo en cuenta sus limitadas posibilidades en el ámbito del conocimiento, la estética no tendría por qué ofrecer ninguna explicación causal de las cosas. Sin embargo, el arte es capaz de reconocer cierto orden en la pluralidad de las cosas y de articular las partes en un todo intuitivamente captado. Este todo está ya esperando en la conciencia antes de que entre en funcionamiento el entendimiento analítico y el aparato conceptual a él ligado.

El conocimiento intuitivo *(gnoseología inferior)* no es en Baumgarten, como indica el adjetivo, equivalente al lógico. Sin embargo, la intuición y los sentidos están gobernados por ciertas leyes análogas a aquellas que guían el intelecto del hombre. La razón aparece así como instancia superior que comprende tanto la *ratio* con su lógica cuanto la intuición estética. En el marco de la razón cabe, pues, hablar de distintas formas *(modi)* de conocimiento. Cassirer destaca en este contexto una frase lapidaria de Baumgarten: «La razón domina sobre todas las facultades inferiores, pero este dominio nunca debe degenerar en tiranía» (*dominion over all inferior powers belongs to reason, but... this rule must never degenerate into tyranny.* Cassirer, 1955, p. 347 de la *Aesthetica,* § 18).

Además del carácter holístico de la obra de arte, Baumgarten señala una serie de propiedades presentes en ella: luz, claridad, riqueza y verdad (en el fondo, más conceptos que se refieren al efecto estético y a su causa objetiva). También nombra el color y la forma, los cuales expresan la verdad de modo sugestivo. Las artes plásticas, que hablan directamente al espectador, se cuentan de modo especial entre aquellos fenómenos que proporcionan su material al «conocimiento intuitivo» *(vita cognitionis)*, a la intuición viva, estética. En contraste con la lógica, este conocimiento parte de la totalidad intuitivamente captada, pero a la vez es capaz de concebir la singularidad de la cosa particular o de la obra. También se halla constitutivamente comprendido en aquella totalidad que el artista trata de captar. El ojo queda prendido en la apariencia de las cosas y no pregunta por sus causas.

La acentuación del carácter intuitivo y sensitivo de la poesía había conducido en teóricos como Dubos, Addison, Bodmer y Breitinger a otra acentuación: la del para-

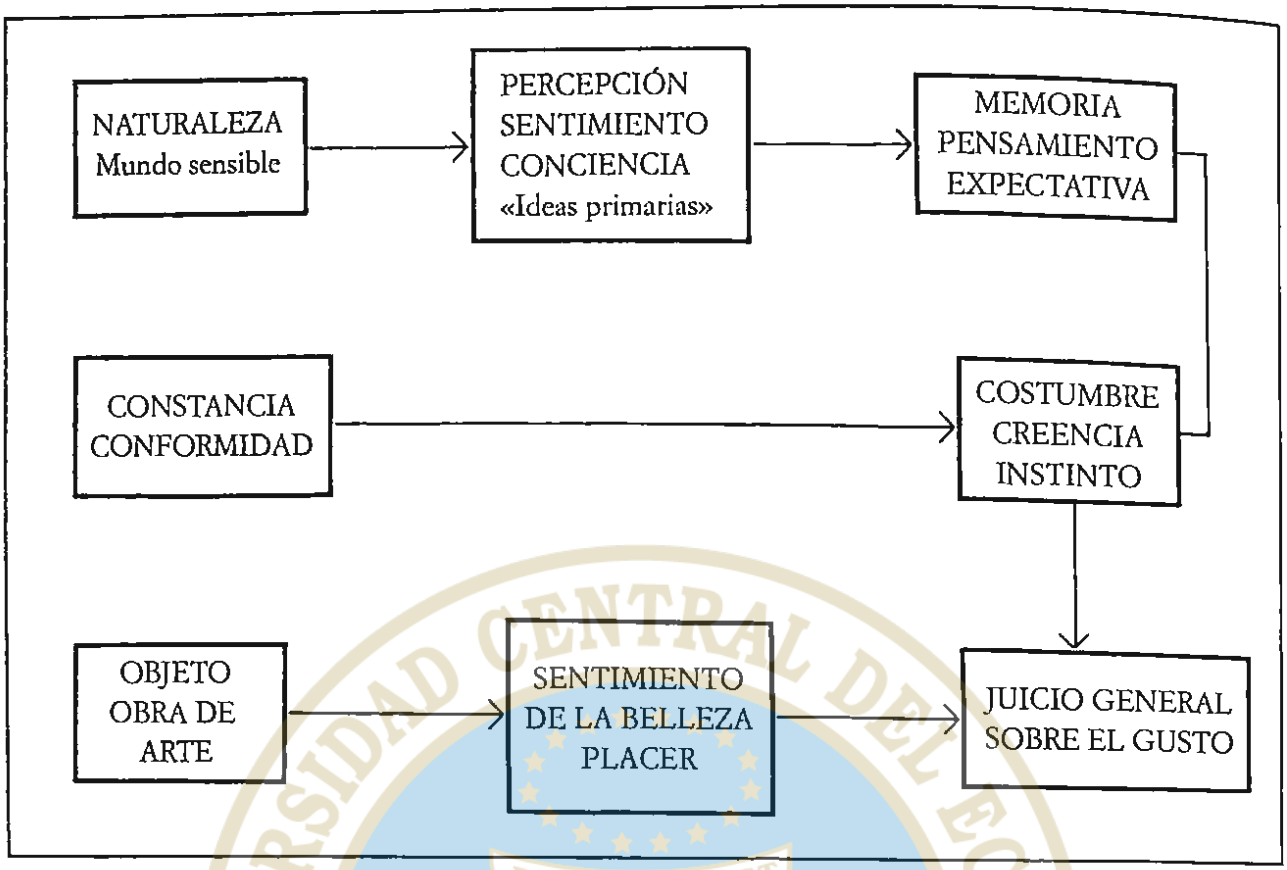
lelismo entre poesía y pintura, expreso en la fórmula habitual *ut pictura poesis*. Al uso de la metáfora en la poesía correspondía así el empleo de los «signos naturales», imitativos, en la pintura. Baumgarten fue de los primeros que explícitamente se opusieron a esta separación de *un* elemento formal en la poesía. El poema debe ser concebido como un todo que evoca ciertas representaciones en el lector. Y, en correspondencia, la obra pictórica es la transmisora de una visión total del mundo –la del pintor–. Esta visión es una nota característica de la psique artística, y constituye un aspecto fundamental de la forma estética de conocimiento. El filósofo ilustrado es consciente de que la «conciencia filosófica» no es algo que esté aparte y por encima de las facultades inferiores de la vida anímica, sino que encierra en sí la intuición y la imaginación de la vida estética.

Contra quienes consideraban precipitadamente a Baumgarten un lógico frío, Cassirer puso de relieve que este filósofo preparó el terreno a aquel ideal universal de humanidad que más tarde Herder proclamaría y Goethe desarrollaría. Hay que notar que, como kantiano, Cassirer suscribe la división y la valoración que hace Baumgarten de las distintas formas de conocimiento y de su capacidad creadora de símbolos, y no en último lugar aquella idea sustentada por Baumgarten de la captación intuitiva, holística, de la obra de arte como algo propio del conocimiento estético. (Una breve exposición de la teoría de los símbolos de Cassirer puede verse en mi libro sobre el concepto de símbolo, *Symbolbegriff,* 1983, pp. 128-135.)

Las «bellas artes» son, de este modo, una condición para la realización del ideal del hombre universal. No es misión de los sentidos percibir lo divino; ellos nos permiten captar lo bello en categorías terrenales, tener en cuenta los límites de esta *gnoseología, inferior* y agotar sus posibilidades dentro de su limitación. El conocimiento sensitivo es una componente irrenunciable de la vida anímica del hombre. La belleza es causa de placer, pero este placer despierta la necesidad de la contemplación y la demanda de un conocimiento superior y más puro. La conciencia reflexiva salva la oposición entre el entendimiento y los sentidos, pues a ella le interesa lo que es propio y particular de la vida estética. En este sentido, la teoría estética de Baumgarten se anticipa a las consideraciones posteriores de Kant y de Schiller.

Hume

La significación primaria de la *ratio* para la vida del espíritu humano en lo concerniente al conocimiento y a la creación artística fue cuestionada por David Hume (1711-1776). Su obra filosófica principal, *A Treatise of Human Nature,* se publicó en 1739. Luego fue revisada y, bajo los títulos de *Inquiry into the Human Understanding* (1748) e *Inquiry into Morals* (1751), halló amplia difusión (cuadro 22). La conciencia humana estaba hecha, según Locke, de impresiones empíricas *(simple ideas),* experiencia interior, asociaciones *(complex ideas)*, entendimiento intuitivo y reflexión. Para Hume, el entendimiento y todas las representaciones y conceptos a él ligados eran un producto de las percepciones sensoriales. La percepción y el sentimiento estaban también en la base de las facultades y funciones del alma, como el recuerdo, la expectativa y el pensamiento en



Cuadro 22. Hume, teoría del conocimiento.

general. Locke veía todavía en la conciencia y en la capacidad de pensar una fuerza racional integradora. Esta misión la cumple, según Hume, la capacidad asociativa del sentimiento. El distinto uso del concepto de idea revela un cambio de posición: si antes la palabra *idea* designaba la experiencia interior y exterior, Hume se refiere con ella sólo a aquellas impresiones primarias que nacen de las percepciones sensoriales.

El escepticismo gnoseológico de Hume estaba fundado en su interpretación empirista-sensualista de la vida anímica y del entendimiento humano. Este escepticismo llevó a Hume a una actitud crítica frente a muchas ideas, hasta entonces indiscutidas, de la filosofía: el alma del hombre no es una sustancia, sino algo comparable a una corriente incesante de sensaciones. La inferencia de la causa a partir del efecto –para Leibniz una cuestión nuclear de la filosofía en general, pues era la garantía de un orden armónico del mundo– es inadmisible desde el punto de vista empírico. A pesar de este sistemático escepticismo gnoseológico, la uniformidad y la constancia de la naturaleza, la creencia y el instinto, que distinguen la capacidad imaginativa del hombre, permitían afirmar que en el mundo y en la existencia hay conexión y sentido. La costumbre, la creencia y el instinto conforman la vida anímica del individuo y el todo de la sociedad. El conocimiento no puede apoyarse en normas objetivas ni en una verdad, sino que se funda en el principio de probabilidad (véase cuadro 22).

En el ensayo *Of the Standard of Taste* (1757) extrae Hume las consecuencias estéticas de su teoría sensualista del conocimiento. El gusto es, como el conocimiento, relativo. La belleza no está en el objeto mismo y tampoco es parte de la psique individual. La belleza corresponde más bien a un sentimiento del espectador causado por ciertas cualidades presentes en un objeto dado. Sobre la belleza sólo puede manifestarse quien está lleno de ese sentimiento. Por eso carece de sentido establecer criterios universales

para determinar la belleza en la obra de arte: *Beauty is not quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty... Of the Delicacy of Taste and Passion –Essays Moral, Political, and Literary*, ed. de 1898, p. 268). El sentimiento estético es en sí verdadero, pues se refiere sólo a sí mismo y no pretende concebir el objeto en su forma autónoma, existente fuera de la conciencia. Así aparece el sentimiento estético en Hume, aún más que en Baumgarten, con su autolimitación, como un camino intuitivo hacia el conocimiento en cierto sentido más seguro que el de la lógica y el de la razón que aspira a la objetividad.

Pero, como ha mostrado Ekman, sería falso sacar de aquí la conclusión de que el escepticismo gnoseológico de Hume y su negación de toda norma estética de validez universal hubieron de conducir a una completa relatividad y arbitrariedad en lo relativo al gusto y a las reglas (Ekman, 1963, pp. 34 ss. y n.° 237, en polémica con Brunius, 1952, 77). El gusto personal y la concepción del arte en Hume son tan «clásicos» como podían serlo en el Dr. Johnson (que atacó a Hume por motivos religiosos) o en Alexander Pope. Ello se debe a la *uniformidad* del carácter y la psique del hombre –una premisa desde siempre admitida en la teoría clasicista del arte–. Esta constancia hace aparecer el orden de la naturaleza y su relación con el hombre siempre armónicos y convenientes. De ese modo se acerca Hume a aquella «armonía preestablecida» en el mundo que Leibniz había postulado como fruto de sus reflexiones lógicas y metafísicas –el acuerdo de una razón superior, o de un alma activa del mundo, con las sustancias anímicas indivisibles, las «mónadas»– hechas desde el lado opuesto: la naturaleza humana es en todo tiempo la misma y las necesidades y el instinto natural del hombre para lo bueno y lo bello están bien acordados. Los juicios de valor estéticos y morales dependen de la salud física y psíquica del hombre y de su capacidad, más o menos desarrollada, de sentir placer o displacer de naturaleza moral o estética *(Of the Delicacy of Taste and Passion)*.

La conclusión última que Hume extrae respecto a la seguridad y validez del juicio estético está cerca de la concepción clasicista: entre los hombres cuyos órganos gozan de buena salud hay una notable constancia en el sentimiento. Por eso es posible una idea universalmente válida de la belleza perfecta. Mientras que los sistemas filosóficos son de tiempo en tiempo sustituidos unos por otros y la opinión sobre lo verdadero y lo falso cambia sin cesar, las grandes obras de arte siempre han agradado al hombre y éste siempre las ha encontrado importantes. Ellas hablan a la sensibilidad y al gusto y ellas prueban que el sentimiento de lo bello y lo adecuado es en el fondo inmodificable.

Hogarth

William Hogarth (1697-1764), también destacado pintor, produjo, además de sus obras artísticas, una aportación original y personal a la discusión teórica acerca de cómo debe entenderse el fenómeno de lo bello y su efecto en el espectador *(Analysis of Beauty,* 1753). En contraste con los sensualistas de su época, Hogarth no derivaba la belleza de las sensaciones y los juicios de valor a ellas ligados, sino que intentaba determinar su forma objetiva: no se centraba, pues, en el efecto, sino en la causa, en la constitución de una cosa o de una obra de arte bellas.

Hogarth se oponía a la vaga caracterización tradicional del gusto y del sentimiento, a aquel *«je ne sais quoi»* del que hablaba Roger de Piles. También mostraba su disconformidad con la práctica artística reducida o bien a imitar exacta y trabajosamente la naturaleza, o bien a copiar obras «clásicas» para así capturar su «idea». (En el fondo, esta crítica coincide con la de Bellori a los «naturalistas» y los «manieristas»; véase p. 339.) En esta búsqueda de la forma objetiva de la belleza recordaba Hogarth la *figura serpentinata* que los pintores y escultores italianos de comienzos del siglo XVI habían imaginado. Hogarth cita a Miguel Ángel y a Lomazzo, y de este último especialmente la recomendación al artista de crear una figura «piramidal, serpenteada y dos o tres veces reproducida» *(serpent-like and flamming form)* como descripción plástica de la línea bella que se tuerce como una serpiente o una llama alrededor de un cono (véase Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, 1584, cit. en p. 298. Hogarth se remite a la traducción inglesa de Haydock, Oxford, 1598). Los clasicistas posteriores continuaron reconociendo el carácter ideal de la *figura serpentinata*. Hogarth recurre a Du Fresnoy y su descripción del Antinoo y de otras esculturas antiguas: *large flowing, gliding outlines which are in waves give not only a grace to the part, but to the whole body* (1573, vi); y señala con razón la inconsecuencia de Du Fresnoy cuando observa que la belleza es *a rare present which the artist rather receives from the hand of Heaven than from his own industry and studies* (*Analysis of Beauty* [1753], reimp. 1974, vii. El autor recurre a la traducción inglesa por Dryden del poema didáctico de Du Fresnoy; véase p. 343).

Aunque Hogarth sólo hasta cierto límite se muestra conforme con la antigua noción de una belleza metafísica que adquiere forma concreta en la *idea* del artista, hace suya la idea de la *figura serpentinata* como forma universalmente válida de belleza y ve en la línea el medio idóneo para expresarla. El carácter esencialmente abstracto de la línea (hay que recordar aquí la tradición teórica del *disegno*) interesó también a los neoclasicistas como expresión del ideal. Winckelmann recomendaba ya en 1755 trabajar los puros contornos; y éstos fueron estilizados en dibujos de esculturas y vasos griegos hasta llegar con Flaxman a su último extremo como medio artístico. En 1745 había Hogarth puesto en la portada de una edición de sus grabados la línea espiral con las siguientes palabras al pie: *The Line of Beauty*. En su tratado de 1753 volvemos a encontrarla en las formas más diversas que pueden hallarse en la naturaleza y en la figura humana según la descripción de Lomazzo (fig. 48).

Hogarth se opone a la opinión de De Piles, según la cual la belleza se basa en las reglas y la gracia en la naturaleza. La forma en movimiento de la línea *serpentinata* hace al ojo describir un movimiento agradablemente curvado (*a wanton kind of chase*, 1753, p. 25). El placer resultante de esta visión justifica la calificación de «bella» que recibe esa forma. El placer está también presente, según Hogarth, en la «idea de la gracia» *(the idea of grace)*. De ese modo, la forma objetiva de la belleza recibe su confirmación de la sensación agradable que experimenta el hombre. La pura línea posee aquí una expresividad *(expression)* propia. Por eso no es casual que Hogarth experimentara con distintas formas y líneas para descubrir el secreto de la caricatura (*Character and Caricatures*, 1743).

En sus indagaciones sobre la esencia de lo bello y sus medidas de la figura humana, Durero deseaba hallar el justo medio de cada tipo –y en las desfiguraciones extremas

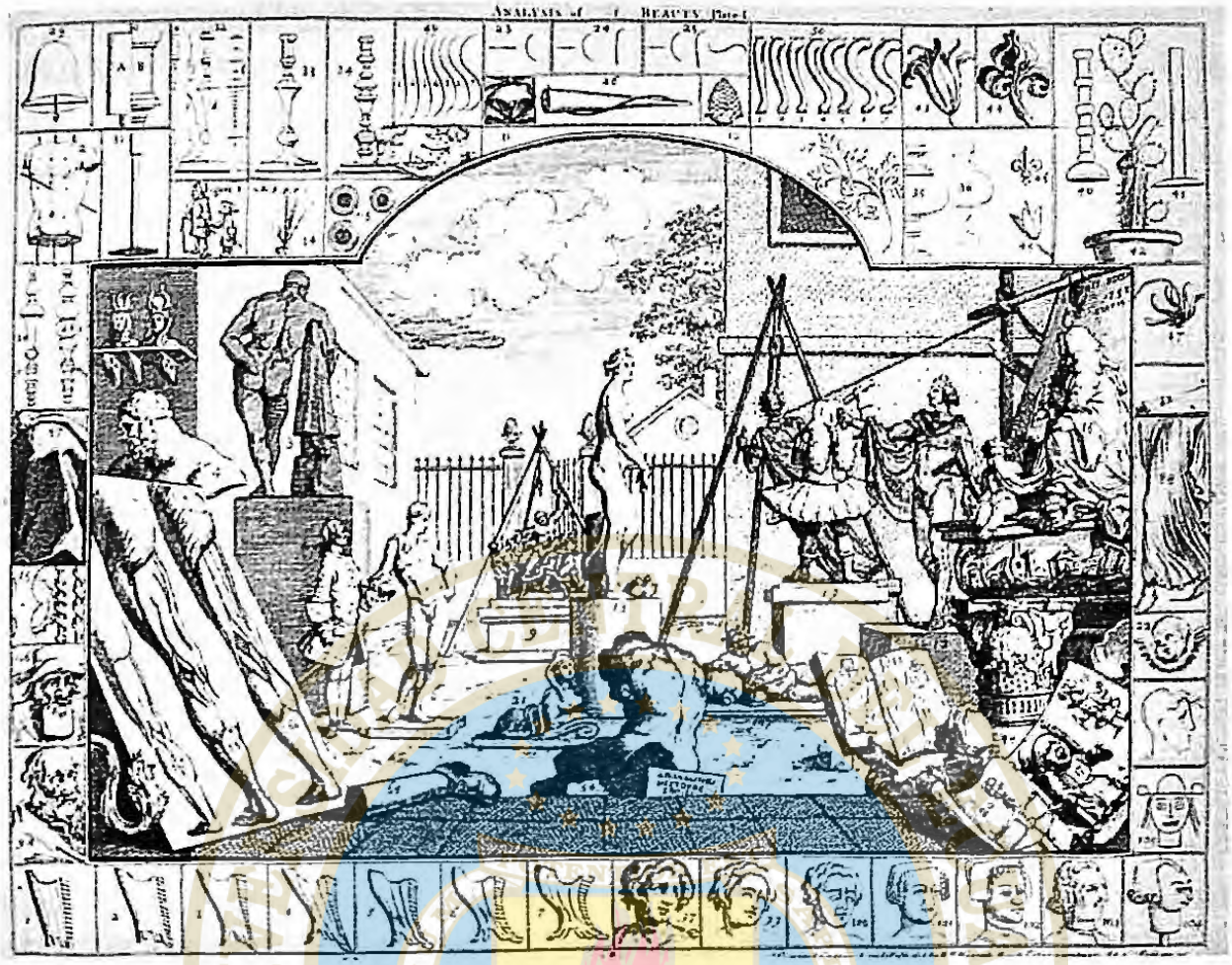


Fig. 48. Hogarth, *Analysis of Beauty (plate I)*. 1753.

encontraba lo grotesco y la caricatura (véase p. 407)–. Si la belleza era aquí resultado de la proporción, origen de la constancia en la naturaleza, en Hogarth esta impresión resulta del movimiento de la forma, el cual no está sujeto a las reglas del arte, sino que se deriva de la naturaleza viva, reproducida en las sensaciones del espectador. A pesar de su objetividad, Hogarth no se mostró indiferente a las teorías de Hume. En sus esfuerzos por comprender la belleza objetiva de la forma en movimiento por el carácrer de la línea se anticipó a los teóricos e historiadores posteriores que quisieron fundar una crítica puramente estilística (por ejemplo, Fiedler). Y su teoría de las líneas expresivas marcó ya el inicio de la tendencia al empleo de un lenguaje gráfico no figurativo, como el que emplearía la teoría del arte del Romanticismo.

Lo pintoresco

El principio de lo «pintoresco» aparece una y otra vez en la crítica de arte del siglo XVIII. Y el término fue incluso de utilización corriente en la literatura historiográfica desde el tratado de Boschini de 1670. Lairesse oponía lo pintoresco a lo «clásico» y hacia 1730 se hablaba en Francia de la nueva y relajada manera de pintar como pintura de *genre pittoresque* (véanse pp. 346 y 357). Esta forma de pintar quedaría en adelante identificada mediante este término; a fines del siglo XVIII, «lo pintoresco» tenía una mayor presencia en la literatura teórica inglesa, donde lo pintoresco y sorprendente de la

impresión visual no estaba necesariamente ligado a lo bello (véase Ekman, 1963, p. 63). Ejemplos tempranos de incorporación del concepto a la teoría son el *Dialogue at Stow* (1748), de William Gilpin, y los muy posteriormente aparecidos tres *Essays On Picturesque Beauty* (1792) del mismo autor. (Más detalles en pp. 523 ss. y en el artículo correspondiente a lo pintoresco en Dobai.)

Las «bellas artes»

En las academias francesas del siglo xvii, las artes plásticas estaban presididas por el concepto general de la «belleza», *les beaux arts*. La misión de las artes plásticas era representar de forma ideal, por medio de la imitación (de la *mímesis* aristotélica), al hombre y sus acciones. Por otra parte, la semejanza entre imagen y objeto representado conforme a la teoría asociacionista de la percepción de Locke y al principio del placer estético de Addison era un criterio esencial a la hora de valorar la obra de arte y su belleza. Y, como más atrás hemos visto, la emblemática adoptó la definición aristotélica de la metáfora (véase p. 321).

La capacidad de percibir semejanzas y conformarlas artísticamente constituía también, en la teoría del arte del siglo xviii, un criterio de valoración artística. La encontramos en Addison, Muratori y Dubos –este último habla de ella como de un medio adecuado para representar las pasiones de forma poética–. Y el principal teórico de la escuela suiza, Breitinger, también destacaba el carácter mimético de la metáfora y de la imagen junto a la necesidad ineludible de la comunicación visual. La semejanza sólo puede lograrse de la manera preestablecida por cada medio.

Según Dubos, los «signos naturales» entran en la pintura a través de colores y formas que sugieren la ficción de la escena viva y la profundidad espacial. Los signos «artificiales» o «arbitrarios» del lenguaje (*signes artificiels* o *arbitraires)* están sujetos al tiempo debido a su naturaleza discursiva y no pueden abarcarse intuitivamente como un todo. Con esta diferenciación se anticipaba Dubos a la distinción posterior de Lessing entre las dos «artes hermanas»: la pintura y la escultura por un lado y la poesía por otro, lo cual contribuyó a la falsa estimación del factor tiempo en el arte que ha llegado hasta nuestros días. Pero Dubos no sacó ninguna consecuencia de su enfoque, sino que continuó defendiendo la función mimética, en esta forma universal, del conjunto de las «bellas artes», cuya misión es «conmover y deleitar».

A despecho de las teorías sensualistas, neoplatónicas y expresivistas, pervivía la idea clasicista del arte cual una «bella naturaleza» purificada de defectos e idéntica con lo bueno y lo verdadero. La idea, *le beau vrai,* presidía aún la imitación selectiva de la naturaleza, esencial a las «bellas artes». Aunque el resultado práctico se alejaba considerablemente del exigido por el Clasicismo estricto –el del Barroco francés, por ejemplo– y la crítica radical al primado de las reglas y normas clásicas y su pretensión de validez universal ya se había hecho oír, nadie cuestionaba el importante papel de la razón humana en el proceso selectivo de imitación de la naturaleza. Roger de Piles había ampliado los límites de lo que podía considerarse adecuado. También lo sublime y lo asimétrico (Addison) podían ser determinantes en la creación artística y las solas

reglas no eran una garantía de belleza (Dubos). Pero en todo caso había que buscar el «equilibrio» y la «moderación», conceptos estos que desde antiguo habían sido condición *sine qua non* de la estética clásica. En su estado divinamente animado (el *delirio* de Gravina), el artista era, en palabras de Shaftesbury, «como un segundo hacedor» *(a second Maker)*. El artista portaba en su interior la idea de la belleza que le prometía la perfección de su obra. Si llegaba a «conocerse a sí mismo», adquiría conciencia de su papel de mediador y su situación excepcional –de hecho, un cambio profundo en aquel autoconocimiento en que una vez se había basado el escepticismo de un Montaigne.

Ya hemos señalado la tendencia a desligar las «bellas artes» de las demás ciencias a fines del siglo XVII (véase p. 350). A principios del XVIII, este proceso aún no se había consumado; J. P. Crousaz, autor de un *Traité de la beauté* (1714), no hacía ninguna distinción básica entre lo bello en la naturaleza, lo bello en el arte y lo bello en las ciencias. En 1741, el Père André *(Essai sur le beau)* dividió las bellas artes en dos categorías: las que aspiran a la belleza en el mundo visible y en la forma material de la obra de arte (pintura, escultura y arquitectura) y las que se orientan al espíritu (poesía, retórica y música).

Seis años después apareció el libro fundamental de Batteux *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746). Las artes «útiles», mecánicas, aparecen allí separadas de las destinadas al «placer» (música, poesía, pintura, escultura y danza). Restan la arquitectura y la retórica, que combinan la utilidad con la amenidad. Las bellas artes orientadas al placer están fundadas en el principio común de la «imitación de la naturaleza». Este enfoque no es muy original: Batteux se refiere a la misma idealización de la naturaleza –*la belle nature*– de la que Muratori y clasicistas anteriores habían hablado. Batteux subraya aquí de manera tradicional la ejemplaridad de las obras clásicas de la Antigüedad y de los maestros posteriores.

Además de a Batteux hay que nombrar en este punto a Jean D'Alembert. En la Introducción a la gran *Encyclopédie, Discours préliminaire* (1751), filosofía, historia y «bellas artes» aparecen definitivamente separadas. A estas últimas, con la arquitectura incluida, se les atribuye, como hace Batteux, un carácter imitativo. Ellas se orientan al placer, mientras que las demás artes están ligadas a lo «necesario». La división de D'Alembert tendría en adelante carácter normativo en toda determinación del puesto de las bellas artes en la teoría del conocimiento o en la historia de la cultura. Mendelssohn y Sulzer transmitirían este «moderno sistema de las artes» (P. O. Kristeller) a la teoría del arte y a la estética alemanas. Y Kant y, más tarde, Victor Cousin asociarían las bellas artes con los conceptos de lo bello, lo bueno y lo verdadero, coordinados con las tres facultades del alma humana: sentimiento, voluntad y razón (véase al respecto Kristeller, 1951/1952).

«El sistema moderno de las artes» había asignado, así, a las «bellas artes» el puesto que según él les correspondía. Ellas configuraron, además, un nuevo campo de indagación filosófica que, bajo la denominación de «estética», constituyó en la segunda mitad del siglo XVIII una rama de la filosofía. Y especialidades vinculadas a las artes liberales de la historia, la lingüística y la poética (historiografía, filología y retórica) entraron en relación interdisciplinar con la estética.

Exposiciones y crítica de arte

En la era de la Ilustración se desarrolló un género literario que en adelante desempeñaría un importante papel en la cultura occidental: la crítica de arte. En cierto modo, ella salvaba el abismo entre teoría y práctica en lo concerniente a las «bellas artes». En las propias obras de arte, o, mejor, en la vivencia del arte, se ponía a prueba la plausibilidad de las teorías psicofísicas y filosóficas sobre el arte. Aquí encontraban aplicación los nuevos términos de la teoría del conocimiento. La obra de arte reflejaba la vida anímica del hombre y su relación con el mundo. Al mismo tiempo se abría a la intuición y al sentimiento del espectador o del oyente, facultades acompañantes del entendimiento cuya importancia para la teoría del conocimiento ya habían señalado Hume y Baumgarten.

La historia de la crítica de arte fue estudiada por Dresdner, concentrándose especialmente en el siglo XVIII (*Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915). Este género guarda estrecha relación con la organización de exposiciones de arte. Sin duda hubo ya en el siglo XVII un mercado regular de arte en la place Dauphine, junto al Pont Neuf de París, pero la exposición no llegó a ser una institución oficial hasta 1667, año en que se organizó el primer «salón» en el patio del Palais Royale bajo la dirección de Colbert. Hubo diez salones más durante el reinado de Luis XIV, en 1699 por primera vez en la Grande Galerie del Louvre.

Aunque desde el principio el Estado intentó controlar los temas de las exposiciones, este fenómeno reflejaba la tendencia a una mayor libertad en el terreno cultural en general, y en las artes plásticas en particular, la cual condujo a un cambio profundo tras la muerte del rey (1715). Los antiguos lazos con la Iglesia, el Estado, los gremios o las academias, así como la dependencia de mecenas y personas influyentes, eran ahora algo menos estrechos, y los artistas disfrutaban de cierta autonomía en la práctica artística, de libertad económica y del reconocimiento social. Los estudios libres de encargos, y a menudo clasificados en géneros, de acuerdo con las «especialidades» de cada artista –situación que en el siglo XVII era ya moneda común en los Países Bajos–, se extendieron por Francia e Inglaterra. Los pintores se dirigían a un público amplio, al que trataban de impresionar con sus temas libremente elegidos y unos colores y una ejecución sugestivos. El mismo proceso político y cultural que se inició a comienzos del siglo XVIII y que condujo a las nuevas formas del arte rococó estaba también en la base del nuevo género literario de la crítica de arte (véanse pp. 357 s.).

Un grupo de entendidos más o menos notorios, *amateurs éclairés*, se erigió a través del *Mercure de France* y de los folletos de exposiciones en intérprete del nuevo gusto y portavoz del público que visitaba las exposiciones de arte y frecuentaba los *salons*. Las exposiciones de la Académie Royale de Peinture en el Louvre sirvieron desde el principio para encauzar el cada vez más animado mercado de la place Dauphine. Pero hasta 1737 no llegó el salón de arte a ser una institución fija en la vida cultural de la ciudad. Las cartas de lectores y las respuestas a las mismas, escritas a veces en la vieja forma de la conversación sobre arte (véase p. 267) y a menudo en tono polémico o irónico, contribuyeron a mantener vivas las discusiones en torno al arte y a extenderlas a un público más amplio. No sólo el arte y el artista, sino también la propia persona del

Fig. 49. Beauvarlet, *Preparación para el baile.* (Grabado a partir de un cuadro de Troy.)
Museo Nacional, Estocolmo.

crítico y las cuestiones estéticas de carácter general eran el tema principal de discusión. La crítica de arte en Francia equivalía desde el principio (según Dresdner) a una confrontación crítica con la sociedad. Esta confrontación tenía sus raíces en la relación directa y viva entre el arte y el público que las exposiciones permitían.

Los redactores del *Mercure de France* primero se contentaron con informar sobre el *salon*. En breves reseñas impresas se elogiaban las excelencias de las obras expuestas. Esta costumbre llegó a tal punto que Antoine Coypel, siempre dispuesto a reconocer el gusto y el poder del público y a oponerse a la tiranía de los entendidos, tuvo

que declarar que el elogio sin límites en el fondo nada significa. Pero entre los artistas había disputas por la valía de las obras que exponían, y deseaban que los elogios se divulgasen aún más. Esta situación no tardó en cambiar.

En 1747, el crítico de arte La Font de Saint Yenne publicó una obra titulada *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. En ella hacía una crítica de artistas y de obras considerando tanto la ejecución de éstas como la evolución general del arte. En la Introducción se lee que todo el mundo tiene derecho a manifestarse sobre las obras expuestas, de la misma manera que todo el mundo opina sobre libros recién publicados o sobre nuevas obras teatrales (véase Dresdner, ed. de 1968, pp. 128 ss.). Teniendo presentes las ideas entonces universalmente extendidas de que el juicio de gusto garantiza la verdad y de que la naturaleza del hombre es en el fondo siempre la misma, estas demandas de La Font se hallaban en perfecta consonancia con las nuevas concepciones de la teoría del conocimiento y de la estética. El propio La Font se suma incluso a aquellos críticos de la pintura rococó que ven en ella una tendencia al amaneramiento y la insustancialidad. Frente a ella hace una defensa de *le grand goût,* la elección del tema sublime y la pintura de historia. Además da la bienvenida a Vernet, el nuevo pintor paisajista que se dio a conocer en 1746, y reconoce la talla y la personalidad de Chardin como pintor.

Desde la aparición de la obra de La Font, los artistas se volvieron durante dos años contra los críticos legos. Incluso Coypel, *premier peintre du Roi,* participó con dos escritos polémicos (1750/1751) en la protesta contra La Font. Sólo el especialista podía pronunciarse sobre cuestiones artísticas. Las críticas a un artista únicamente podían hacerse en privado. Una condena pública como la que aconsejaba La Font no sólo podía tener una influencia negativa sobre la actividad de un artista y dañar su fama, sino también contribuir a desacreditar el arte francés en general. En 1749, los artistas se negaron a participar en el *salon*. Pero la crítica no enmudeció, y al año siguiente los artistas volvieron a exponer. Desde 1751, el *salon* se inauguró regularmente cada dos años el día 25 de agosto. En el periodo de 1759-1781, Diderot se distinguió como crítico del mismo, lo que hizo que el género de la crítica ascendiera a un nivel literario superior y cobrase una notable importancia cultural.

16

Neoclasicismo y Prerromanticismo

La teoría neoclasicista de la arquitectura

Desde el Renacimiento, la cultura antigua, y sobre todo el arte romano, fue poco menos que un modelo inalcanzable para el arquitecto, el escultor y el pintor. Se trataba de los principios del arte, que tan grandiosa expresión habían hallado en las obras arquitectónicas y escultóricas, y que quedaban recogidos en los textos teóricos, especialmente en el tratado de Vitruvio. La codificación de la arquitectura clásica por Alberti, las ediciones de Vitruvio y los tratados de arquitectura del siglo XVI, a más de la aplicación a la práctica de las teorías antiguas en los edificios de Palladio y sus *Quattro Libri* (1570), marcaron el camino a las generaciones posteriores de arquitectos. En el marco de la teoría clasicista del arte, la imitación de la naturaleza suponía la selección de lo imitado conforme a ciertos principios, así como la idea de la belleza que el artista alberga en su interior –aquella idea que había quedado plasmada para siempre en la arquitectura y la escultura antiguas (Bellori).

El llamado «Clasicismo palladiano» se impuso ya en el siglo XVII, y de modo especial en Inglaterra gracias a la labor mediadora de Inigo Jones. Los libros de arquitectura de Palladio, leídos a menudo en ediciones de bolsillo francesas, encontraron en Inglaterra una gran difusión. En 1715 apareció la primera versión inglesa, al cuidado de Leoni. (Véase al respecto R. Wittkower, *Palladio and the English Palladianism,* 1974 y Kruft, 1985, pp. 259 ss.)

Con el comienzo del culto de la naturaleza en Addison y Pope, y en los primeros «jardines ingleses», encontramos ya en la segunda década del siglo XVIII rústicos templos dóricos y «ruinas» de diseño gótico. El «sólido» orden dórico (Fréart de Chambray) –pero también el gótico– era valorado como una forma producida por la propia naturaleza o inspirada por ella. Las primeras muestras de esta tendencia se pueden encontrar ya en la teoría de la arquitectura del siglo XVI y en el arte de la jardinería de la época (por ejemplo, en Pirro Ligorio y en los jardines florentinos de los Médicis). En 1706, el Abbé de Cordemoy había condenado la arquitectura barroca y el uso de ba-

Fig. 50. Desprez, Palacio de Haga. Museo Nacional, Estocolmo.

sas en las columnas dóricas (*Nouveau Traité de toute l'architecture* [1706], una obra que Kruft considera clave [1985, pp. 158 ss.]).

El propio jardín inglés estaba paradójicamente influido por las representaciones ideales de un Poussin o un Lorrain y por las fantasías de paisajes heroicos de un Salvator Rosa. Otra fuente de inspiración eran los jardines japoneses y chinos, dados a conocer en Inglaterra en templos y cámaras (véase p. 365).

Entre los valedores del neoplatonismo en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII se contaban Lord Burlington y Colin Campbell. Este último editó en 1715/1717 una gran obra con grabados de obras arquitectónicas: *Vitruvius Britannicus*, que hacía un repaso de la tradición palladiana en la Inglaterra del siglo XVII. En un tercer volumen (1725) mostró villas y edificios con jardines de su época. En 1727 William Kent editó los *Designs of Inigo Jones*, que mostraban también la «Villa Rotonda» de Lord Burlington en Chiswick (1727-1736). En 1759 apareció *A Tratise on Civil Architecture,* de William Chamber, influido por el viaje a Italia de su autor. Junto a estos arquitectos hemos de mentar a Robert Adam. De 1754 a 1759 vivió en Roma, donde estudió la arquitectura de la ciudad. A su regreso a Inglaterra trató de reproducir esa arquitectura no sólo en las fachadas de sus edificios, sino también en la ordenación de los espacios y la decoración interior. Adam había recibido grandes estímulos de Piranesi, con quien mantuvo contacto personal –probablemente él también influyó en el italiano.

Ya hemos visto la significación que tuvo Inglaterra en la vida cultural de Francia en las primeras décadas del siglo XVIII (véanse pp. 357 ss.). Aunque aquí se trata del nacimiento del Neoclasicismo y de la reacción contra el estilo rococó a mediados del siglo, el neopalladianismo pudo haber desempeñado un papel tan importante como el contacto directo con los antiguos lugares de Italia y de Grecia. En el mismo año en que Soufflot trazaba los primeros planos de S. Geneviève, con sus columnas libres en el atrio (1755), Charles-Nicholas Cochin, uno de los defensores del gusto neoclasicista, alababa la tradición arquitectónica inglesa. En 1771-1777 apareció la gran obra de Jacques-François Blondel *Cours d'Architecture*, muy influida por modelos ingleses. En ella ponía a Wren al nivel de Newton y Locke, y en la Parte tercera decía que los ingleses habían sido quizá los únicos que siguieron el ejemplo de los antiguos oponiéndose al gusto propio de los pueblos nórdicos (*peut-être la seule qui ait suivi de plus près le bon genre des Anciens...* P. III, 1772, p. 423).

La tradición clasicista de Inglaterra y de Francia puso fin al Rococó. En el Neoclasicismo francés fue en muchos de sus aspectos un regreso nostálgico a la época de Luis XIV. Esta retrospección se observa especialmente en la pintura y en la crítica de arte. Ya en los años cincuenta exigía Diderot una pintura que en el tema fuese heroica y en el estilo sublime –un postulado que sólo satisfarían, en la década de los ochenta, las primeras obras de David, influidas por Poussin, y los cuadros de Greuze (véase esp. Rosenblum, 1974).

Un segundo impulso para este cambio de dirección del gusto y esta reacción contra el estilo rococó partió de las excavaciones arqueológicas. *Le genre pittoresque* debía retroceder ante el *goût grec*. Una serie de publicaciones sobre los yacimientos y los hallazgos arqueológicos contribuyó al cambio general de mentalidad.

En 1719 apareció la *Antiquité expliquée*, de Montfauçon, y en 1730 la edición por Lord Burlington de los dibujos de Palladio de las termas romanas y otros restos. La antigua Roma experimentó una gran apoteosis en los grabados de Piranesi en *Antichità Romane* y *Varie Vedute* (1748), a más de las *Magnificenze di Roma* (1754) y el volumen en folio sobre el Campo de Marte (1762) del mismo autor. La visión de Piranesi marcó para siempre la idea del poder y la majestad de la Ciudad Eterna, pero a la vez despertó la conciencia de la caducidad del esplendor y la gloria. Con su elección de puntos de fuga más profundos y ángulos más sorprendentes, y el aislamiento y agrandamiento de monumentos particulares hasta hacerlos parecer inmensos, los edificios antiguos adquirían unas proporciones que hacían recordar las construcciones megalómanas de Egipto –aquel país en el que, según Vitruvio, la tradición arquitectónica tuvo su origen último.

No puede decirse, pues, que a Piranesi le moviera primariamente, en sus obras arquitectónicas, su interés anticuario. No se trata aquí de dimensiones, sino de la impresión final de monumentalidad vertiginosa, la misma que más tarde excitaría la fantasía de los llamados arquitectos de la Revolución y de los soñadores de nuestro tiempo. En su muy fantasiosa obra *Della Magnificenza ed Architettura de'Romani* (1761) defendía Piranesi contra Le Roy (véase p. 394) la tesis de que los etruscos habrían sido los que verdaderamente llevaron la cultura a su último florecimiento, siendo la cultura romana sólo un reflejo, y la griega no más que una variedad. La antigüedad de Piranesi se caracterizaba por un lujo ornamental excesivo, que se apartaba considerablemente del estilo arquitectónico purista que querían los defensores del ideal griego. En todos ellos era común la idea de la grandeza y sublimidad de la arquitectura antigua, que según Kant siempre será para el hombre «fuente de ideas de la razón», de la moral y de humanidad. (Sobre la polémica de Piranesi, cfr. Kruft, 1985, pp. 224 ss.)

El interés por las excavaciones de 1738 en Herculano y de 1748 en Pompeya no se correspondía al principio con su importancia arqueológica. Las pinturas murales parecían sólo un pálido reflejo de la gran pintura antigua de la que los antiguos informaban. En 1754 se publicaron los primeros *informes* de Cochin y Bellicard, en 1752-1755 el *Recueil d'Antiquités* I-IV de Caylus, y desde 1757 fueron apareciendo los informes oficiales de la Accademia Ercolanese, fundada en 1755. También se conocían otros yacimientos antiguos en el Cercano Oriente gracias a los trabajos de Wood *Palmyra* (1753) y *Baalbek* (1757). En 1763 apareció el libro de Robert Adam *Spalato*.

Si se prescinde de los últimos templos arcaicos y los primeros clásicos en Pesto y Sicilia, de los que hacia 1725 se tenía suficiente noticia, el conocimiento de la arquitectura clásica griega era escaso. En 1748, Stuart preparó una serie de publicaciones sobre antigüedades de Atenas: *Proposals for publishing an accurate Description of the Antiquities of Athens*. En 1758 aparecieron las *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce,* de Le Roy; en 1762, las *Antiquities of Athens,* de Stuart y Revett; y en 1768 el estudio de Major titulado *Paestum,* que se basaba en mediciones de Soufflot de alrededor de 1750.

Entre los partidarios franceses de una arquitectura más clásica que hubo a mediados del siglo figuraban Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) y Charles Nicholas Cochin Jr. (1715-1790), que de 1749 a 1751 acompañaron al hermano de Mme. de Pompadour, el marqués de Vaudières, luego De Marigny, en un viaje de estudios a Italia. La influencia de Marigny en Francia pudo haber sido considerable, pues en 1751 fue nombrado Directeur des Bâtiments. Aunque personalmente defendía un gusto marcado por el Rococó, se declaraba a favor de un retorno a la tradición académica del *Grand Siècle de Louis le Grand* (véase Kimball, ed. de 1964, p. 198). El propio Soufflot marcó en Ste. Geneviève, luego secularizada como panteón, un hito duradero de la nueva corriente, sin que ello le impidiera entusiasmarse con las atrevidas construccciones góticas.

En este contexto hay que ver en Roma el centro de la corriente clasicista. Caylus y Gavin Hamilton eran, como arqueólogos, pintores y comerciantes de arte, sólo dos personalidades descollantes que contribuyeron de forma decisiva al entusiasmo por la Antigüedad. Especialmente los hallazgos en Villa Adriana y los muchos vasos griegos y camafeos antiguos determinaron la forma de representarse la mitología y las formas griegas. Para conocer el ambiente cultural existente en la Roma del siglo XVIII, todavía son recomendables el libro de Carl Justi *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1898), y el de Louis Hautecoeur *Rome et la Renaissance de l'Antiquité au XVIII^e siècle* (1912).

Laugier

Un temprano defensor de la teoría clasicista de la arquitectura fue el Abbé Laugier (1713-1769), quien en su *Essai sur l'Architecture* (1753) predicó el ideal de la arquitectura griega. En su influyente tratado, distintos elementos de la teoría de la arquitectura del siglo XVIII aparecen conectados entre sí: el buen gusto innato del arquitecto, las reglas clásicas, la elegancia, la gracia y la *délicatesse,* así como la solidez y el orden en lo bello. Su conocimiento de la arquitectura griega le permitió comprender que los órdenes de las columnas no son un embellecimiento (el *ornamentum* de Alberti) posteriormente añadido al cuerpo construido de acuerdo con la doctrina de los modos, sino partes integrantes, constitutivas, del cuerpo mismo. También Palladio, Perrault (Levau) y los arquitectos neopalladianos de Inglaterra habían puesto en sus pórticos columnas aisladas. Laugier, que sabía distinguir perfectamente entre, por una parte, el uso romano de pilastras, arcadas, muro y orden de columna añadido y, por otra, la arquitectura griega, con sus columnas aisladas y su arquitrabe recto, se decidió por esta última: «Cuanto menos muro, más bello el edificio». Laugier no pensaba en el severo orden dórico, sino en el jónico y el corintio, que para él expresaban el ideal de la be-

lleza natural por su sencillez y elegancia. (Cfr. sus precursores, R. Fréart de Chambray [véase p. 335] y Abbé de Cordemoy [véase p. 391].)

Laugier explica el origen natural de este principio con el ejemplo de la «cabaña vitruviana» (véase ²1755 de su tratado y fig. 51).

Desde Addison, los estéticos del siglo XVIII miraban el estilo gótico con desconfianza. Veían en él algo poco ordenado, impetuoso. Laugier fue uno de los primeros que vieron en el Gótico una manifestación del «espíritu nórdico» y apreciaron la racionalidad de la estructura interna de las catedrales. De la catedral de Estrasburgo pudo decir que era «una obra maestra, imponente por su altura... su forma agradable, sus proporciones correctas y la delicadeza sin par de todos sus detalles» (*Essai...*, ²1755, Lib. I, p. 233; fig. 58). Laugier se anticipaba así a la caracterización de esta catedral por Goethe en *Von deutscher Baukunst* (véanse pp. 427 s.). Es probable que el joven Goethe conociera la obra de Laugier a través de Oeser; una obra que sin duda contribuyó al nuevo interés por el Gótico en el periodo del *Sturm und Drang*. (Sobre Laugier, véase el estudio básico de Hermann, 1962. Sobre la valoración de Diderot, véase p. 408.)

Fig. 51. Laugier, *La cabaña vitruviana*. Guarda del *Essai sur l'Architecture*, París, 1755.

Las academias. Reynolds

Las academias pudieron haber contribuido en grado considerable desde mediados del siglo a la consolidación de la corriente neoclasicista. En el libro de Pevsner sobre la historia de las academias se da el número de éstas en Europa hacia 1770: 19. En los dos decenios siguientes se fundaron seis más. Hacia 1790, el número había ascendido a más de cien. Muchas de las primeras academias fueron además reorganizadas (así la de Viena en 1770, la de Dresde en 1762 y la de Berlín en 1786). Obviamente, el florecimiento de las academias en Alemania, Italia y Francia coincidió con la época del Neoclasicismo.

En Inglaterra sucedió algo distinto. La Royal Academy, fundada en el año 1768, tenía más bien el carácter de una sociedad privada. Su primer presidente, Sir Joshua Reynolds (1723-1792), fue uno de los primeros defensores del Neoclasicismo en Inglaterra. No sólo poseía una sólida cultura teórica, sino que fue también uno de los mejores retratistas de su tiempo. En los años que siguieron a su nombramiento como presidente de la Royal Academy pronunció, según una vieja costumbre, una serie de dicursos en los que exponía sus ideas sobre el arte y la belleza. A diferencia de aquellos discursos con los que Zuccaro dejó asombrado a su auditorio, los *Discourses* de Reynolds eran de naturaleza más bien práctica. Iban dirigidos a sus colegas pintores de la Academia y debían proporcionar una base a los estudiantes. Este realismo impidió que prosperase aquella actitud dogmática tan típica de los tratados y discursos académicos clasicistas.

Reynolds se adhería en lo fundamental a la doctrina clasicista: la misión del artista es desvelar, mediante el estudio y la representación de la naturaleza, aquella belleza universal y universalmente válida oculta en la naturaleza. Para poder realizar su idea, su imagen de la naturaleza depurada de imperfecciones, el artista debe recurrir a obras canónicas de los grandes maestros, en las cuales se hacen patentes los principios de la creación artística en general. Estudiando estas obras, llega a comprender cómo debe hacerse la selección y cómo puede alcanzarse la perfección. Los modelos podían ser tanto las estatuas antiguas como los maestros posteriores modernos, Rafael y Miguel Ángel sobre todo. Como ya antes Bellori, Reynolds creía que «el gran estilo» *(the grand style)* no estaba fijado para siempre –la tradición y las costumbres garantizan aquella satisfacción que experimenta el espectador con el reconocimiento de lo que ve–. El genio, en cambio, se distingue por una cierta libertad respecto de las reglas. Como amigo de Burke, Reynolds estaba muy familiarizado con el concepto de lo «sublime». (Véase al respecto J. Dobai, *Die Kunstliteratur...,* II, 1975, pp. 87 s. Sobre la influencia de Burke, Monk, 1935, pp. 99 ss.; Dobai, II, 1975, pp. 89 ss.).

En el decimoquinto *Discourse* dice Reynolds, por ejemplo: *The sublime in Painting, as in Poetry, so overpowers, and takes such a possession of the whole mind, that no room is left for attention to minute criticism* (ed. de 1959, p. 276). El primer gran representante del «estilo sublime» habría sido Miguel Ángel, *this exalted Founder and Father of modern art,* que, artista único e incomparable, apenas puede ser imitado. Desde los conceptos de lo genial (Longino aparece expresamente mencionado en el tercer discurso) y lo «sublime» manifiesta Reynolds no sólo su veneración por Miguel Ángel, sino también una comprensión de su grandeza mayor que la de Roger de Piles, que había colocado al italiano demasiado abajo en la escala de la perfección artística.

Winckelmann

El redescubrimiento de la Antigüedad *griega* y los numerosos descubrimientos arqueológicos, helenísticos y romanos fueron adaptados a la teoría clasicista del arte por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Ya en su época de bibliotecario en Dresde escribió Winckelmann, animado por Oeser y hondamente impresionado por la rica colección de vaciados de obras maestras de la Antigüedad, sus resonantes *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura,* 1755). Los *Pensamientos* aparecieron en el mismo año en que Winckelmann marchó a Roma, y constituían una obra programática de la concepción neoclasicista del arte, que ahora encontraba en Winckelmann su principal valedor. No tardó Winckelmann en ganarse en Roma una sólida reputación como arqueólogo, y en 1763 fue nombrado anticuario papal. Puede decirse que aquel ideal clásico que su amigo el pintor Raffael Mengs trataba de trasladar a la práctica, recibió en los escritos teóricos de Winckelmann una fundamentación más profunda.

Como el propio título de la citada obra indica, se trataba de reemplazar la imitación de la naturaleza por la imitación de las esculturas antiguas –un punto ya tocado por los primeros clasicistas, como Bellori–. Las obras maestras de los antiguos eran «bellas naturalezas» e «ideales» realizados. Ellas podían brindar al artista un acceso más rápido, sin el rodeo del estudio de la naturaleza, a la perfección. Esta tesis constituía el núcleo de la teoría neoclasicista.

El conocimiento que del arte griego poseía Winckelmann estaba basado principalmente en su estudio minucioso de las estatuas antiguas. Como nunca viajó a Grecia, hubo de estar atento a todas las publicaciones con reproducciones de obras clásicas que aparecieron desde mediados del siglo (véanse pp. 393 s.). Y nada desdeñable era, por otra parte, su familiaridad con la mitología y con las imágenes de vasos y camafeos.

El maestro de Winckelmann en Dresde, Adam Friedrich Oeser, así como su antecesor J. F. Christ, ya habían alabado «la naturaleza y lo sencillo y noble» en la escultura griega y romana (cfr. Pevsner, 1940, p. 145, nota 4). Pero Winckelmann imaginaba además, como proyecto antropológico y social, un mundo griego de ensueño en el que reinase una eterna primavera y los hombres viviesen en concordia con la naturaleza. Esta imagen inspiró a Raffael Mengs su gran fresco, realizado en 1761, de la sala que entonces albergaba la colección de esculturas de la Villa del cardenal Albani (hoy Villa Torlonia). Pero esta imagen de la Antigüedad griega no era sino una proyección renacentista, pues, como los primeros clasicistas, Mengs veía en Rafael el gran modelo «clásico» del mundo moderno. (Mengs dio a conocer su posición en una obra inspirada por el neoplatonismo y por Winckelmann: *Gedanken über die Schönheit* [*Pensamientos sobre la belleza,* 1762].)

En sus *Gedanken über die Nachahmung,* Winckelmann destaca especialmente las espléndidas piezas de la colección de Belvedere: el Apolo de Belvedere y el grupo escultórico del Laocoonte. (Hoy sabemos que estas esculturas pertenecen a una época posterior a la que suponía Winckelmann, que veía en ellas obras maestras inigualables de la época clásica griega.) La supuesta moderación en la representación del sufrimiento

Fig. 52. *Laocoonte*. Museo Vaticano, Roma.

de Laocoonte era para Winckelmann expresión de la íntima grandeza moral y del autodominio de los griegos. El hombre antiguo se distinguía por la belleza tanto interior como exterior. Y el orden social libre y democrático que los griegos crearon puso los cimientos de la libertad del individuo y la realización del ideal artístico superior (fig. 52).

La perfección física, moral y social de los antiguos es, también aquí, fruto de las circunstancias favorables y del clima benigno, que Winckelmann describe aceptando las

teorías del clima. Los cuerpos desnudos de los atletas que los artistas antiguos veían en los gimnasios irradiaban aquella armonía de sensualidad y naturaleza luego expresada en las esculturas. (No de otra manera interpretaría después Diderot las figuras de los dioses antiguos en la literatura y las artes plásticas: los dioses son reflejos de hombres reales y de una vida feliz y despreocupada. Véase p. 408.)

La simplicidad y el equilibrio son los rasgos definitorios de la escultura griega, en la que nada puede añadirse ni restarse sin destruir el todo. Esta doctrina clasicista cobra aquí su máximo vigor. Las óptimas condiciones exteriores permitieron a los griegos hacer la selección ideal para una imitación de la naturaleza perfecta y definitiva. En consecuencia, el único camino para alcanzar la posteridad, para «ser grande», no podía ser otro que el de la imitación de los antiguos. En el arte griego y sus principios se hace realidad el ideal de belleza.

En la Antigüedad, cuerpo y alma todavía formaban, según Winckelmann, una *unidad*. Esta unidad y armonía entre hombre y naturaleza se perdió luego en Occidente, con el resultado de una división en la vida humana y una discrepancia entre materia y forma. (Esta idea, que aparece ya en Gravina [véase p. 371], será fecundamente desarrollada en las *Ästhetische Briefen* de Schiller.)

En cuanto al arte moderno, Rafael, Miguel Ángel y Poussin volvieron a aplicar el principio de la imitación de la naturaleza en el espíritu de los antiguos, y cuidaron las líneas de los contornos como trasunto formal de su grandeza de alma. Con la frase *Suchet die edle Einfalt in den Umrissen* («Buscad la noble sencillez en los contornos») se anticipaba Winckelmann a la predilección de los artistas neoclásicos por la pura línea de contorno. Por un lado reaparece aquí la antigua acentuación del *disegno* por los toscanos, y por otro se aprecia la influencia en Winckelmann de los dibujos usuales de vasos y camafeos antiguos.

La caracterización por Winckelmann de la «noble sencillez y serena grandeza» de los griegos se hizo célebre:

> La característica general más admirable de las obras maestras griegas es, en definitiva, una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la postura como en la expresión. Igual que las profundidades del mar permanecen siempre en calma por agitada que esté la superficie, la expresión de las figuras de los griegos muestra siempre, cualesquiera sean las pasiones, un alma grande y serena. (*Gedanken*, ^{2}1756, p. 21.)
>
> *Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.*

La misma grandeza de alma distingue también, según Winckelmann, a los poetas clásicos y a algunos maestros de la época moderna. La encontramos, por ejemplo, en las figuras ideales de Rafael. La misión del artista no consiste sólo en dar expresión visible a la belleza ideal, sino también en hacer que ésta refleje la grandeza moral.

Después de una sección sobre el arte escultórico antiguo y la técnica del vaciado, Winckelmann procede a desarrollar una teoría de la imagen y del lenguaje gráfico alegórico. En contraste con la concepción de su época, según la cual la alegoría es un «signo intuitivo sensible», ve en ésta la visualización de conceptos universales –lo que el espíritu concibe, revestido de una forma sensible–. Y frente a las fantasías del siglo XVI (Carracci) y el exuberante, y codificado, lenguaje gráfico del Barroco, cree necesaria una recopilación de imágenes alegóricas, con sus correspondencias en la mitología antigua, que sea capaz de reflejar las ideas de cada época. Esto es lo que Winckelmann tenía en la mente cuando posteriormente escribió su *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (*Ensayo de una alegoría especialmente pensada para el arte,* 1766).

En 1760, Winckelmann había sido admitido en la Academia de Roma. En 1763 fue nombrado director de las colecciones de antigüedades papales. En una carta de 3 de junio de 1767 habla de la profunda satisfacción interior que le proporciona el trato cotidiano con las obras antiguas. La inmensa y entregada labor de estudiar a los artistas antiguos es la base de su actividad científica y hasta la razón de su existencia misma. La educación estética y el efecto moral del arte, la idea de lo bello, la formación de la personalidad en el encuentro con la Antigüedad y el ideal del individuo armónicamente desarrollado, del que frecuentemente hablan las cartas de Winckelmann, reflejan el espíritu que animaba a todos los que hacían el peregrinaje a Roma.

Los contemporáneos de Winckelmann siguieron este ejemplo estético-moral, de cuya fundamentación filosófico-estética se encargarían Kant y Schiller. La significación que, por razones lógicas, Baumgarten había concedido a la vida estética, la elevaba ahora Winckelmann a un plano filosófico-práctico, moral. Su más íntimo acicate en sus monumentales estudios, llevados a cabo con una acribia hasta entonces desconocida, no era el propósito de reunir tantos hechos empíricos o datos y análisis estilísticos como fuera posible, sino el deseo de encontrar la belleza de alma en su forma esencial, íntegra y sin deformaciones, de los griegos, detrás de las figuras ideales, de las «bellas naturalezas». Como un poeta y un visionario buscó el camino de retorno a un mundo puro de arquetipos platónicos, al ideal de lo bello, bueno y verdadero. De hecho revivían aquí dos conceptos centrales de la Grecia clásica: el traslucimiento *(diafaínein)* de la belleza en la relación armónica entre cuerpo y alma, y el cultivo de la propia personalidad (*kalokagathós.* Véanse pp. 27 y 38).

Sobre la base del estudio de las esculturas conservadas y de las normas estéticas heredadas traza Winckelmann en su obra capital *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Historia del arte de la Antigüedad,* 1764) la evolución del arte desde sus comienzos abstractos en el Cercano Oriente hasta la conquista del mundo visible y la aparición del gran arte griego. Luego comienza la decadencia progresiva, el gusto por lo superfluo. En contraste con el predominio de lo anecdótico en las anteriores exposiciones históricas, el centro de gravedad se sitúa aquí en la descripción exacta de obras singulares y de aspectos estilísticos suyos que puedan considerarse ejemplares. Valiéndose de la intuición, Winckelmann trata de esclarecer el curso orgánico de la *evolución del estilo.* Si Vasari y sus sucesores atendían principalmente a la forma y el estilo de los artistas, clasificándolos por épocas, Winckelmann se concentra más en la obra singular.

Su *Historia* sirvió de modelo a la historia del arte orientada a las formas, la cual trata de combinar la descripción de los estilos con la aspiración del historiador a la síntesis y la visión de conjunto. Por eso se ha llamado a Winckelmann el «padre de la historia del arte»; los historiadores más destacados de los siguientes cincuenta años, como Cicognara, Rumohr, Passavant, Kugler e incluso Riegl, no dejaron de remitirse a él.

Basándose en la *Poética* de Scaliger (véase p. 289), Winckelmann divide la historia del arte griego en cuatro etapas. La primera es la del estilo rígido, «anguloso», que va desde los comienzos hasta Fidias y sus contemporáneos. El «estilo elevado» de éste se distingue por la serenidad, la «grandeza» y «cierta rigidez» en los contornos. (Winckelmann piensa, cuando habla de «angulosidad», en el concepto de Plinio del *homo quadratus. Nat. hist.* 34, c. 19; cfr. p. 73.) La etapa siguiente es la del «estilo bello» de la época clásica tardía y de los primeros tiempos del helenismo: desde Praxíteles hasta Lisipo y el pintor Apeles. La blandura y la *«gracia»* distinguen a este estilo, cuyos *«artistas son a sus antecesores lo que, entre los modernos, Guido a Rafael...»* (ed. de 1913, p. 231). (Este tipo de comparaciones estilísticas es frecuente respecto a la evolución del arte en la modernidad, y evidencia el gusto clasicista de Winckelmann.) La belleza suave y dulce de estos tres niveles estilísticos es reducida a una cercanía a la naturaleza y una variedad cada vez mayores, de las cuales nace la «gracia». La definición de este concepto recuerda el aspecto metafísico de la teoría del arte del Manierismo tardío: *Von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet* (*de noble origen y criada por la armonía*); los maestros del «estilo elevado» persiguieron este ideal. La «gracia» es también mediadora de la belleza superior, que la hace accesible a través de sus amables y atrayentes cualidades sensibles. Con estas delicadas cualidades de la gracia, las mismas que cultivó el pintor Parrasio y transmitió la escultura, Winckelmann se adapta al gusto y al lenguaje del siglo XVIII (sobre la *grace,* véanse pp. 365 y 384). El Apolo de Belvedere y el grupo de Laocoonte son representativos de este estilo, cuyo florecimiento duró hasta mucho tiempo después de Alejandro Magno (cfr. p. 57, fig. 9).

La etapa final corresponde al estilo de los imitadores. El epigonismo, el eclecticismo, la dispersión y la bastedad son aquí patentes, aunque algunos artistas reaccionaran contra estas tendencias mediante el retorno a la «gran manera» (cfr. ed. de 1913).

Con la realización de la gracia, el artista griego se aproximó a aquel ideal de belleza y armonía que albergaba en su espíritu. En los *Pensamientos* se lee: *... su modelo ideal era una naturaleza concebida sólo por el entendimiento* (1756, p. 10). El concepto de genio, que Winckelmann recibió de Shaftesbury y Gravina, sirve aquí para caracterizar al artista como figura inspirada que, siguiendo su intuición intelectual, es capaz de crear lo que la naturaleza no ha conseguido producir: la belleza ideal (*Kunst des Alterthums*, IV, 2 § 33). Más adelante, al tratar de la *idea,* hace expresa referencia a las tesis de Bellori (*Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums,* 1767, p. 36).

El modelo histórico de Winckelmann sobre la evolución del arte se acerca al de los clásicos romanos, por ejemplo al de Plinio (influido por la concepción de la historia de Demócrito) o al de Quintiliano (véase p. 74). La curva asciende hasta los defensores del «bello estilo» para después descender lentamente. Pero durante el último periodo, el «imitativo», también aparecen ocasionalmente obras maestras inspiradas en

las cumbres del pasado, como el Antinoo del Vaticano, de la época de Adriano, obra muy elogiada por Winckelmann.

Toda historiografía valorativa se encuentra ante un problema que en la doctrina clasicista se halla implícito: la dificultad de determinar la posición del presente y los caminos del futuro cuando se supone que el ideal fue ya realizado en un pasado lejano. (Sobre la teoría de Vico de los *corsi* y *ricorsi*, véase p. 370.) Como Vasari, Winckelmann ve la evolución del arte occidental moderno análoga a la del arte antiguo: el «estilo rígido» del siglo XV fue dominante hasta Rafael. Éste y Miguel Ángel desarrollaron luego el «estilo elevado», al que se unió el estilo «bello» durante el resto del siglo XVI y a comienzos del XVII (Correggio, Guido Reni). Al estilo «imitativo» de los antiguos corresponde el arte de un Carracci o un Maratta. La idea de la belleza brotaba aún (según Vasari) del estudio de la naturaleza y de la tradición, y la imitación de la naturaleza y la ilusión eran la base de la crítica de arte. Los clasicistas posteriores insistieron cada vez más en el carácter paradigmático de las esculturas antiguas; sólo ellas enseñan, según Winckelmann, el camino de la grandeza y la perfección. De ellas dedujeron también las normas que determinarían la valoración de las obras de arte en las épocas posteriores. (Sobre las diversas recepciones del «Antinoo», véase P. Gerlach, 1984, pp. 195-368.)

Bellori entendía la imitación de la *idea* antigua en un sentido más orientativo que literal (véase p. 341). Lo mismo Winckelmann, que distingue entre la copia esclava y la imitación más o menos independiente. Como Shaftesbury, busca el principio de la belleza que se manifiesta en la obra clásica. Esta comprensión más profunda toma en el caso del gran artista el carácter de un reconocimiento, en el que la obra de arte aparece como una producción autónoma, como una «segunda naturaleza». Tampoco esta idea era nueva, pero Winckelmann la subrayó con tal energía que no dejaría de influir en los posteriores «peregrinos de Roma». Especialmente en Goethe, cuyo concepto «objetivo» del símbolo, y del arte en general, la acusan.

La «naturaleza purificada» de defectos, que los neoclasicistas veían en las esculturas antiguas, corresponde a aquella idea de regularidad y validez universal que los teóricos clasicistas de la literatura habían introducido, ya en el siglo XVI, en el concepto de naturaleza. Una validez semejante tenía este concepto en la Ilustración. «Naturaleza» no era sólo el mundo visible, sino también la esencia y el alma del hombre –cuya visualización era, según Winckelmann, el más noble cometido del arte–. La constancia de la psique humana permitía inferir la validez intemporal de las normas clásicas y las obras paradigmáticas. Por eso pudieron los sensualistas como Hume y Diderot compartir la concepción clasicista del arte. Heinrich Füssli, amigo de Winckelmann, opinaba que la idea de naturaleza es una idea colectiva: aunque cada individuo de una especie participa de la esencia de la misma, ningún individuo podrá jamás agotarla (véase Ekman 1963, p. 146).

El arte clásico tiene, según Winckelmann, dos aspectos: el moral y el educativo; pues en la belleza ideal de la figura humana aparece la naturaleza verdadera, original, y la grandeza del alma del hombre –serena, noble y capaz de estar por encima de sufrimientos y pasiones (fig. 52) –. El encuentro con este ideal a la vista de las obras maestras de la Antigüedad crea en el espectador un equilibrio anímico, fomenta su humanidad.

Lessing

En la década de 1730, Gottsched se había erigido en representante en Alemania de la teoría literaria clasicista de origen francés. Su inflexibilidad con las reglas y su frialdad racional encontró una fuerte oposición principalmente en la escuela suiza (véanse pp. 376 s.). Aunque el gusto neoclasicista y la teoría que lo fundamentaba se habían generalizado en los países europeos en el siglo XVII, en ocasiones recibían interpretaciones distintas según las naciones y eran objeto de debates en los que se los juzgaba positiva o negativamente.

Un distinguido crítico literario de Alemania, Lessing (1729-1781), tachó a Gottsched en su célebre *Decimoséptima carta literaria* (1759) poco menos que de traidor a la patria. En su *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1767-1769) manifestó una vez más su oposición a las reglas de los franceses. Lessing oponía lo nórdico a lo románico, subrayando a la vez el parentesco entre las tradiciones literarias inglesa y alemana, en las que lo natural, exuberante y genial se encuentra en su ambiente. Young había presentado, en sus *Conjectures on Original Composition* (1759), el genio y la originalidad del artista como el verdadero motor de la creación artística. Siguiendo a Young, Lessing alaba el genio y la ilimitada capacidad creadora de Shakespeare, que no conoció barrera alguna y sólo obedeció a su naturaleza. El genio está siempre, según Shaftesbury, en posesión de aquellos principios que gobiernan la creación artística, y no tiene más que confiar en su sentimiento: «Todo genio es un juez nato en arte. Es capaz él solo de someter a prueba todas las reglas. Él capta, retiene y cumple sólo las que expresan sus sentimientos en palabras» (*Jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Hamb. Dram.*, 96. *Stück*). Lo mismo pensaba Diderot: en el fondo, el mejor juez es el genio, pues sólo él es capaz de entender la naturaleza de la obra genial (véase p. 413). Lessing se erigió en Alemania, como Diderot en Francia, en el defensor de la libertad artística y de un arte de expresión que hablara ante todo al sentimiento del público.

Estos principios referidos a la disposición del alma del artista y a la función del arte podían reclamar el reconocimiento de su validez para todas las épocas.

Admitiendo la constancia de la naturaleza humana, Lessing se pregunta por qué razón las artes «figurativas» (pintura, escultura y arquitectura) se distinguen de la poesía o el drama por su moderación en la expresión. En su célebre estudio *Laocoön, oder über die Granzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía,* 1766) pone en duda la legitimidad de la conocida comparación de las artes en Horacio *(ut pictura poesis),* hecha sobre la base de la imitación de la naturaleza. Como antes Mendelssohn, distingue Lessing entre los medios de expresión de las artes «figurativas» y los signos abstractos del lenguaje. De ese modo, los diferentes medios artísticos implican diferentes principios de representación.

Lessing empieza cuestionando la interpretación que Winckelmann hizo del grupo de Laocoonte, una expresión modélica de la «noble sencillez y serena grandeza» del alma griega, cualidades estas que pueden hallarse en todas las obras de arte de la época. También el alma grande puede, según Lessing, ser dominada por el dolor anímico y físico.

La tragedia griega no se distingue precisamente por aquella actitud estoicamente sublime del espíritu de que hablaba Winckelmann. Lessing piensa incluso que la actitud estoica es una característica esencial del «hombre nórdico»; una virtud que trata poco menos que de enterrar todos los demás instintos naturales. El griego, por el contrario, «sentía y temía». La idea de la grandeza y superioridad interiores de los griegos y su cultura sufre así una modificación esencial; la interpretación de Lessing preparó el terreno a otras posteriores que reconocieron el aspecto «dionisiaco» de la cultura griega, empezando por la de Friedrich Schlegel.

Si esta nueva caracterización del hombre griego responde a las fuentes literarias, de nuevo se plantea la cuestión de la expresión contenida del sufrimiento en el grupo de Laocoonte. En este punto entra en escena el aspecto idealista de la teoría neoclasicista del arte: la misión de las artes plásticas es hacer visible el ideal de belleza. La imitación de la naturaleza vulgar o deforme es para Lessing, al contrario que para Diderot, de todo punto inaceptable. Los retratos escultóricos griegos de los vencedores en los antiguos juegos olímpicos tenían la misión de mostrar al espectador la bella forma física. Daban también un alto ejemplo moral al individuo y a la nación entera. El ideal de belleza era en las artes plásticas norma obligatoria y la representación de afectos y actitudes debía adaptarse a él. De ese modo, la expresión retrocedía ante la belleza de la forma plástica en el «momento fecundo» *(kairós)* en que ideal y vida quedaban reconciliados en la obra artística. En el grupo de Laocoonte hay la máxima belleza que puede caber en las figuras sufrientes. Por eso es, según Lessing, especialmente apropiado para despertar la compasión del espectador –que se hace consciente de que las artes plásticas obedecen a otras leyes que las del drama, en el cual el autor puede hacer que dominen los sentimientos y el dolor de los personajes.

Diderot

Si Lessing enseñó nuevas pautas a la crítica literaria en Alemania, Diderot (1713-1784) lo hizo en Francia, especialmente en lo que respecta al nuevo género de la crítica de arte. Nadie ha sabido expresar con palabras más certeras la relación directa del espectador con las obras de arte y las sensaciones de que suele acompañarse. Su trabajo en la gigantesca *Enciclopedia,* cuyos 33 volúmenes fueron apareciendo en los años 1751-1777, le había introducido en el meollo de la evolución espiritual de su época y puesto en contacto directo con los principales científicos y estudiosos de la naturaleza, la política y la cultura. (Escépticos como D'Alembert, Turgot y Condorcet, materialistas como La Mettrie y D'Holbach, y el «sensualista» Condillac, influido por Locke.) El propio Diderot era un buen representante de la concepción «vitalista» del mundo y de la existencia. El estilo espontáneo, directo, de sus textos se manifiesta a menudo en declaraciones inesperadas, paradójicas a veces. Lo contradictorio parece estar a veces deliberadamente introducido.

Así, no resulta sorprendente que sus escritos sobre arte y teoría del arte no formen una unidad. La mayor parte proceden de ensayos críticos sobre las exposiciones bienales del Louvre (los *Salons*). Éstos fueron apareciendo a partir de 1759 en los infor-

mes exclusivos de Friedrich Melchior Grimm, que eran enviados en ejemplares manuscritos a las distintas cortes y centros culturales de Europa, y luego se publicaron impresos bajo el título de *Correspondence littéraire*.

El informe sobre el *salon* de 1765 contenía un apéndice: un *essai* de Diderot sobre la pintura, al que al año siguiente siguieron cinco secciones más. Este proyecto de un *Traité de peinture* fue luego redondeado con un capítulo sobre arquitectura y un resumen. En 1796 fue editado por Buisson con el título de *Essais sur la peinture*, y dos años después incluido, con una parte adicional sobre el *clair-obscur*, por J.-A. Naigeon en sus *Mémoirs sur la vie et les oeuvres de Diderot* (1798). (Recientemente ha aparecido el excelente trabajo de E. M. Bukdal, 1980/1982.)

En los *Essais* encontramos las reflexiones sobre teoría del arte y los textos de crítica que Diderot escribió para sus reseñas de los *salons* de los años 1759-1781 reunidos de manera más sistemática. El sentimiento inmediato, no lastrado por la reflexión, sirve al crítico como instancia conductora –una opinión que, por lo demás, ya habían sostenido Bouhours y Dubos–. Locke y Hume habían establecido la importancia del sentimiento en la teoría del conocimiento, y Rousseau su significado moral. Asimismo, Baumgarten había subrayado la singularidad y la función del sentimiento estético. Diderot, influido sobre todo por los ingleses (Hume, Webb) y por los sensualistas como Condillac, había hecho suyas estas teorías y las había aplicado a su crítica de arte.

«La pintura es el arte de llegar al alma a través de los ojos; y si el efecto se queda sólo en los ojos, el artista no ha recorrido más que una mínima parte del camino» (*La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux; et si l'effet s'arrète aux yeux, l'artiste n'a fait que la moindre partie du chemin –Essais...*, J. Seznec [ed.], 1967, p. 22).

La imitación debe estar unida al sentimiento y a la imaginación del artista, y el cálculo y el juicio ir acompañados de lo palpitante y singular. Si el artista ha de elegir entre la razón y el sentimiento, debe decidirse por éste. De este modo se anticipa Diderot a la teoría «expresivista» del Prerromanticismo y el primer Romanticismo. Y por su continua insistencia en la importancia moral de la elección del tema y en el efecto moral del arte puede además ser contado, junto con Rousseau, entre aquellos que contribuyeron decisivamente al cambio en las ideas morales y a la implantación de las virtudes cívicas del ciudadano y de los conceptos valorativos trascendentales.

En el primer capítulo de los *Essais sur la peinture* trata Diderot de la cuestión del dibujo y de la infalibilidad de la naturaleza. Contra la doctrina clasicista defendida por la Academia, según la cual el artista debe corregir los defectos de la naturaleza al llevar a cabo la selección conforme a su *idea* contrastada en normas y modelos, afirma Diderot que el artista debe abandonarse a su sentimiento y a su percepción intuitiva. La naturaleza es orgánicamente, y como totalidad, infalible. Las cosas y los hombres están vinculados a su entorno, y no pueden desligarse del mismo cual formas ideales. Todo debe ser representado, con sus eventuales defectos, en su «estado natural» –la verdad y la gracia *(grace)* están entonces garantizadas–. La imitación del mundo empírico, del mundo experimentable, debe, por consiguiente, ser tan fiel como sea posible.

La Sección segunda trata del color. Como ya había mostrado Roger de Piles en el caso de Rubens, el genio del artista se manifiesta en el uso del color. La pintura refleja, tanto como la obra literaria, el alma del pintor. Este punto de vista ya lo encontra-

mos en los neoplatónicos del siglo XV, y luego en Shaftesbury. Diderot coincide con este último en que el artista se asemeja al Creador: él sumerge su pincel en el caos de los colores para luego hacer nacer un mundo de apariencia viva sobre el lienzo. Este proceso de vivificación se opera en el curso del trabajo, y cuanto más directo y libre el pintor, mejor es el resultado.

Diderot valora de manera especial la carnación –el pintor que ha adquirido el sentido para el color de «la carne» está muy cerca de la maestría–. En los finos matices de la piel se expresan las pasiones y mediante la reproducción de su color, el artista es capaz de retratar la tan difícil de captar vida anímica del hombre. Sin duda Diderot se basa aquí en las ideas de Dubos sobre este particular, y, últimamente, en las hipótesis de Descartes sobre los movimientos del alma y los «espíritus animales» de la sangre. Entre los artistas que se destacaron en este punto menciona a Quentin La Tour, Chardin y Vernet. Sin embargo, continúa Diderot, el pintor tiene que sentirse defraudado por la vida cuando intenta fijar el movimiento y los cambios del color de la carne en la forma permanente del cuadro; esto sólo aproximadamente es posible.

El Capítulo tercero trata de los problemas que plantea la correcta distribución de luces y sombras *(clair-obscur)* en la pintura. Este tema ya había sido analizado detalladamente por De Piles en su *Cours de Peinture* a propósito de la pintura paisajística (véase p. 352). Lógicamente, Diderot celebra aquí la impresión de grandiosidad que la naturaleza real produce en los hombres y las asociaciones que suscita. Como en Burke, con cuyos escritos el francés estaba familiarizado, la concepción grandiosa, totalista, expresa en la pintura de claroscuro, tiene que ver con lo sublime y difícil de delimitar.

Sin embargo, el concepto de *clair-obscur* puede también ponerse en relación con la definición, común en Inglaterra, de lo «pintoresco», que Price luego precisará como el uso de un contraste intencionadamente efectista. Cómo se consigue el claroscuro, la mejor distribución de luces y sombras, lo explica Diderot en una sección sobre la perspectiva de Cavalieri, las transformaciones perspectivistas de los objetos por efecto del aire y la importancia de la intensidad y los cambios de la luz.

Diderot distingue dos tipos de pintura: la copia exacta de todas las cosas y la representación «pintoresca». Aunque la primera variante es la «verdadera imitación de la naturaleza», reconoce también la segunda técnica. Y aquí destaca, aún más que De Piles, los logros de Rembrandt.

Lo conmovedor y lo sublime se expresan en la elección del tema y la representación del hombre a ella correspondiente. Esta conformidad ha sido desde antiguo una condición *sine qua non* de la teoría clasicista y el supuesto de la doctrina de los modos. El principio de homogeneidad es igualmente de rigor en aquellos temas que no caben en el marco de la enseñanza académica. Más importantes que las reglas y los modos establecidos son, según Diderot, «lo natural» y «lo verosímil» (compárense estas ideas con las observaciones de Cassirer sobre la socavación de la posición clasicista; véase p. 334).

El Capítulo cuarto trata de la representación del sentimiento, especialmente por medio de la fisiognómica. Los clasicistas habían hablado de diferentes *modos,* correspondientes a diferentes sentimientos. Los modos guardaban relación con la fisiognómica de las figuras representadas, la cual distinguía, de acuerdo con la doctrina de los temperamentos, varios tipos fundamentales. Entre los trabajos más conocidos figura-

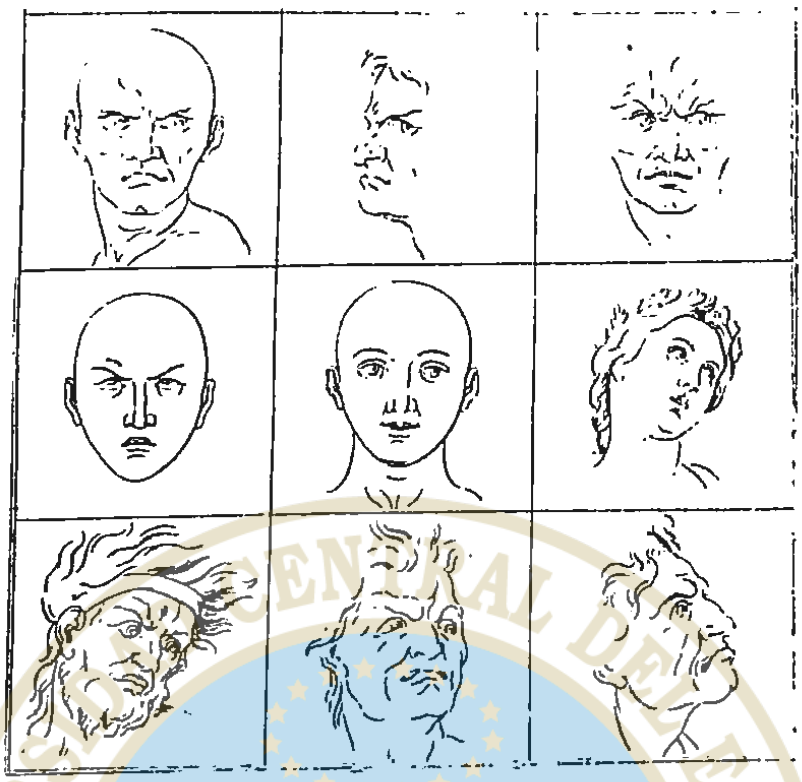


Fig. 53. Lavater, *Fragmentos fisiognómicos*, I, fragmento 9.°, 1775.

ban el *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698), de Lebrun, y las tablas fisiognómicas de la obra de Testelin *Sentimen[t]s Pratique de la Peinture* (1680). A lo largo del siglo XVIII aumentaron los estudios caracterológicos, los cuales desembocaron en una ciencia específica: la frenología. (Sobre la relación del estudio de las proporciones con la posterior frenología podemos encontrar información básica en P. Gerlach; véase Bibliografía.)

La sistematización de los caracteres y las expresiones fisiognómicas en el siglo XVIII partió de los influyentes estudios de Lavater, cuyos *Physiognomische Fragmente* aparecieron en 1775/1778 en Leipzig y Winterthur (fig. 53). En este orden hay que mencionar también las cabezas escultóricas, casi caricaturescas, de Franz Xaver Messerschmitt. En Inglaterra, Hogarth había sido un precursor en lo tocante a la caricatura, que en él se basaba en las posibilidades expresivas de la línea abstracta. Siguiendo su camino, Alexander Cozens trató de establecer ciertas reglas de la fisiognómica partiendo de un término medio ideal y «sin contenido» y estudiando sistemáticamente las desviaciones de esta norma (*Principles of Beauty Relative to the Human Head,* 1778. Un procedimiento similar empleó, por lo demás, W. Köhler en la década de 1930 en la psicología experimental de la *Gestalt*).

Señalemos, sin embargo, sobre este punto que Diderot se declaró contrario a las caricaturas, que consideraba productos carentes de gusto (véase la comparación del maestro de danza con Antinoo, que hicieron tanto Diderot como Hogarth; *Essais...* IV, y *Analysis...*, Holt [ed.], II, 1958, p. 265). De la relatividad de la belleza en cuanto a medidas y posturas trata Diderot tanto en el capítulo primero como en el cuarto, y en este punto seguramente recibió importantes sugerencias de la «variedad infinita» *(infinite variety)* de Hogarth.

El encuentro con las culturas no europeas y el interés creciente por los usos y costumbres extraños ocuparon un puesto importante en la vida intelectual de Occidente bajo la denominación de «primitivismo». Una parte importante de esta temática, a la que la teoría del arte no fue ajena, la constituía la llamada «teoría del clima», propuesta ya a fines del siglo XVII (véase p. 368), y que Montesquieu desarrolló en su tratado sobre las leyes (*De l'Esprit des Loix*, 1748). Apoyándose en autores antiguos y modernos, Montesquieu caracteriza aquí al hombre como un ser modelado por las condiciones climáticas y geográficas. Esta configuración del carácter por la naturaleza misma es determinante de los usos y costumbres y de las formas y leyes sociales; una visión relativista del hombre, la sociedad y la cultura acorde con la racionalidad y el pensamiento libre de dogmas de la Ilustración. En el entonces generalizado tópico del «buen salvaje», lo natural, elevado a principio, exigía la relatividad de los sistemas de valores sociales –finalmente tematizado por Rousseau.

La teoría del clima y la cuestión, con ella relacionada, de la moral sirvieron también a Diderot de punto de partida para describir la estrecha relación entre hombre y mundo circundante y subrayar la relación orgánica entre naturaleza y sociedad, grupo e individuo. La relación del hombre con la naturaleza en la Antigüedad clásica griega era todavía perfecta y sin merma. Del encuentro con el ideal en la misma vida cotidiana nacieron las imágenes de los dioses –frente a las dudosas figuras ascéticas de la fe cristiana, que perversamente fomentaban lo feo y antinatural.

También el gusto arquitectónico de Diderot estaba modelado por el ideal clásico. Sentía predilección por el templo griego, con su peristilo, que enteramente parece la morada terrenal de los dioses.

En el Capítulo quinto, que trata de «la composición», Diderot quiere que una composición se distinga por la sencillez, la claridad y la unidad. La regla clásica de la unidad de lugar, tiempo y acción es inexcusable –el espectador ha de poder con una mirada hacerse una idea de la obra entera–. A estos criterios clásicos se añade la exigencia, ya puesta por Alberti, de alternancia y variación en la fisonomía, la actitud y la agrupación de las figuras. A la teoría clásica de la composición se contrapone el concepto de lo sublime –«lo indómito y rudo, lo palpitante y singular», que hechizan al espectador.

El concepto de lo sublime, que desde fines del siglo XVII encontramos en la teoría del arte, aplicado sobre todo al drama, la novela fantástica, la poesía, el arte de jardinería y la pintura paisajística, alcanzaba también en la época en que Diderot desarrolló su actividad crítica a la elección de los temas: desde los cuadros ambiguos de un Boucher *(il a tout except la vérité)*, y pasando por las historias melodramáticas de Greuze, hasta el *pathos* de un David, podemos seguir el desplazamiento desde lo idílico, íntimo y frívolo hasta lo moral, patético e ideal. La máxima de Horacio, según la cual el arte debe cumplir, como instancia moral, una importante función en la vida social, especialmente como producto objetivamente definido, autónomo, adquirió en la época neoclasicista cada vez mayor actualidad (fig. 54).

Diderot reprueba la mezcla de figuras reales y alegóricas en la obra de Rubens. No menos crítico se muestra con las figuras «simbólicas» en el monumento de Reims de Pigalle, o con las indecentes mujeres de Boucher. La misión del arte es «hacer la virtud agradable, el vicio repulsivo y lo ridículo ostensible». El artista expresa su mensa-

je moral a través de la fuerza plástica, el dominio de los medios técnicos y una composición equilibrada. El artista está en el punto de intersección de sentimiento y razón. Una idea grande, poderosa, da eficacia moral a su obra.

El *pathos* moral de Diderot y las tesis de Rousseau contribuyeron en gran medida a poner un límite al nihilismo valorativo de la Ilustración. Sin caer en ninguna beatería, Diderot consideraba el sentido y las metas del arte contemporáneo más necesarios que el refinamiento descomprometido del arte rococó. De Piles había puesto a Rubens al lado de Rafael. Según Diderot, el virtuosismo en el color salvó al flamenco de la decadencia que se anunciaba en la mezcla de realidad y mitología. ¡Cuánto más verdadera resulta, en cambio, una escena doméstica de Chardin o de Greuze!

La verdad impone al artista, según Diderot, una doble exigencia: 1.°, la fidelidad a la naturaleza, necesaria para poder transmitir un mensaje sustancial, moral, fácil de recordar; 2.°, el dominio de la técnica y la homogeneidad de la obra, ambos en grado suficiente para resistir ésta la crítica (en el fondo la misma exigencia que Horacio había marcado a la poesía y la pintura; véase p. 72).

En una sección en la que trata de la capacidad del crítico, Diderot muestra una postura muy equilibrada respecto a los géneros, pero crítica con la división de los mismos, es decir, con la teoría del *decorum* en general (una tendencia que se observa ya en De Piles). La pintura histórica es sin duda el género más difícil para el pintor, porque en la representación de escenas históricas la imitación encierra grandes dificultades, pero los problemas artísticos que plantean los distintos géneros son los mismos y deben considerarse de la misma manera. Más bien habría que distinguir entre los pin-

Fig. 54. Greuze, *El contrato nupcial* o *La novia aldeana*. 1761. Louvre, París.

tores que pintan la «naturaleza sensible y viviente» y aquellos otros que pintan la «naturaleza informe, muerta». Esta distinción puso fin al inútil enfrentamiento entre los pintores históricos y los pintores de género.

En el Capítulo quinto de sus *Essais,* Diderot manifiesta también su postura respecto a la vieja polémica en torno a la pluralidad de perspectivas que admiten las figuras escultóricas (véase p. 265). Un amigo de nuestro crítico, Falconet, se había pronunciado en el artículo *Sculpture* de la *Enciclopedia* a favor de esa multitud de puntos de vista –en principio hay tantos como puntos en el espacio que envuelve a la escultura *(autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne)*–. Frente a esto, Diderot considera que en toda escultura hay un punto de vista que es más importante que los demás, los cuales deben ser sacrificados a aquél. Un ejemplo es el grupo de Laocoonte. Esto se explica por el hecho de que un movimiento natural no puede resultar bello (es decir, demostrativa y verdaderamente bello) en todos sus aspectos. Diderot está aquí cerca de los neoclasicistas y su predilección por la pura línea de contorno, que ya Winckelmann había privilegiado en sus *Pensamientos* de 1755. Pero la opinión de Diderot se basa primariamente en argumentos racionales.

El Capítulo sexto (¿de 1773?) desarrolla un enfoque evolucionista de la historia del arte, como el que ya hemos visto en autores antiguos, como Vitruvio, Lucrecio y otros, y que intentaron también algunos teóricos del Renacimiento y de la Ilustración: la arquitectura es la madre de todas las artes; en ella encontraron las ideas de lo grande, noble y sencillo su primera realización. Ella es *architettura parlante* en sentido amplio. El ajuste y la «simetría» de todas las partes entre sí y con el todo se unen en ella con la solidez. El gran arquitecto posee un sentido innato de las proporciones y una notable capacidad gráfica. Los edificios clásicos se distinguían por las medidas exactas y las proporciones equilibradas, lo que hacía que incluso las dimensiones gigantescas de algunos edificios parecieran normales y armoniosas.

Diderot no toma partido en la disputa de su tiempo sobre si era más meritoria la arquitectura gótica o la grecorromana. Debido a sus formas exuberantes, irregulares, la catedral gótica no ofrece la posibilidad de determinar con exactitud el concierto de sus partes, y por eso nos parece sobrenatural y poderosa, aunque sus dimensiones fácticas no sean tan grandes. Constituye, como el cuerpo humano, un todo orgánico. Su sublimidad no es resultado de las proporciones fijas o de un orden dado, sino de lo indeterminado, ascendente e ilimitado. El ideal de belleza es, en cambio, patente en el orden de la arquitectura clásica, hecha a la medida y las proporciones de los dioses o de la naturaleza. Aparte de la tradición clásica se aprecia aquí el influjo de la teoría del clima. Las dos categorías estéticas de lo bello y lo sublime están representadas por las dos grandes tradiciones de la arquitectura occidental.

La misma oposición puede observarse también en la pintura. Rafael es el clásico *par préférence,* cuya obra se distingue por el equilibrio y el orden. Los coloristas, en cambio, subyugan por sus imágenes sugestivas, espléndidas, de la naturaleza. En esta caracterización de los estilos, Diderot pudo haber tenido presente a De Piles.

En el Capítulo séptimo de sus *Essais sur la peinture* intenta Diderot finalmente dar cuenta del fenómeno del «gusto mudable». Si no hubiese ninguna regla ni norma intrínseca a la belleza, ¿cómo explicar entonces el intenso efecto que una obra de arte causa en

el espectador? Como sensualista, Diderot concede que ciertas cualidades objetivamente presentes de una cosa o una obra de arte parezcan a la conciencia verdaderas, bellas y buenas. Para Shaftesbury, a quien Diderot había traducido, la belleza era incluso equivalente a la verdad por cuanto que en la obra de arte rige el mismo principio que en la naturaleza no alterada por el hombre y en el cosmos. También en el genio del artista gobierna ese principio. Su obra es, en su homogeneidad y autonomía, testimonio de ese don divino. La belleza y la verdad son equivalentes a la armonía objetivamente perceptible.

Para Diderot, lo bello parece depender de lo verdadero y lo bueno –en ciertos casos, no siempre previsibles, la belleza puede brotar de la combinación de ambos–. Toda valoración de la belleza natural es inseparable de la conciencia de lo apropiado y lo provechoso en la naturaleza –el placer estético se combina con la reflexión filosófica, moral–. En la teoría clasicista, normada, del arte, el entendimiento era un factor regulativo. En su análisis del gusto, marcado por el sensualismo, Diderot termina concibiendo la sensación de lo bello en la naturaleza y en el arte como un entendimiento que capta al mismo tiempo lo verdadero y lo bueno. Tanto el sentimiento como el entendimiento quedan subordinados a la facultad de la imaginación, que ocupa un lugar central en la vida del espíritu (véase la interpretación de Cassirer, ed. de 1955, pp. 311 s., y obsérvese también el paralelismo fundamental con los conceptos de *phantasía* y *enérgeia* en la teoría helenística del conocimiento y del arte).

La sensación de lo bello (gusto, fr. *goût,* ingl. *taste*), continúa Diderot, está causada por la percepción empírica: con la repetición de este proceso, el espectador es capaz de vincular «lo verdadero y lo bueno con aquella circunstancia que los hace aparecer como bellos», guardar la sensación en su memoria y ser vivamente afectado por ella. (De manera parecida había visto ya Muratori en el *gusto* la clave del placer estético y moral; véase p. 372.) Con la percepción y la sensación a ella asociada está también ligada la conciencia de lo adecuado de las cosas percibidas. Cuando no hay ninguna experiencia conservada en la memoria, el espectador puede abandonarse a su «instinto» de lo «adecuado». (También Hume y Baumgarten habían destacado, en grado comparable, la importancia de la intuición para el conocimiento a través de los sentidos.)

Como todos los filósofos de orientación empirista de la segunda mitad del siglo XVIII, Diderot pudo basarse en las ideas de Locke o en el enfoque más radical de Hume. El representante más destacado del sensualismo en Francia, Abbé Condillac, con quien Diderot estuvo en estrecho contacto, había publicado ya en 1754 el *Traité des sensations,* su principal obra filosófica. En él, el alma es concebida como un dominio en el que los procesos psíquicos acontecen de forma más o menos mecánica. Si Locke había distinguido entre la percepción y la función autónoma, formadora, de la conciencia, Hume, y con él Condillac, veían en la reflexión no más que una consecuencia de las percepciones y de los sentimientos por ellas originados.

Condillac ilustra la teoría mecánica del alma mediante la comparación con una estatua que tuviera percepciones sensibles que despertasen su conciencia: «Intensas y vivas percepciones que reciben *atención* son guardadas en la *memoria* y luego despertadas por la *fantasía.* Cuando la percepción de una cosa y el recuerdo de algo antes sucedido entran simultáneamente al escenario de la conciencia, se produce una *comparación*. En la percepción son destacados ciertos elementos en especial, mientras

otros son apartados al fondo: a este proceso lo llamamos una *abstracción*» (cit. en Aspelin, II, p. 131 del *Traité des sensations,* 1754).

Pareja es la descripción que repetidamente hace Diderot de la función de la percepción estética, es decir, de los procesos de la conciencia en los que intervienen la memoria, la fantasía, la actividad comparadora y la reflexión moral. Cuando la memoria no ofrece ninguna ayuda, el artista y el espectador tienen que abandonarse a su juicio instintivo. También se encuentra en Condillac la repetida referencia a la concordancia de lo sensible con lo conveniente o adecuado –la actividad selectiva de la conciencia, que destaca determinados momentos de la corriente incesante de las percepciones, puede reducirse a las sensaciones de placer y displacer que aquí aparecen, y que también son reflexivamente apreciadas como útiles o nocivas. El parentesco entre la psicología sensualista de Condillac y la de Diderot es bien apreciable en una sección del Capítulo séptimo de los *Essais* en la que Diderot habla de la vivencia sublime de la naturaleza en el filósofo y de la contemplación a ella asociada, así como de los sentimientos de placer y displacer:

> ¿Y cuál es la diferencia entre la sensación del hombre ordinario y la del filósofo? Éste reflexiona y ve en el árbol del bosque el mástil que le permitirá un día enfrentarse con cabeza altiva a vientos y tempestades; en las entrañas de la montaña, el metal que un día se fundirá en el fondo de ardientes hornos y cobrará la forma de las máquinas que fecundan la tierra o la de las que destruyen a sus habitantes; en los peñascos, las masas de piedra con que se erigirán palacios para los reyes y templos para los dioses; en las aguas del torrente, ora la fertilidad, ora los estragos en el campo; la formación de los afluentes de los grandes ríos; el comercio, los habitantes de este universo, sus tesoros llevados de ribera a ribera y luego dispersados por todos los continentes; y su alma pasará súbitamente de la dulce y voluptuosa emoción del placer al sentimiento de terror si en su imaginación hace agitarse las aguas del océano.
>
> El placer se acrece, pues, en proporción a la imaginación, a la sensibilidad y al conocimiento. La naturaleza, y el arte que la copia, nada dicen al hombre estúpido o indiferente; y poco al hombre ignorante.
>
> *Et quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinarie à celle du philosophe? C'est lui qui réfléchit et qui voit dans l'arbre de la forêt, le mât qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents; dans les entrailles de la montagne, le métal bruit qui bouillonnera un jour au fond des fourneaux ardents, et prendra la forme et des machines qui fécondent la terre et de celles qui en détruisent les habitants; dans le rocher, les masses de pierre dont on élèvera des palais aux rois et des temples aux dieux; dans les eaux du torrent, tantôt la fertilité, tantôt le ravage de la campagne; la formation des rivières, des fleuves; le commerce, les habitants de l'univers liés, leurs trésors portés de rivage en rivage et de là dispersés dans toute la profondeur des continents; et son âme mobile passera subitement de la douce et voluptueuse émotion du plaisir au sentiment de la terreur, si son imagination vient à soulever les flots de l'océan.*
>
> *C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature et l'art qui la copie, ne disent rien à l'homme stupide ou froid; peu de chose à l'homme ignorant.* (*Essais sur la peinture*, VII, ed. de 1984, pp. 409/410.)

Como desde siempre hizo la retórica, Diderot subraya también la importancia de la capacidad técnica, del saber, de la experiencia y de la memoria. Nueva es, sin duda, la valoración del sentimiento, considerado como elemento fundamental de la capacidad artística y del juicio estético-crítico. Finalmente entra Diderot en la cuestión de la relación entre razón y sentimiento en la valoración de una obra de arte. La razón obra como instancia reflexiva que ulteriormente corrobora el sentimiento espontáneo y el placer, y a veces también corrige su juicio precipitado. Así se explica que, en ocasiones, obras que inicialmente no merecieron ninguna atención, pero que en el curso de la historia intelectual y artística mostraron su importancia, sólo posteriormente recibieran el reconocimiento debido, mientras que otras que inicialmente gozaron de la fama quedaron pronto arrumbadas.

Pero la «gran obra de arte», leemos a continuación, está en el fondo «sola», pues el espectador sólo puede ponerla en relación con la naturaleza. No se puede decir que el espectador la entienda *verdaderamente;* sólo otro genio podría hacerlo. Esta concepción de la obra artística coloca a Diderot cerca de la que Shaftesbury había sustentado y Goethe luego desarrollaría. En una gran obra, el genio encuentra la expresión visible de un principio de la naturaleza por el que él mismo está animado. Su comprensión equivale a reconocimiento e identificación.

En principio, Diderot toma en los primeros cinco capítulos de sus *Essais* posición respecto a las mismas cuestiones que de forma esquemática había abordado Testelin en sus académicos *Sentimen[t]s* (1680). Sólo las respuestas del que abominaba de la enseñanza académica son distintas. La percepción estética y las sensaciones y juicios de gusto a ella ligados no sólo adquieren en Diderot una importancia de primer orden y un valor heurístico, sino que también conducen a una revisión del valor del conocimiento y de la razón misma, que quedan prácticamente subordinados a la imaginación. A la luz de esta teoría sensualista del conocimiento, el método empleado por Diderot en la crítica de arte adquiere una condición modélica. Sólo Kant desligará lo bello de la sensación puramente empírica y del juicio de gusto y liberará a la estética de las coerciones psicológicas para darle, como disciplina filosófica, una fundamentación trascendental.

Burke. Lo sublime

A mediados del siglo XVIII, el concepto de lo «bello» estaba acompañado, como hemos visto en las consideraciones de Diderot, de otro igual de importante: el de lo «sublime». Ya nos hemos referido a la influencia de Pseudo Longino, especialmente después de que Boileau lo tradujera (1674). Y sobre todo al empleo por Shaftesbury del concepto de genio y a las consideraciones de Addison sobre la imaginación artística, cuya influencia no fue menor en este respecto (véanse pp. 363, 365). Y en el terreno literario encontramos el célebre poema didáctico de Haller *Die Alpen* (1729), en el que se exaltan el paisaje de la alta montaña y la vida de la naturaleza. (Para la historia del concepto de lo «sublime», todavía es básico el estudio de Monk, 1935.)

El concepto de lo «sublime» fue objeto de un estudio filosófico, sobremanera influyente, en la obra de Edmund Burke (1729-1797) titulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). A Burke le preo-

cupaba, como a Addison, la debilidad de las determinaciones tradicionales de lo bello en la obra de arte, que sólo se fijaban en el orden, la proporción y la unidad. Estos criterios ya no servían para caracterizar el desorden y la tendencia a la disolución de las formas en el arte, que tanto eco encontraban en el público.

Todo lo que no puede ser medido o explicado mediante los conceptos tradicionales de la teoría normativa del arte lo subsume Burke bajo el concepto de lo *sublime*. En esto pudo haber sido influido por Addison y su descripción del jardín inglés, por las vivencias de los grandiosos paisajes montañeses en la poesía o en los relatos de viajes y por lo desconocido, terrible, peligroso y fantástico en general, que no dejaban de ganar espacio en la literatura novelesca y que se asociaban a la desintegración y el estado ruinoso de las construcciones góticas. (Sobre la fascinación que ejercían las descripciones terribles de la naturaleza, el romanticismo de las ruinas y el tema de la muerte, véase P. Zucker, *Fascination of Decay, Ruins: relic, symbol, ornament*, 1968.) Todo esto, que luego formaría parte del «lado nocturno» del Romanticismo, quedaba recogido bajo el concepto de lo «sublime». La vivencia de lo ilimitado, informe y terrible constituyó un nuevo campo de actividad artística y de disposición estética de un público que se sentía atraído no por lo bello y armonioso, sino por todo lo contrario: *A sort of delight full of horror, a sort of tranquility tinged with terror* (Burke, *Philosophical Enquiry...*, 1757, pp. 208 ss. Véanse también las consideraciones de Addison sobre el placer que puede causar el displacer, véanse pp. 365 s. El *Castle of Otranto*, de Sir Horace Walpole, puede servir aquí de ejemplo. Véase también p. 513, fig. 63).

Burke describe la contraposición de lo bello y lo sublime en los siguientes términos:

> *Sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and colours it deviates, it often masters a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive.* (*Philosophical Enquiry...* 1757, p. 124.)

Esta caracterización de lo sublime encuentra en las artes plásticas un ejemplo en la pintura paisajística posterior (véase p. 513, fig. 63) o en las visiones terroríficas de Füssli. En cuanto a la arquitectura, cabe mencionar el cuerpo estereométrico en los proyectos utópicos de la arquitectura de la Revolución (Ledoux, Boullée, fig. 55).

Asimismo, hemos visto el importante papel que lo aterrador tuvo desde antiguo en la teoría del drama: consciente de su propia seguridad, el espectador podía disfrutar de la acción y de lo que de aterrador podía haber en ella (sobre el concepto de *catarsis*, véase p. 45). Dubos había afirmado todo contenido que fuese capaz de conmover el alma del espectador, el lector o el oyente. Burke desarrolló esta idea considerando los estados de temor y el sentimiento de lo ilimitado en su relación con la conciencia del individuo. Las teorías clásicas del teatro y del arte hacían depender el efecto de uno y otro del conocimiento de las reglas a las que el tema trágico debía someterse.

En la vivencia de lo sublime y aterrador, el espectador sometía a prueba su existencia misma; lo imponente, informe y amenazador se le revelaba como parte de sí

mismo, algo que ascendía de la profundidad abisal, oscura, de su conciencia. Por muy amenazado que el individuo se sintiese interiormente, acababa liberado de las cadenas del mundo y de las normas sociales. En la vivencia de la obra de arte sublime, el individuo participa de aquella libertad que el genio expresa en la forma y el tema de la misma. (Un ejemplo temprano son los *Night Thoughts* de Young, 1742.)

De ese modo, la idea del genio artístico y su forma de expresión se combinan con el concepto de lo sublime. Si antes una personalidad artística podía en ocasiones acceder a una categoría social superior, con esta nueva tendencia podía quedar marginada justo por hallarse fuera de los límites que marcaban las normas artísticas y morales.

Arquitectura sublime

El vitruvianismo continuó marcando la pauta en la teoría oficial de la arquitectura del siglo XVIII, y a mediados del mismo propició una vuelta al clasicismo. El paradigma era aquí, como hemos visto, el neopalladianismo inglés. Pero, al mismo tiempo, se podía percibir una corriente opuesta que se apartaba de la tradición vitruviana y de las reglas de los órdenes clásicos.

Desde mediados del siglo XVI, la arquitectura de jardines se permitió a veces ciertas libertades manieristas que se apartaban en gran medida de las reglas: ordenaciones rústicas exageradas, a veces superpuestas, grutas «creadas» por la propia naturaleza, sembradas de conchas de moluscos y cubiertas de musgo, en cuyos oscuros interiores fluían aguas procedentes de manantiales ocultos, etc. En este particular contexto, la arquitectura se entendía como producto último de la naturaleza. A comienzos del siglo XVIII, lo desordenado y asimétrico constituían una categoría estética, oponiéndose a lo regular como una desviación agradable (véase p. 365). La forma natural libremente desplegada se convirtió, como en el jardín inglés, en motivo dominante en la decoración de interiores.

Bauer ha seguido la evolución de la rocalla como motivo externo y de enmarcación, que el estilo rococó maduro sustituyó por la concha como motivo y también ornamento. La asimetría y las proporciones discrepantes de figuras y motivos ornamentales abundaban en el *Livre d'Ornements* (1734) de Meissonnier. Todavía en 1768 se extendía J. B. Robinet sobre la concha de molusco como forma primitiva del organismo humano. La rocalla no fue abandonada hasta alrededor de 1770. (Véase al respecto H. Bauer, *Rocaille*... Berlín, 1962, pp. 4, 16 y 58 ss.)

Al culto al sentimiento se unió el culto a la naturaleza: «El placer crece en proporción a la fantasía, la delicadeza y el conocimiento» (Diderot; cfr. también p. 412). En su investigación filosófica sobre lo sublime y lo bello, Burke entiende lo primero como un afecto, una reacción del hombre ante lo grandioso e imponente (véase p. 414). En los decenios siguientes, lo sublime de la naturaleza, así como lo aterrador y aun lo feo, fueron tratados siempre como fenómenos estéticos: lo esencial de ellos era la naturaleza orgánica, que el hombre, confiando en su instinto y su sentimiento, puede comprender sin necesidad de apoyarse en dogmas académicos y autoridades dudosas.

Una serie de factores contribuyó así a desacreditar la arquitectura vitruviana. A la crítica ilimitada de los ilustrados se unió la estimación relativista de los tipos arquitec-

tónicos, reducidos a las distintas condiciones climáticas y tradiciones culturales. Estos puntos de vista aparecen ya en la *Historische Architectur* de Fischer von Erlach (1721 y 1725), aunque aún no puede hablarse de un «relativismo en el sentido del historicismo» (Kruft, 1985, p. 206).

El cambio en el gusto ha sido también relacionado con las grandes transformaciones de la vida social –los estilos arquitectónicos, o *modos,* clásicos ya no correspondían a la función o a las ideas que debían expresar–. El descubrimiento de Pesto no trajo un nuevo gusto; con él más bien se halló lo que se buscaba –*la mode à la grecque*–. En la segunda mitad del siglo XVIII, este estilo y la decoración romana, más concretamente pompeyana, de interiores constituyeron el «estilo de los ciudadanos libres», el más apropiado para mostrar a todo el mundo el ideal de las virtudes cívicas (véase Forssman, 1961, pp. 119 s.).

Además de la arquitectura arcaica griega, el estilo gótico parecía también expresar el sentimiento de lo ilimitado y sublime. No eran las proporciones establecidas de las partes arquitectónicas las que debían hablar al sentimiento del espectador, sino el organismo vivo, no sujeto a ninguna medida. La concepción sensualista del arte que vimos en Diderot tuvo un reflejo en la teoría de la arquitectura: *Le Génie de l'Architecture où l'analogie de cet art avec les* sensations (1780), de Le Camus de Mézière. Lo esencial no era la forma objetiva de la obra de arte, sino su efecto. En este mismo espíritu había presentado también Piranesi los restos de la Antigüedad: la documentación y la minuciosidad arqueológica eran cosas accesorias, siendo lo principal el esfuerzo del artista por lograr la expresión más sublime, y hechizar con ella al espectador.

Los «arquitectos de la Revolución» franceses aspiraban en sus proyectos utópicos a realizar sobre todo el concepto estético de lo sublime. En la Introducción a su *Traité de l'architecturre* (1770-1784; ed. de 1954, pp. 27-52), Étienne Louis Boullée (1728-1799) se oponía a la definición de Vitruvio de la arquitectura como producto del trabajo manual *(fabrica)* y de la actividad intelectual *(ratiocinatio).* Lo más importante era el grado de perfección que el arquitecto trataba de alcanzar en su acto creador. La obra arquitectónica debía expresar la belleza suprema de la naturaleza. Para ello, el arquitecto debía abandonarse a su talento y su sensibilidad naturales. ¿De qué sirven los tratados de arquitectura y las excavaciones si falta la capacidad para reconocer lo auténtico?

En sus proyectos utópicos, Boullée y Ledoux buscaban lo sublime arquitectónico en lo colosal y en las formas originales estereométricas: templos funerarios con forma de pirámide, consagrados a la eternidad; o el monumento de Boullée a Newton (1780-1790), con forma de esfera gigante, la cual representaba el universo e incluía en ella al hombre genial; o bien templos de un dórico rústico y grave, abandonados a la ruina y hundidos en la tierra. Monumentos similares imaginó también Genelli, por ejemplo en memoria de Kant y Herder (1808), a quienes se debía eternizar en la forma estereométrica de los monumentos como ciudadanos del reino inteligible del que Kant había hablado en su *Crítica de la razón práctica* (véase p. 443).

El arquitecto recurre, según Boullée, a formas ideales, como el cubo, la esfera, el tetraedro o el cilindro, mientras que el pintor se sirve de figuras y colores. Ambos se dirigen sobre todo a los sentimientos del espectador y encauzan las asociaciones a ellos vinculadas en una determinada dirección. Boullée hace una comparación directa entre arquitectura, pintura y poesía, pues las tres aspiran a lo sublime y lo infinito, ad-

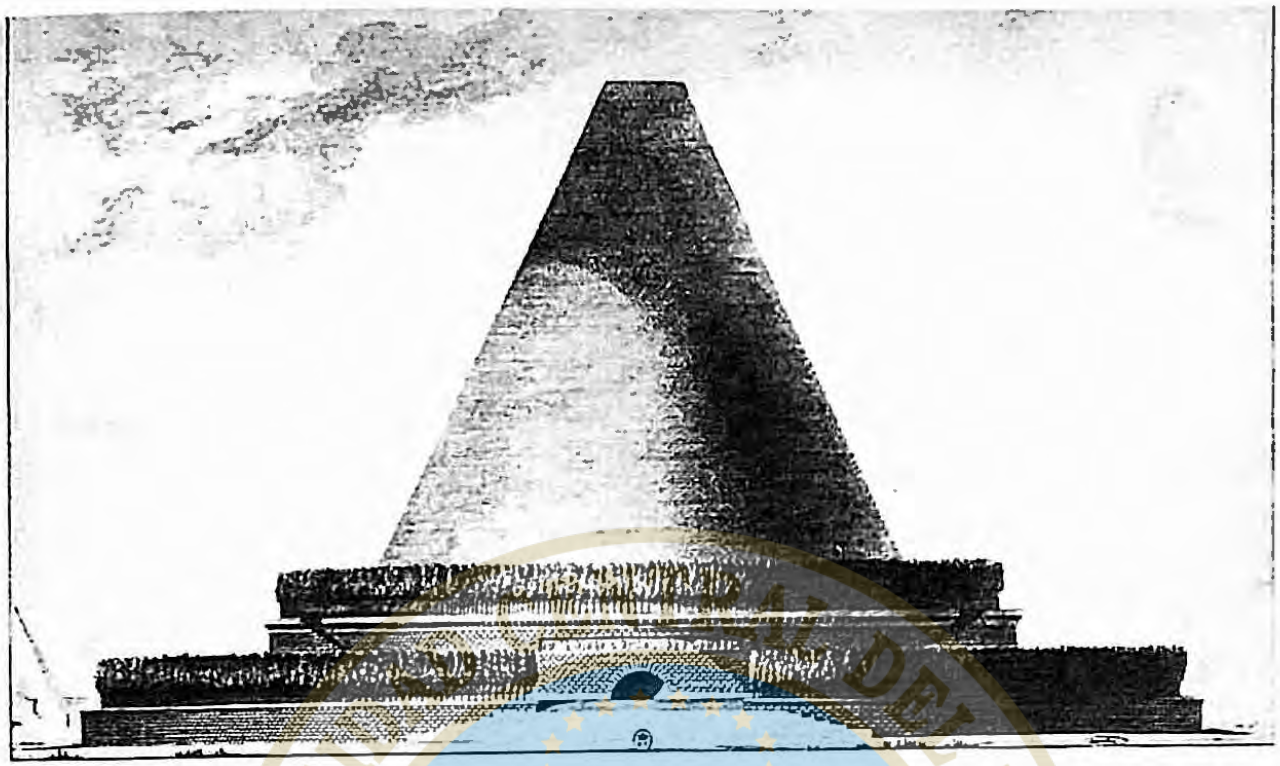


Fig. 55. Boullée, Cenotafio. Bibliothèque Nationale, París.

quiriendo así una dimensión casi metafísica. La imagen y la poesía se hallan también dentro de la propia arquitectura:

> *L'architecture doit être le metteur en oeuvre de la nature. Les tableaux du ressort de l'architecture ne peuvent être fait sans la profonde connoissance de la nature: C'est de ses effets que naît la Poésie de l'architecture. C'est là vraiment ce qui constitue l'architecture en art; et c'est aussi ce qui porte cet art à la sublimité. Les tableaux en architecture se produissent, en donnant au sujet que l'on traite, le caractère propre d'où nait l'effet relatif.* (Boullée, *Traité...*, ed. de 1954, p. 41.)

El objetivo de la arquitectura de la Revolución coincidía con el de la corriente idealista de la segunda mitad del siglo XVIII, y el efecto buscado cumplía con las exigencias de la estética sensualista. La obra arquitectónica, realizada o sólo proyectada, se encontraba entre el ideal utópico y la realidad terrena. En su interés por estas representaciones abstractas, Le Camus de Mézière y los arquitectos de la Revolución anticiparon ideas teóricas del primer Romanticismo (Véase, por ejemplo, Runge, Humbert de Superville. Véanse pp. 483 y 511.)

Estética del sentimiento

Baumgarten había considerado la experiencia estética como una forma inferior de conocimiento, pero de importancia capital para la vida afectiva del hombre. El artista puede transmitir, a través de sus imágenes, toda su experiencia del mundo visible, y el poeta, a través de sus versos, dar forma sensible a sus pensamientos y sentimientos. Baumgarten había ya reconocido que el arte tiene sus propias leyes y que la repro-

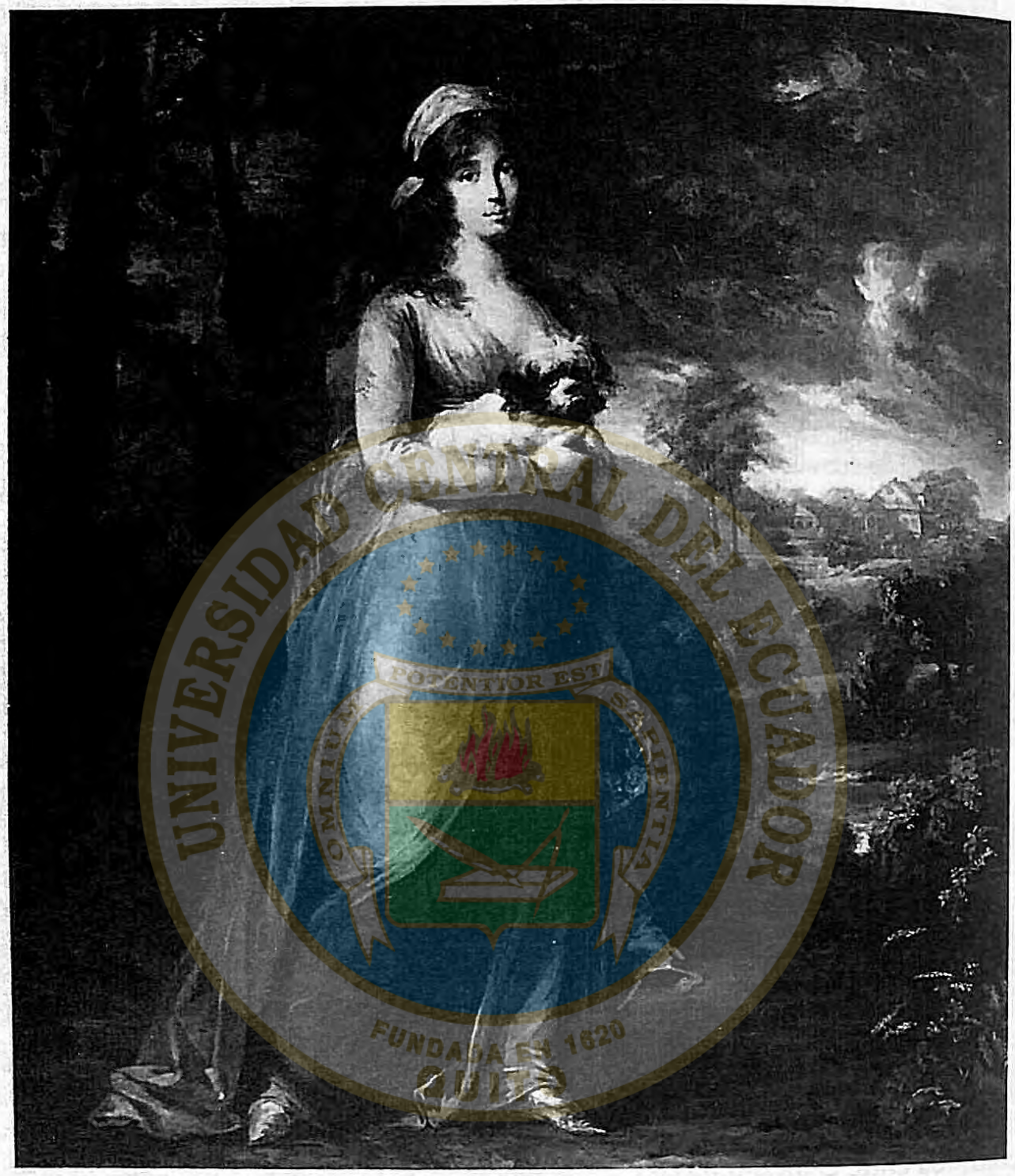


Fig. 56. Breda, *Theresa Vandoni.* Museo Nacional, Estocolmo.

ducción de la realidad visible tiene que ajustarse al medio y al orden específico de la obra de arte. La creación artística no es un reflejo de la naturaleza, sino que supone transformación y expresión (véase p. 378 y fig. 56).

En *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), de Batteux, el ideal mimético era aún el denominador común de todas las bellas artes. En la década de 1750 se produjo la reacción: J. A. Schlegel, que había traducido al alemán la obra de Batteux, criticó el sentido demasiado literal del concepto de «imitación» *(Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz [Reducción de las bellas artes a un único principio]*, 1751, con un ensayo añadido: *Von der Einteilung der Poesie [De la división de la poesía]).*

En Inglaterra, la interpretación expresivista de la creación artística, extendida a raíz de la publicación del texto de Longino *Sobre lo sublime,* había adquirido, ya a comienzos del siglo XVIII, gran relevancia; lo propio sucedió en Italia desde la publicación de las obras de Gravina. Podemos seguir esta evolución desde el *Estudio sobre Homero* (1735) de Blackwell hasta las muy influyentes *Conjectures on Original Composition* (1759) de Young.

Los teóricos de la escuela suiza se habían rebelado contra el concepto demasiado limitado de imitación y contra la coerción de las reglas que encontraban en la teoría de la literatura de los clasicistas franceses: ellos ponían cortapisas a la creación artística. El retrato del hombre y de sus sentimientos tenía que ser fruto de la empatía y de la conciencia moral del poeta.

A mediados del siglo, los teóricos franceses hablaban del «sistema de las bellas artes» –que tenía que estar separado de las demás ciencias (Batteux, D'Alembert –véase p. 386)–. La misión de la estética era (según Baumgarten) comprender lo propio y peculiar de cada una de las artes y ponerlo en relación con la región correspondiente del alma humana. Moses Mendelssohn (1729-1786) fue el primer teórico que se propuso en Alemania unir las bellas artes y la filosofía. Tras la pintura, la escultura, la música, la danza y la arquitectura había algo que no era la mera imitación de la naturaleza. Se trataba de aplicar los principios filosóficos de Baumgarten y de su discípulo Georg Friedrich Meier de manera concreta a las artes plásticas y a la música. En la obra de Mendelssohn *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757) se dice que la belleza de la naturaleza no es perfecta. El artista necesita poner su mirada en un ideal y tratar de realizarlo en la forma artística. El artista no se sirve de los «signos arbitrarios» del lenguaje, sino de los «signos naturales», los cuales corresponden a su sentimiento del mundo y se asemejan en su estructura al objeto que quiere representar.

El gusto tradicional y el idealismo conectan aquí con el sentimiento –una concepción del arte próxima a la de Winckelmann–. (Sobre la distinción entre signo «natural» y signo «artificial», cfr., por ejemplo, san Agustín o Dubos, véanse pp. 96 y 389.)

Sulzer

Johann Georg Sulzer (1720-1779) se propuso la tarea de desarrollar los principios de Mendelssohn. En su obra léxica *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774, pero comenzada en 1753) intentó mostrar lo común y lo diferente en las bellas artes. También se opuso a la idea de que la imitación en sentido literal es la base de todas las artes, y distinguió entre las «artes imitativas» y aquellas otras que expresan sentimientos (poesía, música). En este último caso habría una función didáctica, moral, del arte en la vida social. Pero esta distinción era insostenible –también a las artes plásticas se les reconoció más tarde esta función moral; para el propio Sulzer, su efecto dinámico tenía un carácter ético–. Aunque muy criticada, la influencia de esta obra en la teoría estética de Schiller y en su empleo de los conceptos de lo «ingenuo» y lo «sentimental» es indiscutible.

Winckelmann, Mendelssohn y Sulzer veían en el *sentimiento* un principio fundamental de las «bellas artes» plásticas. El sentimiento media entre el conocimiento racional y la acción práctica, que está sometida a la voluntad. Y Hume había definido, en el marco de su teoría empirista-sensualista del conocimiento, el sentimiento como aquella facultad del alma que presta coherencia y sentido a la existencia. Ekman ha señalado que aquella tricotomía que divide la vida anímica en pensamiento, sentimiento y volición –la cual se remonta, antes de san Agustín, a la ética aristotélica, y que tanta importancia tendría en la psicología del siglo XIX– ocupaba ya en Sulzer y en sus seguidores de la época del *Sturm und Drang* el primer plano (cfr. 1963, p. 116).

Coincidiendo con Dubos, Sulzer sustentaba la opinión de que la misión de la obra de arte es conmover el alma del espectador a través de la percepción estética. En ésta se dan aquellos sentimientos de placer de que habían hablado sensualistas como Condillac y Diderot. La percepción pone en marcha las demás funciones de la conciencia. Análogamente, cumple el sentimiento estético una función dinámica en la vida anímica del hombre: despierta la conciencia moral y mueve a la acción.

A una concepción similar había llegado Winckelmann en su trato práctico con el arte antiguo, y ésta correspondía también al objetivo de los artistas neoclásicos de la época, que mediante la elección consciente del estilo y el tema se proponían despertar en la conciencia del público las virtudes cívicas: abnegación, patriotismo, sentido del deber y compasión –cualidades fundamentales de la propia naturaleza humana (sobre el *exemplum virtutis,* cfr. Rosenblum, 1969, pp. 50-106).

La función moral del arte contribuyó a elevar la categoría social del artista –visto como guía y señor de su época, parecía animado de un «poder divino» (Sulzer)–. Con ello, la vieja exigencia de una formación lo más amplia y variada posible para el artista cobró nueva actualidad; las academias parecían idóneas para realizar este ideal. La formación, el honor y la fama de los artistas eran condiciones necesarias para el florecimiento de las artes en una nación (Raffael Mengs).

El sistema de las «bellas artes» armonizaba así con los conceptos de lo verdadero y lo bueno: la sensación y el placer estético constituían el suelo común. Aunque la siguiente generación (Goethe, por ejemplo) encontraba pedante el tratado de Sulzer, no dejaba éste de reflejar la concepción, entonces común en Alemania, de la sensación como raíz de todo arte y toda cultura. Sulzer contribuyó además a que el «moderno sistema de las artes» desarrollado por D'Alembert fuese conocido en Alemania, pues incluyó el texto de la Introducción a su *Encyclopédie* en la segunda edición de la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* bajo los términos «estética» y «bellas artes» (véanse pp. 386 s.).

El Prerromanticismo

Se ha caracterizado la evolución de la teoría del conocimiento y la teoría del arte en el siglo XVIII como un desplazamiento desde la impresión y el reflejo mimético hasta la transformación y la expresión del sentimiento. A pesar de su orientación al pasado y su carácter normativo, el Neoclasicismo presentaba rasgos de aquella aspiración a lo ideal, a lo utópico, que el Romanticismo haría suya. Las ideas esenciales de las teo-

rías del arte en la época del *Sturm und Drang* eran las de lo expresivo y lo orgánico y dinámico del arte, así como las de la libertad en la creación, la inspiración del genio y el valor del sentimiento para la vida estética y el equilibrio anímico en general. Para ellas, el individuo se desarrolla dentro de un entorno y una tradición determinados. La poesía y artes plásticas son tanto expresión del sentimiento y de la imaginación del individuo cuanto reflejo de las circunstancias exteriores, es decir, de la tradición social y cultural de un pueblo.

El primitivismo y la teoría del clima contribuyeron a estas ideas del arte y de la creación artística. Los primeros representantes de esta concepción «expresivista» del arte ya han sido mencionados: Vico y Gravina. Ejemplos posteriores podrían ser la *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735), de Blackwell, y las *Lectures* de Lowth sobre la poesía hebrea y oriental (década de 1740). La poesía era aquí *the language of passion,* y el poeta, el portavoz de la sociedad y su cultura. En estos autores tomó forma el sueño de una relación pura, directa, entre hombre y naturaleza. La poesía era para ellos la forma de expresión más propia del hombre; en palabras de Hamann, «la lengua materna del género humano».

Una prolongación del primitivismo «griego» y «próximo-oriental» fue el *Essay* de Wood sobre el arcaico Homero (1768). También habría que mencionar en este contexto las modalidades nórdicas: la *Introduction à l'Histoire de Dannemarc* (1755), de Mallet; las canciones populares célticas recreadas por Macpherson en el *Ossian* (1763, comentado por Cesarrotti y traducido al alemán en 1768); *The Bard,* de Gray (1757), con impresionantes ilustraciones de Blake, y la traducción por este autor de la *Edda* (1761). Al círculo temático nórdico se unieron las sagas y las canciones medievales, y en 1762 apareció el trabajo de Hurd sobre la lírica medieval, cuyo origen nórdico dilucidó Thomas Percy en sus *Reliques of Ancient English Poetry* (1765).

Todo este complejo de expresiva poesía original y mitología y cantos nórdico-célticos, en el que se reflejaba la supuesta pureza del carácter y de los usos y costumbres de los primitivos pueblos germánicos, dejó una marca indeleble en la concepción de la cultura que posteriormente dominó en Francia, Alemania, Italia, España y Escandinavia. (Citemos a este respecto unas cuantas obras básicas: J. Texte, *Rousseau et les origines du Cosmopolitisme littéraire au* XVIII^e^ *siècle,* 1895; A. Blanck, *Den Nordiska Renässansen,* 1911; M. Lamm, *Upplysningstidens Romantik,* 1918/1920. La traducción artística de estas ideas la encontraremos en la literatura y la iconografía del Romanticismo (cfr. p. 469, fig. 60.)

En este contexto hay que recordar nuevamente a Rousseau, que como ningún otro ensalzó la integridad del estado natural original del género humano, subrayó el carácter autodidacta del arte y las diferencias étnicas de los pueblos y puso de relieve la diferencia cultural entre el norte y el sur. Con Rousseau comenzó una nueva polémica entre *anciens* y *modernes:* la modernidad no podía, ciertamente, pensarse sin los referentes antiguos y clásicos, pero, teniendo presente la autonomía y originalidad de los pueblos nórdicos, debía desarrollarse libre e independiente.

En las mencionadas *Conjectures on Original Composition* (1759) de Young, el tópico del artista como figura genial, divinamente inspirada, encontraba una formulación insuperable apoyada en las ideas de cuño neoplatónico de Pseudo Longino y Shaftes-

bury. La obra de arte es un producto natural y divino, cuyo crecimiento es comparable al que se observa en la naturaleza. En este espíritu había ya Laugier descrito en 1753 la catedral de Estrasburgo, y luego Goethe en su texto juvenil *Von deutscher Baukunst,* 1770-1771 (véase p. 427).

Herder

En Alemania fue sobre todo Johann Gottfried Herder (1744-1803) –Goethe le conoció en Estrasburgo– quien más aportaciones hizo a la teoría prerromántica de la creación y la formación de la obra de arte como proceso orgánico. Muy familiarizado con la teoría «expresivista» de la literatura extendida en Italia, Inglaterra y Francia, contribuyó decisivamente a que dicha teoría se difundiera también en los países de lengua alemana. La lengua y las capacidades técnicas, modeladas por la tradición, el clima y otras circunstancias exteriores, son los soportes de la expresión de los sentimientos más íntimos del artista. En los *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1767), luego recogidos en los *Kritische Wälder* (1769), y en la posterior antología *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/1779), trata Herder del íntimo entrelazamiento con la naturaleza de las primeras etapas del desarrollo cultural. Y en su estudio filosófico sobre la evolución del lenguaje, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), se adhiere a la teoría expresivista del lenguaje de Vico y los ingleses. Sentimiento e imaginación son aquí presentados como las fuerzas básicas que intervienen en el desarrollo de una lengua, en el empleo de las metáforas y en la creación artística en general. Herder entiende la obra de arte en sentido tradicional: producto orgánico del individuo y mundo circundante. En la sabiduría de la antigua poesía popular se muestra, según él, la capacidad creadora original del hombre. Los cantos populares constituyen por eso un tesoro de la humanidad entera.

Coincidiendo con la teoría dinámica del lenguaje de Vico (véanse a este respecto los *Aufsätze* de Auerbach, 1967; Bibl.), sostiene Herder que las palabras no son solamente un conjunto de signos que indican algo, sino que son producto del sentimiento y la conciencia más íntimos del hombre. Lo que escapa a toda definición exacta es expresado en el lenguaje original poético. Este oscuro nivel de la conciencia se expresa en las artes plásticas; y también en la historia, el lenguaje, las costumbres y el orden social de los diferentes pueblos. Tal valoración relativista del arte y la cultura contribuyó a un mejor entendimiento de las formas artísticas extrañas, «no clásicas», y abrió nuevos caminos al futuro. Sin embargo, Herder permaneció en la idea dominante en la teoría clasicista, según la cual la naturaleza del hombre es siempre la misma a pesar de todas las diferencias históricas y ambientales –detrás de todos los fenómenos culturales hay *un* ideal humano: la *humanidad.*

En 1765 se publicó una obra capital de la filosofía racionalista: los *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* de Leibniz, en los que éste caracteriza a las mónadas como unidades autónomas capaces de reflejar el orden y la armonía cósmicos. En su escrito *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (*[Del conocer y el sentir del alma humana]*, 1778), Herder hace una caracterización afín del crecimiento orgánico en la naturaleza y del poder divino que en él se declara. La creación artística es

algo análogo a este proceso natural. En ella, el espíritu del hombre transforma las impresiones del mundo visible.

Plastik

En el mismo año, 1778, apareció en Riga la obra de Herder *Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum (La escultura, algunas observaciones sobre la forma y la figura en el sueño de Pigmalión).* Esta obra no despertó al principio ningún interés especial, debido entre otras cosas a que se manifestaba contraria a la delimitación del ámbito de lo estético que llevó a cabo Kant. Pero en ella encontramos una multitud de ideas, que Bernhard Schweitzer ha estudiado en un brillante trabajo y que han hecho importantes sugerencias a la teoría del arte de nuestro tiempo (*Ausg. Schriften*, I, 1962).

En los tres primeros capítulos, redactados ya hacia 1770 bajo la influencia de Diderot, Winckelmann y Lessing, Herder demuestra la importancia fundamental del sentido háptico en la captación adecuada de la esencia de la forma plástica en su particularidad. En contraste con el sentido de la vista, que conoce el mundo como imagen, como apariencia y como un *continuum* de cosas particulares, la percepción háptica, el palpar la forma plástica, va necesariamente a la esencia de la cosa, a su existencia y su particularidad: *su ojo es mano, el rayo de luz, dedo.* (*Plastik*, 1778, p. 20). En contraste con la frecuente división de las «bellas artes» en categorías de la percecpción óptica y acústica, en las que sólo cabe *una* belleza, Herder acentúa su dependencia de las propiedades específicas de cada medio. La pintura produce imágenes planas y reproduce la disposición continua de las cosas en el mundo visible. El sentido del oído percibe una sucesión de sonidos. Y en la forma escultórica tienen que regir la fuerza y el tacto, que unen a todas las partes en una forma orgánica, entera y real.

Herder se manifiesta contra los intentos anteriores, como los de Hogarth y Mengs, de captar la esencia de la belleza a través de una línea especial o contorno. También critica la predilección de su época por la pura línea o la silueta: es la forma corpórea, real o imaginada, la que confiere realidad a la obra de arte o al objeto representado: «siendo el plano sólo un *abstractum* de lo corpóreo, y la línea la abstracción de un plano donde éste termina, ambos no son posibles sin el cuerpo» (*so wie Fläche nur ein Abstractum von Körper und Linie das Abstrakt einer geendeten Fläche ist, so sind beide ohne Körper nicht möglich,* 1778, p. 64).

En vez de considerar la belleza a partir de normas y de un ideal determinado, Herder se esfuerza por encontrar lo característico de cada percepción y del sentimiento que la acompaña. De la percepción que tiene el hombre de una escultura o de un cuadro se pueden extraer conclusiones relativas a la expresión artística y al conocimiento. La definición por Baumgarten de la percepción estética como una forma inferior del conocimiento humano *(gnoseología inferior)* es ahora revalorizada: ante la escultura se demuestra que la percepción háptica es el único camino posible del conocimiento. La escultura habla al espectador como un individuo a otro, y el espectador la comprende con un sentimiento de *simpatía*. Ella es la base de su experiencia de lo bello.

De este supuesto puede Herder decir que las estatuas griegas «viven en y por nosotros» (1778, p. 98), y que en ellas la vivencia de la forma y la empatía se funden: «Quedamos en cierto modo unidos a la naturaleza, o ésta es animada por nosotros» (*Wir werden mit der Natur gleichsam verkörpert oder diese mit uns beseelt* [1778, p. 98]). Esta vivencia estética supone una autoconciencia intensificada en el artista y en el espectador. Como, en sus reflexiones, Herder partía de la escultura griega como modelo de la plástica en general, estaba a la vez abriendo un camino hacia una comprensión más profunda del arte y la cultura griegos.

Antes de la redacción final de *Plastik* (1778), Herder dio a conocer sus teorías filosóficas sobre la historia que años antes había desarrollado. En 1774 publicó el estudio *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit (También una filosofía de la historia para la formación de la humanidad)*, que Theodor Litt calificó de «documento fundamental del historicismo en gestación» (Th. Litt, *Die Befreiung des geschichtlichen Bewußtseins durch J. G. Herder*, 1942). En contraste con el estatismo natural y espiritual del hombre en que la Ilustración, y con ella Kant, creían, Herder ve, con Vico, en lo *histórico* la verdadera esfera de la vida y el conocimiento humanos. Para Herder, el género humano se halla en constante y dinámica evolución, y dentro de ella deben estudiarse e interpretarse el arte y los demás fenómenos culturales.

Esta idea estaba preparando el terreno a un enfoque hermenéutico e histórico y a una concepción relativista del arte. Ya en los escritos preparatorios de su *Plastik* había Herder aplicado esta idea a sus teorías sobre la percepción háptica y óptica y sobre el sentimiento estético. La percepción tiene su historia, tanto en el individuo como en el género humano considerado como un todo. Desde el primer estadio histórico (desde la infancia) de la humanidad, en el que dominaba la forma escultórica y el proceso de aprendizaje aún estaba marcado por el sentimiento háptico, la percepción fue dirigiéndose cada vez más a las superficies, a lo pictórico. El sentido de lo escultórico y sus cualidades fue menguando: «*Del sentir al ver, de la escultura a la pintura*» (1778, p. 100). El proceso de la percepción, que en el primer esbozo de 1770 estaba más referido al individuo, se toma ahora como modelo evolutivo de la humanidad y del arte: la evolución del arte muestra una tendencia a ir de lo escultórico a lo pictórico.

En la primera sección de *Plastik* destacaba Herder el valor paradigmático de las esculturas griegas. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia de los estilos, iniciada con Winckelmann, cabe señalar etapas posteriores en las que la concepción plástica y el modo de hacer arte de los griegos volvió a ser dominante.

Herder se veía, como antes Vico, ante el problema de la transformación de los estilos, que contradecía la continuidad histórica. Lo «háptico» y lo «óptico» representan dos facultades sensibles del hombre, la primera de las cuales sufre en ciertas épocas una mengua por obra de las circunstancias. Desde esta concepción antropológica, el propósito de Herder de indagar la esencia de la escultura aparece a la vez como un serio intento de recuperar para su época la cercanía original, propia de lo háptico, a la realidad y la existencia intacta de los antiguos: *las artes plásticas odian lo abstracto*, leemos en una frase polémica contra el *Versuch einer Allegorie* de Winckelmann (1778, p. 130; véase p. 397). Un cuadro es una ficción, es belleza y apariencia, un juego ilusionista que se reduce a la superficie. La escultura, en cambio, es real y verdadera, una

Fig. 57. Sergel, *Otriades,* Museo Nacional, Estocolmo.

bella forma que no simula ser más de lo que realmente es. Las alegorías escultóricas chocan contra la naturaleza del medio mismo (1778, p. 134). Herder se aproxima así al punto de vista moral de Schiller en sus *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen,* pero por el lado opuesto, y excluyendo la «apariencia» estética: en la percepción de una escultura antigua, el espectador experimenta lo que fue la antigua integridad anímica. Ante la forma escultórica se desarrolla en él aquella simpatía que permite la interiorización y mantiene la consistencia del alma. En la escultura griega se halla realizada, según Herder, la forma artística ideal. En ella se muestra de forma intemporal lo más noble y bello de la existencia humana en general (*Briefe zur Beförderung der Humanität,* 1795/1796, Suphan [ed.], 17, pp. 345-379).

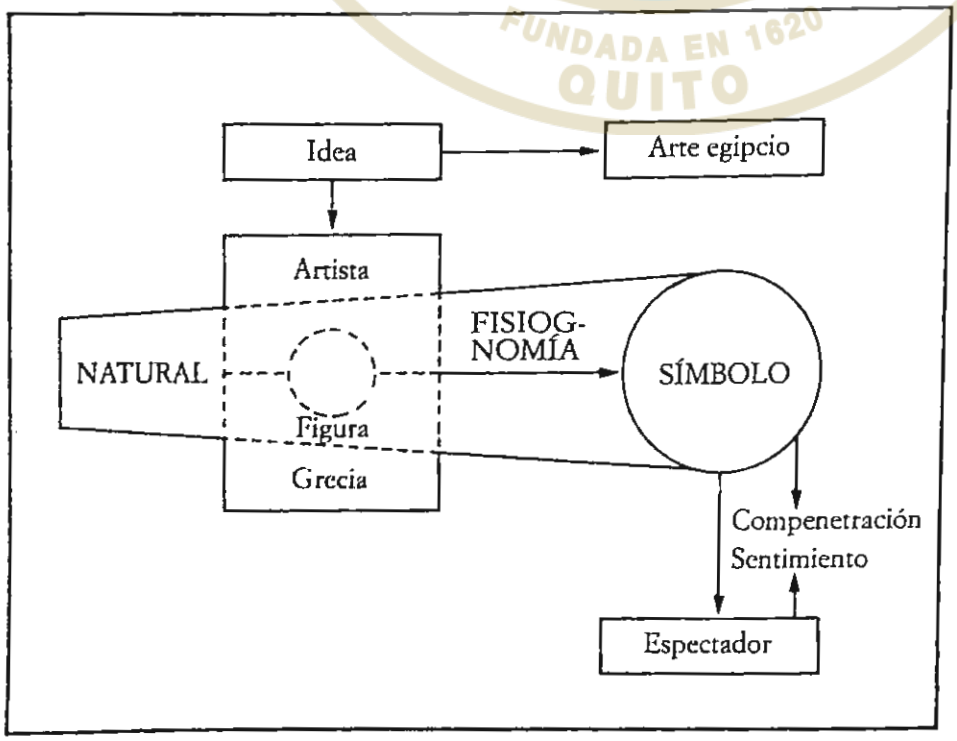
La obra de Herder *Plastik* fue pionera en muchos aspectos. La definición objetiva de lo bello «en sí» deja paso al análisis de la percepción estética, cuya especificidad está relacionada con el medio. La obra de arte es interpretada, al margen de las normas, como expresión del individuo y de su época. La variabilidad de los estilos puede reducirse a factores ópticos y culturales (como más tarde harán Riegl, Wölfflin y Pinder). El sentimiento estético y la contemplación del arte sirven a un fin moral. En la historia humana general sobresalen el arte y la cultura griegos. Pero el regreso a estas fuentes significa la recuperación del sentimiento original y de la verdadera experiencia vital. La consideración histórica relativizadora, reflexiva, abre, de este modo, un nuevo camino. Ya en la primera versión de *Plastik,* del año 1770, anticipa Herder ideas que ocuparán a los románticos y cobrarán también nueva actualidad a comienzos del siglo XX.

El concepto de símbolo

Ante la fecundidad de las ideas de Herder sobre el arte y la percepción estética, no puede sorprender que en las postrimerías del siglo Herder ahondase también en el concepto de símbolo y que los románticos asimismo aprovechasen sus ideas a este respecto.

Hasta aquellos años, Herder había empleado el concepto para caracterizar aquella discrepancia que, en su opinión, existía entre la forma artística precisa y la representación primitiva de la divinidad o la idea. La superación de esta oposición la ofrecía Herder en el más extenso tratado estético titulado *Kalligone* (1800), en el que caracteriza el arte mediante el concepto de *símbolo natural:* una unidad viva, orgánica, en la que cosa y concepto, naturaleza e imaginación, forman una unidad (cuadro 23). Polemizando deliberadamente con las ideas de Kant, Herder insiste en que la contemplación estética implica «interés» y en que lo bello de una obra de arte refleja los sentimientos del autor a la vez que satisface al espectador (cfr. Suphan [ed.], vol. 22, pp. 38, 48 y 51 ss.; también p. 457). La concepción orgánica que de la naturaleza y del arte tiene Herder concluye en una definición «ajustada a la naturaleza», finalista, de la belleza, que se asemeja a la de Diderot y se opone a la de Kant. El sentimiento de lo bello no se caracteriza por el «desinterés», sino por una compenetración *(Einfühlung)* dinámica. También Schiller consideró esta compenetración empática –gran importancia tuvo igualmente la idea de la «donación de alma» en la estética de Friedrich Theodor Vischer y, a fines del siglo, en Theodor Lipps–. Goethe hablaba en este contexto de forma simbólica emocional: el ánimo y el sentimiento humanos recubren el mundo, o un paisaje, o a una forma artística (véase p. 433).

La definición herderiana del símbolo natural coincide en muchos aspectos con la concepción del arte del Romanticismo: la obra de arte refleja la forma natural orgánica, funcional. La imagen artística posee un carácter fisiognómico natural, expresivo.



Cuadro 23. Herder, naturaleza y símbolo.

En los «símbolos naturales» de las artes plásticas o en las metáforas de la poesía, el artista expresa todo cuanto de su concepción de la naturaleza y del mundo no puede verter en conceptos racionales. La vivencia artística del espectador no es pasiva ni contemplativa, sino que está determinada por la fuerza del sentimiento y el grado de compenetración. El espectador obtiene esa fuerza de su relación con el mundo y su intuición sensible. Todas las impresiones del mundo visible se transforman en símbolos de vida humana, pues lo más bello para el hombre es él mismo.

Los humanistas de la época habían acuñado el concepto «humanidad». Un concepto que era (también en Herder) una reacción contra aquel misticismo y aquella tendencia a la informalidad y al nihilismo que caracterizaban a la estética que en esa época anunciaban los representantes de la llamada escuela romántica.

Goethe. *Sturm und Drang*

En el ensayo juvenil de Goethe *Von deutscher Baukunst* (1773) la imagen del árbol crecido, alto, es una metáfora de la arquitectura y la creación artística en general: «A pocos les ha sido concedido engendrar en el alma una idea babélica, grande y hasta en su parte más pequeña necesariamente bella, como los árboles de Dios» (*Schriften zur Kunst,* ed. de 1953, p. 7). Con conciencia nacional rechaza Goethe el gusto clasicista de Italia y Francia, la cabaña vitruviana como forma primigenia de la arquitectura y la teoría de las columnas aisladas como rasgo esencial, imprescindible, de la belleza arquitectónica (véase Laugier, p. 394). Tradición, reglas y principios le parecen un peligro para el genio. Al «buen gusto» y su exigencia de pureza y armonía de las partes y del todo opone Goethe la diversidad libremente desplegada de la arquitectura gótica. (Véase también la valoración afín del Gótico en Diderot; véase p. 410.) El arte fue durante mucho tiempo «plástico» antes de ser bello. También el arte primitivo se distingue, a pesar de sus formas caprichosas, por su carácter de unidad orgánica, el cual nace del sentimiento del autor: «Un sentimiento lo creó como un todo característico» (ed. de 1953, p. 13).

Si antes el término «gótico» se había empleado, con un sentido negativo, como sinónimo de exuberante, desordenado y carente de reglas, ahora equivalía a verdad, sentimiento y originalidad. Desde una posición nacionalista considera Goethe el estilo gótico como específicamente «germánico». Y describe, por ejemplo, con exaltación las proporciones justas y bellas de la catedral de Estrasburgo, expresión para él del alma del pueblo alemán (fig. 58).

El artista moderno, piensa Goethe, debe abandonarse a su talento, a su genio, que «no conoce ningún ala extraña». Como enseña el *Émile* de Rousseau (1762), el hombre, y especialmente el artista, es un autodidacta, que sólo a la naturaleza tiene por maestra. El concepto de genio, ya generalizado en aquella época, es aplicado en *Von deutscher Baukunst* al arquitecto gótico «Erwin». Y en los *Rede zum Shakespeare-Tag* (1771) asienta Goethe también sobre el concepto de genio la grandeza del autor inglés.

El Laocoonte de Lessing, los escritos de juventud de Herder y *Von deutscher Baukunst* de Goethe son obras que reflejan la nueva orientación que toman la teoría del arte y la estética en las décadas de 1760 y 1770. Naturaleza es la palabra clave; su expresión en el

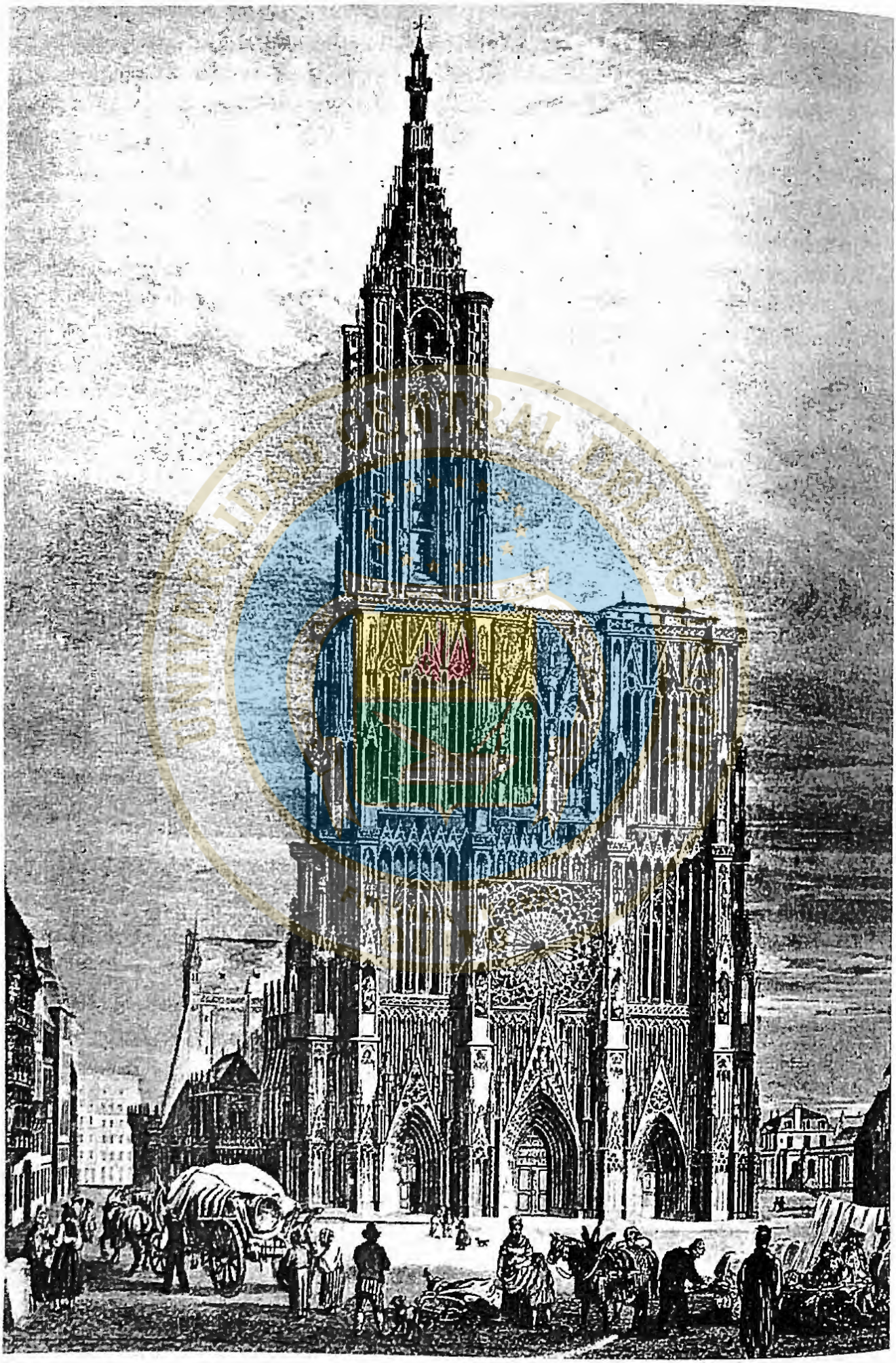


Fig. 58. Estrasburgo, catedral.

hombre es el sentimiento. En el sentimiento se ve, como vieron Rousseau, Diderot o los ingleses, una fuerza cohesiva, presente también en las artes e impulsora de la creación artística. Mendelssohn y, sobre todo, Sulzer habían atribuido al sentimiento un papel clave dentro de la teoría del arte. Lessing exigía moderación en la expresión del sentimiento por mor de lo «bello ideal», y Goethe veía en el estilo orgánico gótico una manifestación artística del sentimiento característica de los pueblos nórdico-germánicos.

Las ideas contenidas en esta obra juvenil de Goethe coinciden con las de sus obras teóricas posteriores tan poco como los dramas de *Sturm und Drang* o el *Werther* (1774) se parecen a sus obras literarias posteriores. El propio Goethe excluyó *Von deutscher Baukunst* de la edición de sus obras hecha en la década de 1820 (cfr. las notas de *Von deutscher Baukunst,* 1823, ed. de 1953, pp. 181 ss.). Poco después de su viaje a Italia abandonó su predilección por el Gótico –el culto al sentimiento le resultaba ya insufrible, como también después el misticismo de los románticos.

Goethe había leído las obras de Shaftesbury por recomendación de Hamann y de Herder. En una serie de poemas en torno a 1770 exalta el poder creador del artista. Zeitler ha destacado el poema «Kenner und Künstler», donde la creación artística es incluso comparada a la procreación. (Esta idea no está en Shaftesbury, pero se puede encontrar en Lucrecio, quien compara la semejanza entre la idea y la forma realizada, *figura,* al parecido entre padres e hijos –una idea que tuvo su influencia en el concepto de «figura». Cfr. Auerbach, 1938, p. 440; Lucrecio, *De rer. nat.* 4, 1223.)

Después de establecerse en Weimar en 1775, Goethe se dedicó intensamente al estudio de la naturaleza –botánica, osteología, etc.–. De ahí surgió la tesis de que el mismo carácter orgánico y las mismas leyes que pueden reconocerse en la obra de arte pueden también demostrarse en la morfología de las plantas. De los estudios botánicos nació lo que Goethe más tarde llamaría su «idea más profunda y personal»: la de la *Urpflanze* o protoplanta (en los años 1786-1790). Ésta es la forma natural fundamental, que encierra en sí todas las demás posibilidades de desarrollo morfológico. Ella recoge aquella verdad y necesidad que identifica a toda vida orgánica: «La misma ley puede aplicarse a toda vida» (carta a Frau von Stein, 17 de mayo de 1787). Las analogías de estos principios con la creación artística estaban ya presentes en los primeros escritos de Goethe, en Sulzer y en *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) de Herder, donde el hombre es comparado a una planta.

Viaje a Italia

El viaje a Italia de 1786-1788, el encuentro con la Antigüedad y con los artistas y profesores neoclásicos en Roma y el trato con su compañero de viaje, Karl Philipp Moritz, orientaron a Goethe a una concepción más clasicista del arte: es preciso captar el carácter objetivo de la obra y los principios que lo sustentan. De esto trata su escrito teórico *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil* (*La simple imitación de la naturaleza, la manera y el estilo,* 1789). La «simple imitación de la naturaleza» se fija en la realidad visible como «material» de la representación. La «manera» (claro préstamo del italiano *maniera*) es la expresión personal de un artista. Por encima de ambas se

halla el «estilo», que está determinado por el ser de las cosas mismas. La pura existencia de una cosa es inaccesible al hombre, pero puede quedar expresada en la forma sensible de la obra de arte. De ese modo, en la cosa particular representada puede reconocerse, como en la metáfora acertada, la idea universal. Partiendo de esta identidad de lo universal en lo particular, desarrollará más tarde Goethe, estimulado por su relación fecunda con Schiller, su «concepto del símbolo representativo» (véanse pp. 433 s.).

En una carta a Eckermann de 1827 dice Goethe de Winckelmann: «Leyéndole no se aprende, pero se llega a ser algo» *(Man lernt nicht, wenn man ihn liesst, aber mand wird etwas)*. En esta observación se aprecia el espíritu del neohumanismo: el camino hacia la grandeza implica la atención a los antiguos y los clásicos –la imitación es aquí más un punto de partida que el motor del desarrollo de la propia personalidad–. Había que salvar aquel abismo entre naturaleza y civilización al que Rousseau se refería en su crítica de la cultura, es decir: el entendimiento, la técnica y el orden social debían ser reconciliados con el sentimiento y la individualidad. Según Winckelmann, esta armonía estuvo ya realizada en el orden político y en la cultura de los griegos. El mismo ideal tenían en la mente los numerosos viajeros que visitaban la Ciudad Eterna para alcanzar un equilibrio anímico como el que expresaban los antiguos *kalokagathoi* (sobre este concepto, véase p. 38).

Esta aspiración a la grandeza, pureza y belleza de la Grecia clásica encontró su expresión en la escultura y la pintura clasicistas (Canova, Thorvaldsen, Sergel, Gavin, Hamilton, Mengs, Koch, Cornelius) y en los poemas y dramas inspirados en temas y mitos de la Antigüedad de Goethe, Kleist y Hölderlin. La cercanía a la Antigüedad y el paisaje cultural meridional creaban las condiciones para esa regeneración interior que Winckelmann, Rousseau, Diderot y muchos otros habían imaginado. (Sobre el ambiente intelectual de Roma, véase la descripción, todavía válida, de Justi [1866], 1956; y sobre la idea de la formación cultural, H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode,* 1975, pp. 7 ss.)

En el *Diario* que escribió Goethe en Italia podemos seguir el progresivo acercamiento del poeta al Clasicismo. En el norte de Italia se muestra impresionado por la arquitectura de Palladio. De los pintores, destaca a Veronés y a Tiziano. Su tendencia clasicista le hace revisar su antigua valoración negativa de Guido Reni. El Gótico, glorificado en sus años mozos, palidece a la vista de la arquitectura griega, sobre todo en Pesto y en Sicilia. La imitación de la Antigüedad debe entenderse en Goethe, como en Heinse y en Hölderlin, como una disposición; significa una actitud vital del artista.

Rafael no fue grande, según Goethe, porque «imitase» a los griegos, sino porque veía la naturaleza «como un griego». El arte griego se distingue por la capacidad de captar lo «característico», es decir, de expresar lo universal en lo particular (véase la definición goethiana, arriba citada, de «estilo»). Se puede, ciertamente, observar una tendencia a traspasar límites en las diferentes artes, pero la misión del artista es explorar todas las posibilidades de un género dentro de sus límites lógicos. (Si bien Goethe no se cierra a los artistas que se dedicaron traspasar esos límites. Así, por ejemplo, a Rubens y a la pintura holandesa del siglo XVII, que merecieron su mirada atenta. Sobre Ruysdael, véase p. 433.)

Como otros teóricos de su época, Goethe defendió la idea de que las artes plásticas apetecen lo «pintoresco». Herder, y luego Hegel, extrajeron ciertas consecuencias históricas de este planteamiento, y hasta en el esquema que trazó Wölfflin de la evolución de los estilos desde el Renacimiento hasta el Barroco, o en los conceptos de «lo háptico y lo óptico» de Riegl resuena esta hipótesis de la morfología estilística.

Moritz

Goethe hizo su viaje a Italia en compañía de Karl Philipp Moritz (1756-1793), cuya defensa de lo clásico y de una concepción objetiva del arte y del estilo dejaron huella en él. Según Moritz, la obra de arte debe entenderse como un todo al que nada puede añadirse ni restarse sin destruir su armonía. Es comparable a un microcosmos, y el artista a un «creador» divino. En esto, la proximidad a Shaftesbury es innegable (véase p. 362). También en su empleo del concepto de genio coincide Moritz con el inglés: la génesis de una obra de arte nunca podrá comprenderse por la acción de algo exterior. Sólo el propio artista creador puede entenderla. En el momento de su nacimiento, la belleza ha cumplido ya su verdadera finalidad: «El único gozo supremo... de la belleza... es siempre el del genio creador que lo produce, y por eso lo bello alcanza su finalidad suprema en su nacimiento, en su ser ya cumplido» (*So bleibt der einzige höchste Genuß... der Schönheit... immer dem schaffenden Genie, das es hervorbringt, selber, und das Schöne hat daher seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht –Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788. Este texto de Moritz fue incluido en el *Italienische Reise* de Goethe. También se publicó en 1789 en la *Monatschrift der Akademie der Künste*. Véase *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, ed. de 1962).

El acceso del espectador a la obra, prosigue Moritz, acontece de forma intuitiva: la forma autónoma se le presenta como una porción de la naturaleza, como espejo del universo y de lo infinito. Una descripción de su contenido en modo discursivo supone una limitación de lo artístico. En este caso sólo tiene cabida un significado subordinado, «alegórico». (Sobre el concepto de símbolo en Moritz, cfr. Pochat, 1983, pp. 26 ss.)

A la condensación formal de lo infinito en la forma sensible finita corresponde, según Moritz, la elaboración de la materia mitológica, que tiene sus raíces en la imaginación del artista. La vida anímica inconsciente se muestra en la metáfora o en la figura visible de las artes plásticas. Ellas hablan un lenguaje fantástico. Con este sondeo de la creación artística abre Moritz un camino que recorrerán románticos como Jean Paul y Novalis (véase la *Götterlehre* de Moritz, 1790/1791). Como Goethe en su idea de la protoplanta, o más tarde Coleridge en su caracterización de la génesis de la obra poética, sustenta Moritz la opinión de que la creación artística está gobernada por ciertas leyes formales propias. La concepción del arte de Moritz refleja, así, dos corrientes que se destacan poderosamente a fines del siglo XVIII: una es la que acentúa la forma acabada, la autonomía y la belleza universalmente válida de la obra clásica, y la otra, la que fija la atención en el proceso dinámico, orgánico de la creación, el carácter fantástico de la obra artística y el papel primario de la intuición en la comprensión del arte (véase al respecto Sörensen, 1963, así como

la exposición del concepto de símbolo en Pochat, 1983, pp. 221 ss.). En la teoría de Moritz hay ideas que Kant expuso de manera sistemática en su *Crítica del juicio*. La exigencia de Moritz de una forma artística autónoma está también en el origen de la definición goethiana de la «forma objetiva, representativa, del símbolo».

Heinse

Wilhelm Heinse (1746-1804) ocupó una posición marginal en la colonia alemana en Roma, aunque su teoría del arte era de todo punto novedosa. Heinse define en la historia de la estética una posición intermedia entre el Clasicismo y el *Sturm und Drang*. Ekman lo ha calificado de «naturalista pagano», dado que, para él, el ideal del hombre era resultado de la fusión de intelecto y sensualismo. En la belleza del arte clásico encontraba un estímulo para la acción ética. Por otra parte, siendo Heinse uno de los primeros que subrayaron el lado dinámico de la cultura griega, puede considerársele un precursor de Friedrich Schlegel y de Nietzsche.

La tarea más importante de la vida humana y del arte consiste, según Heinse, en favorecer el desarrollo del individuo y garantizar su libertad. El estado de naturaleza es el más cercano a este ideal, mientras que la sociedad, con sus normas morales, se ha revelado en el curso de la historia como un obstáculo para la autorrealización del hombre. Lo característico de los antiguos fue siempre el hombre *completo* (cfr. *Sämtliche Werke,* vol. 8, p. 118). La libertad y la vida son más importantes que las leyes y convenciones morales universales.

Lo *bello* en la naturaleza consiste para Heinse en lo orgánico y apropiado, en lo típico del género. Para Heinse, lo bello no es sino lo capaz de vida, lo vital, y ello le aproxima a Diderot. En tono polémico muestra su oposición al ideal de Winckelmann y a las figuras exangües de Mengs. El método y la obra de un artista deben estar conformes con su naturaleza y su experiencia personal; deben ser expresión de vida individual. La obra de arte constituye un todo al que las partes están subordinadas. Por su carácter expresivo, también lo feo y repulsivo tienen derecho a un sitio en ella –un aspecto que más tarde desarrollarán los románticos (cfr. también p. 404, sobre Diderot).

Además de aceptar la separación que Lessing introdujo entre arte y poesía, Heinse separa el dibujo de la pintura. El dibujo debe seguir el modelo de la Antigüedad; la pintura, el de la naturaleza. La caracterización que hace Heinse del *disegno* acusa la misma predilección que tenían los clasicistas por el puro contorno y la silueta, que sin duda tenían un especial significado en algunas esculturas canónicas, como el Laocoonte y el Apolo de Belvedere.

A diferencia de Winckelmann y de Lessing, Heinse poseía una notable sensibilidad para el color. Coincidía con críticos anteriores, como Roger de Piles, en el reconocimiento del mérito de Rubens; pero esto contribuyó a aislarle de los neoclasicistas de la época (*Briefe an die Düsseldorfer Galerie,* 1776/1777).

Heinse también se hizo un nombre en el mundo literario como autor de la primera «novela de artistas»: *Ardinghello* (1787). En ella, el color es expresión directa de la imaginación artística y de la genialidad, y la pintura paisajística, asociada desde Boschini al

concepto de lo «pintoresco» *(pittoresco),* ocupa un lugar especial. Igualmente lo ocupa en las célebres *Cartas* de Salomon Gessner, que se publicaron en el mismo año en Zurich.

El concepto goethiano de símbolo

Ya en el artículo *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil* (1789, escrito tras regresar de Italia) hemos visto cómo Goethe destaca la objetividad y autonomía de la obra de arte: por medio del «estilo», que recoge lo característico, lo esencial de un objeto, lo universal queda expresado en lo particular (véase p. 430). El estilo une el concepto con el objeto; de ese modo, la obra de arte es aquello que nos presenta a la vez que es *representativa* de otra cosa (cfr. Pochat, 1983, pp. 28 ss. y cuadro 4). La obra de arte es así tanto silente, encerrada en sí, como parlante. La sola existencia de la imagen o de la metáfora poética basta para que se cumpla la función representativa. La obra es un fragmento de naturaleza (Goethe se acerca aquí a la «cosa en sí» kantiana) y sólo el artista en el momento en que la crea tiene experiencia de la fusión de materia y forma en una unidad viva.

En la década de 1790 Goethe continuó ahondando en esta concepción del arte. El carácter autónomo de la obra de arte, que habla de sí misma siendo, sin embargo, universal, es tema recurrente en la correspondencia de Goethe con Schiller, el cual se aproximaba al arte por el lado opuesto. En la carta a Schiller de 16 de agosto de 1797 habla de «objetos simbólicos»: «... son casos eminentes que, en una diversidad característica, aparecen como representantes de muchos otros, que encierran en sí una cierta totalidad... y así, tanto desde fuera como desde dentro, reclaman una cierta unidad y universalidad» (*... es sind eminente Fälle, die in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen... und so von außen als von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen*. Staiger [ed.], 1977).

Goethe piensa, con Moritz y Kant, que la forma sensible de la obra de arte sólo es accesible a la experiencia intuitiva, estética, por eso toma carácter simbólico. Esto contrasta con el signo alegórico, que se dirige al entendimiento del hombre y hace referencia a otra cosa que él mismo.

El empleo diverso y oscilante del concepto de símbolo en Goethe ha llevado a Sørensen a distinguir tres tipos de símbolo: el *objetivo,* que acentúa la forma autónoma de la obra que, cual microcosmos, refleja lo universal; el *emocional,* que no sólo destaca lo esencial de la forma natural, sino que también incluye el sentimiento del artista cuando la contempla. (Hacia el final del estudio de Goethe *Ruysdael als Dichter* [1816] se lee que «el artista puramente sentidor y de mente clara, que se muestra como poeta, alcanza un simbolismo perfecto, y la salud de su sentido externo e interno nos deleita, enseña, entona y vivifica»; ed. de 1953, p. 142.)

Del símbolo *representativo,* cuyo concepto Goethe desarrolló en la década de 1790, ya hemos tratado. Es y será siempre propio del poeta. Lo encontramos también en la *Teoría de los colores* (1810), donde la capacidad del color de hacer inmediatamente del efecto sensible y el significado una sola cosa tiene un carácter «simbólico».

La teoría de los colores de Goethe

Con su *Farbenlehre* Goethe no sólo hizo una influyente aportación a la teoría de los colores y al estudio de los fenómenos cromáticos –que en ciertos aspectos retomaba ideas de la óptica antigua y medieval–, sino que también expuso su método gnoseológico particular e independiente.

Ya en el Renacimiento se intentaba conocer la esencia de la naturaleza por las dos vías de la observación empírica y la experiencia mística. De la ciencia natural del siglo XVI, ocupada con las fuerzas mágicas de la naturaleza, se originó una tradición de curso subliminal que se extendió hasta el Romanticismo, en la que el misterio de la naturaleza y el gobierno de un poder superior y de las fuerzas ocultas parecían revelarse a los ojos del hombre impresionable. La mística, el panteísmo y el ocultismo volvían ahora a florecer, y las doctrinas de Boehme y de Spinoza eran objeto de veneración.

Pero Descartes había mostrado en sus *Meditationes* (1641) que sólo los principios del pensamiento podían introducir en los fenómenos engañosos y las percepciones a ellos ligadas una relación lógica y prestar un sentido al mundo fenoménico. La capacidad sintética del pensamiento pudo luego seguir afirmándose a pesar de la crítica gnoseológica de los sensualistas. Kant le dio un fundamento trascendental, aunque con ciertas restricciones.

Tanto si se la entendía como un grado inferior del conocimiento humano (Baumgarten) o como la «capacidad de juzgar estéticamente» (Kant) limitada a la experiencia sensible, la percepción y el juicio del mundo sensible y sus cualidades constituían una capacidad irrenunciable, adicional, del hombre como ser instintivo y racional.

Goethe tejió con estos distintos hilos su *Teoría de los colores*. Tuvo en cuenta la naturaleza orgánica al tomar el fenómeno del color como lo que *aparece* en el acto de la visión, sin referirlo a ninguna ley física subyacente de naturaleza cualitativo-abstracta. Vinculó a la perspectiva empírica el sentimiento acompañante que el juicio estético refleja. Finalmente dejó el contenido entero, lo esencial del mundo visible, abierto a la fuerza intelectiva, sintética, del hombre, que en cualquier momento es capaz de reproducir, revivir experimentalmente su acto de conocimiento. En el prólogo a la *Teoría de los colores* de 1810 se lee:

> Todo mirar se convierte en un observar, todo observar en un reflexionar, todo reflexionar en un relacionar, y así puede decirse que en toda mirada atenta al mundo teorizamos. Pero hacer y emprender todo esto con convicción, con conocimiento de nosotros mismos, con libertad y, usando una palabra atrevida, con *ironía,* requiere esta habilidad, para que la abstracción que tememos sea inofensiva, y el resultado que esperamos de la experiencia, algo vivo y útil.
>
> *Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinenn in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbsterkenntnis, mit Freiheit und, um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit* **Ironie** *zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich und das Erfahrungsresultat, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll.* (G. Ott [ed.], O. Proskauer [1979], 1984, I, pp. 47/48.)

Lo peculiar de la investigación goethiana de la naturaleza, que trata de eludir la especialización y la abstracción, para fijar la atención en lo cualitativo de los fenómenos en vez de lo cuantitativo, no tuvo en este caso mucha repercusión; debido, por una parte, a que no se hicieron los experimentos que habrían sido necesarios para la confirmación viva de sus ideas, y, por otra, a que los científicos estaban demasiado convencidos de la verdad de las leyes físicas de Newton como para reconocer el planteamiento y el objetivo diferentes de Goethe. Es mérito de Rudolf Steiner el haber puesto en conexión la teoría de los colores de Goethe con su particular concepción de la ciencia (véase la Introducción y los Comentarios a la edición de la *Teoría de los colores* de Goethe publicada en 1979).

En los años inmediatamente posteriores a su viaje a Italia se ocupó Goethe, al mismo tiempo que en los estudios sobre la metamorfosis de las plantas, en los primeros esbozos de su teoría de los colores. El estímulo para escribir sus *Beiträge zur Chromatik (Optik),* 1791/1792, se lo dieron, según afirma el propio Goethe, por una parte sus vivencias de los paisajes y de los fenómenos meteorológicos, y, por otra, su interés por la pintura y la ausencia de una verdadera teoría de los colores. Su oposición a Newton es ya declarada en la Introducción.

Fundamental respecto a los colores y al mundo de los fenómenos en general es, escribe Goethe, la oposición entre luz y oscuridad. (Steiner llega a considerar a ambas entidades espirituales, de las que depende el ser y el no ser.) La luz del sol sólo puede valer como una aproximación al verdadero principio de la luz (cfr. también Platón, véase p. 37). Una idea es también el espacio, pues no es sino una traducción conceptual de un estado del alma: «Al estado del espacio en torno nuestro cuando, teniendo una visión normal, no vemos ningún objeto, lo llamamos oscuridad» (1984, pp. 2, 23). En principio, el espacio hace presentes las cualidades de las cosas particulares, por medio de las cuales la luz aparece «como el efecto de un objeto determinado que se encuentra en el espacio» (2, 24). La luz toma así el carácter de un principio que nunca podremos representarnos abstractamente, y del que tenemos una experiencia aproximada en la luz solar y en las cosas iluminadas. Para Goethe, los dos principios de la luz y la oscuridad existen en el mundo enfrentados casi en modo maniqueo entre sí y luchando por el predominio.

Como ya advirtieron Aristóteles y los árabes, los colores aparecen en la superficie de los cuerpos (véanse pp. 52 y 144 ss.). Los colores básicos son el azul, el amarillo y el rojo, así como los colores mixtos que de ellos resultan. Blanco y negro no son propiamente colores, como se pensaba ya en los comienzos de la época moderna (cfr. Alberti, véase p. 219). Ambos «representan» respectivamente la luz y la oscuridad. Los pigmentos son de naturaleza químico-material, mientras que los efímeros fenómenos cromáticos de los prismas expresan la esencia del color y pueden considerarse *absolutos* (2, 24 ss.).

A continuación se detiene Goethe en la estructura del prisma y los experimentos que éste permite. Goethe demuestra la aparición de colores absolutos también en los bordes de superficies negras y blancas, los cuales cambian además polarmente al pasar de unas a otras. También estudia la radicación cromática en superficies con color, que pueden ser homogéneas o heterogéneas. Se trata pues, en este esbozo, de una *teo-*

ría fisiológica de los colores, es decir, del fenómeno del color en el acto de la visión como algo vivo, del cual podemos inferir la esencia de ese fenómeno.

En un estudio posterior (1794) analiza Goethe los fenómenos del blanco, el negro y la mezcla de ambos en el gris. Como dijimos, el blanco y el negro representan respectivamente la luz y la oscuridad. El gris es como un enturbiamiento o ensuciamiento del blanco. Totalmente puros son solamente el amarillo y el azul, siendo el verde una mezcla de ambos, y el rojo, en cambio, un estado al que aquéllos pueden tender (2, 82). El círculo de colores que sobre esta base podemos formar muestra el siguiente orden: púrpura, rojo amarillento, amarillo, verde, azul, rojo azulado y nuevamente púrpura. Cuando de una mezcla de los colores mencionados no resulta ningún color, estamos ante el color «original»: el gris (cuadro 24a).

Acto seguido, el autor muestra su disconformidad con Newton, quien quiso demostrar que la luz incolora estaba compuesta de varios colores, y que el blanco se puede producir con varios colores (Newton, *Óptica, Prop. V. Teorema IV, Lib. I, Parte II;* esta última conclusión de Newton significaba en el fondo una inversión de la teoría antigua de los colores y los pigmentos, según la cual todos los colores resultan de la mezcla del blanco y el negro (véanse pp. 23 s. y 52 s.). Newton redujo el apagamiento o ensuciamiento del blanco a la absorción de la luz por los pigmentos. A lo cual Goethe oponía –con razón en lo que se refiere a los pigmentos– que la mezcla de todos los colores da un gris, nunca un blanco.

Esta objeción, en concreto, ha sido siempre, a mi juicio, escamoteada, y la relativa a los colores primarios casi nunca se ha tenido en consideración. Goethe no pretendía «ir de las percepciones a las causas de las mismas por medio de una cuidadosa reflexión», sino examinar y aclarar el *protofenómeno* del color en un contexto establecido por el entendimiento (cfr. Steiner, ed. 1984, 1, 28). La luz, se lee más adelante, es como protofenómeno una e indivisible –el prisma no representa la condición original de los colores, sino que los somete a una condición *deducida* (secundaria).

Estas reflexiones de carácter gnoseológico trataban en el fondo de cuestiones que hacia 1800 inquietaban a todas las mentes: la relación entre hombre y naturaleza, la

Cuadro 24a. Goethe. El círculo de colores y sus relaciones internas.

búsqueda de la relación ideal entre el sentir y el pensar, la búsqueda de la unidad y la idea de la naturaleza como un mundo de hechos inconscientes donde reina la necesidad y al que se oponen la conciencia y la libertad humanas. Al puro idealismo de Fichte, la posición del mundo como «no-yo», opone Goethe un «idealismo empírico». Ser y conciencia están para Goethe en mutua relación, pero Goethe no da ese paso que lleva a disolver todas las cosas y la existencia misma, con sus contradicciones, en la autoconciencia, la intuición intelectual o la reflexión.

La observación y la explicación siempre están acopladas; Goethe plantea la siguiente cuestión: *¿De qué manera puedo expresar como* idea *aquello que* observo *como naturaleza?* El sentimiento nace del principio de unidad «y se despliega en las percepciones metamorfóticas del mundo» (Steiner, ed. de 1984, 1, 23). También en lo percibido rige el principio de unidad. En el caso de las cosas inorgánicas rige en la forma de las *leyes naturales* abstractas. La unidad manifiesta del mundo orgánico despliega su esencia en el *tipo*. En el hombre finalmente, intuición e idea se unen en la *autoconciencia*, en la reflexión (cfr. Steiner, *ibid.*, pp. 29 ss.). La intuición, que sólo la luz hace posible, y el conocimiento a ella asociado adquieren profundidad mística en el *Etwurf einer Farbenlehre* de 1810, en el que se empieza diciendo que lo mismo sólo por lo mismo puede ser conocido:

> Si el ojo no fuese solar,
> ¿cómo podríamos ver la luz?
> Si el poder de Dios no viviese en nosotros,
> ¿cómo podría lo divino estremecernos?
>
> *Wär' nicht das Auge sonnenhaft,*
> *wie könnten wir das Licht erblicken?*
> *Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,*
> *wie könt' uns Göttliches entzücken?*
> (ed. 1984, 1, pp. 56 ss.)

(Hay en este contexto una mención a las especulaciones de Jakob Böhme en *Aurora, das ist: Morgenröthe im Auffgang und Muster der Philosophie,* 1634, p. 33. El contexto neoplatónico de esta idea se encuentra ya en Plotino; véase p. 83.)

La Sección primera de la *Teoría de los colores* (1810) trata de los *colores fisiológicos*, pero no tanto de *cómo* éstos se realizan en el sujeto cuanto de qué aparece en el acto recreador de la visión. Aquí es fundamental la estructura de la retina, capaz de proporcionar las dos sensaciones contrarias de la luz y la oscuridad. (En este contexto se remite Goethe a la óptica anterior de Kepler, Beccaria y otros, así como a investigadores de la naturaleza como Boyle, Rizzetti y Buffon.)

Tras una larga sección sobre las superficies e imágenes monocromas, Goethe pasa a considerar las coloreadas, así como el fenómeno del contraste simultáneo en la visión y la importancia del círculo de los colores para el ojo. Basándose en experimentos especiales y observaciones generales de la naturaleza, analiza el fenómeno de las

sombras coloreadas, las cuales están en contraste polar con las superficies que las rodean. Las bujías y los fenómenos que las rodean *(«halos»)* cierran esta exposición de la percepción *fisiológica* de los colores por el ojo normal; luego sigue un ensayo anterior añadido sobre la *Percepción patológica de los colores* (1806) (1984, 1, pp. 96 ss.).

De la sensación subjetiva de la percepción cromática pasa Goethe, en la Sección segunda, a los fenómenos pasajeros que constituyen los *colores físicos* y sus condiciones objetivas, independientes en gran medida de la visión y de los cuerpos (cfr. los «colores absolutos» antes tratados; véase p. 435). Las condiciones ópticas son: las de la reflexión *(catóptricas)*, las de la difracción *(paróticas)*, las de los medios translúcidos *(dióptricas)* y las de los fenómenos que aparecen repentinamente sobre superficies incoloras *(epópticas)*.

En su análisis de los colores dióptricos vuelve Goethe a sus anteriores *Beiträge zur Chromatik* (1984, 1, pp. 107-201). Nuevamente ve la misión fundamental del científico en la producción de un contexto experimental que establezca las condiciones originales para la aparición del «protofenómeno» en la naturaleza, en las cuales se muestran las leyes que lo rigen:

> Vemos, por una parte, la luz, lo claro, y por otra la ausencia de luz, lo oscuro; entre ambos ponemos lo turbio, y de estos opuestos surgen, por una mediación que hemos de suponer, los colores, igualmente en oposición, pero al punto remiten éstos directamente, desde su relación mutua, a algo que les es común.
>
> *Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Helle, auf der anderen die Fisnternis, das Dunkle; wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen, mit Hilfe gedachter Vermittlung, entwickeln sich gleichfalls in einem Gegensatz, die Farben, deuten aber alsbald durch einen Wechselbezug unmittelbar auf ein Gemeinsames wieder zurück.* (1984, 1, p. 116.)

Goethe vuelve a distanciarse en principio de la tradición científica newtoniana: ésta va más allá de los protofenómenos y sólo busca explicaciones causales.

La segunda parte de «Los colores físicos» se mueve principalmente en el plano de lo objetivo, aunque también las observaciones subjetivas de la refracción prismática desempeñan aquí un papel. «Objetiva» es la luz solar, y para Goethe merece especial atención el fenómeno de la refracción cromática.

En la Antigüedad, la teoría química de los colores partía ante todo del proceso de oxidación de los materiales al ser quemados y reducía los colores a las proporciones en que los elementos están mezclados junto al calor y el frío, la sequedad y la humedad (véase p. 54). Parecido es el proceder de Goethe en la Sección tercera sobre los *colores químicos*. En la polaridad de ácidos y bases *(álcalis)* ve una relación análoga a la de la luz con la materia y relaciona los colores particulares con las proporciones de las mezclas y el grado de acidificación de los metales como generadores de aquéllos.

Del mismo modo que la naturaleza se desarrolla desde lo inorgánico hasta formas cada vez más altas de vida orgánica y espiritual, los colores elementales se tornan fenómenos cada vez más pasajeros paralelamente a la estructura cada vez más compli-

cada del ser orgánico. La relación entre carácter y color de la piel es incuestionable. Estas ideas, tomadas de las teorías de los temperamentos y de los elementos, es incluso aplicada a naciones enteras.

Goethe expone cautelosamente la opinión de que el hombre blanco es el más bello, «porque es el que menos propende a lo particular» (1984, 1, p. 245). En lo que respecta a la forma, el color blanco representa la «cumbre de la figura humana». La idea ominosa de la raza, aquí en estado embrionario, queda así vinculada al ideal clasicista. (En la posterior teoría de los caracteres de Carus pueden demostrarse tendencias similares.)

En la Sección cuarta (1, pp. 201 ss.) se pregunta Goethe por el significado general, más profundo, de todos los fenómenos cromáticos, por la facilidad con que brotan y por su fuerza, objetividad, intensidad y variedad.

En la Sección quinta volvemos a encontrar un importante deslindamiento de las ciencias naturales, especialmente de la física: el físico tiene la misión de avanzar hasta los protofenómenos; el filósofo, en cambio, debe poner a éstos en consonancia con las ideas. Su misión empieza donde la del científico acaba.

El efecto del color en el ánimo tiene su importancia; de ahí que llegase a constituir un elemento del arte capaz de contribuir a «los más altos fines estéticos» (Sección sexta: *El efecto sensible-moral de los colores*, 1, p. 275). Esta sección trata, entre otras cosas, del efecto inmediato del color «en sí», del que también trataría la teoría romántica, elementalista, del arte. Enérgicos y vivaces son los colores (cálidos) del «lado más»: amarillo, rojo amarillento y amarillo rojizo; y los del «lado menos» (los fríos) producen sensación de «inquietud, blandura y nostalgia» (recuérdese, en este contexto, la romántica *flor azul* de Novalis). La mezcla de los colores polares amarillo y azul en el verde produce, según Goethe, sensación de equilibrio y satisfacción. Del orden cromático resulta el círculo de los colores: púrpura, amarillo rojizo, amarillo, verde, azul y azul rojizo (cuadro 24). Este círculo muestra la totalidad y la armonía de los colores. También muestra las combinaciones de colores vecinos. Este despliegue polar aparece también ilustrado mediante un pentagrama (1984, 1, p. 287).

Además de estas consideraciones generales sobre el efecto de los colores, Goethe ofrece, en un pequeño apartado *(Consideraciones históricas),* ejemplos concretos de convenciones relativas a los colores, deteniéndose en la relación que éstas guardan con el clima y la sociedad.

En lo referente al color en la pintura, Goethe comienza analizando el tradicional *clair-obscur,* que pone a los cuerpos en mutua relación. En las superficies claras y oscuras, separadas unas de otras, encuentra lo estético su expresión más perfecta, mientras que el ejemplo más natural de claroscuro, la esfera, tiende a lo «nebuloso» debido a sus difuminaciones (1, pp. 295 ss.). Con esta idea contrasta la demostración, completamente opuesta, de Nicerón, en la que la indefinición de las figuras anamorfóticas pone de manifiesto la inconstancia del fenómeno visible (véase p. 330). En Nicerón, los matices o gradaciones de los tonos, que son superados en la seguridad de las formas artísticas, constituyen el protofenómeno).

Al comienzo de su *Teoría de los colores,* Goethe había partido de las condiciones subjetivas de la percepción de los colores para pasar de ellas a las formas objetivas fe-

	Colores primarios	Círculo de colores	Colores fisiológicos
1791/1792	Rojo (Amarillo) Verde (Azul) Violeta Azul (Violeta) Melocotón (Rojo) Amarillo		Verde } Rosa, Melocotón, Púrpura
1793	Rojo amarillento Verde Rojo azulado Azul Púrpura Amarillo	Púrpura Rojo amarillento Amarillo Rojo azulado Azul Verde	
1810	Rojo amarillento Verde Rojo azulado Azul Púrpura Amarillo pero: Anaranjado y Violeta = Púrpura	... Úsese el círculo de colores iluminado... Así exigen el amarillo, el violeta, el anaranjado, el azul, el púrpura, el verde. Pero: Rojo en vez de púrpura	el amarillo exige el azul rojizo el azul exige el amarillo rojizo el púrpura exige el verde Pero: el azul rojizo y el amarillo rojizo ¡de rojo azulado y rojo amarillento! También: violeta y anaranjado
1822		Rojo Rojo amarillento Rojo azulado Círculo de colores válido para todos los fenómenos Amarillo Azul Verde	Amarillo Azul Rojo Violeta Anaranjado Verde

Cuadro 24b. Goethe. Evolución de su teoría de los colores (según Matthaei).

noménicas de los colores físicos y químicos. Sus análisis terminan nuevamente en el terreno de lo subjetivo: en el breve examen del *efecto sensible-moral de los colores*. Sólo una meditación como ésta puede llevar a cumplimiento el estudio científico (a la manera característica de Goethe) de los colores. En contraste con la tendencia abstractiva, filosófico-reflexiva, de Schiller, Goethe se mantiene en la intuición: el efecto moral del color no brota de la reflexión, sino que se da inmediatamente en la visión. Por eso hay que diferenciar entre colores *alegóricos,* convencionales y arbitrarios, y colores *simbólicos,* cuyo efecto expresa su significado. A esto se añade la interpretación *mística* del color, a la que puede éste prestarse en las figuras esquemático-geométricas (el triángulo equilátero o el pentagrama). Aquí aparecen de manera misteriosa las proporciones originales (sobre la evolución de la teoría goethiana de los colores, véase el esquema de Matthaei; cuadro 24b).

Aquí pone fin el poeta a su investigación –para no «exponerse a que le acusen de exaltado»–. Seguramente era consciente de la proximidad de su teoría de los colores a las tendencias abstractas de la teoría romántica del arte. Ello se desprende también de la carta, aquí incluida, de Philipp Otto Runge a Goethe de 3 de julio de 1806, en la que el pintor

trata del círculo de los colores y del empleo del blanco y el negro desde un planteamiento parecido al de Goethe en su teoría de los colores (véase ed. 1984, i, pp. 311-316).

El valor «simbólico» del color era, sin duda, el aspecto más próximo a la concepción goethiana de la ciencia y el arte; en él se expresa aquella *Repräsentaz* que Goethe consideró en ambos dominios. Sólo desde esta cosmovisión que aspira a la unidad puede entenderse y valorarse la contribución de Goethe a la estética de la percepción y el sentimiento. Ella tenía para él valor normativo. En la *Reflexión* n.° 752 de *Kunst und Altertum* (1826) se lee: «Éste es el verdadero simbolismo, en el que lo particular representa a lo universal no como ensueño ni como sombra, sino como revelación viva-momentánea de lo inescrutable».

La sobria y objetiva concepción goethiana del arte, que después del viaje a Italia adquirió carácter normativo, y que reflejan los artículos del poeta sobre arte y su empleo del concepto de símbolo, conllevó desde el principio una oposición a la escuela romántica, con su aspiración a lo infinito, su misticismo y su exaltación. La posteridad recibió de la poesía de Goethe ejemplos eminentes de representanción simbólica, que tomaban aquel carácter de aparentes productos de la naturaleza al que Kant se refirió en su teoría del genio artístico (véase p. 449). Lo que Goethe llevó a cabo en el dominio de la poesía, lo efectuó Kant en el de la filosofía y la estética: una síntesis de las corrientes más diversas de la vida intelectual del siglo XVIII, que a la vez marcaba un nuevo comienzo exigido por la profundidad y claridad de las ideas. A ambos les unía la fe en el hombre, en el entendimiento y en el equilibrio del alma, así como la afirmación del mundo sensible, vivo, pero siempre dominado. Las dudas de naturaleza gnoseológica o moral, que desde mediados del siglo habían surgido como reacción contra la Ilustración, no servían más que para oponerse a la autoconciencia de una humanidad madura.

Kant

En la segunda mitad del siglo XVIII, el optimismo y la creencia en el progreso, que hasta entonces habían animado a científicos y filósofos, tuvieron que ceder cada vez más ante el escepticismo y la duda. Frente a la razón y el nihilismo axiológico se defendió el sentimiento y los valores morales. Y el deber y la abnegación aparecieron como los nuevos ideales de la sociedad burguesa. En este mismo sentido se ha interpretado el cambio que experimentó el gusto en las artes plásticas desde el Rococó hasta el Neoclasicismo –un retorno a las normas fijas y al ideal de la equivalencia entre lo bello, lo verdadero y lo bueno.

En el terreno de la teoría del conocimiento, la filosofía empirista y sensualista (Locke, Berkeley, Hume y Condillac) había hecho depender la experiencia y el saber humanos de la percepción inmediata del mundo sensible. Los seguidores de Locke no reconocieron al entendimiento ningún papel primario en la estructuración del material de las sensaciones.

Pero el racionalismo no había muerto. Utilizando un método empírico inductivo e hipótesis abstractas, Newton y Leibniz habían intentado hallar leyes universales que fuesen válidas en todo el cosmos. Los postulados leibnicianos de la armonía universal, el principio ontológico de continuidad y la ley de la «razón suficiente» habían pene-

trado, especialmente por mediación de Wolff, en las mentes de la época. D'Alembert y Diderot supieron valorar el pensamiento de Leibniz en los terrenos de la matemática y la filosofía. Y Boullée quiso eternizar a Newton en su proyecto utópico de un gigantesco cenotafio esférico. Pero –como ha observado Cassirer– los problemas filosóficos, gnoseológicos, del racionalismo no prendieron plenamente hasta las últimas décadas del siglo, después de que Raspe publicara en 1765 en Hannover el estudio fundamental de Leibniz en este respecto *(Nouveaux Essais sur l'entendement humain)*.

Dicho de forma simplificada, los racionalistas pretendían haber encontrado unos principios universales que, expresados en enunciados generales, necesarios (apriórico-s), permitían un conocimiento preciso, seguro, de la realidad. Merced a su razón, el hombre era capaz de explicar y dominar el mundo. Frente a los racionalistas, los empiristas sostenían que los conceptos sólo son expresión de la experiencia interna del hombre, y no se les puede reconocer ninguna validez ni verdad universales. El hombre está indisolublemente ligado al mundo de los sentidos –¿cómo podría hacer juicios sintéticos que fuesen independientes de la experiencia sensible, que fuesen *a priori*?

Immanuel Kant (1724-1804) resolvió este dilema filosófico investigando en sus obras capitales sobre la teoría del conocimiento, la ética y la estética los principios válidos en estos dominios y determinando los límites del saber, el obrar y el juzgar humanos. Para poder entender y valorar la aportación de Kant a la estética –aunque la capacidad del juicio estético también desempeña un importante papel mediador en el pensar humano– es imprescindible exponer, aunque sea muy sumariamente, las líneas maestras de su filosofía. Kant calibró la significación y la función atribuidas a la estética. Aunque en Kant influyeron muchos filósofos del siglo XVIII –Leibniz, Baumgarten, Locke, Hume y Home–, su distanciamiento de ellos en puntos decisivos de su filosofía, así como en su estimación del juicio estético, es evidente. En la breve exposición que sigue, que no pretende ser original, espero poder ofrecer una idea adecuada de su teoría del conocimiento y su estética, cuya influencia en la vida intelectual de su época y en la de la posteridad es incuestionable.

Kant compartía la tesis de los empiristas (Hume), según la cual no es posible un saber más allá de los límites de la experiencia sensible; al mismo tiempo se adhería a la lógica de los racionalistas, según la cual las categorías del entendimiento regulan todo lo que los sentidos suministran al hombre.

En 1781 apareció la *Crítica de la razón pura,* en la que Kant se puso a la tarea de examinar críticamente la pretensión y las condiciones de un conocimiento científico seguro y mostrar cuáles podían ser los principios que satisficieran tal pretensión. Con este propósito expuso las siguientes argumentaciones: el hombre conoce el mundo sensible a través de los sentidos y de la intuición y la sensación *(aisthesis)* a ellos ligada; en el mundo sensible, todo se le presenta ordenado conforme a las categorías del espacio (figura, tamaño, relación de las cosas entre sí) y del tiempo –esta última categoría confiere a la intuición interna de la conciencia su forma propia y específica, y se comunica a todas las sensaciones–. A estas dos formas *a priori* de la intuición acompañan las categorías del pensamiento humano, que ordenan todas las cosas en la conciencia según la cantidad, la cualidad, la relación y la modalidad. Estos procesos de la intuición y del pensamiento se desarrollan en todo tipo de experiencia interna: las impresiones de los sentidos son organizadas y guardadas

en la memoria para cuando sea preciso que vuelvan a estar presentes en la conciencia. La experiencia psicológica no tiene ninguna supremacía sobre la sensible e inmediata (Aspelin) y el «yo en sí» no es ningún objeto del conocimiento objetivo.

Las categorías del entendimiento constituyen el único cauce posible del conocimiento humano. Sólo ellas crean con la pluralidad de las impresiones y las imágenes de la memoria las condiciones para que haya unidad en la conciencia. Pero estas categorías del entendimiento no pasarían de ser conceptos vacíos si no las llenasen las impresiones de la percepción sensible y las expresasen las categorías de la intuición. De aquí concluye Kant que el hombre no puede conocer la «cosa en sí»; y también que no hay ningún «entendimiento puro» no determinado por las percepciones sensibles y las formas de la intuición a ellas ligadas. Los enunciados que, refiriéndose a cosas que quedan fuera de los límites que imponen las categorías y la experiencia terrenas, pretenden expresar un conocimiento objetivo (metafísica, cosmología, psicología racional y pruebas teleológicas de la existencia de Dios) son sometidos a una crítica fundamental. Validez universal la poseen las categorías citadas y los juicios del entendimiento que se sirven de conceptos solamente en el marco de la experiencia sensible cual principios universales del pensamiento humano. En este sentido restringido sí cabe hablar de un conocimiento empírico seguro en cada caso particular. Pero saber no equivale a sostener una validez universal forzosa.

No obstante, la razón aspira, en definición de Kant, a lo universalmente válido y al mundo de las ideas. Y aunque esta aspiración es inaceptable por razones lógicas y gnoseológicas, la razón cumple con ella una importante función regulativa en la psique humana: las ideas de la inmortalidad del alma, la unidad del universo o la existencia de Dios inducen al hombre a buscar una legalidad en el mundo y un sentido a su existencia.

En la *Crítica de la razón práctica* (1788) se exponen las condiciones universales de todo juicio *moral* y toda acción moralmente relevante. Aunque los juicios de valor son diferentes en los diversos sistemas sociales y culturas, la voluntad (la *máxima*) que está tras toda acción debe poder «valer en todo tiempo a la vez como principio de una legislación universal» (el llamado «imperativo categórico»).

El deber y el respeto a las leyes morales es lo que hace que una acción sea moral; lo contrario es el egoísmo. La moral sirve al hombre, o a lo humano, en cada persona particular; su sentido está en ella misma. Sólo la posibilidad de elegir da una base a las decisiones morales. Como ser biológico, el hombre vive en medio de pasiones, decisiones voluntarias y acciones que, perteneciendo al orden natural, están desvinculadas de toda responsabilidad. (La misma antinomia se encuentra también en la crítica de Kant a la cosmología y a los conceptos, a ella vinculados, de libertad y necesidad.)

Pero, como ser «libre», el hombre se ve enfrentado a este orden de la naturaleza, que es objeto de la investigación científica. El ideal de libertad postulado por la razón práctica hace a todo hombre ciudadano de un «reino inteligible»: desde la perspectiva subjetiva, el postulado de la libertad, la idea de Dios y el pensamiento de la inmortalidad aparecen dados por la razón práctica, y en tal sentido son «verdaderos». Pero no pueden ser «demostrados» científicamente.

Con ello queda abierto en la conciencia del propio hombre aquel absimo que, en el dominio de la teoría del conocimiento, había separado a la tradición empirista de la

racionalista. Al conocimiento empírico y a la intuición categorial a él asociada se oponen los postulados morales y los dogmas de la razón. Éstos ponen límites a la naturaleza biológica del hombre como ser instintivo; voluntariamente somete el hombre su acción a leyes morales que descansan en ideas metafísicas.

El juicio estético

La tercera obra principal de Kant, la *Crítica del juicio* (1790), trata de la facultad específica de la imaginación y su efecto sobre el entendimiento, referido a lo empírico-lógico, y sobre la razón práctica, referida a la metafísica. Aquí hay que empezar distinguiendo entre sensaciones puramente empíricas, causadas por los objetos, y los juicios subjetivos de gusto (placer, desagrado). La pura complacencia, el juego de la imaginación en lo bello, es indiferente al objeto (§ 1, K. Vorländer [ed.], 1924, reimp. 1974). Lo agradable de la sensación empírica y la complacencia en lo bueno y lo útil sirven a algún fin, mientras que el juicio de gusto es desinteresado (§§ 3 y 4). A lo particular del gusto sensible se opone la pretensión del juicio reflexivo, estético, de universalidad subjetiva (§ 6): «Bello es lo que, sin concepto, agrada universalmente» (§ 9, paginación antigua: p. 32). A la pregunta de qué es anterior, si el placer o el juicio de gusto, responde Kant que el sentimiento de placer estético y el libre juego de la imaginación van juntos. Se trata de un estado anímico que da libre juego a las facultades cognoscitivas y se mantiene en perfecto acuerdo con ellas, por no estar concentrado en ningún concepto determinado.

El «fin» del juicio de gusto se agota, según Kant, en la mera representación, en el placer que se refuerza y reproduce a sí mismo (§ 12). En cambio, aquel gusto que, producto del encanto y la emoción, se manifiesta como mera sensación, es calificado de «bárbaro». Es lo que sucede con los colores y «sonidos agradables» –Kant se distancia aquí de la teoría sensualista del arte de los ingleses y los franceses (cfr. § 13)–. Clasicista parece, en este contexto, su alabanza del dibujo y de la composición, que permite la representación de la figura humana con todo su juego (en el espacio y en el tiempo). Si Wolff y Baumgarten habían considerado el sentimiento estético como una forma inferior *(gnoseología inferior)* en la jerarquía del conocimiento humano, Kant no ve en el juicio estético *ninguna* forma de conocimiento, ni aun de conocimiento confuso.

Hutcheson y Hume veían en el goce estético la satisfacción, biológicamente condicionada, de necesidades, lo cual coincide sólo con la definición que Kant da de las «sensaciones». Kant tiene en cuenta, en su caracterización del concepto de «belleza», al sensualista inglés Henry Home, que había distinguido entre belleza «libre» y belleza adherida al objeto, «suspendida» de él. La *pulchritudo adhaerens* implica, según Kant, la perfección y adecuación de un objeto o del hombre mismo; la «belleza libre», *pulchritudo vaga,* en cambio, se relaciona únicamente con el puro juicio de gusto, no ligado a ningún concepto.

El fundamento de determinación del juicio estético es el sentimiento del sujeto –Kant pone como ejemplos las flores, los pájaros, las siluetas *à la grecque* y las fantasías musicales–. A pesar de su gusto personal clasicista, Kant excluye la posibilidad de una regla objetiva del gusto «que determine mediante conceptos lo que sea bello» (§ 17). El sentimiento del sujeto es el único fundamento de determinación de la belleza. Aunque

bien es verdad que desde una «base colectiva» compuesta por todos los hombres cabe hablar de cierta unanimidad en los juicios estéticos (cfr. Hume, véase p. 381).

Aunque no hay ninguna «regla objetiva del gusto», se da la posibilidad, y la necesidad, de productos *ejemplares* para el gusto (como los que encontramos, por ejemplo, en las «obras clásicas» dentro de las artes plásticas). La imitación de los mismos requiere habilidad y, sobre todo, gusto. Como lo que determina este juicio sólo puede ser subjetivo, «el prototipo del gusto es una mera idea» de la razón humana, cuya especificidad consiste en que no descansa en el concepto de belleza, sino en el *ideal* de representación existente en la imaginación. Sólo el hombre mismo puede mediante la razón determinar lo adecuado del mismo y sólo en su figura ideal se expresa libremente la belleza justa. Para realizar esta belleza ideal, el hombre necesita, por un lado, una «idea estética normal» y, por otro, una «idea de la razón». La primera corresponde a la noción clasicista del «término medio», válido para toda la especie como «condición de la belleza». De ella se parte en la determinación de proporciones y reglas, que las circunstancias topográficas y culturales hacen distintas. Un ejemplo de tales reglas nos lo ofrece el *Doríforo* de Policleto (véase p. 31, fig. 6).

El antiguo problema de la norma clásica, esto es, la cuestión del origen de la figura bella ideal, encuentra aquí una solución filosófica: la «idea estética normal», basada en el «término medio», está dada por la razón, y sólo posteriormente es empíricamente concretada. La facultad del juicio estético hace de intermediaria entre la intuición y la idea de la razón que a ella se añade al afirmar inmediatamente el ideal de la imagen humana en toda la libertad y ausencia de finalidad de su aparición, al tiempo que el espectador lo enlaza a la idea de lo moral subyacente en la esencia y las acciones del hombre.

En el § 18 se insiste nuevamente en que el juicio de gusto y la complacencia que lo acompaña no tienen que ver con el conocimiento mediante conceptos, siendo sólo un «libre juego de las facultades cognoscitivas». Como principio subjetivo, este juego es un sentido universal del hombre: «Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una satisfacción necesaria» (*Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird*; § 22, p. 68). Este juicio de gusto, continúa el texto, se hace sin la representación de un fin ligado a la cosa. En la nota que viene a continuación (pp. 69 ss.), Kant muestra su disconformidad con aquellos críticos que piensan que las figuras puramente geométricas son indudablemente bellas –aquí, el juicio de gusto se mezcla con la representación de la finalidad del objeto (su orden y regularidad)–. El libre juego de la imaginación antes se ve continuamente estimulado por la belleza múltiple de la naturaleza. (Kant opone aquí al ideal neoclasicista «el gusto inglés en los jardines», en los que se evita conscientemente toda imposición.)

Lo sublime

Lo «sublime» debe separarse del libre juego de la imaginación y del acto reflexivo de la complacencia estética. Si el hombre busca el origen de la belleza en las cosas exteriores y en la naturaleza, lo sublime tiene su origen exclusivamente en el sujeto (§ 23). Ni el océano embravecido ni las olas gigantes son sublimes o terribles, sino que son «las

ideas [que ellos] concitan en el ánimo» las que despiertan esos sentimientos. Ante el desorden y el estrago, o ante la inmensidad y el poder de la naturaleza, se forman en la conciencia del hombre las ideas correspondientes de la razón.

Lo sublime se distingue fundamentalmente por la *grandeza,* cuya estimación y repercusión en el ánimo son objeto del siguiente análisis de Kant. Lo grande puede determinarse cuantitativamente en números y series matemáticas, mediante los cuales la imaginación progresa al infinito. A lo «sublime matemático» se opone la apreciación estética *totalista,* que, lógicamente considerada, constituye una contradicción y sobrepasa la capacidad humana de manera desproporcionada, mas por eso mismo es sentida como «sublime»; ella garantiza el acuerdo del estado anímico con las ideas de la razón. Aunque el rebasamiento de todas las medidas objetivas produce al principio «desagrado» (un obstáculo en el ánimo), este sentimiento es aceptado por la conciencia reflexiva con «placer». El interior del hombre es movido dinámicamente hacia las ideas de la razón, y el sujeto experimenta una ampliación ilimitada de su capacidad como ser racional. En el marco de lo sublime, la facultad del juicio estético, «fuente de ideas», sirve en Kant a un fin psicológico.

En la descripción kantiana de lo «sublime dinámico de la naturaleza» (§ 28), que se detiene en la naturaleza como poder que causa temor, reaparece una idea que ya hemos encontrado en Addison: volcanes u océanos, rayos y truenos, nos resultan más atractivos cuanto más temibles son, suponiendo que nos hallemos en lugar seguro (véanse pp. 365 s.): «Aquí la naturaleza es sublime simplemente porque eleva la imaginación a la representación de aquellos casos en los cuales el ánimo puede hacerse sentir la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza» (*Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zur Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.* § 28, p. 106). No hay aquí *hybris,* sino respeto por aquel Ser que nos ha dotado de esta capacidad. El supuesto de esta inversión, propia de lo sublime, del displacer y la obstaculización del sentimiento estético en placer franco es la receptividad del sujeto a las ideas. Ésta tuvo primero que desarrollarse en el curso de la evolución cultural con la formación, a ella asociada, de las ideas morales (cfr. p. 513, fig. 63).

La *Exposición* (§ 29) trata nuevamente de la diferencia entre lo bello desinteresado y lo sublime orientado a ideas de la razón, a la vez que critica la unilateralidad empírica de los ingleses. Ya en 1764 se había ocupado Kant con el concepto de lo sublime en sus *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Preuß. Akad. d. Wiss.*, 1905, pp. 205-256). En principio distingue Kant, dentro de la «vivencia estética» *(das feinere Gefühl),* entre el «sentimiento agradable» y lo «sublime», que a su vez se divide en lo «sublime terrible» y lo «sublime grandioso». Hemos de suponer que Kant conocía el tratado de Burke de 1757, como también el *Paradise Lost* de Milton, que le proporciona el ejemplo literario («la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos por Milton nos producen agrado, pero acompañado de espanto», 1905, p. 208). Sin embargo, la traducción del tratado de Burke al alemán no apareció hasta 1773.

En 1790, Kant se distancia aún más claramente del inglés, y posteriormente lo hará todavía más. En la primera *Crítica del juicio* aún habla del enfoque «psicológico» de los empiristas, y en las dos posteriores, de 1793 y 1799, de juicios «fisiológicos». Burke hizo

la exposición más admirable de este tema, pero se quedó estancado en lo empírico. En él, el sentimiento de lo sublime es referido al instinto de conservación y al temor. En este caso se producirían emociones «capaces de despertar sensaciones agradables; no placer, sino una suerte de terror deleitable, una cierta paz mezclada con temor» (Burke, ed. de 1773, p. 223, cit. en Kant, § 29, pp. 128/129). Lo bello, en cambio, es para Burke una reacción corporal de «apaciguamiento, ablandamiento y relajamiento». Una consecuencia extraña de esta explicación empírica de los juicios de gusto es que una misma sensación lo mismo puede causar placer que dolor. Ante esta arbitrariedad e indefinición de las sensaciones subjetivas (excitación, emoción), la filosofía trascendental se esfuerza por hallar también en el juicio estético principios *a priori*. En la exposición kantiana del concepto de lo sublime, este empeño es especialmente patente.

El juicio estético puro

Los «juicios estéticos puros» se refieren, según Kant, exclusivamente a lo bello y están eximidos de la tarea psicológica final de suscitar ideas en el sujeto. Finalidad la tiene solamente la forma bella, que a la vez pretende la universalidad subjetiva. Esto sólo puede mostrarlo el juicio estético, que postula la belleza «como si» estuviese objetivamente presente en el objeto. Aquí, la *Crítica del juicio estético* de Kant anticipa una «filosofía del "como si"» *(als ob)*: aunque el juicio estético pretende tener validez universal, ello no significa que sea infalible o no pueda cambiar. Al contrario: precisamente el juicio de gusto es el más necesitado de los ejemplos «de lo que en la marcha de la cultura ha conservado más tiempo la aprobación» (§ 32, p. 139). Aquí se refiere Kant de nuevo a la «idea normal» del arte clásico (véase p. 289), al modelo de los antiguos y a la constancia del juicio de gusto (Hume).

Ello no obstante, se puede entender justamente la subjetividad del gusto como principio del juicio en general –ante un objeto juzgado «bello», la satisfacción en él pretende la validez universal–. Este placer de lo bello no está ligado, según Kant, ni a sensaciones agradables ni a ideas de la razón. Procede sólo de la *reflexión,* del libre juego de la imaginación con intuiciones referidas a conceptos del entendimiento. En este sentido, la facultad del juicio estético, como «capacidad de los conceptos», es experimentada empíricamente en la conciencia como «placer»; *a priori* aparece como un sentido común *(sensus communis)* que, a través de la reflexión, ejerce su efecto sobre el ánimo: «Sólo cuando la imaginación, en su libertad, despierta al entendimiento, y éste, sin conceptos, pone la imaginación en un juego regular, se manifiesta la representación, no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado de ánimo conforme a fin» (*Nur da, wo Einbildungskraft in ihrer Freiheit den Verstand erweckt, und dieser ohne Begriffe die Einbildungskraft in ein regelmäßiges Spiel versetzt, da teilt sich die Vorstellung, nicht als Gedanke, sondern als inneres Gefühl eines zweckmäßigen Zustandes des Gemüts mit*; § 40, p. 161).

Esta capacidad del juicio de gusto está dada al hombre *a priori*. Sirve indirectamente a la comunicación humana y favorece la sociabilidad humana y lo que Kant llama «humanidad» (§ 41).

Más importante que el interés empírico en lo bello es, según Kant, el interés «intelectual», del que trata el § 42 y los que siguen: si el «interés inmediato» en la belleza

de la naturaleza es signo distintivo de un alma buena, y a la «contemplación de la naturaleza» se une una disposición de ánimo favorable a la moral, esto no es necesariamente el caso en lo «bello artístico». En este contexto recurre Kant, de una manera que hará fortuna en el Romanticismo, a la antigua metáfora del «lenguaje cifrado» de la naturaleza, que «en sus bellas formas nos habla figuradamente», y en cuya interpretación el hombre moralmente formado se esfuerza (§ 42, p. 170). Aquí, el juicio de gusto va emparejado con el juicio moral. Aquí tributa admiración a la naturaleza, que en sus bellos productos en cierto modo se revela como artista.

No cabe hablar de tal «interés inmediato» en el «arte bello». Si éste sólo fuese imitación de la naturaleza, el agrado que produjese lo sería sólo por la belleza natural simulada. Si el arte se crease intencionadamente para producir agrado, el juicio de gusto estaría determinado por un fin. Pero en el arte interesa sólo la constitución de la forma, que es la base del puro enjuiciamiento estético de lo bello.

Las bellas artes

Batteux y D'Alembert diferenciaron netamente las «bellas artes» de las artes «útiles y mecánicas» (véase p. 386). Kant se adhiere a este «sistema moderno» con el razonamiento filosófico de que el «arte mecánico» sirve al *conocimiento* de las cosas. El arte *estético,* en cambio, desarrolla el sentimiento de placer con intención directa. Ordenado a la sensación, es identificado como «arte agradable» o «bello» (§ 44).

En el § 51 encontramos otra división de las «bellas artes», pues allí Kant va más allá de la rudimentaria división de Batteux en «artes útiles» y «artes imitativas», o las que se fundan en el «sentimiento» (Sulzer).

1) Las «artes de la palabra», que son: la oratoria, la cual, según Kant, anuncia un asunto y entretiene a los oyentes con un juego supuestamente libre con ideas, y el arte de la poesía, que anuncia sólo un libre juego de la imaginación, pero termina en una experiencia profunda del hombre. Ambas artes están ordenadas a «las representaciones de la mera imaginación» –un refinamiento de aquella categoría de lo «espiritual» de la que había hablado el Père André (véase p. 387).
2) Como en el P. André, la escultura, la arquitectura y la pintura están asociadas a la forma material (a la «verdad sensible»), o al fenómeno visible (a la «apariencia sensible»). Si Herder se opuso con vehemencia a las categorías de Kant, el filósofo adoptó en principio su distinción de lo háptico y lo óptico («tacto» y «visión»): la escultura constituye, en su extensión corporal, una «copia» *(ectipo)* de una idea estética o de un modelo *(arquetipo).* La pintura copia la apariencia sensible tal como ésta se ofrece en la naturaleza al ojo, trasladándola a una superficie. Esta apariencia sensible es «combinada artísticamente con ideas» (§ 51, pp. 207/208. Personalmente prefiere Kant la pintura a la escultura porque penetra más profundamente en la región de las ideas; véase § 53, p. 222).
3) El tercer tipo de las «bellas artes» es aquel que produce el «bello juego de las sensaciones», esto es, la música y el arte de los colores. Aquí pudo Kant haber considerado la estética del sentimiento de Mendelssohn y de Sulzer (el segundo

también había sostenido que el motivo del arte poético es el sentimiento; véase p. 419). Es difícil, según Kant, distinguir aquí entre sensaciones agradables y el bello juego reflexivo de las mismas en el juicio estético, por lo que el arte de los sonidos y el de los colores han sido unas veces considerados meramente «agradables» y otras como «bellas artes».

A todas las «bellas artes» es común el constituir un modo de representación que por sí mismo es conforme a un fin, y, aunque sin fin, «fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del ánimo para la comunicación social» (§ 44, p. 179).

Genio y regla

El arte, según Kant (§ 45, p. 179), viene del hacer, genera productos cuyo fin reside sólo en su forma. Esta forma aparece en su finalidad totalmente libre de toda imposición de reglas arbitrarias, «como si» fuese un producto de la naturaleza. Esto es tan cierto en el arte bello que el artista obra, por virtud de su genio, como un medio de la naturaleza. En el § 46 se lee esta definición fundamental: «Genio es la disposición innata del ánimo *(ingenium)* mediante la cual la naturaleza da la regla al arte» (*Genie ist die angeborene Gemütslage [ingenium], durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt*; § 46, p. 181). Kant comparte con los teóricos de la época del *Sturm und Drang* la opinión de que esta regla «no puede aprenderse», sino que es dada por la naturaleza: los artistas son «favorecidos de la naturaleza» (§ 47) y crean nuevas reglas, mientras que los científicos necesitan de reglas en su camino hacia el conocimiento y pueden exponer y transmitir el desarrollo de sus pensamientos.

La creación de objetos bellos requiere, según Kant, genio. Esto se demuestra, a su juicio, en que el arte también describe como «bello» lo que en la naturaleza es «feo» o «poco favorecido» (§ 48). Sólo lo repugnante constituye una excepción, pues en este caso la sensación y la fantasía no pueden distinguirse. Para juzgar objetos bellos se requiere gusto –una capacidad que no es productiva, sino que sólo se manifiesta en el juicio–. La capacidad del genio se muestra en el principio vivificante en el ánimo, en «ideas estéticas» que ningún lenguaje puede expresar y materialmente no cabe traducir a intuiciones.

Las ideas de la razón y las imágenes de la fantasía que van más allá de la experiencia adoptan figura sensible. También las «representaciones adyacentes» y las «consecuencias» del concepto son ilustradas por la imaginación por medio de «atributos», y así ampliadas más allá de lo conceptual, y además ilimitadamente, pues ellas abren al ánimo «un campo inmenso de representaciones afines» (§ 49, p. 195). Ello ocurre, según Kant, tanto en la pintura y la escultura como en la poesía y la oratoria. De ese modo se unen en el genio entendimiento y capacidad estética productiva en libre juego imaginativo. A un concepto dado, el genio le halla ideas, y transmite intuitivamente los estados subjetivos del ánimo que las acompañan. Aunque libre, la imaginación del artista se muestra «conforme a un fin» para la representación del concepto, y en esta libre coincidencia de la capacidad imaginativa y la legalidad del entendimiento se muestran las dotes del genio.

Las reglas del arte producidas por el genio pueden sin duda, en la medida en que otros pueden entenderlas, crear escuela, pero no deben conducir a la falta de independencia y a

la «imitación simiesca». Profundamente observa Kant que un genio puede ser «despertado al sentimiento de su propia originalidad» por otro genio anterior (§ 49, p. 201), y que en tal sentido cabe hablar positivamente de «imitación». (Una variante de la imitación simiesca y dependiente es el «amanerar», en el que sólo se busca lo característico del modelo. Este concepto no debe confundirse con el de «manera», una expresión que designa el modo de componer el artista sus pensamientos desde el «sentimiento de la unidad».)

La idea estética

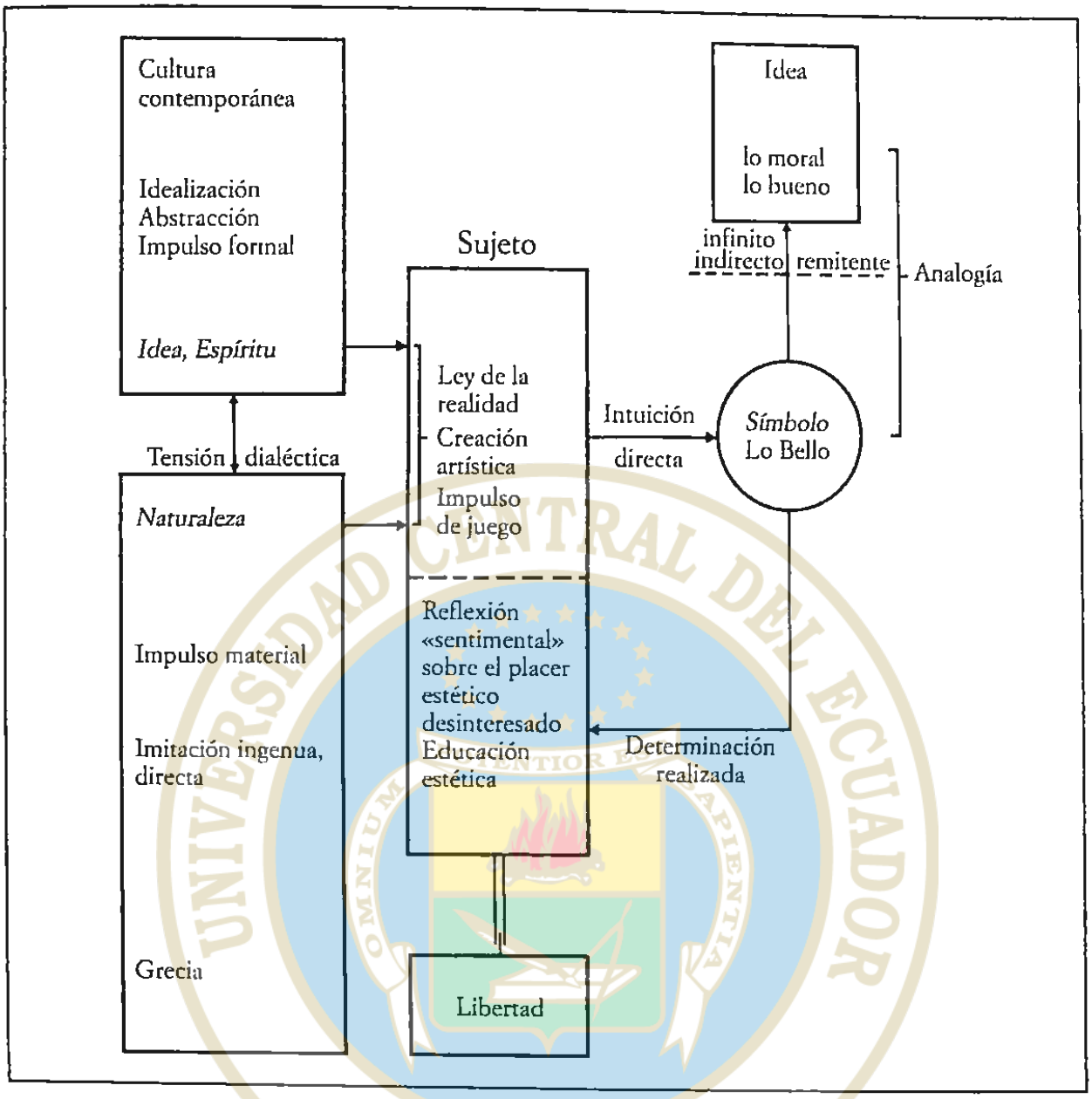
En la segunda sección (*Dialéctica del juicio estético*, §§ 55-60) se habla de la antinomia del juicio de gusto. Este juicio puede ser deducido *de* un concepto, mas, por otra parte, está fundado en la intuición, tras la cual está lo suprasensible como concepto trascendental de la razón. La solución de esta contradicción reside en el «verdadero concepto del gusto»: un juicio estético meramente reflexionante.

Ya hemos hablado de la función mediadora del juicio estético de gusto en la vida del espíritu humano. Al concepto del entendimiento corresponde siempre una experiencia adecuada. La idea de la razón se distingue por su carácter suprasensible, al que ninguna intuición puede ser adecuada. La idea *estética* (como intuición de la imaginación) ni se ajusta a lo conceptual ni alcanza a la idea de la razón. Sin embargo cabe, según Kant, reducir la producción artística y el juicio de gusto a tres ideas: 1.ª, la de lo suprasensible como sustrato de la naturaleza; 2.ª, la de lo suprasensible como principio de la finalidad subjetiva de la naturaleza para nuestra facultad de conocer; y 3.ª, la de lo suprasensible como fundamento del juicio estético, del libre juego de la imaginación, que en su principio coincide con el juicio moral (§ 57, p. 245). Por eso hay una concordancia entre la actividad de la imaginación y los principios esenciales del juicio en general. La idealidad de la finalidad en la naturaleza y el arte sirve como principio fundamentador, y esto lo expresa de manera especialmente clara el «arte bello».

Lo bello como símbolo de la moralidad

La intuición sensible no puede, según Kant, ajustarse a ninguna idea de la razón. Sin embargo, se puede hablar de la belleza, argumenta Kant en el importante § 59, como «símbolo de la moralidad», pues el «modo de representar simbólico» del sujeto en la reflexión pone bajo el concepto de la razón una forma sensible-intuitiva.

Esta completa inversión del *concepto de símbolo* en un modo de representar *intuitivo,* opuesto al modo de pensar racional, ha marcado el uso posterior del concepto de símbolo y conducido a la vez a una nueva interpretación del concepto de alegoría (cfr. Pochat, 1983, pp. 14 ss.). Anteriormente, en el siglo XVIII se había visto en el «símbolo» un signo racional que remite a ideas y conceptos abstractos; ahora es entendido como una representación *intuitiva*. Las «alegorías» eran antes «signos naturales» e imágenes por medio de los cuales se expresaban sentimientos e ideas; ahora ve Kant en ellas ante todo composiciones abstractas de imágenes.



Cuadro 25. Kant y Schiller. Estética.

La belleza de la obra de arte aparece, conforme al modo de representar simbólico, como símbolo de la moralidad; no porque coincida según el contenido con el concepto moral, sino porque la forma del juicio estético funciona de manera *análoga* a la actividad de la razón:

> Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos *a priori* son *esquemas* o *símbolos*, conteniendo los primeros exposiciones directas de conceptos, y los segundos exposiciones indirectas. Los primeros lo hacen demostrativamente, y los segundos por medio de una analogía, en la cual el juicio encuentra una doble ocupación: primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y luego, en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, del cual el primero es sólo el símbolo.

Alle Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt, sind also entweder ***Schemata oder Symbole,*** *wovon die ersteren direkte, die zweiten indirekte Darstellungen des Be-*

griffs enthalten. Die ersteren tun dieses demostrativ, die zweiten vermittels einer Analogie-, in welcher die Urteilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet, erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz anderen Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden. (§ 59, p. 256, cuadro 26.)

Una vez más explica Kant la función mediadora del juicio estético entre la facultad teórica y la práctica mediante la analogía de lo bello con lo moralmente bueno:

1.° *Lo bello agrada* inmediatamente *(pero sólo en la intuición reflexionante, no, como la moralidad, en el concepto).*
2.° *Agrada sin interés alguno...*
3.° *La libertad de la imaginación... es representada en el juicio de lo bello como de acuerdo con la legalidad del entendimiento...*
4.° *El principio subjetivo del juicio de lo bello es representado como* universal, *es decir, válido para cada cual, pero no cognoscible por medio de concepto alguno* universal... (§ 59, p. 259).

Así ocurre que a menudo damos a «objetos bellos de la naturaleza o del arte» nombres *que parecen poner a la base un juicio moral* (§ 59, p. 260). Si en 1764 todavía entendía Kant lo «majestuoso» y «grandioso» como un modo de lo «sublime» orientado a ideas de la razón (véase p. 446), ahora considera estas denominaciones, en razón de la afinidad del juicio de gusto con el estado moral de ánimo, como consecuencias del juicio estético reflexionante que juzga lo bello.

El juicio teleológico

En la segunda parte de su *Crítica del juicio* toma el filósofo posición respecto al fenómeno de lo «viviente» y a la finalidad de la naturaleza: el juicio «teleológico» tiene, como el estético, la capacidad de salvar en la conciencia del hombre el abismo entre las ideas de la razón y el mundo empíricamente percibido, y regulado por leyes, de la naturaleza. El milagro de la vida sólo hipotéticamente, y con auxilio de la antigua idea del Dios que crea a partir de su propia intuición pura *(intellectus archetypus),* es explicable. «La cosa en sí» y los principios que están en su base son incomprensibles para el hombre. Pero el hombre intenta explicar, valiéndose de su entendimiento, con categorías espaciales y temporales y principios causalistas, la conexión del mundo y hacer ciertas aseveraciones sobre las finalidades en la naturaleza, así como predicciones sobre acontecimientos futuros.

Kant estaba bien familiarizado con las analogías entre la naturaleza y el arte, con aquel paralelismo entre naturaleza y arte del que ya Aristóteles había hablado, y que también estaba en la base de la idea medieval del artesano *(artifex).* De la misma manera son producidas las cosas en la naturaleza, y también cambiadas y adaptadas en el todo. Pero hay una diferencia esencial con el arte, y es que este principio de cambio es inmanente, que la naturaleza actúa con independencia y según una finalidad propia que está últimamente tan

vedada al entendimiento del hombre como la vida misma. Kant se distancia del «análogo del arte» porque el arte no alcanza la capacidad de la naturaleza (§ 65, p. 293). Sólo en el caso de la «belleza de la naturaleza» puede hablarse de una analogía con el arte, pues esta belleza «no está añadida a los objetos más que en relación con la reflexión sobre la intuición exterior de los mismos», mientras que «la perfección interior de la naturaleza, tal como la poseen aquellas cosas que sólo son posibles como fines de la naturaleza... no es pensable ni explicable según analogía alguna... conocida de nosotros... ni siquiera puede ser pensada mediante una analogía exactamente adecuada con el arte humano» (§ 65, p. 294).

La *Crítica del juicio teleológico* termina en una aceptación racional, moralmente fundada, de la existencia de Dios. El hombre encuentra el fin supremo de su existencia en sí mismo; pero, como causa y finalidad últimas del mundo, sólo una divinidad es éticamente pensable. Esta idea de la razón no se puede «demostrar», pero, al igual que las ideas postuladas por la razón práctica y la forma simbólica de la intuición sensible en el juicio estético reflexionante, este supuesto se demuestra como una postura tan racional como necesaria del hombre respecto al mundo, y puede reclamar una validez universal subjetiva.

Schiller

La pregunta por la función moral de la belleza y del arte ocupa un lugar central en los tratados de estética y teoría del arte de Friedrich Schiller (1759-1805). Íntimamente entrelazada con ella se halla, por un lado, la representación artística de sensaciones e ideas y, por otro, el efecto de la obra de arte sobre el espectador: la «idea de la belleza», que está al lado de la idea moral de la razón, exhibe un carácter «sensible-objetivo». La belleza es más que mera «afectación de lo sensible» (Burke). Demasiado estrechamente ciñó también Kant el concepto con su definición de la *pulchritudo vaga,* según la cual todo fin es perjudicial para la belleza pura (*Kallias oder über die Schönheit.* Carta a Körner de 15 de enero de 1793, ed. de 1980, pp. 394/395).

En la carta siguiente de *Kallias,* de 8 de febrero, habla Schiller de la «idea de autodeterminación» que la razón presta al objeto y vemos reflejada en ciertos fenómenos de la naturaleza. La analogía de un objeto con la idea de la razón no es *libertad de hecho, sino meramente libertad en el fenómeno*, la cual está en la base de toda belleza (1980, p. 400). Respecto a la diferenciación entre lo «bello natural» y lo «bello artístico», observa Schiller, en primer lugar, que nosotros buscamos la regla allí donde vemos libertad y autonomía y, en segundo lugar, que «lo bello de la forma o de la exposición» es representado como libre por la imaginación y realizado por medio de la técnica (Cartas de 23 y 28 de febrero, 1980, pp. 418 s. y 426 ss.).

Desde la profundidad de su naturaleza, el hombre vincula, según Schiller, las ideas de la razón al concepto de libertad y la imagen de la naturaleza al de necesidad. En sus primeros textos de estética, Schiller, inspirado por Herder, Jacobi y Goethe, ve la naturaleza bajo forma orgánica y al hombre como ser instintivo que al mismo tiempo está comprometido con normas éticas. Como Vico y Herder, atribuye al genio el doble papel de legislador y artista, que enseña a la sociedad el rumbo que debe seguir en los dominios del arte y la política.

En la variedad del mundo, con sus símbolos y signos, se revela lo divino (*Philosophie des Julius,* 1781). Con este esbozo de una teoría de la signatura, Schiller se anticipa, con Herder y Goethe, a las posteriores concepciones de Jean Paul y Novalis.

En sus artículos de 1793 (*Über das Erhabene* y *Über das Pathetische*), Schiller da a la interpretación afectiva de lo sublime por Burke un sentido moralmente afirmativo: en la tempestad, el mar se alza contra el hombre que lo conoce con su entendimiento (*Vorstellungstrieb,* impulso a la representación), pero a la vez su sentimiento lucha contra él (*Erhaltungstrieb,* instinto de conservación). Ante las fuerzas de la naturaleza, el alma humana experimenta el efecto de lo sublime patético. Como Winckelmann y Lessing, con quienes el poeta se muestra conforme, observa también este efecto en la tragedia. Ésta sume al espectador en un estado dominado por el sufrimiento, pero en el que a la vez interviene la libertad moral. El juicio moral está así determinado por la voluntad de lo justo y bueno, y el juicio estético por la imaginación, que halla en la acción placer, aprobación o desagrado. El drama no contribuye entonces a la «purificación de los sentimientos», sino que los despierta como objeto de reflexión moral. Por eso cumple una función didáctico-moral, influye en la formación del carácter del espectador y adicionalmente le deleita, conforme a la antigua máxima de Horacio.

Gracia y dignidad

La nueva orientación de Schiller a la estética del efecto y a la discusión, con ella relacionada, sobre la función didáctico-moral del arte y de la vida estética se produce tras su decisiva lectura de Kant, cuya ética le había convencido, ya en la década de 1780, de que el hombre es un ser libre en sus actos y moralmente racional.

En la primavera de 1793 escribe Schiller su primer gran tratado sobre los fenómenos de lo bello y lo sublime: *Über Anmut und Würde (Sobre la gracia y la dignidad).* El par de conceptos procede de la retórica antigua, de la *venustas* y la *gravitas* de Cicerón y Quintiliano. (En el trabajo de Schiller hay también referencias al término *Reiz* [encanto] en el *Tratado* de Sulzer, a la distinción entre *dignity* y *grace* en los *Elements of Criticism* de Home, a la caracterización de la naturaleza sensible-moral en Shaftesbury y a la interpretación por Winckelmann de la *kalokagathía* o unión de lo bueno y lo bello.)

El ideal de belleza es producido, según Schiller, por las fuerzas plásticas de la naturaleza. La suprema belleza arquitectónica, la construcción del cuerpo humano, compromete al hombre con un destino superior. Vista *objetivamente,* la belleza descansa en las leyes de la naturaleza; y lo mismo en la obra de arte, que da la impresión de ser un producto natural. *Subjetivamente,* la belleza brota cuando la razón atribuye a la impresión sensible un significado superior: «Por eso hay que ver a la belleza como ciudadana de dos mundos, a uno de los cuales pertenece por nacimiento, y al otro por adopción; ella recibe su existencia en la naturaleza sensible, y adquiere la ciudadanía en el mundo de la razón». (*Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt das Bürgerrecht;* 1980, p. 442.)

La belleza del hombre es creación de la naturaleza, y el principio libre en él determina la belleza del «juego de los fenómenos»: «La gracia es la belleza de la figura bajo la influencia de la libertad» (*Anmut ist Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit*; 1980, p. 446). El hombre es capaz de romper la ley de la necesidad, y la arbitrariedad concurrente, en la naturaleza y dar cumplimiento a su determinación a través de sus acciones. A lo largo de su vida se produce una espiritualización de su figura; el carácter y la condición de su yo se reflejan en su expresión. La gracia aparece allí donde el espíritu se expresa «con máxima elocuencia» en lo sensible, sin hacerle violencia: «Es siempre el fondo suprasensible que hay en el ánimo el que hace elocuente a la gracia, y siempre un fondo meramente sensible en la naturaleza el que la hace bella» (*Es ist also immer nur der übersinnliche Grund im Gemüte, der die Grazie sprechend, und immer nur ein bloß sinnlicher Grund in de Natur, der sie schön macht*; 1980, p. 460). Sólo desde la moralidad puede el hombre desarrollar la gracia. El rigor del concepto kantiano del deber queda atenuado si la virtud humana hace del deber una inclinación. En esta belleza de alma, sensibilidad y razón armonizan: «La gracia es su expresión en el fenómeno» (1980, p. 468).

De la elucidación de la belleza y la gracia pasa Schiller a considerar el fenómeno de lo sublime: «Así como la gracia es la expresión de un alma bella, la dignidad es la expresión de un ánimo sublime» (*So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung*; 1980, p. 470). En los casos en que el hombre pone a raya, mediante su *voluntad,* los efectos de la sensibilidad y la afectividad y domina los impulsos desde su libertad de espíritu, se manifiesta su *dignidad*. En lo que sigue, las consideraciones de Schiller suenan como un eco de la descripción que hizo Winckelmann del grupo de Laocoonte: bajo el semblante atormentado se trasluce un gesto de paz y libertad, pues el espíritu *gobierna* el cuerpo (cfr. 1980, pp. 475 ss. y p. 495). En la «libertad de los movimientos voluntarios» se expresan la gracia y el *ethos,* y en el «dominio de los movimientos involuntarios», la dignidad, el *pathos*. Winckelmann no supo distinguir entre gracia y dignidad, pues atribuyó a la belleza propiedades que más bien corresponden a la dignidad.

Finalmente se detiene Schiller en algunos aspectos del efecto estético de la gracia y la dignidad, especialmente en sus efectos sobre el amor, el único «sentimiento libre», aquel «dios en nosotros que juega con su propia imagen en el mundo sensible» (1980, p. 483). La dignidad conserva la libertad del amor al impedir que se convierta en deseo, y la gracia impide que el respeto por el sujeto se convierta en temor. La exposición schilleriana toma en ocasiones el carácter de los anteriores tratados neoplatónicos sobre el amor, en los que igualmente se hablaba de los efectos de lo bello y lo sublime sobre el alma humana.

La educación estética

En los años 1794-1796 se publicaron los grandes tratados de Schiller sobre el papel del arte y de la vida estética y sobre la naturaleza de lo sublime. Cabe atribuirles la misma importancia en la historia de la estética que a la *Crítica del juicio* de Kant, de la que Schiller partió cuando en los años 1793-1794 escribió sus *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (Cartas sobre la educación estética del hombre),* publicadas en 1795 en las *Horen*.

En las primeras diez cartas se considera el efecto ennoblecedor del arte y su función en relación a la sociedad y el individuo humano: los acontecimientos terribles de la Revolución francesa habían dejado la impresión de que se abría un abismo entre las «fuerzas ciegas de la naturaleza», con sus fenómenos acompañantes de destrucción y arbitrariedad en la «sociedad física», y el ideal del Estado libre y moralmente responsable. ¿Cómo armonizar lo natural y la idea, la necesidad y la libre determinación? Schiller buscó la solución en un programa antropológico-educativo en el que la vida estética tenía un papel clave. Con su ennoblecimiento gana el hombre una unidad interior en la que la arbitrariedad es refrenada y la libertad garantizada. El hombre cultivado se hace amigo de la naturaleza y logra el equilibrio entre moralidad y sentimiento al subordinarse voluntariamente al ideal y al bien común. Lo que al político es el Estado, son al artista la obra de arte y el ideal de belleza, por el cual ha de regirse sin restricciones: «El poeta que tiene como única meta la belleza, pero que la busca religiosamente, acaba alcanzando, sin quererlo o sin saberlo, a todos los demás asuntos que parecía desatender como por añadidura» (*Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zwecke setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle anderen Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß er es will oder weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben*; 1980).

Los griegos habían proporcionado con su Estado, con la sencillez de sus costumbres y con la armonía entre hombre y naturaleza un modelo a la posteridad. Pero con ellos comenzó también la fatal separación entre entendimiento y naturaleza: «Fue la propia cultura la que infligió esta herida a la nueva humanidad...» (1980, p. 583). El espíritu de abstracción amenaza al sentimiento y a la imaginación creadora; la mecanización de la vida social conduce a un ahondamiento del abismo entre acción y objetivo, ley y costumbre, goce y trabajo. Aunque la formación y el cultivo separados de las energías humanas es el «gran instrumento de la cultura», el presente debe, según Schiller, recuperar la unidad perdida en un grado evolutivo superior por medio del arte.

Desde las obras del clasicismo griego nos habla aquella unidad de esencia y forma por cuya consecución el artista ha de esforzarse. Pues la base última de la creación artística es el impulso moral a enlazar lo naturalmente necesario con lo eterno. Como Winckelmann y Herder, ve Schiller en la forma noble e ingeniosa de la escultura antigua un modelo para el hombre de su época.

Aunque el hombre es (según Kant) un ser racional, no está probado que siga la idea de la razón, ni aun ofreciéndole las circunstancias políticas las condiciones para ello. Schiller atribuye este fracaso a la formación unilateral de la vida interior del hombre. Lo que la evolución política no ha podido hacer, ahora es tarea de las artes plásticas: devolver al hombre su verdadera naturaleza y libertad, la integridad de su persona.

Schiller se muestra severo con la especialización en todos los terrenos de las ciencias, exigiendo con Herder, Heinse y Goethe la reconciliación de ideal y realidad, entendimiento y sentimiento a través de la formación armónica de la persona. Hay dos soluciones. La primera, unir a las ideas de libertad y de bien el concepto trascendental de belleza –en él se hace el hombre consciente de su «lazo con la divinidad»–. Pero no menos importante es el carácter sensible de la psique y la capacidad imaginativa humanas, sin el cual los conceptos estarían vacíos.

Herder se sentía en su *Plastik* incapaz de separar la reflexión del sentimiento dominante en el momento de la percepción. Schiller, en cambio, lleva a cabo una separación entre «impulso sensible/material» *(Stofftrieb)* e «impulso formal». En el primero, el individuo se entrega a la «multiplicidad» cambiante del mundo sensible y al instante, sale «fuera» de sí mismo; en el segundo, supera en cierto modo, en la conciencia de la indivisibilidad de su ser, el tiempo, y se vuelve hacia las leyes eternas y la verdad, que suponen la máxima ampliación del ser. La *«ley de realidad»,* por la cual el «tiempo» nace del estado cambiante de la conciencia de la persona y hace aparecer todas las disposiciones de ésta, recibe de Schiller una fundamentación fenomenológica. Trascendental es, en cambio, la *«ley formal»*, por la cual el hombre trata de aniquilar todo lo que es «mundo», buscando la armonía de todo lo mudable: «Hacer realidad lo necesario *en nosotros* y someter lo real *fuera de nosotros* a la ley de la necesidad» (*das Notwendige* ***in uns*** *zur Wirklichkeit zu bringen und das Wirkliche* ***außer uns*** *dem Gesetz der Notwendigkeit zu unterwerfen*; 1980, p. 604). La cultura tiene la doble obligación de proteger lo sensible de las intervenciones de la idea racional de la libertad, fomentando el sentimiento, y, por otro lado, asegurar la facultad de la razón frente al poder de las sensaciones. Plenitud de la existencia, sentimiento y apertura al mundo, por un lado, y máxima independencia y libertad por otro –de ese modo queda la personalidad limitada por el impulso sensible, y la receptividad por el impulso formal (Carta XIII).

Al doble carácter de la actitud estética corresponde el carácter simbólico de la obra de arte: por una parte como «símbolo de destino cumplido» de la vida humana individual, como bello objeto de la intuición, y por otra como «símbolo de infinitud», como expresión de una idea (Carta XIV; cfr. cuadro 25).

La doble naturaleza de la obra y de la recepción se refleja también en el estado anímico propio del *impulso de juego,* que crea un equilibrio, bien que inestable, entre sensibilidad y razón, materia y forma. El impulso lúdico alcanzó su expresión ideal en los juegos griegos, que unían la «belleza tierna» del cuerpo con el dinamismo de la «belleza enérgica» (Cartas XVI y XVII).

De la determinación óntica de lo bello vuelve nuevamente Schiller a la antropología: el dinamismo es asociado a la sensación patética, y la belleza a la lógica del pensamiento. Las dos naturalezas contrarias del hombre como ser natural y ser racional quedan superadas en el acto libre del impulso de juego. Liberado tanto del padecer *(passives Leiden)* de la *physis* y de la sensación como de la actividad independiente *(aktive Selbsttätigkeit)* del pensamiento y la acción moral, el hombre adquiere un temple *estético*, caracterizado por la libertad del ánimo, que no está sujeto a ninguna determinación ni limitación (Carta XX). Sólo en este «temple estético» del ánimo puede el hombre llegar a ser aquel ser racional y moral de que se habló al comienzo.

Puede demostrarse en las *Cartas* de Schiller cierto desplazamiento en las argumentaciones desde la educación estética del hombre hasta el ser político, y de la libertad ideal a un desarrollo más completo de la personalidad y a la relación de ésta con la belleza. El temple estético del ánimo conduce, así, a un apartamiento de la *physis* y del mundo inteligible: en la contemplación de la belleza se tiende un puente entre la actividad y la pasividad, a la vez que se gana libertad. Desembarazado de las imposiciones de la naturaleza, puede el hombre entregarse a la alegría de la *apariencia,* el adorno y el juego; mediante su imaginación intenta crear él mismo un mundo de arte y ficción.

Del impulso de juego nace, de este modo, un mundo de «bella apariencia» que no pretende ser una imitación fiel del mundo sensible, sino que más bien se desprende de él. Aunque sentida como «real», la obra de arte es esencialmente bella apariencia, un libre juego cuyo sentido reside en él mismo –conforme al concepto kantiano del «desinterés»– y garantiza así la libertad (Carta XXVI).

En la última de las *Cartas* (XXVII) describe Schiller nuevamente la forma de obrar el impulso de formación estética la transición de la multiplicidad del mundo sensible a la figura ennoblecida, a aquella forma que es la meta del espíritu y de la fantasía: cuando el impulso de formación estética ha alcanzado el estadio de desarrollo anímico en que las oposiciones del mundo y de la psique humana han sido equilibradas en el juego y la apariencia de la vida y de las obras y superadas en el temple estético resultante, el hombre está en condiciones de cumplir gustoso con las exigencias morales: el deber se ha hecho en él naturaleza. A la obra de arte se asocia el «Estado estético»; la educación estética apunta a un Estado en el que también reine la libertad. Cómo esta situación ideal proyectada desde la esfera de la bella apariencia y la ficción podría hacerse realidad, no lo dice Schiller. Sólo mediante la estetización de la vida entera pueden superarse las oposiciones y puede instaurarse la igualdad. Acerca de este reino de la «apariencia estética» dice Schiller: «La mayor de todas las obras de arte es el ennoblecimiento de la vida misma».

El mundo del arte y de la apariencia de lo bello permite hablar de un arte de la vida. La «vida bella» sólo es pensable si el hombre alcanza la armonía interior y se libera para siempre de las imposiciones y de la «seriedad» de la vida. El sentido más profundo del impulso de juego sólo puede conocerse en todo su alcance cuando, orientado al deber y al destino, patentiza la libertad y la integridad del hombre: «La humanidad estética es la más noble humanidad» (compárese esta concepción con la posición de Herder; véase p. 422).

Schiller da a la vida estética un valor mucho mayor que el del mero papel mediador entre la percepción del mundo sensible *(Stofftrieb)* y el reino de las ideas inteligibles *(Formtrieb)*: la unidad perdida en la vida interior es recobrada por medio del arte y el impulso sensible es inhibido a la vez que se da a la forma de la razón figura sensible. La reflexión estética y la conciencia de la propia libertad a ella ligada contribuyen al desarrollo de la capacidad moral del individuo. Lo bello no sólo es, como en Kant, «símbolo de la moralidad»: también induce a la acción moral. Con ello, la concepción ideal del arte y el ideal de la formación humanística de la época reciben en las *Cartas estéticas* de Schiller una fundamentación antropológica.

También Winckelmann y Lessing hablaron de ideales y de la función moral de lo estético, pero lo normativo en el primero y los límites de la poética del género en el segundo limitaron su repercusión. Kant preparó el terreno a la *estética del efecto* con su elucidación de la especificidad y los límites de la facultad del juicio estético. Schiller le siguió. La expresión clásica de lo bello era prácticamente antepuesta a toda otra. Se trataba ante todo de la función y el significado de la creación artística y de la transformación estética de la vida humana con el propósito de preparar el camino hacia la realización de una idea superior del hombre.

Lo sublime

Un complemento de estas ideas de «educación estética» del hombre y de las tesis expuestas en el tratado *Sobre la gracia y la dignidad* es el tratado *Über das Erhabene (Sobre lo sublime),* que data de los últimos años de la década de 1790. La reconciliación de naturaleza y espíritu en el hombre, objetivo del libre juego de la imaginación artística, se presenta aquí como el ideal de la vida, que sólo en la «apariencia» de la obra de arte puede ser reconocido por el espectador. En el estado de ánimo estético, el hombre se ha sustraído a las imposiciones del mundo físico y del mundo ideal; ha llegado a un acuerdo provisional entre deber e inclinación. Pero este bello estado del alma debe en ocasiones ser sacrificado a las leyes éticas y a la libertad. El sentimiento de felicidad es desalojado por el dolor y el sufrimiento, y la «belleza tierna» retrocede ante la «belleza enérgica».

Kant y Schiller habían manifestado ya antes su oposición fundamental al enfoque psicológico, y hasta «fisiológico», de Burke, que tras el efecto de lo sublime veía el instinto de conservación (véanse pp. 446 y 453). Para Schiller, lo «sublime» no es sólo asunto de la «vida bella» y de la «apariencia estética», sino también un fortalecedor de la voluntad en la eterna lucha contra las imposiciones y la seriedad mortal de la existencia terrena: no se trata de autoconservación, sino de renuncia a la propia existencia en beneficio de la idea de libertad. Si antes se trataba de la armonización de naturaleza y razón, lo sublime pide ahora centrar la atención en la razón y la moralidad. Hacia el final del tratado se lee:

> Sin lo bello, habría una disputa permanente entre nuestra determinación por la naturaleza y nuestra determinación por la razón... Sin lo sublime, la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad... Sólo cuando lo sublime se empareja con lo bello y nuestra receptividad a ambos se ha desarrollado en la misma medida, somos ciudadanos consumados de la naturaleza, sin por eso ser sus esclavos y sin perder nuestra ciudadanía en el mundo inteligible.
>
> *Ohne das Schöne würde zwischen unserer Naturbestimmung und unserer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit sein... Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsere Würde vergessen machen... Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsere Empfänglichkeit für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht der intelligiblen Welt zu verscherzen.* (1980, p. 807.)

Finalmente explica Schiller de nuevo el efecto diverso de lo «bello natural» y lo «bello artístico» por las sensaciones humanas. Lo que en la naturaleza es secundario, lo que sucede sin intención, ocupa para el artista creador el primer plano. Como realidad, la naturaleza *padece* y ejerce su *poder*. El impulso imitador del artista, en cambio, separa todo lo accidental para quedarse sólo con la *apariencia* de lo bello o lo sublime. La naturaleza sólo es «estética» como objeto de la libre contemplación. Esta «operación sentimental» la reproduce el espectador libremente y sin dificultad, pues desde el principio no piensa más que en la apariencia de lo sublime y de lo bello (véase 1980, pp. 807 ss.).

En su *Rezension über Matthissons Gedichte (Recensión de los Poemas de Matthisson*, 1794) había descrito Schiller la «operación simbólica» mediante la cual el hombre intenta transformar la naturaleza visible en «humana» introduciendo en ella aquella necesidad propia de la idea racional de la autodeterminación, de la «libertad en el fenómeno» en una cosa. Esto sucede unas veces bajo la forma de la analogía, de la traducción de movimientos del ánimo a movimientos exteriores, como ocurre en la música y en la pintura paisajística. El artista es entonces un «verdadero pintor de almas», pues conscientemente trata de trasladar su estado de ánimo a la forma exterior objetiva para conseguir un determinado efecto general:

> Como ahora aquellos movimientos interiores (que son naturaleza humana) se despliegan según leyes de estricta necesidad, esta necesidad y determinación pasa a los movimientos exteriores, mediante los cuales aquéllos son expresados; y de esta manera se comprende cómo, en virtud de aquel acto simbólico, los fenómenos naturales corrientes del sonido y de la luz pueden participar de la dignidad estética de la naturaleza del hombre.
>
> *Da nun jene innern Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen; so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich; wie, vermittelst jenes symbolischen Akts, die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichts von der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können.* (1980, p. 999.)

La humanización de la naturaleza y el rebasamiento de los límites de las artes son sus consecuencias –una idea de Schiller que confirmarán el Romanticismo y el simbolismo–. La otra forma de «operación simbólica» consiste en la representación de ideas cuando la imaginación del hombre actúa de manera proyectiva. Mientras que el compositor y el paisajista sólo a través de la *forma* de la obra pueden hablar al sentido estético del público y provocar el sentimiento de armonía con uno mismo y de la conexión moral de acciones y sentimientos, el poeta tiene la ventaja de que puede reflejar las sensaciones en un texto que da al simbolismo de la imaginación una determinada dirección (1980, p. 1000). Pero el espectador es libre de reproducir estéticamente estas sensaciones o darles, mediante su imaginación, un nuevo contenido. Pues lo atrayente de tales *ideas estéticas* es justamente que «vemos el contenido de las mismas como en una profundidad sin fondo». La posibilidad de la imaginación y la interpretación estéticas tiene en el fondo «una magnitud infinita».

Herder había destacado de manera especial el carácter expresivo de la obra de arte y la inmediatez de la sensación estética. No cabe hablar en él de una dicotomía de «contenido» y «forma» en el sentido de Kant y de Schiller. Pero en la valoración didáctico-moral del arte y en la aspiración a un desarrollo multilateral del hombre está cerca de ambos. Schiller era, como Rousseau, consciente de la imposibilidad de un retorno al estado de naturaleza de los antiguos. En su lugar propone la educación estética y el juicio reflexionante como medio para recobrar la unidad de la psique y el equilibrio entre naturaleza y sociedad. También hay que nombrar a Sulzer en este contexto. Sulzer subrayó el sentimiento como principio de la creación artística y, con él, el valor educativo de

la estética en la vida humana. Y distinguió además entre el poeta griego «ingenuo», que «pinta» el objeto, y el poeta «sentimental», que describe sus sentimientos ante el objeto. (*Allgemeine Theorie der schönen Künste,* 1771-1774, artículo «Über das Naive». Sulzer pudo muy bien haber recibido sugerencias de los *Hauptgrundsätze* de Mendelssohn [1575/1578] y de la *Encyclopédie* de Diderot [tomo 11, 1768, en «naiveté»].)

Poesía ingenua y poesía sentimental

Esta distinción aparece sistematizada en el tratado de Schiller *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795/1796). Al feliz estado de naturaleza de los antiguos, aquí evocado, se oponen los anhelos de la época moderna, centrada en la moral: «Se exige de lo ingenuo que la naturaleza gane la partida al arte», y el afecto a la reflexión, y que la sorpresa «como necesidad interior triunfe sobre el arte» (1980, pp. 698-700). Ingenuos son también algunos poetas de la modernidad, Shakespeare sobre todo. «Ingenuo» tiene que ser en el fondo todo auténtico genio, que sólo obedece a su naturaleza y a su instinto, y de ese modo amplía los límites de lo conocido sin ir más allá de la naturaleza misma –libre y natural en la expresión, conservando su inocencia en el corazón–. El artista de la Antigüedad se distinguía como maestro de la limitación y en su obra habla «la sencillez de las formas y lo que puede ser representado de modo sensible y corpóreo» (1980, p. 720). Schiller alude a la escultura inigualable de los antiguos, con la que la moderna no puede compararse. Otra cosa son las artes poéticas, en las que el poeta moderno se distingue por su imaginación, la riqueza de su material y su capacidad para expresar lo ilimitado y espiritual (así, por ejemplo, Milton, Klopstock, Haller y Kleist –y en cuanto a los géneros, nombra las elegías, las sátiras y los idilios–cfr. 1980, p. 720). Aquí encuentra apoyo la definición romántica del arte y de los objetivos artísticos.

El griego vivía en armonía consigo mismo y con la naturaleza. Su comprensión directa, intuitiva, del mundo se corresponde con la limitación y la autonomía de la forma artística por él creada, y también con la inmediatez de sus imágenes y figuras míticas. Algunos poetas modernos tuvieron idéntico acceso directo a la naturaleza y a la metáfora viva. A la clase de los «ingenuos modernos» pertenecen también, según Schiller, Goethe y Herder; su caracterización del «poeta ingenuo» y su obra se aproxima a la definición que en la misma época daba Goethe del símbolo «objetivo» o «representativo» (véase p. 433).

En las *Cartas estéticas* había presentado Schiller la pérdida de la integridad y la naturalidad del alma como una consecuencia y un mal de la civilización. El abismo que se había abierto en el interior del hombre entre ideal e intuición sensible se refleja también en las obras de los poetas modernos, ansiosamente vueltos a lo infinito e inefable, a la idea: «Los antiguos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural» (1980, p. 711). Recordando la antigua disputa de la escuela suiza y la crítica de Lessing a Gottsched, pone Schiller la imposición de reglas en los franceses como ejemplo de alejamiento de la naturaleza en el hombre moderno. Incluso Rousseau no supo liberarse de esta dicotomía: «O es la sensibilidad enfermiza, que le domina y hace a sus sentimientos lábiles, o es su fuerza intelectual, que pone cadenas a su imaginación y aniquila con el rigor del concepto la gracia del conjunto» (1980, pp. 730/731). El poeta sentimental tiene la vis-

ta puesta en el ideal. Confía en la ley de la necesidad, que pone coto a las veleidades de la fantasía, y reflexiona sobre la impresión que el objeto le causa: «El ánimo no puede recibir ninguna impresión sin presenciar al instante su propio juego poniéndose fuera de y frente a lo que en él sucede por medio de la reflexión» (1980, p. 731). De ese modo, el lector sólo siente de forma mediata. No se le transmite el objeto y la sensación a él ligada, sino la reflexión resultante de aquella disposición.

El artista moderno trata de salvar la división interna y el distanciamiento de la naturaleza con lo que Schiller llama «operación reflexiva, sentimental», aquella actividad simbólica que ya había explicado en la *Recensión de los Poemas de Matthisson* (véase p. 459). El poeta sentimental se dirige a lo espiritual, en el fondo inexpresable, busca su alimento no en la vida, sino en «el retiro y la quietud» del mundo de las ideas. Suple la falta de objetos y de experiencias sensibles con la proyección de sí mismo. Mientras el «genio ingenuo», aun a riesgo de caer en la dependencia, deja que la naturaleza reine ilimitadamente en él, el «genio sentimental» se eleva a las ideas y da forma a sus materiales «con libre autonomía» (1980, p. 760). La imitación sin límite y la superficialidad amenazan al primero; la sobretensión y la inconcreción al segundo. La máxima antigua de lo «agradable y útil» sólo el poeta puede cumplirla, pues él sabe combinar la sensibilidad y la idea, reúne en sí toda la naturaleza humana y abarca con su sentimiento el juicio general.

Así, puede exigir este tratado el ennoblecimiento y la humanidad –ambos son los supuestos de un arte que debe garantizar la educación estética del hombre–. El «realista» reconoce en lo particular la regla de su juicio («desde su sentimiento interior, la regla de su obrar», 1980, p. 772). El «idealista» trata de llegar hasta la verdad por medio de su razón. A riesgo de caer en la mera ensoñación, el idealista traduce sus sentimientos y sus ideas morales a imágenes que trascienden el orden de la naturaleza y poseen una realidad propia (1980, p. 762). Busca una forma artística que refleje la idea: purificada de las contingencias de la naturaleza y acorde con la necesidad de la razón. Este arte no está libre del interés moral y de pretensiones didácticas; solamente la representación de lo particular y la atención a los «motivos próximos» no deben ser perjudicados.

La manera de garantizar la libertad del arte y del impulso estético de juego la había explicado Schiller en las *Cartas estéticas:* en la ficción y la «bella apariencia» de la obra de arte, el espectador es libre de emplear su capacidad imaginativa y ceñirse a la idea que se forma. Él puede con su imaginación llenar de nuevo contenido el estado del alma que se manifiesta en la obra de arte. Las ideas encuentran expresión gracias a la «imaginación simbolizante» (véase p. 459).

Así concibe Schiller la esencia, la estructura, la función y el efecto estético sobre la vida del individuo y de la sociedad del arte reciente. Sólo el arte es capaz de restituir la unidad original en la vida. La experiencia estética y el acto de la «operación reflexiva, sentimental», que determinan por igual la creación artística y el juicio en relación al arte, conducen a aquella fusión de realidad e idea, experiencia sensible y razón abstractiva, que distingue a «la existencia bella» y al «alma noble», a la humanidad. Por medio del arte, el deber se le convierte al hombre en naturaleza, cumpliendo libremente las exigencias del bien común y la moralidad.

La profunda seriedad moral que subyace en la poesía y la estética de Schiller ejerció una influencia poderosa y duradera en la posteridad y su valoración del arte y de

lo bello; incluso en nuestro tiempo pueden reconocerse sus huellas. El mismo año en que Schiller desarrollaba sus ideas sobre la «educación estética» del hombre, cumplía Alexander Lenoir el encargo que la Convención Nacional en París le había hecho de preservar los tesoros artísticos del vandalismo de las masas; en 1795 se levantó el que fue cronológicamente el primer museo público: el Musée de monuments Français. La decidida orientación moral-didáctica del museo en el siglo XIX estaba enteramente en la tradición de la estética idealista de Schiller, como también los objetivos declarados de Morris o la aplicación pedagógica de las ideas schillerianas por Rudolf Steiner.

Si la fundamentación última de la estética fue obra de Kant, Schiller se encargó de extraer sus consecuencias en relación a la creación artística y al enjuiciamiento del arte y de la belleza. En todo lo concerniente al efecto moralmente educativo de la vida estética, Schiller llegó más lejos que el venerable filósofo. Las teorías de Schiller adquirieron valor paradigmático en el desarrollo posterior de la estética de la recepción. En ellas había también muchos hilos sistemáticamente entretejidos de las teorías anteriores del conocimiento y de la estética, y así fueron transmitidos a la posteridad: la herencia de Shaftesbury y de Leibniz, el sensualismo y la estética del sentimiento del *Sturm und Drang*. El aspecto abstracto, filosófico, también presente en el lado práctico de la estética de Schiller –su paso de la «idea total» a lo particular–, tuvo cierto eco en la teoría del arte del Romanticismo y en la evolución posterior del concepto de símbolo.

En su correspondencia con Schiller (véase la carta de Schiller a Goethe de 27 de abril de 1801), Goethe se oponía a que su admirador le asignara a la clase de los «genios ingenuos» –una caracterización con la que Goethe, por su concepción «representativa» del arte y de la naturaleza, tenía que haber estado conforme–. (Sobre la *Correspondencia* entre Schiller y Goethe, véase Staiger, ed. de 1966.)

Schiller también influyó de forma directa y demostrable en la teoría del arte de orientación psicológica y las concepciones estéticas correspondientes. Podemos citar aquí a Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg, Wölfflin, Riegl, Worringer, Jung, los artículos de Wind y Panofsky de los años veinte y la posterior estética de Susanne K. Langer (véase al respecto Pochat, 1983, pp. 53 ss., 78 ss., 105 ss., 156 y 167 ss.).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El Romanticismo

Alemania

Wackenroder

Herder encontró en Wilhelm Wackenroder (1773-1798) un seguidor entusiasta cuyas consideraciones sobre la pintura y la música, centradas en el sentimiento, lo colocan en el umbral de una nueva época de la cultura occidental. En sus *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Efusiones de un monje amante del arte,* 1797) ponía el arte al servicio de la *religión:* para el creyente, el arte es como una revelación. Una inspiración divina anima al artista –su interior se llena de luz, y la creación se desarrolla como en el sueño–. La historia tradicional de la *«idea»* de Rafael (véase p. 249) recibe aquí una interpretación nueva y característica: Wackenroder habla de un sueño en el que el artista ha visto una imagen de la Madre de Dios. Luego, despierto, reproduce la imagen que guarda en la memoria. La *idea* platónica se transforma así en imagen de ensueño que se aparece al hombre cuando se halla bajo los poderes subliminales, orgánicos (cfr. *Herzensergießungen,* en *Werke und Briefe*, H. H. Borcherdt [ed.], 1949, p. 126).

La divinidad se revela tanto en el arte como en la naturaleza. La obra de arte se asemeja a un jeroglífico cuyo significado conocemos y en cuya figura lo espiritual y lo sensible se funden. Las formas mágicas del arte y de la naturaleza son accesibles al sentimiento intuitivo del espectador, mientras que las palabras se dirigen sólo a la razón y no son capaces de hacer descender lo invisible que está suspendido sobre nosotros a la región de nuestra vida afectiva (*Werke*, 1949, p. 67). El papel del crítico es de este modo (según Wellek) superado. El sentimiento sólo por el sentimiento puede ser juzgado y descrito adecuadamente; toda comparación entre distintas obras de arte es inadmisible: «... El auténtico goce, a la vez que la verdadera piedra de toque de la excelencia de una obra de arte, se tiene cuando ante esta obra única se olvidan todas las demás y no se piensa en compararla con otras» (... *der echte Genuß, und zugleich der*

echte Prüfstein der Vortrefflichkeit eines Kunstwerkes sei, wenn man über dies eine alle anderen Werke vergißt, und gar nicht daran denkt, es mit andern vergleichen zu wollen; *Werke*, 1949, p. 211).

La consecuencia es una postura ecléctica respecto al arte pretérito –el de los antiguos, el Gótico y el renacentista quedan en un mismo plano–. Lo admirable es la variedad del arte, y toda obra particular es en el fondo única, insustituible. Las distintas formas artísticas, en el sentido de Herder, son fundamentalmente expresión de lo «humano en el hombre». Más importante que las reglas y el juicio crítico son el sentimiento y la piedad que animan al artista y están también en la base de la contemplación artística.

En contraste con los eclécticos posteriores, Wackenroder estaba aún imbuido de aquella piedad que ve el impulso primario del arte en la religión. El aspecto mecánico, técnico, de la creación artística, en el que posteriormente tanto se insistiría, le era totalmente extraño. Para él, el artista existía apartado de la sociedad, del mismo modo que el arte, el sueño y la poesía se hallan en insalvable oposición a la crasa realidad de la vida cotidiana. En las *Herzensergießungen*, el músico Berglinger se lamenta de que se le ha encerrado en la jaula de la gramática del arte y se le ha impedido volar (*Werke*, 1949, p. 128; véase también Wellek, *The Romantic Age*, 1961, pp. 91 y 374). Quien no está dispuesto a responder incondicionalmente a su vocación artística, está perdido. La sociedad moderna y las artes se han hecho antagonistas, en contraste con aquellas épocas de la historia en las que religión y vida estética eran *una* sola cosa y la fe estimulaba la comprensión y la inspiración. Wackenroder se refiere aquí a los primeros tiempos del Renacimiento, que guardaban continuidad con la Edad Media, a los tiempos de Durero y Rafael. La profunda seriedad y sinceridad del primero hace aparecer a su obra cual un espejo de la vida en toda la diversidad de sus manifestaciones, en contraste con las obras de muchos artistas «amanerados» que hacían no más que un tibio retrato de la realidad. (Sobre la definición goethiana de «carácter» y «manera», véanse pp. 429 ss.)

El tono fundamentalmente pesimista de las *Herzensergießungen* de Wackenroder, que en ocasiones se deja oír incluso en los capítulos sobre los artistas y la vida estética, es continuo en sus *Phantasien über Kunst*, publicadas póstumamente, con textos adicionales de Tieck, en 1799. El entusiasmo y la fe, que fueron la base de las primeras realizaciones de la religión y del arte, son ahora corroídos por la duda: ¿pueden los sentimientos acercar realmente al hombre a su Creador, o no son más que una expresión de su egocentrismo? El arte, añade Wackenroder, sólo sirve para expresar y acoger sentimientos, y sólo pasajeramente puede aliviar el dolor de la existencia. Aquí anticipa Wackenroder una idea fundamental de la estética de Schopenhauer.

Esta acentuación de la religiosidad y del sentimiento fue saludada con entusiasmo por la joven generación de la época, ante todo por el portavoz del movimiento romántico, Friedrich Schlegel, y por los «nazarenos» en Roma. Los religiosos exaltados, reunidos en torno a Friedrich Overbeck en el monasterio de San Isidoro, llevaron a la práctica lo que Wackenroder había proclamado. Temas medievales se combinaban con la predilección por la pintura de los primeros tiempos renacentistas. Aunque los nazarenos hicieron frente al Neoclasicismo hedonista y evitaron la reducción a las puras lí-

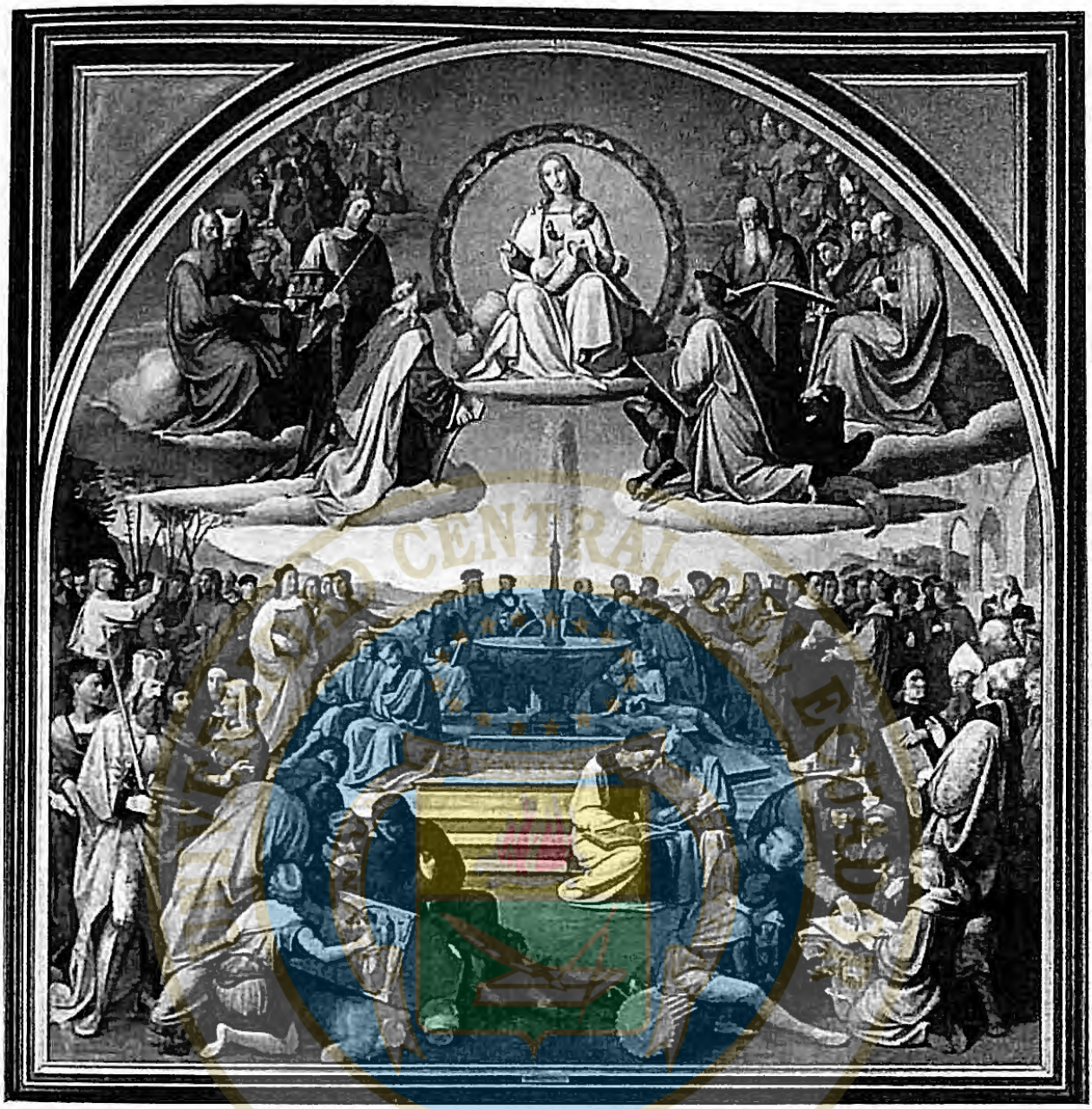


Fig. 59. Overbeck, *El triunfo de la religión*. Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort.

neas del dibujo, pervivían en ellos muchos rasgos estilísticos neoclásicos: cierta aspereza en el color y la preferencia por los contornos claros. Más tarde, Friedrich Theodor Vischer, adversario de esta corriente artística, señalaría el punto débil de su pintura: Overbeck cometió en su cuadro *El triunfo de la religión* el gran error de escribir un tratado con el pincel. La intuición ideal de la fantasía no llega enteramente al fenómeno exterior, abriéndose un abismo entre imagen e idea. En vez de buscar la unidad del contenido místico-cristiano en la representación de la bella figura humana, el artista se sirvió de alegorías exangües: «La combinación ocasional de una cierta apariencia sensible con un concepto abstracto mediante algún *tertium comparationis,* llevada a cabo por la reflexión subjetiva» (*Kritische Gänge,* ed. 1922, V, 11/12; cfr. fig. 59).

Esta crítica no es aplicable sólo a Overbeck, sino también a los nazarenos en general. Su reflexión no era tanto de naturaleza estética, cuanto religiosa e histórico-nacional. Se buscaba la renovación del arte como expresión característica de la historia nacional propia y del sentimiento religioso interior. Según Wackenroder, el carácter alemán se había perdido. La recuperación del mismo vendría de la mano de la nueva orientación al arte

de Rafael y de Durero, en los que lo nacional y lo religioso habían alcanzado su forma ideal; un historicismo en el verdadero sentido del término, entendido como una comprensión más profunda de las raíces de la propia cultura y de la evolución orgánica del carácter nacional, tal como Herder sobre todo las había imaginado. (Véase al respecto especialmente F. Büttner, *Exkurs über die «charakteristische Kunst»*, en *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, I, pp. 17-26.)

Tieck

La interpretación alegórica del arte, que veía en la obra sensible un signo de lo espiritual y del sentimiento religioso, había encontrado un prominente defensor en un amigo de Wackenroder y de Friedrich Schlegel: Ludwig Tieck. El signo racional, el estilo conscientemente artístico y aquellas suspensiones selectivas de la ficción literaria, aquellos «efectos de distanciamiento» que, bajo la denominación de «ironía romántica», constituían una característica de la técnica literaria romántica, especialmente la de Tieck, eran medios muy oportunos cuando se trataba de expresar lo inefable e infinito (*Phantasien über Kunst,* 1799). Tieck había añadido a la obra del malogrado Wackenroder algunos textos suplementarios. La religiosidad y el retorno a la Edad Media y a la herencia nacional no corrompida, el conocimiento de la propia esencia, la intimidad del sentimiento y de la poesía y la vivencia dichosa del arte, especialmente de la música, eran los temas de Tieck; temas que, como hemos visto, son puras notas esenciales del Romanticismo alemán.

En 1787, Heinse había inventado con su encendido *Ardinghello* la novela de artistas. En ella proyectaba una imagen grandiosa del Renacimiento y anunciaba la libertad de todas las potencias sensibles y espirituales. En 1798, Tieck dio continuidad a este género con su novela *Franz Sternbalds Wanderungen (Las peregrinaciones de F. S.).* Esta vez, la acción se desarrollaba en la, como se decía, Italia posmedieval, en la que el compañero de peregrinaciones, separado de su maestro, «tiene múltiples experiencias artísticas, vitales y amorosas» (Martini). Envuelta en toda una pirotecnia de imágenes inolvidables, y entre pasajes de gran lirismo, se desarrollaba una historia fantástica que Friedrich Schlegel, entusiasmado, calificó de «dulce música para la fantasía».

Caracterización del Romanticismo

Sentimiento

Con la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (*Historia de la poesía y la oratoria,* 1819), de Friedrich Bouterwerk, el término «Romanticismo» hizo su entrada en la historia de la literatura. Pero ya dos decenios atrás se habían desarrollado aquellas teorías históricas y filosóficas que dejarían una huella duradera en la literatura, las artes plásticas, la crítica y la estética. El Romanticismo fue ante todo un fenómeno cultural general, europeo; una reacción contra la concepción normativa de la belleza, propia del Neocla-

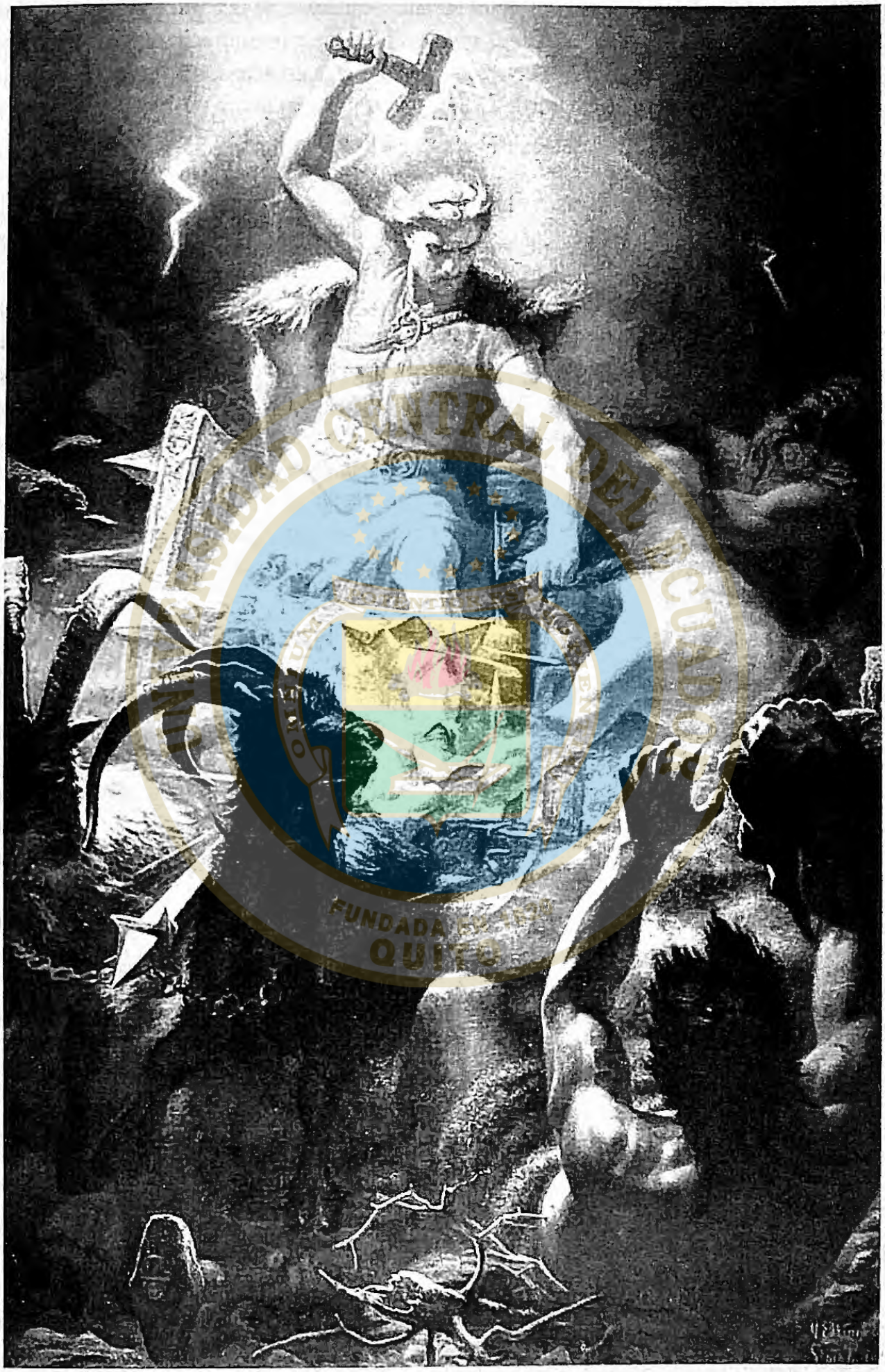


Fig. 60. Winge, *Tor matando a los gigantes.* Museo Nacional, Estocolmo.

sicismo, y contra un arte reducido a la imitación y selección de la naturaleza. Hubo aquí (según Abrams) una evolución desde el reflejo y la copia a la primacía de lo expresivo y del sentimiento. Pero este aspecto expresivo del arte y la creación artística no constituía nada nuevo; hemos visto cómo desde Dubos, Vico y Addison los términos «sentimiento» y «expresión» se prodigaron como palabras clave en la crítica de arte y en la estética, continuamente empleadas para significar la fuerza unificadora de la vida interior como base de las artes plásticas en general. Kant había investigado filosóficamente la esencia y la función del juicio estético, sus posibilidades y sus límites, y Schiller estudiado el significado moral de lo bello y del arte para el hombre y la sociedad. Herder abogó por una concepción expresivista del arte y la naturaleza: la obra de arte posee una forma orgánica que es capaz de reflejar tanto lo universal, lo ideal, como lo subjetivo, lo terrenal. En ella se equilibra la antinomia entre idea y realidad. Y los románticos subrayaron el aspecto religioso del sentimiento.

Los hermanos Schlegel adoptaron y ampliaron esta concepción de la forma artística y de su naturaleza dialéctica en su revista *Das Athenaeum* (1798-1800). Sus artículos sobre la literatura y las artes plásticas inauguraron la teoría romántica en Alemania, que durante algunos decenios influyó decisivamente en la evolución cultural del continente, y con la cual convergió una conciencia nacional, unida a la idea de una misión nacional, que venía de tiempo atrás.

Lo nacional

La vuelta al pasado nacional se inició ya en la época del *Sturm und Drang*. Se buscaban las raíces de las artes y de la poesía en la Edad Media, cuando éstas todavía emanaban del sentimiento original no corrompido. La esencia de lo nacional se expresaba, tanto en el individuo como en el pueblo, como un todo. Cada nación poseía un «genio» propio, constituido en el curso de la historia de forma análoga a la del desarrollo del individuo (Herder, *Ideen* IX, 4 –*S.W.* XIII, p. 384).

En la época de la Ilustración se quiso explicar el carácter específico de un pueblo por las condiciones climáticas y locales. Herder introdujo la idea de las características esenciales, «genéticamente» determinadas, de las naciones (*Ideen* XII, 6 –*S.W.* XIV, p. 84); éstas sólo muy lentamente cambian por influencias exteriores. La constancia relativa de los caracteres nacionales sustituía aquí a la constancia de la psique humana y del gusto: era preciso regenerar el presente a través del conocimiento de la propia esencia y la propia historia.

Herder todavía celebraba la pluralidad de naciones con sus notas esenciales específicas, reuniéndolas bajo su concepto de «humanidad». Pero, a consecuencia de las guerras napoleónicas, empezó a atenderse más a la propia nacionalidad (véase Büttner, 1980, p. 23).

Como hemos visto en el ejemplo de Mengs, los clasicistas intentaron explicar la particularidad de lo bello en el arte por el clima y las circunstancias históricas. Como éstas son irrecuperables, sólo quedaba el camino de la imitación. El «buen gusto» debía tener validez intemporal, y en él debían ser educados los pueblos y naciones posteriores. Fernow decía todavía en 1796: «El buen gusto debe hacerse gusto nacional».

La posición clasicista fue socavada por el pensamiento relativista, histórico, de Herder, pero sobre todo por la acentuación cada vez mayor del *genio* artístico, que produce él solo las reglas de la creación artística. En esta situación pudieron los alemanes evocar el arte de Durero, quien había expresado lo «característico» de su ser desde lo individual. (Büttner cita aquí a Wackenroder, Görres, Mosler, Cornelius y Xeller.)

El historicismo condujo a una nueva valoración del arte; ésta se deriva de «un conocimiento, adquirido por la ciencia histórica, de la historicidad radical de la existencia humana... [y de] la conciencia de una vinculación orgánica y, por tanto, absolutamente real, del presente con el propio pasado» (Büttner, 1980, p. 25). El Romanticismo puso fin al Clasicismo, y con él a toda norma ineludible de la belleza y a las obras paradigmáticas. Los caracteres nacionales y la conciencia histórica, unidos a un modo de pensar relativista, hicieron que las miradas se volviesen a modelos más acordes con la idea general de un arte genuinamente nacional y religioso. Un ejemplo de esta regeneración es también el despertar de la conciencia nacional nórdica, manifiesto en el uso de temas de la mitología nórdica (fig. 60).

Lo «característico» de la obra de arte en este sentido ideal suponía un conocimiento profundo del medio histórico y cultural. Así, empezaron a realizarse estudios más intensos que todos los precedentes de fuentes y monumentos que sin duda favorecieron a la historia positivista del arte surgida en el siglo XIX.

La concepción romántica de la naturaleza y del arte, con su aspiracion a lo infinito y su recogimiento religioso, halló una formulación más amplia que la del mencionado Friedrich Schlegel en los escritos de Novalis, en la filosofía idealista de la naturaleza de Schelling y en las teorías de los símbolos de Creuzer y Solger. La tradición neoplatónica del siglo XVIII se combinaba aquí con una teoría de las correspondencias de carácter místico-naturalista que unía el crecimiento orgánico y la creación artística, lo inconsciente y

Fig. 61. Lessing, *Hus ante los jueces*. Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort.

lo suprasensible, la fantasía y la realidad en una compleja red de intrincadas vinculaciones y analogías. Tieck llevó lo artístico fuera de sus fronteras, a su negación misma.

Los nuevos principios estuvieron representados en Inglaterra por la teoría de la literatura y la estética de Wordsworth, Coleridge y Hazlitt, y en Francia por Chateaubriand y Mme. de Staël, de los cuales el primero aspiraba a la regeneración a través de una nueva religiosidad, mientras que Mme. de Staël se convirtió en figura emblemática del Romanticismo francés por su labor como transmisora de la filosofía, la literatura y la crítica de arte alemanas más recientes.

Los diversos aspectos del Romanticismo quedaron finalmente reunidos en el edificio histórico-filosófico de Hegel, en el que la estética ocupaba un importante espacio. Cierto que, desde la perspectiva de la historia universal, el arte entendido como forma de expresión fenomenológica del «espíritu» debía retroceder ante la religión y la filosofía, pero el sistema estético de Hegel no dejó de influir en la teoría del símbolo y en la historia del arte posteriores. Las secciones históricas de su *Estética* eran en general un grandioso intento de escribir una historia universal del arte.

Schelling

En 1793 llegó Fichte a Tubinga y estimuló las mentes de tres estudiantes que vivían en el seminario de esta ciudad: Hölderlin, Schelling y Hegel. Para ellos, Kant había llevado a cabo en el terreno filosófico una transformación tan grande como la Revolución francesa en el político: una revolución en lo hasta entonces existente y la instauración de un nuevo orden. El idealismo trascendental de Fichte era para ellos la continuación legítima de Kant. La concepción fichteana del mundo como producto de la conciencia, de la libertad y de la acción, así como el carácter reflexivo de la conciencia misma, hallaron continuidad en los sistemas del mundo y las doctrinas de Schelling y Hegel. A ello contribuyó también el reciente conocimiento del sistema de filosofía natural de Spinoza, que a través de la disputa entre Jacobi y Mendelssohn había atraído la atención del público interesado en esta clase de temas. El misticismo de la naturaleza de Bohme, el salto de Swedenborg del racionalismo al misticismo y los espíritus influidos por ideas neoplatónicas, como Shaftesbury, asimismo pudieron haber contribuido a la filosofía idealista de la naturaleza y del mundo. También el racionalismo se propuso alcanzar metas parecidas en su indagación de las causas últimas, pero su camino era otro. De este modo leemos, por ejemplo, en la *Teodicea* de Leibniz (1710):

> El orden y las relaciones armónicas pueden extasiarnos, y las artes de la música y la pintura son un reflejo de ellas; Dios, en cambio, es el orden mismo, en Él reina la más estricta lógica de las relaciones, y es idéntico con la armonía universal; toda belleza no es, en definitiva, más que un reflejo de los rayos que parten de Él. (A. Buchenau [ed.], 1924, p. 4.)

(Implícitamente había supuesto Kant tal orden racionalmente establecido del mundo y del cosmos en su demostración de la posibilidad de los juicios sintéticos *a priori*.)

Si a fines de la década de 1790 el idealismo filosófico se preguntaba por conceptos trascendentales como la verdad y el bien, la religiosidad aspiraba en igual medida a lo supremo y absoluto tras la existencia humana y su sentimiento cósmico. Donde más claramente se expresa esta aspiración ilimitada, que es común a todas las demás artes, es en la poesía (así Friedrich Schlegel en *Athenaeum,* 1798 –véase p. 484–, y también A. W. Schlegel, que en sus *Vorlesungen* la llamó «la raíz de la existencia humana»). En la filosofía, el «sentimiento de la totalidad» y la «aspiración infinita» se muestran en los esfuerzos continuados de la razón por encontrar una formulación lógico-lingüística adecuada, y en el arte se manifiestan en la estructura dialéctica y la forma simbólica de la obra artística.

Schelling destacó por encima de todo el carácter estético de la vida y el papel fundamental del arte: éste es la forma suprema de la razón humana en general. Schelling inició el camino de su religiosidad y su visión estéticamente coloreada del mundo ya en 1796, cuando se atrevió a exponer un grandioso proyecto filosófico (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus,* 1796, que fue también atribuido a Hegel y a Hölderlin):

> Ahora estoy convencido de que el acto supremo de la razón, aquel en que ésta comprende todas las ideas, es un acto estético, y de que la verdad y la bondad sólo en la belleza aparecen hermanadas. El filósofo debe poseer tanta capacidad estética como el poeta. La poesía recibe así una dignidad superior, y al final volverá a ser lo que fue al principio –maestra de la humanidad; pues no habrá más filosofía ni historia, y sólo el arte poético sobrevivirá a las demás ciencias y artes.
>
> *Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war –Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.* (*Werke*, Pigenot [ed.], 1943, 3, pp. 623-625.)

Lo místico y el arte cumplen una función reveladora, de acuerdo con una concepción idealista del mundo que afirma la unidad de la idea y el cosmos, de lo real y lo ideal, y el imperio de un poder espiritual absoluto que a todo se impone.

En sus *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (*Ideas para una filosofía de la naturaleza,* 1797) describe Schelling la evolución de la naturaleza desde los comienzos hasta la aparición de la conciencia espiritual. El filósofo de la naturaleza contempla el mundo desde una capacidad de conocimiento totalista, que es también propia del artista, y que le permite ir del todo a las partes. El filósofo y el artista son capaces de comprender y explicar de forma intuitiva y contemplativa todas las relaciones. El espíritu es «naturaleza hecha consciente». Como Fichte, Schelling piensa también que sólo la conciencia confiere al mundo sensible estructura y significado, verdadera «existencia». Al mismo tiempo, el espíritu se vuelve en cierto modo hacia sí mismo en la reflexión, y ve su origen, la naturaleza.

En su obra filosófica fundamental, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), Schelling responde de una forma diferente a la pregunta por la unidad de mundo y conciencia. Hay otras variantes posteriores en las que Schelling hace especial referencia al arte y a la naturaleza: *Philosophie der Kunst* (1802/1803; lecciones impartidas en Jena) y *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (*Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*; en *S.W.*, 7, pp. 292 ss.). Expondremos brevemente sus tesis más importantes acerca del arte y de la naturaleza.

Ciega y sin conciencia, realiza la naturaleza objetiva un fin que le ha sido impuesto. Por contradictoria que resulte la «libertad de su aparecer» con la sujeción simultánea a un fin, se encuentra en armónica conformidad consigo misma. En contraste con esta armonía, el hombre se distingue por la escisión interna de su ser –la dicotomía de sensibilidad y conciencia, que también en Schiller desempeñó un importante papel–. Como ser que actúa conscientemente, estando a la vez sujeto a la ley y la necesidad, el hombre coincide con la naturaleza, pero con menoscabo de su libertad. La naturaleza aparece autodeterminada, el arte determinado por otro. La contradicción en la naturaleza y la división en la vida interior del hombre aparecen superadas por el concepto de Dios. Dios está por encima del espacio y el tiempo. «El imaginarse su idealidad infinita en la realidad», que Schelling llama «naturaleza», prescinde en el fondo de la referencia directa a lo absoluto, pero así queda afirmada la realidad en general. La unidad original de lo consciente y lo inconsciente, de naturaleza e inteligencia, la muestra la filosofía trascendental por medio del lenguaje. La antinomia de lo consciente y lo carente de conciencia queda objetivamente expuesta y resuelta en la *obra de arte*. En el *Sistema del idealismo trascendental* se lee:

> El arte es lo supremo para el filósofo precisamente porque en cierto modo le descubre lo más sagrado, aquello donde en unión eterna y original arde como en una llama lo que en la naturaleza y la historia está separado y lo que en la vida y la acción, igual que en el pensamiento, eternamente tiene que escaparse. La idea que el filósofo artificialmente se hace de la naturaleza es para el arte original y natural. Lo que llamamos naturaleza es un poema inaccesible escrito con maravillosas palabras secretas. Pero el misterio podría desvelarse si en él leemos la Odisea del espíritu que, perfectamente engañado, buscándose a sí mismo, escapa de sí mismo; pues, en el mundo sensible, el sentido sólo se vislumbra como a través de palabras, sólo se adivina como a través de la niebla el país fantástico en el que tratamos de internarnos. Todo cuadro admirable es, por decirlo así, fruto de la superación del muro invisible que separa el mundo real del mundo ideal, y no es sino la abertura a través de la cual aquellas figuras y regiones del mundo fantástico, que sólo imperfectamente se transparentan, quedan perfectamente a la vista. La naturaleza deja de ser para el artista lo que es para el filósofo, esto es, el mundo ideal visible sólo con constantes limitaciones, o sólo el reflejo imperfecto de un mundo que no existe fuera de él, sino dentro de él (*Schellings Werke,* vol. 2, pp. 627 ss.).

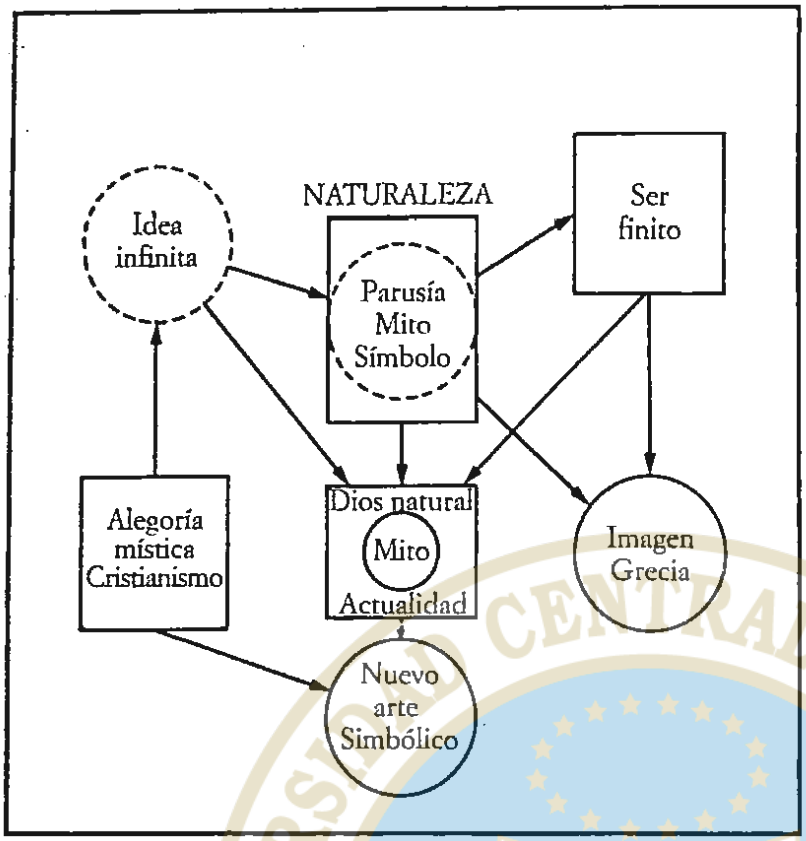
Aunque en la Introducción a la *Filosofía del arte* advierte Schelling de que su obra no trata de estética ni de teoría del arte, sino de filosofía (pp. 6 ss.), la fundamentación filosófica última del arte que contiene contribuyó notablemente a reafirmar el papel

fundamental de la misma en el Romanticismo. El filósofo se anticipó además a la caracterización romántica de la creación artística: la actividad empieza en la conciencia y termina en lo carente de conciencia, en lo objetivo. La aparente contradicción que significa la línea de separación entre naturaleza y hombre es superada cuando, en el acto creador del genio, la libertad de la conciencia es suplida por el «favor de una naturaleza superior». Kant y Schiller habían entendido el «genio» como un don natural o como un «principio vivificador en el ánimo» más o menos desarrollado en el individuo. En *Von deutscher Baukunst,* de Goethe, o en Herder, el concepto de genio aparece también aplicado como epíteto a toda la nación. Schelling, en cambio, piensa ante todo en un poder misterioso que domina totalmente al artista (como al poeta en Platón): «... Así parece estar el artista, por muchas intenciones que en él haya... bajo el efecto de un poder que lo segrega de todos los demás hombres y le obliga a decir y representar cosas que él mismo no acaba de ver y cuyo sentido es infinito» (*System des transzendentales Idealismus,* pp. 617 ss. Cfr. también P. Szondi, *Poetik,* II, pp. 213 s., y la caracterización que hace Coleridge de la actividad artística, véase p. 524).

Una obra de arte deja, según Schelling, la impresión de algo, por un lado, «sublime», y, por otro, «bello». Schiller había entendido lo sublime como *renuncia* a la bella apariencia, a la vida estética (véase p. 458); Schelling habla de la honda satisfacción que sentimos a la vista de lo sublime, que nos infunde un sentimiento de «paz» y de «serena grandeza». Deudor de Winckelmann en cuanto a los términos, y de Lessing en cuanto a la idea del efecto de la obra artística, Schelling se anticipa a Schopenhauer cuando detalla cómo el artista experimenta, a la vista de la armonía de su obra, la disolución de la contradicción interior y la liberación del dolor. El artista se siente, desde luego, agradecido por el «favor de la naturaleza» que le ha capacitado para su acción creadora.

Schelling expone la diferencia entre lo «sublime» y lo «bello» siguiendo las ideas de Kant y de Schiller: la «imaginación de lo infinito en lo finito se expresa en la obra de arte preferentemente como sublimidad... (la) imaginación de lo finito en lo infinito, como belleza» (*Philosophie der Kunst,* ed. de 1966, p. 105-§ 65). Y en el § 66 se lee que «lo sublime comprende en su absolutidad también lo bello», y viceversa. La creación artística supone dotes poéticas y destreza, entendiéndose aquí por poesía la profundidad del contenido, y por arte la técnica. En la «santidad» y «pureza» de la obra de arte trasparece lo que está detrás, lo ideal. Lo que aparece inmediatamente como imagen, lo aclara posteriormente la filosofía. Las figuras de dioses que en el mito y la poesía aparecen vivas las convierte el filósofo en conceptos e ideas. A ambas posiciones es común la *imaginación,* la facultad poética, lo que puede, en definitiva, superar la contradicción entre idealidad y realidad.

El carácter de realidad de los dioses y los mitos griegos es llamado, en una frase memorable, «ideal»; pues es una realidad que trasciende con mucho el sentido común de la realidad: «Todas las figuras del arte, principalmente los dioses, son reales porque son posibles» (*Phil. d. Kunst*, 1966, p. 35). En este contexto es esencial la observación de Schelling de que la idealidad no hay que entenderla en sentido moral; cfr. al respecto Schiller). Ni la naturaleza ni la obra de arte, que es «naturaleza en segunda potencia», tienen relación con las exigencias morales de la vida humana. La misión de la mitología y del arte consiste en reflejar el cosmos y su orden.



Cuadro 26. Schelling, naturaleza y arte simbólico.

En el producto de la naturaleza y en la obra de arte hay, según Schelling, una orientación especial a la trascendencia. El principio del arte –su poesía– halló en la mitología de los antiguos una expresión pura y ejemplar:

> La mitología en general, y toda poetización de la misma en particular, no es ni esquemática ni alegórica, sino *simbólica,* y así debe ser entendida.
>
> Pues la exigencia de absoluta exposición en el arte es: exposición con *completa indiferencia*, de modo que lo universal es enteramente lo particular, y lo particular enteramente lo universal, y no lo significa. Esta exigencia es poéticamente resuelta en la mitología. Pues en ella toda figura ha de tomarse como lo que es, y así es ella también tomada como lo que significa. El significado es aquí a la vez el ser mismo, recibido en el objeto, uno con él.

> *Die Mythologie überhaupt und jede Dichtung derselben insbesondere ist weder schematisch noch allegorisch, sondern* ***symbolisch*** *zu begreifen.*
> *Denn die Forderung der absoluten Kunstdarstellung ist: Darstellung mit* ***völliger Indifferenz****, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganze Allgemeine ist, nicht es bedeutet. Diese Forderung ist poetisch gelöst in der Mythologie. Denn jede Gestalt in ihr ist zu nehmen als das, was sie ist, denn eben dadurch wird sie auch genommen als das, was sie bedeutet. Die Bedeutung ist hier zugleich das Seyn selbst, übergegangen in den Gegenstand, mit ihm eins.* (*Phil. d. Kunst*, 1966, p. 55.)

En principio, Schelling se halla con su definición simbólica del mito cerca de la idea de Schiller de la exposición «ingenua» y del símbolo «representativo» de Goethe.

El centro de gravedad de todo esto se encuentra en Schelling, más allá de la identidad de ser y significado en la forma simbólica, en lo divino, supresensible y absoluto que

en ésta trasparece. Pero no basta con señalarlo, pues en todo caso se trataría más bien de una «alegoría» (1966, p. 16). Sólo en la identidad fáctica de imagen (mito) y significado puede la oposición de realidad e idealidad, finito e infinito, quedar superada. Así como la naturaleza inconsciente obra «simbólicamente», la obra de arte es portadora de la idea divina. Schelling vuelve a detenerse en esta idea fundamental de Plotino en *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza* (*S.W.*, 7, pp. 292 ss. Véase p. 83).

Schelling fue uno de los primeros que en su época destacó, y caracterizó detalladamente, el impulso religioso y la aspiración a lo infinito como algo nuevo y típico de dicha época. Si Schiller había visto la diferencia entre lo «ingenuo» y lo «sentimental» en su relación con la naturaleza y con la función directa, o indirecta, de la obra de arte, Schelling buscaba sustituir la identidad perdida de naturaleza, mitología antigua y arte –lo que verdaderamente merece ser llamado «arte»– por una nueva forma simbólica acorde con la situación cultural (*Phil. d. Kunst*, 1966; análisis de Dante, p. 330). Había que crear un *nuevo* arte simbólico y una *nueva* mitología de divinidades naturales para volver a unir lo consciente y lo carente de conciencia. Por medio de la obra de arte, «símbolo de la libertad eterna», se producirá una renovación en la naturaleza misma (*Über das Verhältnis..., S.W.*, 7; *Phil. d. Kunst*, 1966, pp. 95 ss.).

Una idea más concreta de cómo Schelling se imaginaba esta mitología y esta expresión simbólica de orientación cristiana nos la proporciona el filósofo en referencia a grandes poetas como Calderón y Shakespeare; éstos habían revestido a las figuras de ficción correspondientes al ideal humano moderno y a las ideas generales modernas de suficiente realismo. De manera parecida debe el nuevo arte simbólico tratar de salvar el abismo entre espíritu y materia por la vía del «simbolismo natural» (*Über das Verhältnis*, véase p. 7; cfr. como ilustración el cuadro 27 en Pochat, *Der Symbolbegriff*, 1983, pp. 33 ss.).

En la estética filosóficamente fundamentada de Schelling se juntan, así, distintas tradiciones: metafísica y proyección del mundo de carácter idealista, una concepción panteísta, neoplatónica por lo menos, de la naturaleza, mística de la naturaleza, entusiasmo por la Antigüedad y un anhelo religioso de lo infinito. Aunque su valoración del arte griego era compartida por muchos grandes contemporáneos suyos y su definición de símbolo no era algo aislado, Schelling subrayó de una manera nueva la polaridad de la obra de arte –su estructura dialéctica, su función reveladora y su diafanidad–. La interpretación del concepto de genio en el sentido de un neoplatónico *furor divinus sive poeticus* pudo haber sido extraña a Goethe. Pero, en este punto, Schelling sí influyó en Coleridge –y también en lo referente a la idea del símbolo natural (véase al respecto Wellek y Abrams).

La estructura dialéctica del símbolo en el arte reapareció programáticamente en Solger. Y Hegel la presentó como una característica del «prearte» (*Vorkunst*).

La influencia de Schelling en la filosofía de la naturaleza de su época y en la estética y la teoría del arte del Romanticismo es indiscutible. Especialmente en los hermanos Schlegel y en Mme. de Staël. Aunque a veces resulta difícil seguir el vuelo de sus ideas, el filósofo expuso de manera ejemplar la concepción idealista de la naturaleza y del arte característica de su época. La influencia de Schelling fue más allá de Hegel. Defensor de una relación recíproca entre las artes y de la correspondencia de las for-

mas simbólicas del arte con los fenómenos, también simbólicamente entendidos, de la naturaleza, hizo suyo un tema favorito del Romanticismo, que más tarde también harían fecundamente suyo Baudelaire, los simbolistas y los teósofos de fines del siglo XIX.

Novalis

Junto a Schelling hay que nombrar al genial Friedrich von Hardenberg (Novalis), uno de los primeros defensores de la teoría de la correspondencia y cofundador del movimiento romántico. Hugo Friedrich ha destacado su importante influencia en la poética del siglo XX (*Die Struktur der modernen Lyrik,* 1956), aunque aún no ha sido estudiada suficientemente. B. A Sørensen ha puesto de relieve en su libro *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien del 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* (1963) la especificidad del sistema simbólico y de la idea del arte que encontramos en Novalis. Ambos merecen especial atención porque se cruzan con muchas teorías de su época y dan lugar a interpretaciones falsas. Analizaremos aquí brevemente algunos puntos de interés para la estética (cfr. Sørensen, 1963, pp. 193-204).

Novalis quedó, como Schelling, hondamente impresionado en los primeros años de la década de 1790 por la teoría de la ciencia de Fichte. Hacia 1797, Novalis trató de ejemplificar la diferencia y oposición que la conciencia encuentra entre yo y mundo en el mundo real y la existencia del hombre, pero atenuando esa contraposición en la forma de una *representación (Repräsentanz)* mutua: como la naturaleza se refleja en el hombre, éste llega en su estudio de la naturaleza al autoconocimiento –en este contexto habla Novalis incluso de un «makanthropos» de la naturaleza–. Goethe había recorrido este camino del autoconocimiento en sus largos estudios sobre la metamorfosis de las plantas y en la teoría de los colores; con él pudo Novalis hablar de una transición paulatina del «organismo al filosofismo». En la naturaleza, el hombre llega a la intuición, y en él la naturaleza se interioriza. En lo inconsciente, en las profundidades de su sentimiento, el hombre está ligado a las oscuras fuerzas de la naturaleza: «Las profundidades de nuestro espíritu no las conocemos... El camino misterioso es un camino hacia dentro» (*Blütenstaub, Ges. Werke,* Kluckhohn [ed.], 1960, vol. 2, p. 13).

De la analogía de hombre y naturaleza se infiere que la poesía es el lenguaje idóneo para expresar directamente esta correspondencia –el simbolismo natural está en la base tanto de la poesía como de la filosofía–. (Cfr. en este respecto las ideas de Herder y de Schelling; véanse pp. 422 s. y 479.) El poeta capta el sentido de las cosas visibles y crea en su mente una «segunda naturaleza». Este viejo tópico aparece ahora cargado de nuevo significado, pues Novalis recurrió más que ninguno de sus contemporáneos a toda la tradición de la filosofía de la naturaleza; a toda una corriente históricamente representada por Ramón Llull a fines del siglo XIII, la cábala medieval, los neoplatónicos florentinos, como Ficino y Pico della Mirandola, la magia natural de principios del siglo XVI (Paracelso, Agrippa de Nettesheim), la posterior filosofía natural (Cardano, Telesio, Giovan Battista della Porta y Giordano Bruno) y Jakob Böhme y Athanasius Kircher en el siglo XVII, que parecía desembocar en el Romanticismo (cfr. W.-E. Peuckert, *Gabalia. ein Versuch zur Geschichte der magia naturalis im 11.-18. Jh.,* Berlín, 1967. Cfr. también las apor-

taciones de Thorndike, Garin, Yate y otros. Sobre el Romanticismo, véase. W. Kayser en *Euphorion*, 31, 1930). Según Novalis, el poeta extrae sus imágenes del gran «texto cifrado» de la naturaleza (*G. W.*, vol. 4, p. 314). En el lenguaje simbólico-natural de la poesía se manifiesta la unidad de ser y significado, se anuncia la autonomía de la obra de arte: «La idea de un todo debe dominar una obra estética» (vol. 2, p. 188). Hablando por sí misma, y de manera simbólica, la obra de arte se representa a sí misma y al mundo entero, ligado a ella por mil lazos. «Novalis es, con Herder, Moritz y Goethe entre otros, de la opinión de que una obra de arte o una obra poética no debe ser ni meramente imitativa ni meramente alegórica, debe ser ante todo "simbólica"» (Sørensen, 1963, p. 198).

Con toda su cercanía a los autores antes citados, en la concepción del arte de Novalis hay, sin embargo, una diferencia que conviene resaltar. Si aquéllos se centraban en la idea de la obra de arte como organismo autónomo (véanse pp. 431, y 433 para el concepto de símbolo «objetivo»), a Novalis le interesaban ante todo las relaciones y analogías simbólicas. No es la forma cerrada, sino lo abierto y ambiguo lo que caracteriza a la obra de arte. De ahí que Novalis hable más de poesía, cuentos y música que de artes plásticas: en los sueños y los cuentos, la naturaleza se revela en múltiples figuras y metamorfosis. Tal es también el caso en la alquimia.

Con estas vinculaciones, Novalis se sitúa en la tradición de la hermética y la filosofía natural. Él mismo se remite a la *combinatio analogica* de Leibniz, que trata de permutaciones y combinaciones. A Leibniz estuvo también vinculado Athanasius Kircher, cuya *Ars magna Sciendi sive Combinatoria* (1669) posiblemente Novalis conocía, pues en ella aparece ya desarrollada una combinatoria «lluliana» de palabras y números, típica de la época, como fundamentación de lo divino (cfr. Sørensen, 1963, p. 204). En el juego autónomo de las conexiones y transformaciones, la figura de ensueño del cuento o de la música aparece con su lógica propia, tan real como la lógica inmanente de los experimentos alquímicos, los juegos matemáticos o el sistema de la filosofía trascendental de Fichte. De ese modo, la obra de arte se sitúa al lado de las construcciones filosóficas como forma análoga. La fuerza de irradiación de la figura sensible y el tipo de conexión lógica propio de la matemática hacen aparecer a la música como un «sistema combinatorio autónomo» que linda, por un lado, con las ciencias de la naturaleza, y, por otro, con la naturaleza –o, mejor, está esencialmente ligado a ellas.

La «modernidad» de la combinatoria de Novalis resulta de su referencia a la pura forma del lenguaje en general: «una como expresión por la expresión –cuando no aparece siquiera como médio, sino que es en sí misma una producción perfecta de la capacidad lingüística superior» (*G. W.*, vol. 3, p. 93). Este «libre juego» con el lenguaje puede en el poeta ir tan lejos que éste renuncia de entrada al significado referencial del mismo para así dar al «alma del mundo» la posibilidad de hablarnos a través de la sola forma simbólica del lenguaje, igual que lo hace a través de la naturaleza. Así se puede llegar a una poetización semejante a la del «arte no figurativo», con sus medios «abstractos», puros. El sentido de tal arte brota de los sueños y asociaciones por ellos inducidos.

Esta teoría del arte tuvo una influencia limitada en la poesía romántica; a este respecto cabe nombrar a Clemens von Brentano. Mayor pudo ser la influencia de Novalis en el género del cuento, que más tarde fue bastante cultivado (Goethe, Tieck, E. T. A. Hoffmann). Los simbolistas posteriores, Baudelaire y Mallarmé, fueron grandes lectores de

Novalis, y en Inglaterra también Coleridge. Puede afirmarse con seguridad que la obra filosófico-poética del joven místico dejó una profunda huella en sus contemporáneos, al tiempo que dio al movimiento romántico impulsos decisivos para la superación de los estrechos límites de los géneros –la «flor azul» de Heinrich von Ofterdingen expresó en una profunda y duradera metáfora el ansia de infinitud de su época.

La combinatoria de Novalis en los ámbitos de la ciencia, el arte y la naturaleza también influyó en la teoría de las artes plásticas, bien que de forma más indirecta. Mención especial hay que hacer aquí de Runge, en cuya aspiración a una obra de arte total sólo pudo sentirse acompañado por Novalis. Éste había escrito: «¿No será la poesía otra cosa que pintura, música, etc. interiores? Claro que modificadas por la naturaleza del ánimo» (*G.W.*, Seelig [ed.], 1945-IV, p. 267). El artista está, igual que el filósofo de la naturaleza y el mago, ligado a la naturaleza. En sus sueños y visiones reconoce las conexiones del mundo y crea los elementos de su lenguaje, por medio del cual enseña al hombre el camino que en adelante habrá de seguir. La inspiración del artista no es algo divino que viene «de arriba», sino algo que se adueña de su persona y que es efecto incesante de las fuerzas de la naturaleza, con las cuales está en conexión en su *subconsciente* y en sus *sueños*. El viejo tópico del artista como *mago* aparece aquí reivindicado, pero después de haber recibido de Schiller, a quien Novalis llama el «educador del próximo siglo», una dimensión moral-propedéutica, típica de la época.

Runge

Entre los artistas que hacia 1800 experimentaron la influencia determinante de la teoría romántica del arte y del símbolo se cuenta Philipp Otto Runge, que se detuvo en estas cuestiones estéticas tanto en su pintura como en sus escritos y sus cartas. En esta época, Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck todavía sustentaban una concepción alegórica del arte, según la cual el signo visible expresa el sentimiento religioso del autor y remite a lo espiritual, a lo infinito.

Todavía bajo el influjo de las obras de Winckelmann y de Abildgaard, Runge se propuso desarrollar un estilo artístico que fuera capaz de dar forma plástica a un contenido metafísico-especulativo. Se trataba de crear un arte, decía Runge, para «hombres que piensan», y en este objetivo poesía y pintura encuentran una base común. A su llegada a Dresde, Runge tomó contacto con Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck, y adoptó también motivos poéticos de este último, de Klopstock y de Ossian. Runge trató de dar a sus cuadros, por medio de citas y motivos acompañantes ubicados en los marcos de los mismos, aquella forma poético-alegórica capaz de transmitir al espectador el contenido metafísico (por ejemplo, las poéticas figuras que crean el ambiente didáctico de la *Lección del ruiseñor*, 1804/1805, hoy en la *Hamburger Kunsthalle*, fig. 62).

Hacia 1802, después de conocer más profundamente el sistema simbólico de Novalis, Runge se apartó de la teoría alegórica de los signos y adoptó la concepción naturalista del símbolo. Como en Herder, Schelling y Novalis, los objetos del «gran libro de la naturaleza» adquirían para Runge un carácter revelador, transparente –una concepción que se adhiere sin reservas a la tradición neoplatónica.

Runge recibió también estímulos de Goethe, e intentó trasladar artísticamente a su pintura la exigencia, resultante de la teoría goethiana, de una forma simbólica expresivo-empática y también más objetiva. Runge pudo haber concedido a dicha forma simbólica una importancia especial, pues se propuso desarrollar un lenguaje artístico que, por la vía directa de la analogía, pudiese hablar de lo suprasensible, universal y verdadero. Asimismo, se dedicó, como Goethe, a indagar la naturaleza de los colores, empleando una esfera cromática de su invención.

Según Runge, en la obra de arte hay unos signos característicos que, reunidos, producen un efecto total; y a través de esta forma simbólica estructurada se revela aquella verdad que se esconde tras los fenómenos del mundo visible (*Hinterlassene Schriften...* 1840/1841, I, pp. 72, 77 y 180 ss. Véase también G. Berefelt, 1966, pp. 325 y 340). En una carta de 22 de febrero de 1803 se lee lo siguiente en referencia a sus cuadros sobre las «horas del día»: «Mis cuatro cuadros, el conjunto que forman y lo que de él puede resultar: bien, cuando eso se desarrolle, el resultado será una poesía abstracta, pictórica, fantástica-musical con coros, una composición para las tres artes, en la que el arte de la arquitectura levantará su propio y particular edificio» (*Hinterlassene Schriften*, II, p. 202). Goethe había juzgado negativamente en su juventud el intento de Sulzer de hallar un denominador común a las «bellas artes». Pero, como ha mostrado Kristeller, en el *Wilhelm Meister* se adhirió al «moderno sistema de las artes» de Sulzer. La realización práctica llegaría más tarde.

Los románticos combinaron el sentimiento con la aspiración a la infinitud, viendo en ello una característica de sus producciones artísticas. La analogía entre obra de arte y naturaleza, así como la correspondencia entre los tipos de arte y los medios, reforzaron la tendencia al rebasamiento de los límites de las artes en el Romanticismo, pero ello no equivalía a oscurecer la esencia y la estructura de cada tipo de arte. Precisamente la «rigurosa regularidad» en las obras de arte, «que brotan de la imaginación y la mística de nuestra alma, sin material exterior ni historia», es, según Runge, indispensable para la forma simbólica del arte, que obra por analogía. Friedrich Schlegel defendió de modo especial la idea de la obra de arte total basada en la ampliación del concepto de poesía, pero Runge quiso extender esta idea a las artes plásticas.

La apoteosis del arte como sustitutivo de la religión y la realización del concepto romántico de la obra de arte total estuvieron especialmente vinculadas a Wagner. Sobre el arte del futuro, que estará gobernado por el principio de «necesidad», se lee en el artículo «Die Kunst und die Revolution», de 1849: «Erijamos el altar del futuro a los dos maestros sublimes de la humanidad: Jesús, que sufrió por la humanidad, y Apolo, que la elevó a su amable dignidad» (*Schriften und Dichtungen*, 1872, III, p. 50).

Runge intentó satisfacer, en la teoría y en la práctica, la elevada exigencia idealista de su época en el arte. El *pathos* moral, el sentimiento religioso y el empleo consciente de un lenguaje gráfico cargado de un misticismo de la naturaleza similar al de Böhme o al de Novalis caracterizaban en 1802 su arte de acuerdo con su adhesión a la idea del simbolismo natural. Con su acentuación de la estructura orgánica, y a la vez rigurosa, de la obra de arte se encontraba ya más cerca de Goethe, Schelling y Steffens que de Tieck y Friedrich Schlegel –este último veía entonces en las artes plásticas un signo alegórico que remite a algo infinito.

Fig. 62. Runge, *La lección del ruiseñor.* Hamburger Kunsthalle.

La oposición de Runge a la pintura histórica y su predilección por la pintura paisajística puede documentarse en su correspondencia. En una carta a Ludwig Tieck de 1 de diciembre de 1802 se lee: «Creo comprender ahora un poco mejor lo que verdaderamente entiende usted por paisaje. En todas las edades, los artistas siempre se han esforzado, a mi juicio, por ver en los hombres la acción y los movimientos de los elementos y las fuerzas naturales...». Luego nombra Runge a los grandes retratistas del hombre: Homero, Shakespeare y Miguel Ángel. En la nueva pintura paisajística, en cambio, «los hombres se ven a ellos mismos y sus cualidades y pasiones en toda clase de flores y espesuras y en todos los fenómenos de la naturaleza...». Con razón ha traído Jörg Traeger

a este contexto *Las peregrinaciones de Franz Sternbalds* (1798), de Tieck, y la *Recesión de los Poemas de Matthisson,* de Schiller (J. Traeger, *Philipp Otto Runge*, 1975). La misma concepción proyectiva, según la cual la naturaleza da expresión visible a las ideas y emociones del alma humana, puede encontrarse en aquellos autores, y esta idea era la base de una teoría de la correspondencia entre naturaleza cosmogónica y naturaleza artística.

Según Runge, la pintura histórica llegó con Rafael y Miguel Ángel a una cumbre que nunca volverá a alcanzarse. La decadencia de este género pictórico coincide con la disolución de la religión. Su lugar lo ocupa ahora un arte que expresa el sentimiento ante el universo. En la larga carta a Daniel Runge de 9 de marzo de 1802 se lee: «La vislumbre de Dios y la sensación de estar nosotros mismos en relación con el Todo; La religión y el arte; expresar nuestros sentimientos supremos con palabras, sonidos o imágenes. El arte plástico se sirve aquí del objeto, la composición, el dibujo, el matiz, la actitud, el colorido, el tono». Todas estas son categorías de la tradición. Sobre los géneros del «arte histórico» y la pintura paisajística hace Runge la siguiente reflexión: «Difícilmente creeré que algo tan hermoso como lo fue la culminación del arte histórico vuelva a producirse antes de que todas las funestas obras de arte recientes perezcan... Y quizá llegue pronto el tiempo en que vuelva a nacer un arte verdaderamente bello, que será el del paisaje» (*Hinterlassene Schriften,* ed. de 1981, p. 76). «Paisaje» que, en este contexto, hay que entender en un sentido mucho más profundo que el del mero concepto del género paisajístico –se trata de la correspondencia del sentimiento con los «seres más interesantes y vivos a nuestro alrededor»; los «símbolos de las fuerzas naturales y de los sentimientos» son representaciones de Dios, que en su omnipotencia conforma la idea y el sentimiento del hombre y es expresado con los medios plásticos del artista–. Bellos pensamientos y alegorías se citan en el paisaje. El concepto de paisaje de Runge implica un simbolismo natural y a la vez queda comprendido en un concepto ampliado de alegoría (cfr. Traeger, 1975, p. 39). La pintura paisajística marca un nuevo comienzo, «las abstracciones sucumben, todo es más diáfano y ligero que lo habido hasta ahora, todo tiende al paisaje. ¿Se busca algo determinado en esta indeterminación y no se sabe cómo hacerlo?... ¿No hay que llegar también en este nuevo arte –de la pintura paisajística, si se quiere– a un punto culminante?».

La cercanía de Runge a los artistas de nuestra modernidad en lo que a aspiraciones y medios artísticos se refiere ha sido repetidamente puesta de relieve (Lankheit, Berefelt, Traeger). Con la reducción del arte a motivos, formas y colores elementales, cuyo significado cargado de simbolismo, a la vez que afectivo, tanto más evidencia, corre paralela la ampliación de la conexión de sentido a una cosmogonía omniabarcadora, divina. El acorde interior de los colores y el efecto inmediato sobre la sensibilidad del espectador dejan vislumbrar la gran conexión cósmica que más tarde también Kandinsky supo describir. Con sus ensayos sobre el *círculo de colores*, Runge se sintió cercano a Goethe, quien en la misma época se esforzaba por culminar su teoría de los colores (véase p. 437). Runge ya había explicado su posición respecto a esta cuestión en su carta a Daniel Runge de 7 de noviembre de 1802:

> El color es el último arte que queda y el que aún es y debe seguir siendo para nosotros algo místico, el que de una manera extrañamente intuitiva volvemos a entender sólo

> en las flores... En ellas reside todo el símbolo de la trinidad: la luz, o el blanco, y la oscuridad, o el negro, no son colores... Los colores, azul y rojo y amarillo, llegaron al mundo como una revelación (1981, p. 98).

La proximidad a la teoría de los colores de Goethe y su interpretación cosmológica de la luz y la oscuridad (el blanco y el negro) es evidente.

Friedrich Schlegel

En el célebre *Fragmento* de *Athenaeum* de 1798 proclama Friedrich Schlegel: «La poesía romántica es una poesía universal progresiva... la modalidad poética romántica está aún en formación, y hasta puede decirse que su verdadera esencia es este hallarse en eterno devenir y no poder jamás alcanzar la consumación» (*Prosaische Jugendschriften*, Minor [ed.], 1882, II, p. 220). Esta caracterización de la poesía como forma de arte universal que se encuentra en constante evolución fue nota esencial de las autoconcepciones y aspiraciones románticas en general. Aunque la valoración posterior del significado histórico y del contenido de esta frase fuese una sobrevaloración (Wellek), la frase acierta en un aspecto esencial de la crítica literaria y artística de la época. Los románticos no defendían ante todo una posición opuesta al Clasicismo y al movimiento del *Sturm und Drang*. Al final de la sección citada se lee que en la poesía romántica hay «perspectivas de un clasicidad en continuo e ilimitado progreso» (Minor [ed.], II, p. 220). Nuevas formas de expresión artística y una aspiración clara dan una base al nuevo movimiento, que a la vez es continuación, ampliación y ahondamiento de todo lo precedente.

La actitud de Friedrich Schlegel respecto a las distintas escuelas literarias de la época, así como su punto de vista crítico, cambió varias veces. Debemos considerar en esta nuestra exposición los aspectos esenciales de su idea de la naturaleza, determinantes de su concepción del arte, además del cambio que sufrió su concepto de símbolo y, especialmente, su valoración histórica del arte y los problemas aludidos de la historicidad en general.

En sus más tempranos escritos juveniles, de los años 1794-1795, Friedrich Schlegel participaba aún de la «grecomanía» de la época: el arte espontáneo, desinteresado, de los antiguos es perfecto y ejemplar, mientras que el contemporáneo es rebuscado, modelado por el sentimiento del autor y el propósito de expresar lo inexpresable a través del objeto particular (*Über das Studium der griechischen Poesie,* 1794-1795, posteriormente incluido en el estudio de Schlegel *Über die Griechen und Römer,* 1797).

Transformado por la lectura del tratado de Schiller sobre *Poesía ingenua y poesía sentimental* e influido por Herder, Schlegel acabó reconociendo poco después el valor propio del arte «moderno» (poesía), ligado a un «interés» e impregnado de sentimiento y reflexión. El arte del Romanticismo aspira a una totalidad que siempre será inalcanzable, pero que resulta necesaria para poder retratar adecuadamente la realidad. Goethe, Shakespeare y Cervantes abrieron el camino de la modernidad. En las consideraciones de Friedrich Schlegel podemos ver también la pintura histórica del siglo XIX como un renacimiento de este género artístico cultivado por los académicos,

naturalmente entre otros aspectos. Una confirmación de esta tesis se encuentra en partes de las *Lecciones* de 1809-1811 de A. W. Schlegel en Viena.

En los años 1798-1804 desarrolló Friedrich Schlegel, bajo la influencia del idealismo de Fichte y la filosofía de la naturaleza de Schelling, una concepción mística de la naturaleza que implicaba una limitación de su concepto del arte. Había que exigir una forma nueva, autoconsciente, de mitología, en la que la forma artística fuese –en términos de Herder, Novalis y Wackenroder– «expresión jeroglífica de la naturaleza que la rodea». El abismo que se abre entre arte e idea infinita conduce, cree Schlegel, a una desvalorización del símbolo representativo o emocional que Goethe concibió en beneficio de una interpretación alegórica de los signos: «Toda belleza es alegoría. Lo supremo, precisamente por ser inexpresable, sólo puede decirse alegóricamente» (Minor [ed.], II, p. 364). Las obras de arte no son más que «reproducciones lejanas del juego original del mundo, de la obra de arte que eternamente se crea a sí misma» *(ibid.)*.

Mayor es la discrepancia entre lo divino y la naturaleza. El arte y lo espiritual son lo opuesto a la naturaleza, que no posee un orden divinamente racional. La revelación del Reino de Dios en la tierra acontece a través del arte; lo bueno y bello equivale a lo religioso (*Philosophische Vorlesungen,* 1804-1806). Friedrich Schlegel pone, con Wackenroder y Chateaubriand, un signo de igualdad entre religiosidad y vida estética –una idea fundamental de los románticos que aparece por doquier–. La idea de Schlegel –y también de Tieck– de un «estilo natural en el arte y en los signos», que es el de aquellas alegorías ordenadas al infinito, muestra un carácter particular. En su revista *Europa,* publicada en los años 1803-1805, Schlegel mantuvo una polémica en la que se declaró contrario a la idea del arte y el símbolo autónomos, que en los años 1798-1800 habían desarrollado Moritz, Herder y Schelling en los *Propyläen*. Entre Jena y Weimar se abrió en esta época un abismo que separaba una visión en principio romántica de otra clasicista.

Simbolismo natural

La influencia de Schelling en Friedrich Schlegel se hizo mayor con el tiempo, y tras la conversión de Schlegel al catolicismo en 1808 se produjo un gran cambio: el punto de vista místico-alegórico dejó paso al simbolismo natural. Tras este cambio, Schlegel caracterizó la obra de arte, con palabras que recuerdan al neoplatonismo y a Schelling, como imagen refleja de lo divino, a la que puede reconocerse validez universal. El interés religioso condujo a una valoración positiva de la Edad Media, al tiempo que el anterior entusiasmo por la Antigüedad decaía. La antigua literatura nórdica y Dante fueron alabados como modelos de la modernidad. En lo concerniente a la pintura, Schlegel salió en defensa de Giotto, Bellini y Perugino, así como de los nazarenos. Ya en los años 1802-1804 había criticado a Annibale Carracci –aquel pintor que, junto a Raffael Mengs, había representado para los clasicistas la suma del «buen gusto»–. Los pintores «primitivos» de los primeros tiempos del Renacimiento italiano aparecían a los ojos de Schlegel, y a los de Wackenroder, como los precursores de los románticos, mientras Carracci lo hacía como un pseudoclásico moderno y decadente.

El nuevo arte y la nueva mitología, caracterizados por el simbolismo natural que preconizaba la filosofía del arte de la época, eran los nuevos eslabones entre lo terre-

no y lo divino. Este papel de la obra de arte como portadora de ideas divinas reflejaba la esencia de la naturaleza. Influido por Creuzer (véase p. 496), Friedrich Schlegel también había entendido la mitología antigua en un sentido «simbólico» –como imagen o metáfora de algo espiritual.

Teoría histórica

Friedrich Schlegel se distinguió en el terreno de la historia como disciplina científica y en el de la historia del arte por sus teorías filosóficas sobre la historia y el método crítico que empleó en la verificación de sus tesis. Como es sabido, fue también uno de los fundadores de la filología india en el siglo XIX. En su interpretación de obras de arte particulares procedió con acribia filológica y se esforzó por ponerlas en relación con sus circunstancias históricas para corroborar sus hipótesis generales. La falta de carácter y de ley de la modernidad interiormente perturbada le habían llevado inicialmente a la crítica del puro espejo de la Antigüedad. En constante progreso y orientada a la libertad y la infinitud, la Antigüedad debería reconocerse a sí misma, según Schlegel, también en la historia de la poesía universal, en la aspiración progresiva a lo espiritual. El anhelo del Romanticismo suponía el recuerdo de lo histórico y la búsqueda de las fuentes de la cultura occidental. Schlegel efectuó su viraje definitivo hacia la literatura universal, en la cual se expresan, conforme al planteamiento de Herder, las individualidades nacionales, en las lecciones que impartió en Viena (*Geschichte der alten und neueren Literatur,* 1812). En lo que se refiere a Alemania, abogó por la reimplantación de un Estado corporativo medieval. La renovación del arte alemán debía producirse desde el espíritu católico resurgido. Las peculiaridades locales y el ser nacional eran para él el único terreno en el cual el arte podía germinar.

De la historia pueden extraerse, según Schlegel, conclusiones teóricas: «La mejor teoría del arte es su historia», escribió en *Deutsches Museum* (I, 1812, p. 283). La evolución orgánica de las artes permite derivar leyes objetivas que a su vez han de servir de base a toda «crítica positiva». Ejemplo temprano de esta evolución orgánica desde los primeros brotes a la decadencia final, pasando por un periodo de florecimiento, es la literatura griega, en la que Friedrich Schlegel ya se había concentrado en sus estudios de la década de 1790. De forma parecida, aunque con otra intención, había seguido Winckelmann la evolución del estilo en la escultura griega y demostrado la existencia de paralelismos en la evolución posterior del arte.

Crítica de arte

El análisis estilístico y la labor documental relativos a obras de arte particulares ocuparon un importante lugar, teórico y práctico, en los estudios histórico-culturales y en los trabajos críticos de Friedrich Schlegel. Pero los textos relacionados con las artes plásticas de *Athenäum* (1798-1800) los dejaba en manos de su hermano August Wilhelm, mientras él filosofaba en los *Fragmenten* sobre la idea artística romántica y el nuevo papel de la religión. Entre los textos sobre obras artísticas en *Athenäum* se cuentan el diálogo de August Wilhelm y Caroline Schlegel *Die Gemälde* (vol. II, ers-

tes Stück, 1799, pp. 39-155), 11 *Sonette* y *Gedicht über St. Lukas*. De la religiosidad trata *Der Bund der Kirche mit den Künsten*. (Véase al respecto W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker...* 1922, p. 232, y H. Eichner, Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, S.W.*, 4, 1959, pp. XIII ss.)

En *Europa,* su revista cultural de periodicidad trimestral (1803-1805), informó Friedrich Schlegel de la entonces mayor colección del mundo fruto de la rapiña: el Musée Napoleon. Las obras de Mantegna, Perugino, Leonardo, Correggio, Tiziano y, sobre todo, el *joven* Rafael eran las que más le cautivaban (*Nachricht von den Gemälden in Paris,* 1803). En este último elogia no tanto la «belleza ideal» cuanto la «alegoría esencial» y el «encanto sensible». Lo esencial en el «carácter» de Rafael es su «universalidad», que inició la transición de la «antigua» a la «nueva» escuela de los italianos. Lo que ya habían dicho Wackenroder y Tieck, y podía también leerse en la revista *Athenäum,* encontraba ahora confirmación en el juicio crítico de aquellas pinturas: son obras de la Edad Media que se extingue, y que en su estilo y en la ingenuidad y claridad de sus figuras dan un testimonio sincero del «sentimiento de dignidad y santidad» que las animaba: «Es el estilo de la pintura antigua, y confieso aquí mi unilateralidad, el único que me agrada, si algún gran principio, como en Correggio o Rafael, no justifica la excepción» (1803, p. 114; 1984, p. 7).

En el tercer suplemento (*Nachtrag alter Gemählde*, 1805) manifiesta Friedrich Schlegel, a la vista de las Vírgenes de Rollin y de Paele, de Jan van Eyck, y de la «Batalla de Alejandro», de Altdorfer, el deseo de una renovación nacional de la pintura alemana. Pero tal renovación sólo podría producirse si «un príncipe que sea buen alemán y amante de las artes intentase reunir todos los monumentos que todavía quedan del espíritu artístico alemán... si es posible en una colección de pinturas antiguas alemanas» (1805, p. 136; 1984, p. 136). Schlegel viaja a Colonia pasando por Bruselas con los hermanos Boisserée y permanece dos años en la primera ciudad. Este viaje y la estancia posterior en Colonia le abren los ojos al arte de Durero y a la antigua pintura alemana. Decididamente se opone a Goethe y a los clasicistas *Propyläen* (1798-1800) y manifiesta su preferencia por la antigua pintura, que, aún no deformada, estaba guiada por la religiosidad y expresaba la seriedad y el carácter de los alemanes.

Si, según Schiller, el hombre fue en cierto modo educado por la «belleza ideal» (véase p. 455), Friedrich Schlegel dirá ahora:

> Pero es más seguro seguir en todo a los pintores antiguos, especialmente a los más antiguos, y reproducir fielmente lo recto e ingenuo hasta que llegue a constituir otra naturaleza para el ojo y el espíritu. Si se elige aquí como modelo en especial el estilo de la antigua escuela alemana, quedarían hasta cierto punto unidos el camino seguro de la antigua verdad y lo jeroglífico, a lo cual... deben ante todo volver a conducir la verdadera poesía y la verdadera mística, y hacerlo independientemente de toda opinión, pues ellas pueden conducir a la idea primera y desnuda del arte y la pintura. (*Dritter Nachtrag alter Gemählde,* 1805, p. 145; 1984, p. 166.)

En conformidad con su visión crítica, Friedrich Schlegel adoptó respecto al arte una posición teórica opuesta al Clasicismo y al academicismo, y prácticamente afín a

la del Romanticismo. La razón de su preferencia por el arte de los viejos tiempos tenía que ver con el contenido religioso y la función simbólica («jeroglífica») del mismo, desde los cuales habría de operarse una auténtica renovación del arte contemporáneo, y también de lo nacional.

La misión del crítico consiste, según Schlegel, en presentar la obra de arte como parte del todo superior que ella trata de expresar: «Construcción y conocimiento del todo» (*Lessings Geist*, 1804/1810, I, p. 34). El crítico es capaz de reconocer mejor que el propio artista la gran conexión latente tras las obras de arte y la cultura de un pueblo. Así pudo Friedrich Schlegel merecer que se le considerara el «fundador de la hermenéutica». Su concepción totalizadora de la historia y de la cultura, que compartía con Herder, fue el origen de aquel modo de ver la historia cultivado especialmente en Alemania como «historia del espíritu» *(Geistesgeschichte)*. La historia del arte continuaría luego su camino, a través de Hegel y Wilhelm Dilthey, hasta Max Dvořák, Hans Sedlmayr y finalmente la iconología, cuyos representantes han hecho valer las mismas demandas de síntesis y comprensión históricas. Sólo desde la conexión orgánica y la morfología del todo pueden entenderse las particularidades que mutuamente se influyen y reflejan. No se puede concebir una obra de arte aislada. Friedrich Schlegel veía «en la historia del arte sólo una masa que otra masa explica y aclara. No es posible entender una parte aislada» (*Prosaische Jugendschriften*, ed. Minor, II, pp. 131, 147, 376; véase la valoración de este pasaje en Wellek, 1961, p. 346).

La crítica constructiva es ella misma un arte que cabe dividir en distintos géneros: Schlegel habla de la «fantasía crítica», que dirige la atención al proceso de creación; de la «fantasía patética», que se fija en el carácter expresivo de la obra y su efecto estético; y de la crítica «declamatoria», en la que el crítico manifiesta su entusiasmo. De hecho, los criterios aquí considerados se asemejan a los determinantes de la división del sistema retórico antiguo (véanse pp. 65 y 66). Aunque Friedrich Schlegel se refería en su división a la crítica literaria, esta división demostró su fecundidad también en la crítica de arte posterior.

Aquí hay que considerar los siguientes aspectos: geografía del arte, estructura espiritual y formal, génesis y efecto psicológico. El espectador debe hacerse cargo de la impresión que le deja la obra y erigirse en portavoz del «público ilustrado» (una reminiscencia de aquella constancia que, según los clasicistas, identificaba al buen gusto). La exigencia de espontaneidad y agudeza analítica en el juicio crítico ya la había satisfecho Diderot. Pero lo que aquí se hace instintivamente se convierte ahora en un método consciente para posibilitar la comprensión de las obras de arte de otros tiempos. La crítica es «positiva» en la medida en que contribuye al desarrollo cultural y al conocimiento de lo esencial del patrimonio cultural nacional.

August Wilhelm Schlegel

August Wilhelm Schlegel contribuyó más que ningún otro a dar a conocer las ideas del Romanticismo alemán en los países vecinos y a transmitir también a su propio pueblo la herencia cultural de esas naciones. Menos impulsivo y religioso que su herma-

no, fue más sistemático en su trabajo científico. Su meta declarada era ofrecer una imagen universal y objetiva de la historia y de la evolución cultural de Occidente. Con su vasta y ambiciosa obra científica, A. W. Schlegel aparece como una figura tan universal como Alejandro de Humboldt en el terreno de los estudios naturalistas, o Guillermo de Humboldt en el de la lingüística comparativa. A. W. Schlegel se ocupó en igual medida en temas de historia, filología, filosofía, crítica literaria y estética. En muchas cuestiones hizo suyas las teorías de su hermano, ampliándolas o modificándolas con criterio independiente. En lo que sigue expondremos su concepto de símbolo y de fantasía, su caracterización de lo «romántico» como lo opuesto a lo clásico y su idea de la misión y la función del crítico.

Símbolo y fantasía

La poesía, «lengua materna de la humanidad», hecha de imágenes y metáforas, tal como la entendieron Vico, la escuela suiza, Rousseau y Herder, fue el punto de partida de A. W. Schlegel. El arte y la naturaleza son en igual medida expresión «simbólica» de algo espiritual, universal, que se refleja en lo microcósmico. La proximidad a la definición de símbolo como algo representativo, que encontramos en Moritz y en Goethe, es patente en las tempranas *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (*Lecciones sobre la literatura y el arte bellos,* Berlín, 1801-1802): «El todo de una obra bella salida de la mano del artista plástico es por eso una copia en pequeño de lo bello supremo que reconocemos en el gran Todo de la naturaleza». En las posteriores lecciones de Viena *Über dramatische Kunst und Literatur*, de 1809-1811 (E. Lohner [ed.], 1966/1967), puede observarse un desplazamiento hacia lo ideal e infinito en el sentido romántico. La poesía y el arte tienen por misión expresar las ideas suprasensibles en imágenes y metáforas. La gran conexión que es el universo hace que todas las cosas, incluidas las obras de arte, estén en relación mutua. El Todo habla desde lo particular. La misión del arte es romper, en «formas simbólicas» siempre nuevas, las cadenas del mundo visible y revelar la gran armonía de la Creación. Con su teoría de la correspondencia, Schlegel se anticipa, como Schelling, al simbolismo. Gracias a su capacidad imaginativa, el artista crea continuamente, a partir de lo existente, formas nuevas: metamorfosis. Lo bello es, como ideal, eterno, y por eso siempre puede adquirir forma nueva sin perder su frescura original. Como en Schelling, «lo bello es una manifestación simbólica de lo infinito». No puede hablarse en August Wilhelm, como en su hermano, de una valoración inicialmente negativa del concepto de símbolo (véase p. 485).

Consecuentemente, A. W. Schlegel concederá al concepto de lo *alegórico* una importancia escasa. La alegoría encarna un concepto sin sentido; ella representa algo que se ha perdido «en lo sensible». Schlegel acuñó la expresión «pensar en imágenes». La poesía es «expresión gráfica e intuitiva de pensamientos». El genio del poeta y del artista es tanto consciente como inconsciente, e incluye tanto entendimiento como capacidad imaginativa, fantasía.

La *fantasía* es una facultad que coopera con el entendimiento. Wellek ha comparado el empleo por Schlegel de este concepto con la distinción de Coleridge entre «fancy» e «imaginación» (1961, pp. 46 ss.). Pero, a mi juicio, es inadmisible colocar

un signo de igualdad entre las asociaciones desencadenadas por la percepción en Coleridge y la *«fantasía»* en Schlegel. En este último leemos: «Es preciso saber que la fantasía por medio de la cual el mundo se nos constituye y la fantasía por medio de la cual se crean obras de arte son la misma fuerza, sólo que actuando de distintas formas» (*Vorlesungen...* 1801/1802, Minor [ed.], II, p. 84). Es fácil percibir la afinidad de esta frase con la filosofía idealista de la época y el intento de Fichte de explicar la percepción y la experiencia desde la conciencia del yo. De la expansión consciente y la volición del yo surge el mundo. Parejamente describe Schlegel la creación artística. En contraste con el libre juego asociativo en la *fancy* de Coleridge (véase p. 524), concibe la actividad del artista como un acto de la voluntad en el que el artista se pone unos límites y adquiere así libertad para obrar y crear. «El yo que siente, percibe y piensa ve cada una de sus creaciones como un mundo de hechos que existen independientes. Pero, llegado a este grado culminante de su evolución, advierte la ilusión de lo real y reconoce el fondo del ser en su propia actividad» (traducción de la caracterización que hace Aspelin de la teoría del conocimiento de Fichte expuesta en sus *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre,* 1794; véase Aspelin, *Tankens vägar,* 1977, II, p. 189).

De este modo quedaba resuelta la contradicción que, según Wellek, acompañaba a la idea del artista como una «segunda naturaleza» cuando simultáneamente se insistía en su conciencia como una condición *sine qua non* de la creación artística en general. De Fichte y Schelling se podía aprender que la conciencia y el conocimiento se formaron poco a poco de la observación y la contemplación de la naturaleza. El proceso de formación de la conciencia avanza hacia formas siempre superiores de intercambio intelectual y de reflexión, en las que lo carente de conciencia deviene consciente, y la necesidad y la libertad convergen. Como en Schelling, y luego en Hegel, el proceso culmina en la forma suprema de la conciencia: en la autocontemplación del espíritu.

La interpretación de los símbolos en A. W. Schlegel estuvo inicialmente próxima a la idea de Herder y de Schelling de la creación artística, y luego a la concepción del mundo propia del idealismo. La naturaleza engendra formas vivas, simbólicas; el hombre crea obras de arte. Del encuentro del hombre con la naturaleza nacen los mitos y sus figuras. Especial importancia cobra aquí la «identidad», tan esencial en Goethe y Schelling, de la idea universal y lo particular. Schlegel llega incluso a criticar la comparación de Goethe de la obra de arte con un árbol porque éste no subraya lo suficiente la coincidencia entre ambos. Al comienzo de la tercera parte de las *Lecciones* de Viena se lee:

> La forma es mecánica cuando, mediante una acción exterior, es recibida por alguna materia como algo accidental a ella, sin relación con su naturaleza, como ocurre cuando, por ejemplo, a una masa blanda se le da una figura cualquiera para que se conserve una vez endurecida. La forma orgánica, en cambio, es innata; ella modela de dentro a fuera, y alcanza su definición con el desarrollo completo del germen... En el arte bello, como en el dominio de la naturaleza, la artista máxima, todas las formas auténticas son orgánicas, es decir, están determinadas por el contenido de la obra de arte. La forma no es, en suma, sino algo exterior con un significado propio, la fisonomía elocuente, y no deformada por ninguna contingencia perturbadora, de cada cosa, de cuya esencia oculta da un testimonio veraz. (*Vorlesungen,* 1809-1811, ed. de 1817, III, p. 8.)

No cabe un desarrollo mayor de la idea de organismo. Y es lógico que las *Lecciones de Viena* de Schlegel influyeran en sus contemporáneos, por ejemplo en Coleridge. Especialmente importante era su distinción entre producción mecánica, inanimada (si se quiere, imitación de la forma visible llevada al extremo), y crecimiento orgánico a partir de la semilla, la cual encierra ya en sí el estadio final y la perfección de la forma.

Clásico-romántico

La diferencia entre lo clásico y lo romántico viene expuesta de forma sistemática en las *Lecciones* de Schlegel. En las de Berlín de 1801/1802 habla Schlegel de los dos tipos tradicionales de arte y de la autonomía, pureza y plenitud del arte clásico en la forma y en el género. Y también de la aspiración a lo infinito de la modernidad en el espíritu cristiano y del rebasamiento de límites y la mezcla de géneros. En relación al concepto de «poesía universal» de su hermano Friedrich dice: «El arte romántico es aspiración ilimitada» (Minor [ed.], I, pp. 356/357). En la Segunda serie de conferencias de Berlín (1802/1803), caracteriza a la poesía clásica empleando términos propios de las artes, y así ésta es «plástica» o «arquitectónica», mientras que la poesía «moderna» es «pintoresca». La poesía determinada por el espíritu romántico está más cerca de la situación presente que la clásica.

En esta oposición basó Schlegel sus influyentes *Lecciones* de Viena de los años 1809-1811, y éstas tratan tanto de la poesía como de las artes plásticas y la música, de acuerdo con el «moderno sistema de las artes»:

> Rousseau reconoció la oposición en la música, y mostró que, igual que ritmo y melodía constituyen el principio dominante de la armonía antigua, ella constituye el de la música moderna. Pero rechaza unilateralmente a esta última, cosa en la que en manera alguna... podemos coincidir con él. Sobre las artes plásticas hace Hemsterhuis esta aguda observación: los pintores antiguos fueron acaso demasiado escultores, y los modernos escultores demasiado pintores. Ello toca el verdadero núcleo de la cuestión; pues, como más adelante mostraré claramente, el espíritu de toda la cultura y toda la poesía antiguas es escultórico, igual que el de la cultura y la poesía modernas pintoresco. (*Vorlesungen*, Lohner [ed.], 1966, pp. 5, 21/22, cfr. F. Hemsterhuis, *Über die Bildhauerei in Phil. Schriften*, J. Hilss [ed.], 1912, I, p. 19.)

En un excurso sobre la perfección técnica y sobre el significado más profundo de la arquitectura gótica, A.W. Schlegel defiende una concepción liberal del arte que reconozca los valores tanto a la escuela clásica como a la romántica. El Panteón ya no se distingue de la abadía de Westminster o de la catedral de San Esteban de Viena, ni una tragedia de Sófocles de un drama de Shakespeare: «¿No debemos conceder que cada una de estas cosas es grande y admirable en su género, por muy distinta que sea, y deba ser, de la otra?» (1966, 5, p. 22). El arte clásico griego delimitó de forma acabada y perfecta la cultura antigua, el clima y las circunstancias vitales de Grecia, expresando todo esto de manera afirmativa y armónica; el arte romántico encuentra su fundamento en la religión y en lo facticio, contradictorio, anhelante y en continuo progreso. Algo que

ya había visto Herder. La oposición que Schiller tematizó entre lo «ingenuo» y lo «sentimental» se resuelve en el Romanticismo con la opción por la profundidad religiosa, manifestándose lo «sentimental» como aspiración sin límite –Schlegel mantiene en principio la distinción:

> En el arte y la poesía griegos se buscó la unidad original, carente de conciencia, de forma y materia; en el arte y la poesía modernos, cuando éstos fueron fieles a su propio y peculiar espíritu, una penetración mayor y más íntima en ambas vistas como dos instancias opuestas. Aquél cumplió su cometido a la perfección; éste, sólo aproximativamente puede satisfacer su aspiración a lo infinito. (1966, 5, p. 26.)

En la Tercera parte de su lección hace Schlegel una comparación entre las unidades de la teoría clásica del drama (tiempo, lugar y acción) y las artes plásticas: el espíritu «escultórico» del drama antiguo corresponde a la escultura, que se limita a la pura forma y prohíbe toda relación con el mundo circundante. La poesía romántica es «pintoresca» *(pittoresk)* porque en ella se encuentran tanto personajes principales y secundarios como circunstancias temporales y espaciales y la mirada se dirige hacia una lejanía ilimitada. «La iluminación y la perspectiva son su mayor atractivo (véase al respecto la definición del *clair-obscur* en Diderot, p. 406). Por eso el arte dramático, especialmente el trágico de los antiguos, anula, por decirlo así, las exterioridades espaciales y temporales; y el drama romántico más bien adorna con sus variaciones los diversos cuadros que lo componen» (*Vorlesungen*, ed. de 1967, 6, p. 28).

En otra sección considera Schlegel, en un sentido inverso, el drama romántico como un gran cuadro, una porción de la realidad, «un fragmento recortado del escenario óptico del mundo». La unidad queda garantizada por la iluminación dirigida al centro. La ilusión y el efecto mimético de la escultura son compensados en la pintura por el color y la capacidad del artista para fijar la expresión anímica. La pintura también es capaz de representar lo que no es cosa, esto es, el aire y la luz. Lo propio sucede en el drama romántico (*Vorlesungen*, 1967, 6, pp. 112 ss.).

Esta caracterización y valoración de la pintura de historia corresponde a la nueva idea de la historia de aquella época y anuncia el puesto eminente del género en el siglo XIX. Aquella conexión orgánica investigada por las ciencias de la historia, la cultura y la naturaleza en todos los aspectos de la vida, así como la esencia del carácter nacional, manifiesta en lo particular, hallaron una formulación artística en la pintura histórica: en la elección del tema, en la reconstrucción exacta de cada ambiente y en la amplitud de la concepción formal. La idealidad de lo clásico se cambió en contenido moral; lo romántico se desplegaba en la abundancia de personajes y acciones, y lo nacional se expresaba en la reviviscencia del pasado mediante la reconstrucción histórica (cfr. p. 471, fig. 61).

El hecho de que la pintura histórica tuviera muchos cultivadores en la Alemania del siglo XIX no debe hacer creer que no hubo diversidad de opiniones sobre su orientación y sentido. Idealidad en el objeto o realismo histórico, lo típico o lo particular, «buen gusto» en el sentido académico o muestra de la tradición nacional autónoma, definían posiciones contrarias que acabaron dando a la pintura histórica y a su recepción un aspecto heterogéneo y controvertido.

El color y la luz eran cualidades especialmente cultivadas en la tradición holandesa-flamenca y en la pintura francesa del siglo XIX. Gros, Géricault y Delacroix eran pintores particularmente apropiados para ejemplificar la representación viva del material histórico en la pintura que A. W. Schlegel imaginaba. De hecho Mme. de Staël había dado a conocer al último de ellos la teoría del arte y la visión de la historia de Schlegel (cfr. Mras, *Eugène Delacroix' Theory of Art*, 1966, p. 109, nota 41). No es nada improbable que las consideraciones de Schlegel sobre el carácter pintoresco del drama moderno corroborasen la concepción que Delacroix tenía de la pintura histórica.

Crítica de arte

Aunque Schlegel pensase en el paralelismo de los géneros artísticos, era, naturalmente, consciente de la diversidad de los medios y de las exigencias específicas con que cada obra particular debe cumplir. Pero a todos los grandes artistas les es común la aspiración al bien supremo, a lo verdadero y a la belleza. Los genios están separados unos de otros por el tiempo y las circunstancias exteriores, pero todos poseen «gusto». En este sentido aceptaba A. W. Schlegel la idea de su hermano de un clasicismo en formación e ilimitado del nuevo arte romántico. El gusto quedaba así universalizado, dejando de estar limitado al gusto clasicista.

Como Friedrich Schlegel, August Wilhelm opinaba que la misión del crítico es clasificar y valorar correctamente el arte poniendo a contribución su conocimiento de las diversas culturas y épocas y de la historia universal. Ante él está también el carácter simbólico y la misión del arte: desvelar la «raíz de nuestra existencia». La capacidad del artista para realizar lo bello en imágenes o sonidos es un don de Dios.

Por su parte, la capacidad del crítico de transportarse a épocas y culturas diferentes es definida como elasticidad o «universalidad de espíritu» (*Vorlesungen*, ed. de 1966, 1, pp. 18/19). Al ideal formativo neohumanista de fines del siglo XVIII se añade ahora la acribia filológica y la meta universalista de la ciencia histórica, aún no afectada de la estrechez nacionalista que sufrirá en la segunda década como consecuencia de las guerras napoleónicas. Esta «universalidad» aparecerá también como idea directriz en las teorías del arte, la literatura y la historia de tiempos posteriores.

En este contexto se plantea asimismo un problema inherente a toda ciencia histórica universalista. Sólo mediante una selección de determinados acontecimientos puede el historiador describir un proceso y extraer luego conclusiones de carácter universal. En la historia del arte, esta ineludible selección se destaca aún más porque, según Schlegel, sólo algunos genios impulsaron la evolución, mientras que la muchedumbre de imitadores siempre fue grande. Si se sustenta la tesis idealista, según la cual la evolución conduce a obras cada vez más perfectas, se llega a una contradicción con la suposición de partida de que toda obra de arte es en sí perfecta. La solución a este problema histórico supone un punto de vista relativista: toda obra de arte debe ser apreciada en relación con su época, su mundo y las peculiaridades nacionales. En este contexto relativo a la situación histórica puede ser perfectamente apreciada como un producto insuperable en su clase:

> Pero toda obra de arte debe ser también contemplada desde su punto de vista; no necesita alcanzar nada parecido a una cumbre absoluta; ella es una obra perfecta cuando es una obra culminante en su clase, en su esfera, en su mundo; y así se explica que puedar ser un elemento de una serie infinita de progresos sin dejar de ser en y para sí misma un producto satisfactorio e independiente.
>
> *Sonst aber muß ein jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut Höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig sein kann.* (*Vorlesungen*, Lohner [ed.], II, 1963, p. 20.)

A la objeción de que la naturaleza produce genios de manera caprichosa responde Schlegel con el argumento de que la persona del artista ciertamente aparece de manera imprevisible, contingente, pero el estilo de la época es supraindividual y necesario. Las dotes particulares representan al genio de toda la humanidad. El historiador del arte tiene que abarcar grandes espacios de tiempo y numerosos fenómenos culturales, y no puede quedarse en el detalle. August Wilhelm también subraya la idea que Herder y su hermano Friedrich desarrollaron, de que la historia constituye una gran unidad orgánica.

La perspectiva universalista en la historia no sólo anticipó las grandes historias universales y el método de la hermenéutica, sino también el procedimiento de los dos grandes historiadores de los estilos de fines del siglo XIX: Wölfflin y Riegl –especialmente la interpretación del estilo de una época como instancia superior a la persona, que corresponde al enfoque de Riegl y sus seguidores–. La percepción, más profunda, que tiene el historiador de lo típico de una época y lo esencial de una obra particular la pondrá la iconología (Panofsky) como fundamento de su método. El crítico es capaz de juzgar mejor que el artista mismo sobre la intención y el mérito de un autor, además del puesto y la repercusión de la obra en el contexto histórico. La ordenación histórica implica conocimiento y fundamentación, «pues explicando cómo fue el arte, se muestra a la vez, de la forma más evidente, lo que el arte debe ser» (*S. W.*, E. Böcking [ed.], 1847, VII, p. 107).

La caracterización del genio por Schlegel es el contrapeso a la posición suprahistórica del historiador universal. Las obras de arte no aparecen como productos de una ley necesaria. Decir que el artista no habría podido expresar su idea de otra manera no es decir nada: «Por eso debemos verlos [los poemas, las obras de arte] como productos de la libertad, del capricho incluso, y abstenernos de pensar si el poeta habría podido reflejar su interior de manera completamente diferente en sus obras si hubiese querido» (*S. W.*, ed. de 1840, VIII, p. 70).

En este contexto extrae Schlegel una consecuencia de suma importancia para la historia posterior del arte: aunque la obra de arte refleja directamente en su naturaleza orgánica la idea y el sentimiento de su autor, como objeto queda separada de él como el fruto del árbol. Por eso, la tarea principal del historiador no es iluminar con ayuda de la obra de arte la psique del artista, sino más bien formarse un juicio propio sobre la obra, su bella forma y su efecto.

Las leyes de la belleza conservan su validez a través de todas las épocas con independencia de las circunstancias exteriores (*S. W.*, 10, p. 379). Esta concepción idealista es atenuada por el «sentimiento subjetivo» inherente a la percepción. El crítico es «universal» porque, gracias a sus conocimientos históricos y a su familiaridad con las grandes obras maestras, sabe distinguir entre sentimiento subjetivo y saber objetivo. Schlegel se anticipa a una célebre sentencia de Wölfflin, que afirma que en las cosas del arte no todo es posible en todo tiempo. En medida aún mayor que Friedrich demanda Ausgust Wilhelm una teoría histórica para poner orden en la diversidad. El crítico debe hacer afirmaciones que sean lo más objetivas posible. Los juicios y las conclusiones teóricas deben ser ante todo resultado del estudio de la historia misma.

Una crítica recurrente a toda historia del arte objetiva y a la vez valorativa es la que encierra la observación de que, en cuestiones estéticas, los juicios varían por estar sometidos a los cambios de las épocas. También en este contexto defiende Schlegel un punto de vista «perspectivista»: la relatividad en cuestiones históricas y estéticas no equivale a la negación de todas las normas. Los críticos juzgan la misma obra de distinta manera porque distintos son sus puntos de partida, lo cual no significa que sus juicios prescindan de toda fundamentación normativa. Lo esencial aquí es que los criterios del juicio no pueden pretender poseer validez intemporal, del mismo modo que las formas de expresión artística no pueden ser inmutables y siempre conformes con algo. Así de claramente definió Schlegel la posición del historiador y del crítico de arte en la era del Romanticismo, que es opuesta a la del Clasicismo o a la de un nihilismo axiológico que Schlegel perspicazmente percibía. La teoría histórica es un complemento necesario del estudio histórico, aunque no hay que entenderla como un sistema preconcebido, sino como algo que en cierta forma nace de la ocupación misma con la historia.

La descripción esencial y precisa de la posición de la modernidad –el anhelo de, y la aspiración a, lo infinito del Romanticismo frente a lo cerrado de la concepción clasicista del mundo y del arte– continúa en las *Lecciones* de Viena (1809-1811) de A. W. Schlegel. Su importancia radica, por un lado, en la claridad y precisión con que son expuestos los nuevos conceptos y los problemas, a ellos asociados, de orden gnoseológico, y, por otro, en la gran difusión que todas estas consideraciones encontraron. La noción de organismo, la idea de evolución, la teoría del símbolo y del arte, la teoría de la correspondencia, la interpretación objetivista y expresivista del arte, la relatividad y la norma en la labor historiográfica y crítica: de todo esto trataban adicionalmente sus lecciones sobre la evolución del arte y la literatura dramáticos; de ahí que sirvieran también de orientación a los estudios teórico-críticos en otros dominios. La influencia de Schlegel se extendió no sólo a Francia y a Inglaterra (por mediación de Mme. de Staël y de Coleridge respectivamente), sino también a España, Portugal e Italia. Su teoría histórica pudo servir como modelo a las teorías posteriores de la literatura y del arte; por otra parte, él mismo dio ya respuesta a aquellas objeciones críticas que más tarde se harían a la hermenéutica y su enfoque omniabarcador del conocimiento histórico, el cual se funda en un explicar y un comprender. Schlegel fue también una figura importante para la historia del arte porque la historia y la crítica de los estilos fueron sus ocupaciones principales y en ellas puso de relieve, a pesar de su relativismo, la necesidad de la selección y del juicio valorativo.

Winckelmann había marcado, con su conocimiento de los monumentos y su visión histórica de los estilos, el comienzo de una nueva era en la arqueología y la historia del arte. Con los Schlegel se iniciaba, gracias en buena parte al empleo de métodos filológicamente exactos, el estudio histórico de las fuentes y una teoría crítica, histórica, que concretaba, también en la historia del arte, las ideas de organismo y de evolución en toda su complejidad. No sólo la historia, la filología y los estudios literarios recibieron de los hermanos Schlegel estímulos decisivos; August Wilhelm planteó algunas cuestiones de la historia del arte de forma tan clarividente, y les dio respuestas tan perspicaces, que sus tesis han conservado su vigencia hasta hoy.

Creuzer

En mi libro *El Concepto de símbolo* he atribuido a Friedrich Creuzer (1771-1858) un papel central. Creuzer desarrolló este concepto desde la tradición romántica de una manera fecunda y anticipadora en sus estudios antropológicos e histórico-culturales (*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [*Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, especialmente de los griegos*], 1801-1812, obra de la cual apareció en los años 1819/1822 una nueva edición muy reelaborada y ampliada, y otra más en los años 1836/1842; cfr. Pochat 1983, pp. 40 ss.). Lo oscuramente fermentativo, expresivo e incompleto del símbolo, que también Novalis consideró, refleja aquella relación mística del hombre con el mundo que ya en los primeros tiempos de la historia de la humanidad se manifestaba en sueños, sacrificios y auspicios o en ideas sobre las fuerzas de la naturaleza, el sentido de la existencia o lo divino. Como los precursores del modelo evolucionista (Vico, Rousseau, Herder, Schiller), Creuzer sostenía que, en aquella temprana edad, entendimiento y sentimiento eran todavía *una* sola cosa, y que esta unión del hombre con la naturaleza se expresa en las formas simbólicas de los ritos y de la mitología, cuyo origen hay que buscar en Oriente y en las culturas asiáticas. Friedrich Schlegel y Friedrich Creuzer se cuentan entre aquellos que percibieron el elemento oscuro, lo orgánico-dionisiaco y órfico de la cultura griega y lo relacionaron con lo oriental. El hombre puede proyectar en la forma simbólica del arte sus sentimientos, sus ideas religiosas y sus representaciones de la naturaleza. Desde la profundidad de la imaginación y el sentimiento humanos, estas ideas y estos sentimientos toman figura humana-divina:

> Con el arte y la religión tiene (el símbolo) que ampliarse hasta lo infinito y desmesurado: entonces, o toma carácter mítico o se convierte en el más bello fruto, en símbolo de los dioses. Él muestra todo cuanto es propio de este género: lo instantáneo, lo total, lo necesario, lo insondable –y lo eleva al grado máximo–. Con esta sola palabra se designa el fenómeno de lo divino y la transfiguración de la imagen terrenal. El símbolo es la raíz de la expresión por medio de la imagen, y constituye también su más noble manifestación. (cit. en Schlesinger, *Geschichte des Symbols,* 1912, p. 110; reimp. 1967.)

Aunque Creuzer concede al concepto «objetivo» de símbolo la autonomía y la totalidad, también insiste en su carácter oscuro y misterioso y su enraizamiento en las profundidades del alma humana.

De aquí a la concepción organológica de lo inconsciente en Carl Gustav Carus, que entendía la fisiognómica y el cuerpo humano como expresión simbólica del alma (*Psyche,* 1846; *Symbolik der menschlichen Gestalt*, 1853), sólo hay un paso. La teoría de las capas y de la expresión de la psicología posterior –(Rothacker, Klages)– desarrolló científicamente estos planteamientos del Romanticismo. Gerlach ha demostrado en el *Policleto* de Schadow (1834) la importancia de las teorías organológicas y fisiognómicas para la antropometría de la época. En esta obra se responde a cuestiones relativas a la proporción y la fisiognómica desde la unidad de la escultura clásica y las artes plásticas, quedando absorbidas «como problemas estéticos en los planteamientos teóricos de la ciencia» (Gerlach en *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh.*, I, H. Koopmann, J. A. Schmoll alias Eisenwerth [eds.], Fráncfort, 1971, pp. 161-192; cit. 192).

Si, durante algún tiempo, Friedrich Schlegel había visto en la distancia entre imagen y significado y realidad e idea un aspecto esencial del signo *alegórico* (véase p. 485), la influencia de Schelling y Creuzer le orientó a lo simbólico, cuya forma, según Creuzer, corre el peligro de quedar dominada por el contenido: «Incongruencia de la esencia con la forma –exuberancia del contenido en comparación con su expresión»–. Aquella inadecuación que Kant había advertido entre la idea de la razón de lo sublime y la forma sensible es ahora nota característica de lo simbólico. En este sentido fue también asumida y empleada por Hegel en su estética.

Un fenómeno similar consideraron asimismo Wordsworth y Coleridge en su caracterización de la creación artística: *an overflow of feeling*. De las profundidades del alma surge el sentimiento y se apodera de la forma cerrada. El arte romántico, enraizado en el sentimiento y en la fe, se muestra afín a los mitos y sueños de la humanidad primigenia. Así pudieron entender Schelling, Creuzer y Friedrich Schlegel la mitología antigua como algo «simbólico». Y exigir una nueva mitología y un nuevo arte basados en el «símbolo natural», en consonancia con la época.

Solger

Siguiendo a Schelling, K. W. F. Solger (1780-1819) desarrolló aún más la teoría romántica del símbolo, pero también preparó el terreno a la estética de Hegel con ideas como la del despliegue dialéctico del concepto de belleza o la del poder destructor de la ironía. En su diálogo *Erwin* (1815), teñido de neoplatonismo y casi indescifrable, describe lo bello de forma mítica como un poder sobrenatural. Pero lo bello sólo puede revelarse en lo finito, en lo terrenal. De esta profunda oposición de lo existente, de la antinomia de idea y naturaleza visible, nace la obra de arte, en la que se funden los dos mundos de lo universal-espiritual y lo sensible-particular. La nueva forma simbólica resulta de una combinación de la forma natural autónoma del arte griego con el signo alegórico referido a lo absoluto del cristianismo.

Un tema fundamental de la teoría romántica del arte y del símbolo, la reconciliación de espíritu y naturaleza en el símbolo representativo y el carácter referencial del signo, tema que frecuentemente tocaron Schelling y los Schlegel, vuelve a aparecer en las *Vorlesungen über Ästhetik* (*Lecciones de estética,* 1829) de Solger. En ellas se lee: «El símbolo es la existencia de la idea misma; es lo real lo que él significa, es la idea en su realidad inmediata; el símbolo es siempre verdadero, no una mera copia de algo verdadero... El símbolo no es una imitación, sino la vida real de la idea misma, y, por tanto, algo prodigioso» (K. W. L. Heyse [ed.], 1829, p. 129). Como Schelling, supone aquí Solger la identidad entre el símbolo artístico en la belleza de su apariencia y la idea infinita. La obra aparece como un microcosmos orgánico en el que se refleja el Todo.

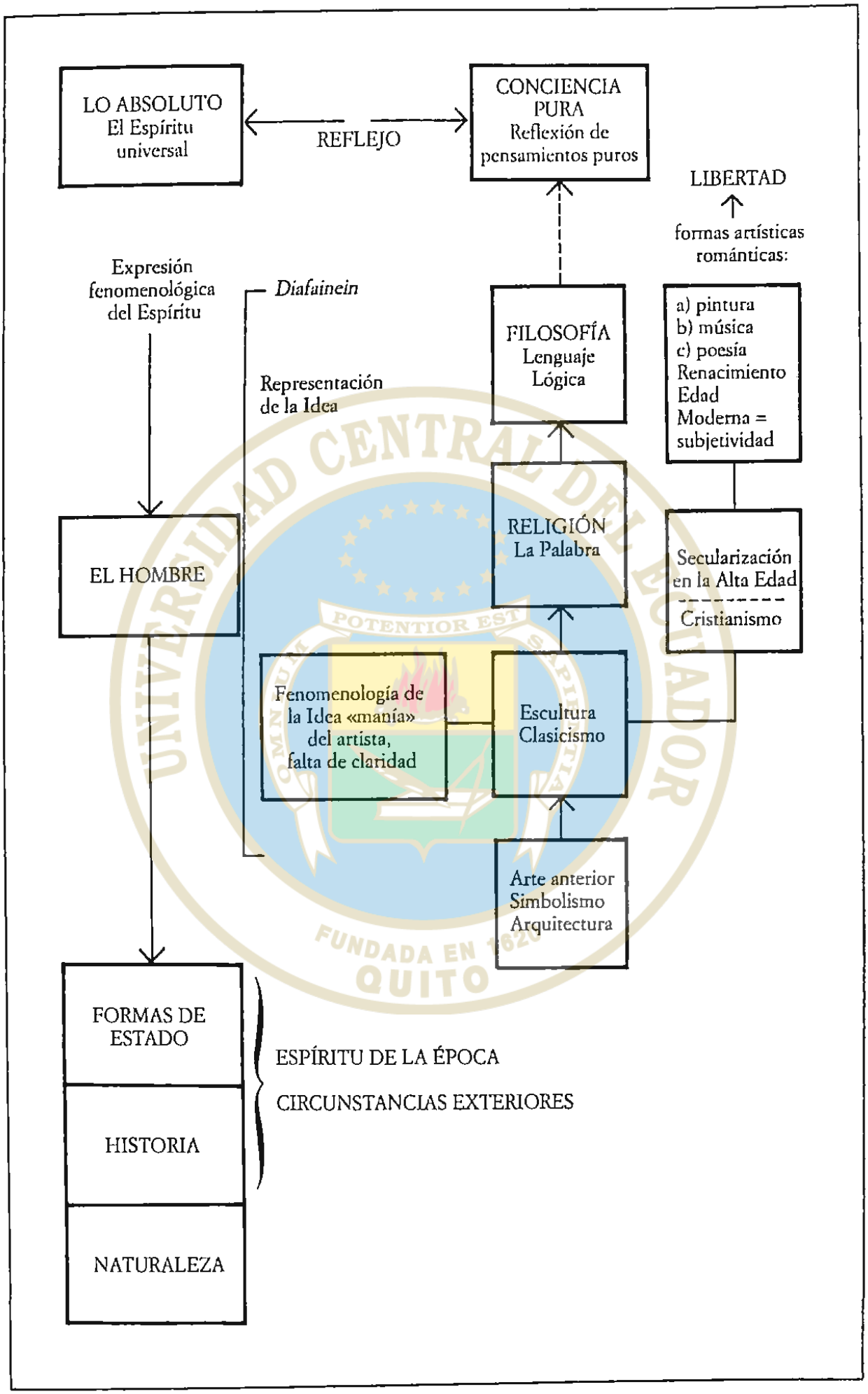
Solger desarrolló además una idea con porvenir en la «estética de lo feo»: lo bello se enajena en el par de opuestos de lo sublime y lo cómico. La anulación de la apariencia por la *ironía* –medio estilístico del Romanticismo, que ocupa un lugar central en la teoría del arte de Solger– cuasi revela en la negación la idea de lo eterno y absoluto. La estética de Solger va más allá del Romanticismo al albergar ya en su dialéctica y en el principio de la enajenación los gérmenes de la duda y la resignación. Éstos se desarrollarán en la transformación del concepto de símbolo en Hegel, en el tratado de Rosenkranz sobre la «estética de lo feo» y, finalmente, en el intento fracasado de Friedrich Theodor Vischer de determinar objetivamente la idea de lo bello, lo bello natural, lo sublime y lo cómico.

Hegel

En la estética de G. W. F. Hegel, el arte es incorporado, como forma de expresión fenomenológica del espíritu, en el proceso histórico de la formación progresiva de la conciencia. El carácter representativo de la forma simbólica y la polaridad de su estructura, que hemos visto en Schelling y en Creuzer, o la dialéctica del arte y la enajenación de lo bello en Solger, encontraron un lugar en el sistema de Hegel y fueron transmitidos por la estética posterior y la teoría del arte en Alemania.

La estética de Hegel debe estudiarse en conexión con su teoría histórica, en la cual se halla inscrita. Puede inferirse, por un lado, de sus escritos filosóficos, y, por otro, de los extractos procedentes de su actividad docente en Berlín durante la década de 1820. Las obras más importantes para la estética de Hegel son la *Fenomenología del espíritu* (1807), la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio* (1817, 1827 y 1830), las *Notas* a sus lecciones de estética, *La idea y el ideal,* editada por G. Lasson en 1931, y la gran edición de Bassenge de las *Lecciones de estética,* publicadas en 1835, cuatro años después de la muerte del filósofo, por su discípulo H. G. Hotho. (En la edición de obras de Hegel de 1832-1845 se basa la edición de Suhrkamp de 1970, que recoge las *Vorlesungen über die Ästhetik* en los tomos 13-15. Ch. Taylor ofrece una síntesis bastante rigurosa de la teoría estética de Hegel en su *Hegel* [1975]; versión alemana de 1983; cfr. pp. 607-628.)

La filosofía de la historia de Hegel ha sido caracterizada como una síntesis gigantesca del idealismo alemán posterior a Kant y a Fichte, que asimila la interpretación



Cuadro 27. Hegel, *Fenomenología del Espíritu.*

romántica, orgánica, de la sociedad y la cultura. Schiller, Schelling, los hermanos Schlegel, Creuzer y Solger influyeron en su estética y su idea del arte sin perjuicio de que el filósofo se formase sus propios juicios en relación al arte.

La historia del mundo no es, según Hegel, otra cosa que la manifestación de lo absoluto, del espíritu universal, que aspira a un estado de suprema conciencia, en el cual puede reflejarse a sí mismo con perfecta claridad intelectual. El espíritu se expresa en las cosas visibles, en el curso de la historia y en los distintos tipos de Estado –forma suprema de la comunidad humana–. Pero las formas bajo las que aparece el Estado dependen siempre de las épocas y las circunstancias –del *Zeitgeist*–, de modo que aquella situación de perfecta claridad –el «estar el espíritu consigo mismo»– no puede alcanzarse a través de ellas (*Philosophie der Geschichte*, E. Brunstäd [ed.], 1961, con una introducción de Th. Litt).

Además de las formas visibles del espíritu hay otras en las que también se manifiesta su autorrealización y su devenir consciente: el hombre mismo y su actividad espiritual. En la *Fenomenología del espíritu* (1807), el hombre es enaltecido como forma suprema de la aparición del espíritu en el mundo, cuya autorrealización en él acontece junto con la que se produce en la naturaleza y en la historia. Las formas fenomenológicas más importantes que se realizan a través del hombre son:

a) El pensamiento puro, tal como aparece en los conceptos lógicos y en la claridad de las ideas, y al que la filosofía aspira. Esta vía hacia el autoconocimiento del espíritu es la de la «transparencia» –un concepto que enlaza con el *diafaínein* platónico (véase p. 27).
b) La representación religiosa, que hace aparecer lo divino en imágenes y mitos, los cuales nunca corresponden del todo a la naturaleza del espíritu. En muchos casos son francamente confundentes y falsos.
c) El arte, tras cuya apariencia sensible, a la que la percepción directamente accede, alienta el espíritu. En una frase de resonancias neoplatónicas dice Hegel, apoyándose en Schelling y Solger, que el arte es «el aparecer sensible de la idea» (*S.W.*, 1970 I, p. 15). Mientras el pensamiento y la creencia religiosa están ordenados al espíritu y su realización, la obra de arte no apunta, como formación autónoma que es, a nada más allá de sí misma. Pero, cuando el arte ha encontrado su forma perfecta de representación sensible, el espíritu se aparta de ella porque la forma de la intuición sensible ha dejado de «ser la máxima necesidad del espíritu» (*Ästhetik*, I, 1980, pp. 140 ss., cuadro 27).

Hegel se adhiere así a la idea de Kant de que el arte y lo bello poseen una «finalidad sin fin». Pero toda estática es superada al trasparecer el espíritu a través de la forma exterior. En el plano trascendental cobra vigor la concepción expresivista del arte propia del Romanticismo. Lo bello ciertamente no puede ser entendido como copia de la realidad suprema, pero sí como expresión de la misma. Taylor ha subrayado el «carácter expresivo» de la obra de arte como «fin en sí» y «necesidad interior» (1983, p. 618). En su totalidad y en el acuerdo de sus partes ella es una manifestación de lo espiritual. En la forma sensible de lo bello, la idea encuentra la forma adecuada a ella.

Taylor insiste nuevamente en que, en este contexto, el arte, a diferencia de las formas fenoménicas de la religión y la filosofía, no apunta a nada que esté más allá de sí mismo, sino que recibe su fundamentación teleológica de la autonomía y el fin en sí de su aparecer. Una idea fundamental de la *Crítica del juicio estético* de Kant perdura así en el sistema fenomenológico de Hegel y en su estética.

Como ya se ha mencionado, el arte y lo bello representan sólo un estadio en aquel proceso de la historia del mundo en el que el espíritu finalmente se encuentra consigo mismo. Sin embargo, en el arte queda conservado, tras la época de cumplimiento de su destino más propio (en el clasicismo griego), un carácter fenomenológico. Hegel era demasiado afecto al arte y sus cualidades como para sustraerle su papel fundamental en la vida cultural. Y veremos cómo en su estética sabe describir, sin perjuicio de toda la especulación teleológica que hay en la misma, de forma vivazmente intuitiva el arte y el sentido para lo bello.

En contradicción con la valoración negativa que hace Rumohr de la «idea de lo bello» en el sentido de una cierta idea del artista, Hegel se ocupa primero con el concepto ontológico de lo «bello en general», y luego con el de lo «bello natural» y sus defectos para, finalmente, alcanzar el tercer nivel: el del «ideal en su realización como *exposición artística* del mismo en la *obra de arte*» (*Ästhetik*, ed. de 1970, I, p. 144).

La idea de lo bello

Lo bello como *idea* recogida en una forma determinada es el *ideal*. El concepto adviene así a existencia y se encuentra en unidad consigo mismo (1970, I, pp. 145 ss.). El problema del ser es resuelto en un «sentido realista» moderado (véase p. 121), por cuanto que Hegel sostiene que sólo la realidad *conforme* con el concepto es verdadera realidad. En contraste con la idea de la verdad, la de la belleza abandona la «inmediatez de su independencia» al ser determinada sólo como «aparecer del concepto» (I, pp. 151 ss.). La fusión de lo bello con el objeto supera la oposición entre finitud y abstracción en el mundo. En el objeto bello se manifiesta la perfección y la libertad de la idea. Recurriendo a la determinación estética de lo bello en Schiller y en Schelling, afirma Hegel que a su esencia pertenecen tanto la *necesidad* de la correlación de los lados particulares como la apariencia de su *libertad* «para sí»: «Con esta libertad e infinitud que el concepto de lo bello como la bella objetividad y su contemplación subjetiva porta en sí, el dominio de lo bello queda sustraído a la relatividad de las relaciones finitas y elevado al reino absoluto de la idea y su verdad» (I, p. 157).

Lo bello natural

La naturaleza se compone, según Hegel, de materia sensible, y actúa como un sistema y según la idea natural de la vida. Como Schiller, distingue Hegel entre movimiento voluntario e involuntario. Sólo el entendimiento humano destaca la finalidad del primero. La vivacidad animal resulta bella sólo cuando se nos patentiza el «idealismo objetivo de la vivacidad». Bella se muestra la figura viva en la totalidad animada de su *apariencia* (I, p. 168).

Aunque la vida animal como tal es ya idea, en ella no aparece aquella noción de la infinitud y la libertad para la que la unión autónoma y espontánea de concepto y figura determina la idea según la belleza. Sólo la necesidad de lo bello natural puede, según Hegel, rescatar a la figura viva y animada de la indigencia y el capricho de la naturaleza y hacer de ella una apariencia cuya existencia «está ahí libre e independiente al tener su determinación en sí misma y no encontrarse dentro de sí misma por medio de otro» (I, p. 202).

Ideal y arte

El ideal, entendido como «bella individualidad», se expresa en el arte porque comprende y representa «la existencia en su aparición como existencia *verdadera*». No la simple imitación de lo visible, sino la penetración espiritual es lo que aquí se exige, pues el objeto, liberado de contingencias y exterioridades, encuentra su ser verdadero, su ser propio (I, pp. 203 ss.). El ideal así entendido no se refiere a un estilo o una norma determinados. Incluso géneros artísticos tenidos por inferiores, como la pintura retratista o de género, lo suponen, están infundidos de lo espiritual. Hegel se vale aquí de una reminiscencia de la teoría clasicista del arte, cual es el concepto de «purificación», según el cual el artista borra de todo lo que percibe en el mundo fenoménico cuanto no corresponde a la esencia de las cosas. De este modo, el arte reduce la existencia exterior a lo espiritual, pero no como algo abstracto, sino en la figura visible de la individualidad viva, opuesta a lo general (cfr. el concepto de Goethe de lo «característico»; véase p. 430). Aquella serenidad y bienaventuranza que Winckelmann veía en las formas ideales de las esculturas clásicas y Schiller y Hölderlin tan enfáticamente habían invocado sirve a Hegel de ejemplo de la bella idealidad penetrada por lo espiritual. Hegel señala a la vez el desgarramiento y la disonancia del arte romántico frente a la «honradez» y «fidelidad» de la antigua pintura holandesa. Estos aspectos del arte romántico sin duda están lejos de la «serenidad y satisfacción del ideal», pero en ellos habla una intimidad espiritual que promete seguridad y reconciliación, o que busca la transfiguración de los dolores y los gozos terrenales (I, p. 209).

En este contexto aborda Hegel el problema de la representación del afecto. El arte romántico aspira a conciliar los aspectos opuestos en la vida –«la sonrisa a través de las lágrimas» (I, p. 209)–. Frente a esta vivificación, la inestabilidad extrema resulta fea y ridícula. La representación abstracta de un afecto aislado, como ocurre en el *Cazador furtivo* de Weber, es impertinente y opuesta al ideal. La misma impertinencia contraria al arte caracteriza a la ironía, «ese arte omnipresente de la anulación» (I, p. 121). Hegel se distancia, pues, de la práctica de algunos autores románticos y, a lo que parece, de la valoración positiva que hace Solger de esa anulación porque, según éste, en ella se manifiesta lo contrario, la esencia del ideal (véase p. 468).

El arte se halla entre el ideal de lo bello y la naturaleza como entre «poesía» y prosa. Su misión es exponer la «realidad adecuada de lo bello» (I, pp. 212 ss.). A continuación, Hegel procede a diferenciar el concepto del «ideal», y lo hace de una manera fecunda: a) La *idealidad formal* se muestra en el embellecimiento de lo visible por obra de la maestría técnica del artista. En este punto hace Hegel una caracterización de la pintura holandesa. En la forma y la artisticidad se trasluce lo espiritual, se mues-

tra el «milagro de la idealidad», la cual confiere perdurabilidad al objeto representado gracias a su acuerdo interior. b) La *idealidad* como «representación de lo universal» corresponde a aquella purificación de lo contingente y a aquella intervención característica de las que antes se hablaba (véase *supra*). Como la idea de lo bello busca su expresión justamente en el aparecer sensible, la propia naturaleza adquiere ya, como corporeización del espíritu, un carácter ideal. Pero el artista puede hacer algo más profundo con las exterioridades comunes. En la libertad espiritual y la representación viva de lo visible se muestra, consiguientemente, el ideal incluso en géneros del arte que no pueden guardar conexión con él. Nuevamente elogia aquí Hegel la pintura de los Países Bajos. De acuerdo con el historicismo añade Hegel que el significado más profundo de sus motivos y géneros sólo el estudio de las circunstancias históricas puede revelarlo. Las formas naturales observables toman un «carácter simbólico», por cuanto que ellas «no son inmediatamente para sí mismas, sino que son un aparecer de lo interior y espiritual, que ellas expresan» (*nicht unmittelbar für sich selber gelten, sondern ein Erscheinen des Inneren und Geistigen sind, welches sie ausdrücken*; I, p. 227). Frente a ellas está el ideal del arte clásico griego, la vivacidad de cuyas formas individuales Hegel valora recordando a Winckelmann y a Herder –todavía severas y rígidas en Fidias, antes de iniciarse la transición a «el encanto, la hermosura, la plenitud y la gracia» (I, p. 228; cfr. pp. 406 y 429).

c) La forma ideal de una obra de arte debe ser creada *de una sola pieza,* de modo que contenido espiritual y material sensible se encuentren en un «nuevo mundo... visible y audible» (I, pp. 320 ss.). En la autonomía y la libertad, en el mero *en sí* de su aparición, la obra de arte, producto de la creación humana, manifiesta la necesidad de su forma y su estructura. Como expresión que es del espíritu, posee coherencia interna y se exige totalidad y proporción.

El artista

Las consideraciones que Hegel hace a continuación sobre la actividad productiva, subjetiva, del artista son de una fecundidad extraordinaria. La *fantasía,* sobre cuya esencia y función en la vida estética ya había esbozado Kant algunas ideas, es aquí fundamento y fuerza motora de la creación artística; y el genio y el entusiasmo, la objetividad y la originalidad, tienen aquí un importante papel. La exuberancia de la vida (recuérdese el «impulso material» de Schiller) exige del artista una selección, en la cual su memoria le ayuda. El artista es también capaz de poner armonía entre entendimiento y ánimo en las cosas percibidas, así como de un sentido intuitivo del modo como el espíritu se expresa en la realidad de los fenómenos exteriores. A esta capacidad para reconocer y reunir lo esencial y verdadero la llama Hegel la «racionalidad» del artista. Parejamente hablaba Kant del libre acuerdo de la facultad de la imaginación con la legalidad del entendimiento (véase p. 449). Finalmente, el artista tiene el don de ser hondamente conmovido por la vida y el mundo, como muestran los ejemplos de Goethe o de Schiller. La vivificación de la materia es para el poeta a la vez «conformación de su ser más propio», y también la «más íntima propiedad suya como *sujeto*» (I, p. 366). Hegel complementa una y otra vez, a diferencia de Kant, sus con-

sideraciones con ejemplos de la gran poesía alemana o de las artes plásticas con referencias al clasicismo griego o a la tradición de la pintura moderna romántica.

En su análisis de la actividad productiva de la fantasía, del genio o el talento del artista, Hegel vuelve a la discusión anterior sobre la naturaleza y la función de la imaginación, pero sus aclaraciones son intuitivamente tan atinadas que aún hoy nos parecen justas. En el artista hay una disposición *específica* e innata a establecer una relación natural y directa con lo sensible, y a expresar sus intuiciones y sensaciones en figuras sensibles. Esta capacidad suya puede el artista individual transferirla a naciones enteras, cuya esencia se revela en el desarrollo de distintas formas de arte (I, p. 367; sobre lo «nacional» véase p. 492). Más allá de la capacidad general para la creación artística se sitúa el genio, el cual se distingue por la facilidad y naturalidad con que convierte sus sensaciones en formas visibles y audibles. La animación del objeto, que hace recordar las consideraciones de Schiller sobre la proyección por el artista de sus estados de ánimo, la caracteriza también Hegel como «producción y realización interior», lo cual es de hecho una anticipación del *réaliser* de Cézanne (véase p. 459).

El estado de ánimo del «entusiasmo» (véase p. 317), asociado al concepto de *genio,* no lo entiende Hegel como una *manía* divina, pues, como Kant, subraya siempre el carácter consciente del juicio estético. Más bien se trata de un interés esencial por la cosa, de la que el artista está lleno y que le hace olvidar «su particularidad subjetiva» (I, p. 373). El artista no se pierde en el mundo exterior ni en su sentimiento, sino que en cierto modo se encuentra a sí mismo en el impulso formal, en la forma objetiva: «Sus obras son lo mejor del artista, y lo verdadero» (I, p. 376).

Su *originalidad* va más allá de la mera *manera,* en la que interviene lo particular y accidental. A veces puede la manera convertirse en costumbre específica de un artista, como Hegel certeramente observa; mas por encima de ella está el *estilo,* que encierra en sí tanto la «peculiaridad del sujeto» como lo universal de todo un género. (Véase al respecto la aportación de Goethe; véase p. 429.) La originalidad rebasa el estilo porque en ella la obra de arte se manifiesta como creación de *un* espíritu, en la que se hace visible la *necesidad interior* de los motivos y las escenas particulares: «La auténtica originalidad del artista y de la obra de arte consiste para nosotros en estar ellos animados por la racionalidad del contenido verdadero en sí mismo» (I, p. 385). Schiller había mostrado cómo gracias a la educación estética puede el hombre convertir el deber en naturaleza. Hegel muestra, basándose en el concepto de genio que encuentra en Kant y en el Prerromanticismo, cómo en el dominio del juicio estético el artista hace «completamente suya la razón objetiva»: «No tener ninguna manera *(Manier)* ha sido desde siempre la única gran manera, y en este sentido sólo a Homero, Sófocles, Rafael, Shakespeare podemos llamar originales» (I, p. 385).

La idea de lo bello se despliega del siguiente modo en las formas particulares del arte, dando al concepto verdadera existencia:

> Más precisamente, las formas del arte como despliegue realizador de lo bello tienen su origen en la idea misma, de manera que ésta se exterioriza a través de ellas como representación y realidad y, según sea para sí misma sólo en su determinación abstracta o en su totalidad concreta, se presenta también en otra figura real.

En la creación artística existe la intención de crear una figura que está determinada por una legalidad interior: el «principio de la necesidad interior». Como en el concepto representacional del arte y del símbolo que encontramos en Goethe y en Schelling, la forma ideal puede así pretender representar adecuadamente la idea en su totalidad. En la naturaleza, en cambio, sólo cabe entrever oscuramente la idea que está detrás y su principio expresivo.

Las formas particulares de lo bello artístico

En la segunda parte de la *Estética* se muestra la fenomenología de lo espiritual sobre la base de la evolución a través de las épocas de las formas particulares de lo bello artístico. En principio se trata del proceso de autorrealización del espíritu, que adquiere a través de la historia una comprensión y una conciencia de sí mismo cada vez mayores. Las formas del entendimiento contribuyen poco a poco a iluminar también aquellas regiones de la vida anímica en las que habitan la fantasía y el sentimiento. Hegel distingue entre tres formas principales para las distintas relaciones con lo espiritual: la «forma artística simbólica», la «forma artística clásica» de la Antigüedad y la «forma artística romántica» de la Edad Media (como abstracción) y de la modernidad (como expresión de lo próximo y subjetivo; véase p. 499, cuadro 27).

La forma artística simbólica

La primera fase de la evolución de la humanidad no fue ni simbólica ni artística. Sólo de manera sorda fue el hombre cobrando conciencia de la unidad de espíritu y materia.

En el siguiente estadio de esta evolución «la idea todavía busca su auténtica expresión artística, porque en sí misma es aún abstracta e indeterminada...». En vez de una perfecta identificación consigue «sólo un lejano parecido y un acuerdo todavía abstracto de significado y figura, quedando manifiesto en este formarse uno en otro, que no está consumado ni puede consumarse, tanto su afinidad cuanto su exterioridad, extrañeza e inadecuación mutuas» (I, pp. 390/391). Siguiendo a Creuzer acentúa Hegel lo inconcluso, lo inadecuado de la «forma artística simbólica», en la que la polaridad de lo sensible y lo espiritual no está, como en Schelling o en Solger, superada, sino más bien lo natural anulado. En el centro del arte egipcio se halla, según Hegel, la muerte, la cual conserva su carácter en las pirámides y en la enigmática esfinge (I, pp. 458 ss.).

En la etapa previa simbólica del arte griego está lo *sublime*, que Hegel introduce como categoría estética de la poesía india y persa, así como de los Salmos hebreos. La idea toma figura siendo aún «desmesurada, sin estar libremente determinada en sí» –ninguna forma determinada corresponde a su abstracción y su generalidad (I, p. 393; cfr. también pp. 466 ss.).

Una tercera forma de simbolismo es la que Hegel ve en la «forma artística comparativa». En los medios poéticos, como la metáfora, la alegoría y la parábola, significado y apariencia estética son comparados uno con otro sin que se llegue a una fusión de ambos, a una forma artística homogénea. Hegel abandona aquí el esquema histórí-

co y muestra formas de representación prosaicas de la literatura de su época carentes de significado espiritual profundo (véase Pochat, 1983, pp. 48 ss.).

El ideal de la forma artística clásica

Dejando atrás lo imperfecto e inconcluso del arte simbólico, el devenir consciente del espíritu prosigue su paulatina infusión de contenido espiritual en el fenómeno exterior, o al revés, y en el sentido fenomenológico, «desplegándose completamente lo espiritual en su realidad» (I, p. 546). Esta penetración, a la que Hegel ya se había referido en relación a la «idea de belleza», se realiza a través de diversas transiciones desde lo animal, los oráculos, los dioses, los misterios y, finalmente, el arte del clasicismo griego, en el que ahora Hegel se detiene. Si el hombre mismo y su evolución expresan lo espiritual, la representación del hombre en la poesía y la escultura ocupa un lugar central en la historia del arte. El contenido que constituyen los dioses griegos es «tomado del espíritu y la existencia humanos»; los «escultores de esta materia y este contenido de la figura que libremente reposa en sí» no fueron menos poetas, «verdaderos poetas creadores» (II, p. 78); en la realidad concreta, en el acontecer natural y en los acontecimientos de su tiempo, los griegos experimentaban la cercanía y la acción de los dioses. En el mundo de los dioses antiguos se produce la aparición de la idea de libertad; los griegos la reflejaron en su escultura con la realización del ideal de lo bello en el cuerpo humano. El arte se convirtió en «religión». Pero también los dioses de Grecia se hallaban bajo el dominio del destino *(ananke),* el cual responde, según Hegel, a la necesidad que tiene el hombre de encontrar el fundamento *único* del mundo, tanto del terreno como del inteligible, y de la existencia.

La religión y la forma artística romántica

El cristianismo sustituyó luego a los mitos anteriores y elevó el arte a un grado superior de la autorrealización del espíritu, constituyendo la expresión fenomenológica más adecuada del mismo. La imagen tenía aquí un papel subordinado: servía a la *palabra,* que como instancia dominante conformaba los dogmas y determinaba la elección de los temas y la ejecución. Hegel llama a este nuevo arte de la era cristiana «romántico». Dios, lo absoluto, goza de absoluta independencia, de un saber y un querer que está en libre unidad consigo mismo (II, p. 130). A la vez Dios entra en el mundo exterior, y sólo así es inteligible y representable para el hombre. A diferencia de los anteriores dioses griegos, este Dios no es uno con lo natural-sensible, ni tampoco «un mero ideal producto de la fantasía» (II, p. 130). Él más bien está en medio de la finitud y contingencia de la existencia. La misión del arte es hacer intuible lo infinito, lo absoluto, «el repliegue de lo interior en sí, la conciencia espiritual de Dios en el sujeto» (II, p. 131). De lo cual resulta una multiplicidad de temas, «tanto de lo espiritual subjetivo como de lo exterior, a lo cual el espíritu se refiere como a lo suyo» (II, p. 132). El «primer círculo» del arte romántico es, pues, el formado por el arte religioso, cuyo objeto es la historia de la redención y otros temas parejos. En él, el espíritu se vuelve, por decirlo así, hacia su propia inmediatez y finitud y de ese modo alcanza infinitud e independencia absoluta.

A través de la divinidad del espíritu o la elevación del hombre a dios, el sujeto mismo deviene objeto de su propia afirmación, se convierte en «sustancia de su conciencia» (II, pp. 141/142). Hegel trata aquí detalladamente, como propios del segundo grado de la «forma artística romántica», de los conceptos fundamentales de la literatura de la Alta Edad Media: honor, amor y fidelidad, cuya orientación y cuyo contenido, referidos al mundo y al sujeto, conllevan una secularización de la evolución.

En el tercer grado de la «forma artística romántica» alcanzan expresión los demás aspectos de la vida espiritual y física, y también la relación del hombre con la naturaleza y el efecto de esta relación sobre su ánimo. En la época del Renacimiento y en la Edad Moderna, el mundo de lo particular entra en el campo de visión del artista. Liberado de los dogmas religiosos y las normas morales caballerescas, el arte se convierte en portavoz del sujeto, en producto de la fantasía. Cuanto más avanza la disolución interior, tanto más se perfecciona la historicidad y el arte de la representación (II, p. 197). La exhibición del carácter independiente y la representación de situaciones y acciones exteriores son características de este «arte romántico» que termina en la decadencia. La realidad vulgar, lo accidental o incluso lo cómico de las imágenes reflejaban este final, en el cual el arte pierde su propia identidad y su derecho a existir. Subjetivamente azaroso es también el «humor, que mediante el ingenio y el juego de la opinión subjetiva... (termina) con el poder productivo de la subjetividad artística sobre todo contenido y toda forma» (II, p. 198).

Por abstracta y cuestionable que esta fenomenología del espíritu pueda parecer en el mundo, los capítulos en los que Hegel se detiene en las formas artísticas concretas en las que se manifiesta lo espiritual son admirables.

El sistema de las artes

En el tercer capítulo de su *Estética* describe Hegel las manifestaciones concretas de los distintos tipos de arte. Aquí no le interesa tanto seguir el curso evolutivo fenomenológico cuanto determinar el carácter específico de lo sensible en cada forma artística. En las obras concretas se objetiva la idea de lo bello, apareciendo como ideal (II, p. 245). El arte representa como concepto una totalidad, pero se disuelve en los momentos particulares de las obras de arte reales, cuyo sistema Hegel establece.

La división corresponde al despliegue temporal de las formas artísticas anteriormente descritas: «Forma artística simbólica» es la arquitectura, pues su carácter material, su gravedad y su simetría son «impropios» *(unangemessen);* son «reflejo» *(Reflex)* del espíritu (II, pp. 259 ss.; véase p. 499, cuadro 27).

La segunda forma particular de arte es la escultura. En las figuras ideales del clasicismo griego, el espíritu encuentra el fenómeno corpóreo a él adecuado. A continuación pasa Hegel a analizar detalladamente el carácter de la escultura griega –la observación precisa y la capacidad empática hacen de este capítulo una de las cumbres de la crítica de arte de la época.

En la tercera forma de arte, la pintura, se expresa la interioridad de lo subjetivo. Es la superación de la realidad sensible mediante la representación de la mera *apariencia* (*Schein*; cfr. Schiller, p. 463), la interiorización y el rebasamiento de límites por medio

del color y su «resplandecer» *(Scheinen)* (II, p. 260). Cerca de la pintura está la segunda modalidad de la forma artística romántica: la música, cuyo contenido no se muestra en la realidad visible, sino en el sucederse temporal de una exterioridad que se supera a sí misma. La música es «subjetividad espiritual en su unidad inmediata, subjetiva, en sí». Sus *sonidos* son el material, su *forma (Gestaltung)* la figuración. La misión principal de la música es «hacer sonar la manera en que el yo más íntimo es comovido en su subjetividad y su alma ideal» (III, p. 135) –una caracterización que corresponde aproximadamente a lo que Susanne K. Langer ha llamado «morphology of feeling»–. El efecto de esta forma artística romántica es descrito de la misma manera: «Es el arte del ánimo, que se dirige directamente al ánimo mismo» (III, p. 135). Pero Hegel no llega a separar la música pura del canto y la letra –luego trata extensamente del carácter instrumental de la misma (III, pp. 131-222).

Finalmente trata Hegel de la poesía como tercera variante de la forma artística romántica, deteniéndose en su esencia, en los medios lingüísticos que emplea y en la variedad de sus géneros –aquel «arte absoluto, auténtico del espíritu y de su manifestación como espíritu» (II, p. 261).

Al final de la introducción al sistema de las distintas artes advierte Hegel de que ahora ya no se trata del ideal y de la determinación conceptual universal, sino de la realidad concreta del arte, lo que supone entrar en «lo empírico». Ante la abundancia y diversidad fenoménica del arte, el filósofo nota que «cada arte particular, incluso cada rama particular del mismo, [requiere] todo un tratado». Ello es asunto del conocedor y el especialista. Pero, para justificar el intento de aventurar una exposición total, Hegel vuelve de nuevo sobre el aspecto trascendental: «Reconocer filosóficamente la idea de lo bello en su realización en lo sensible del arte» (II, p. 264, o bien p. 265). De ese modo, la fenomenología del espíritu está en la base de la consideración empírica del arte, y la teoría se apoya en aquella red de formas de expresión en las que la idea de lo bello se hace manifiesta.

A pesar del enfoque deductivo, Hegel escribe a continuación el proyecto de una historia universal del arte y la literatura que no desmerece en observaciones certeras y reflexiones profundas de las lecciones de August Wilhelm Schlegel. Y si no supera a sus sucesores en el terreno de la historia del arte, Hotho y Schnaase, en cuanto al material, sí lo hace en brillantez del lenguaje.

Merecen destacarse aquí algunas secciones y notas sobre las artes plásticas: las que hablan de las pirámides egipcias, la edificación con madera y con piedra, el templo griego y la técnica de la bóveda romana, además de una sección rica en finas observaciones sobre la escultura del clasicismo griego, en la que el autor pudo recurrir a Winckelmann, Herder y otros (II, pp. 351 ss.).

En cuanto a la «forma artística romántica» de la pintura, Hegel considera primeramente su contenido religioso. Los medios de la perspectiva, la forma y el colorido sirven para crear un mundo aparente sobre una superficie. El color se subdivide a su vez en claroscuro (cfr. *supra, clair-obscur*) y luz (III, pp. 70 ss.). En contraste con De Piles y Diderot, cuyos textos críticos Hegel conocía bien, el claroscuro queda claramente referido al color. En la discusión de la correlación de los valores de luz y de color remite Hegel a la *Teoría de los colores* de Goethe, que pone claramente de relieve la naturaleza de los

colores (III, p. 73). Siguen secciones sobre la perspectiva aérea, la carnación y la magia de los colores como expresión de la «subjetividad creadora del artista» (III, p. 81).

El recurso del artista al mundo, su «concepción», de la que resulta una vivacidad cada vez mayor, la composición y la «caracterización» de las cosas particulares (una nota de la modernidad en general) son también objeto de atención. Como August Wilhelm Schlegel, Hegel contrapone la ampliación y representación de grupos en movimiento dentro de la «situación» total, que distingue a la pintura romántica, a la forma cerrada de la escultura antigua. En el arte moderno, el alma de lo interior se da a conocer no inmediatamente, sino a través de las *acciones,* y en ello se manifiesta el parentesco de la pintura con la poesía.

Hegel establece diferencias dentro de esta idea favorita de la teoría romántica del arte (véanse pp. 465 ss.) en razón de los medios empleados: la poesía y la música expresan cambio y transcurso por medio de una sucesión; la pintura, en cambio, necesita de la concentración temporal, del instante y de la simultaneidad de la representación (III, pp. 89 ss.). Por eso no puede ser misión de la pintura reflejar directamente, sólo a sí mismos referidos, como hacen la pintura y la música, el sentimiento interior y las pasiones. Superior es la eventual situación que motiva las manifestaciones representadas del sentimiento. (Si antes los *modos* constituían la instancia superior y el tenor fundamental de la expresión, ahora es el historicismo el que define el marco de la misma.) La crítica que Hegel hace de las obras de la exposición de Düsseldorf de 1828 es una crítica relativa a la expresión, porque la interioridad, por mucha destreza técnica que se exhiba, no constituye en sí ningún tema para la pintura. Toda la acción debe ser abarcada con fantasía y sentimiento (cfr. p. 469, fig. 60).

Hegel muestra a continuación la capacidad especial de la pintura para conformar lo interior y caracterizar lo particular de los personajes y de la situación a través de acciones en distintos géneros pictóricos, como la pintura histórica, la alegoría y el retrato. El tenor del texto y el uso de expresiones como lo «convincente» y lo «expresivo» recuerdan a Diderot, y lo mismo la exhortación a encontrar el momento adecuado de la situación, que es aquel en que el alma y el sentimiento de un carácter se compenetran y éste «manifiesta entera su naturaleza más íntima» (III, p. 106). Tal adecuación de lo interior y lo exterior la consiguieron los italianos.

En su exposición histórica de la pintura italiana, Hegel recurre a las *Investigaciones italianas* de Carl Friedrich von Rumohr, cuya autoridad no cuestiona a pesar de sus anteriores reservas teóricas. En lo que se refiere a alemanes y holandeses, Hegel se confía a su propio juicio –la profundidad de las sensaciones y del ánimo, así como la exteriorización del carácter individual, son notas esenciales de su pintura.

La última fase evolutiva de la pintura romántica, la del «arraigo en lo mundano», condujo a la especialización y al abandono de la forma ideal y los contenidos religiosos (III, p. 127). Comenzó con la Reforma y la guerra de la independencia de los Países Bajos. Aquí es especialmente valorada la capacidad de los holandeses para expresar, a pesar de su realismo y la comicidad a él ligada, lo universal humano –la exposición de una idealidad interior que la pintura posterior a menudo nos hace echar de menos.

En las dos últimas secciones de su sistema de las distintas artes se detiene Hegel en la música como «negación doble de la exterioridad» y en la poesía, formas ambas de

expresión que aún lo son de lo interior. La poesía encierra en sí los dos extremos de las artes plásticas y la música, pues por un lado está pendiente de ese «escucharse a sí mismo lo interior como interior», y, por otro, crea un mundo objetivo de intuición y sentimiento de idéntica «determinidad» que la de las artes plásticas. Ella debe entenderse como tercera forma del arte romántico.

Al final de su estética resume Hegel el curso evolutivo del arte como expresión fenomenológica del espíritu. Del «arte simbólico» y su busca de la representación adecuada de lo subjetivo y lo objetivo se pasa a la escultura griega. En sus figuras, la idea de la belleza recibió su forma adecuada, llegando el espíritu a una auténtica expresión de sí mismo. Esta época del devenir consciente del espíritu en la forma exterior fue reemplazada por la del cristianismo. Empezaba así una etapa de interiorización en la que el arte se limitó a ilustrar y enseñar hechos religiosos. Luego hubo un regreso al mundo en el ámbito de la nobleza y en el Renacimiento, cuyas formas artísticas Hegel clasifica como *románticas*. Aspirando al ideal de lo bello, o expresando lo interior o característico, este arte era la manifestación de la subjetividad de la nueva época, que se abría paso en el mundo.

Hegel entiende este arte romántico, en el marco de la fenomenología del espíritu, sólo como un fenómeno secundario de lo espiritual, en el que se refleja la conducta del hombre. La forma del pensamiento puro, la filosofía, tenía ahora la primacía después de haberla ostentado la mitología, el arte y la religión. Y el arte podía ahora, liberado de la idea, hacerse subjetivo (véase cuadro 27).

En las clasificaciones hegelianas de las distintas formas artísticas se refleja también su grado de espiritualidad. La pintura, que simula sólo la «apariencia» de lo exterior, está menos ligada a la materia y la forma exterior que la arquitectura y la escultura.

Aún más espirituales son música y poesía, que, como hemos visto, sólo atienden al instante fugaz de la vivencia interior. El futuro nos mostrará a las formas artísticas particulares finalmente liberadas de su significado, al haber tenido su sugestividad y su fuerza expresiva que retroceder ante la claridad de un pensamiento en el que el espíritu se comprende en la pura visión de sí mismo.

Hegel expone una vez más la motivación más profunda de su estética al contraponer lo idealista al *prodesse et delectare:*

> Pues no debemos ver en el arte ningún juego meramente agradable o útil, sino al espíritu que se libera del contenido y las formas de la finitud, la presencia y la reconciliación de lo absoluto en lo sensible y aparente, un despliegue de la verdad que no se reduce a historia natural, sino que se revela en la historia universal... Por eso no podía nuestra consideración consistir en una mera crítica de las obras de arte o en una instrucción para producir tal cosa, sino que su objetivo no era otro que el de perseguir el concepto fundamental de lo bello y del arte a través de todos los estadios que ha recorrido en su realización y, por medio del pensamiento, hacerlo y mantenerlo inteligible.
>
> *Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit ei-*

ner Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart... Daher konnte unsere Betrachtung in keiner bloßen Kritik über Kunstwerke oder Anleitung, dergleichen zu produzieren bestehen, sondern hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunst durch alle Stadien hindurch, die er in seiner Realisation durchläuft, zu verfolgen und durch das Denken faßbar zu machen und zu bewähren (1970, III, p. 573).

La tragedia de la estética de Hegel consiste en que, a pesar de toda la comprensión del arte, de la gran erudición y de la profunda sensibilidad en ella manifiestas, el curso predeterminado de la historia obligaba a Hegel a negar al arte todo sentido para el futuro. En la consumación lógica de la evolución universal, el espíritu universal deja atrás todas las formas del arte y de la fe para comprenderse a sí mismo en un mundo de puras ideas (cfr. *Philosophie der Geschichte,* ed. de 1961). La filosofía representa el estadio final de la fenomenología del espíritu, cuyas manifestaciones pasadas apenas desempeñarán, fuera ya de lo histórico, algún papel.

Schopenhauer

La obra innovadora de Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung [El mundo como voluntad y representación],* cuyo primer tomo se publicó ya en 1818, preparará el colapso del idealismo absoluto, a pesar de que esta obra, y otras posteriores, no ganasen el interés del público hasta después del año revolucionario de 1848. Las raíces de la filosofía de Schopenhauer hay que buscarlas en Kant y en la filosofía de la naturaleza de Schelling, aunque la firme confianza en la razón, o el sentimiento universal redentor y la aspiración a lo infinito, sufren en esta filosofía una inversión, con el resultado de un pesimismo metafísico y un ánimo fatalista.

En contraste con Hegel, Schopenhauer no intentó dar a la existencia y a la historia un significado metafísico, teleológico. El hombre debe aceptar lo fatal y absurdo de la existencia y, en la medida de lo posible, conservar el equilibrio anímico y la dignidad. El mundo no es otra cosa que una permanente lucha por la existencia. La satisfacción de los deseos siempre será origen de otros nuevos, y así nueva causa de sufrimiento. El hombre está sometido en cuerpo y alma a este círculo fatal. El fondo último del mundo es la voluntad y la ciega aspiración de la totalidad de las cosas y de los seres vivos a sobrevivir. Esta voluntad de sobrevivir no es propia sólo de la existencia animal (aquí se anticipa Schopenhauer al principio de selección de Darwin y Spencer), sino también de la vida espiritual. El hombre se afana sin tregua en afirmar, con ayuda de su inteligencia, su posición ante sus semejantes –una conducta que más tarde Nietzsche llamará «voluntad de poder»–. El individuo tiene un conocimiento intuitivo de este impulso ciego que hay detrás de todas sus acciones. De ello puede concluir que la vida interior y las acciones de sus semejantes están igualmente dominadas por ese mismo impulso ciego, y análogamente reconocer también en él a aquel poder que se esconde detrás de los fenómenos cambiantes del mundo, de la vida orgánica, animal y espiritual.

Tras el velo de los fenómenos terrenos y tras los afanes espirituales está, como único más allá, el espacio vacío, la nada. El juego engañoso del mundo puede descubrirse mediante la contemplación; el hombre se hace libre cuando, a la vista de los sufrimientos de la existencia y la ausencia de sentido de sus siempre renovados afanes, siente compasión. La ética del cristianismo, los *Vedas* indios y la doctrina budista del Nirvana y de la vida contemplativa están en la raíz de la ontología y la filosofía de la vida de Schopenhauer. Como todos los seres vivos comparten en su ciclo vital un destino común, la compasión y la simpatía universal muestran el camino de la salvación interior. El conocimiento de la ilusión de la existencia y la negación de la voluntad de vivir son los supuestos de una auténtica vida ética, que es además heroica.

Aparte de la libertad de esta vida ética, también la contemplación estética es capaz de aliviar temporalmente el dolor. En el acto de la «contemplación sin voluntad», las cosas aparecen ante el hombre como productos de su propia capacidad imaginativa; y sus formas ideales corresponden a las de las ideas platónicas que el hombre proyecta en el mundo.

Ante la incesante lucha universal por la vida que se desarrolla en el mundo, el individuo siente su propia insignificancia. Esto sucede también a la vista de la «sublimidad» de la naturaleza: los poderes exteriores se muestran amenazadores, dominantes. Schopenhauer va más allá de la teoría del afecto de Burke, por entender lo sublime en la naturaleza, y la lucha por la vida que en ello se agita, como una proyección del sujeto en el sentido de Kant. Pero si Kant hablaba de respeto ante la grandeza de la idea y de un mundo determinado por la razón, pero absolutamente real, Schopenhauer no habla más que de ilusión. Los conceptos de mundo y universo son igual de verdaderos o de falsos que las representaciones y las ideas que el hombre les asocia y expresa en su arte. En el estado de contemplación estética, el hombre está aparte de la lucha permanente por la vida.

En el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* (ed. de 1859), titulado *La idea platónica. El objeto del arte,* Schopenhauer investiga el carácter representativo de los distintos tipos de arte en relación a las representaciones de la vida estética marcadas por la lucha por la vida y la voluntad de vivir. En esto pudo recurrir a la clasificación hegeliana de las distintas artes según el grado de su espiritualidad. En el grado más inferior se encuentra la arquitectura, cuyas creaciones ilustran el drama existencial en un nivel en el que predominan la masa, la gravedad y la inmovilidad. En un grado más alto se encuentra la pintura, que por medio de formas y colores crea un mundo ilusorio que no es sino un producto de la capacidad imaginativa humana, en el sentido de la interpretación fisiológica de la existencia y del deseo ciego. Desde un nivel aún más elevado muestran la poesía y el drama (que para Hegel representan, en cambio, la espiritualización suprema en la forma artística) la miseria y el absurdo de la existencia:

> El objetivo de esta forma superior de la poesía es representarnos el lado espantoso de la vida, el indescriptible dolor, las angustias de la humanidad, el triunfo de la maldad, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso irremediable del justo y del inocente; la tragedia nos proporciona un símbolo significativo de la naturaleza del mundo y de la existencia.

Fig. 63. M. Larsson, *Naufragio en la costa sueca.* Nationalmuseum, Estocolmo.

Zweck dieser höchsten poetischen Leistung ist die Darstellung der schrecklichen Seiten des Lebens; der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen werden uns hier vorgeführt, denn hierin liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins. (Ed. de 1859, II, p. 298.)

Arquitectura, pintura, poesía y arte dramático reflejan así las representaciones humanas de la vida, que a su vez determinan también, como manifestaciones que son del impulso dominante y ciego de autoconservación, la vida estética del hombre. La música es aquella forma de arte en la que más directamente se manifiesta la voluntad de vivir; ella es «copia de la voluntad misma». La música no busca expresar sentimientos particulares. En su estructura debe ser identificada con aquel poder subyacente en todas las demás formas de expresión estética. Estas últimas corresponden, para recurrir al mito platónico de la caverna, a aquellas sombras que dejan las ideas en el mundo visible, mientras que la música expresa directamente su origen (I, p. 336). En la pieza musical se hace manifiesta la naturaleza interior del mundo; recordando la definición de Leibniz, según la cual la música es «una forma ciega de metafísica», la caracteriza Schopenhauer como «una especie de filosofar inconsciente» (II, p. 313; véase K. Schilling, II, 1953, p. 380). Con Friedrich Schlegel considera Schopenhauer la música como la suprema de todas las formas artísticas –todo arte aspira a ser música–. La identificación de la música con la voluntad, origen de la existencia misma, anticipa la moderna teoría del símbolo, según la cual el ritmo es la *matrix* misma de la vida. La música no refleja un

contenido concreto de sentimientos, sino el nacimiento y desarrollo de los sentimientos (la misma idea sustenta S. K. Langer; cfr. también pp. 507 s., sobre Hegel). Las distintas formas de expresión de la música corresponden, según Schopenhauer, a los distintos grados de la vida, desde la forma de existencia más inferior y elemental hasta la más elevada, representada por el pensamiento humano. Aquí aparecen prefigurados algunos planteamientos posteriores de la teoría de la música: a la música vocal le corresponde expresar la vida anímica del hombre, mientras que la «música pura» está al margen de todo sentimiento concreto. Algo semejante quiso indicar Eduard Hanslick en su influyente tratado con sus «figuras sonoras en movimiento» (*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst,* 1854).

El arte aparece en Schopenhauer, en grado aún mayor que en Schiller, como algo salvador. Éste libera al hombre por breve tiempo de las preocupaciones cotidianas, de la ilusión de la existencia y del sufrimiento que todo ello conlleva. El arte es un «aquietador temporal», una atalaya desde la cual el hombre puede observar la terrible lucha en que la vida consiste sin tomar parte en ella:

> El placer de todo lo bello, el consuelo que proporciona el arte, el entusiasmo del artista, que le permite olvidar las fatigas de la vida, ese privilegio especial del genio frente a los demás, que es lo único que le desquita de un dolor creciente a medida que su conciencia se vuelve más clara, y de la monótona soledad en medio de una especie heterogénea: todo esto se funda en que el en-sí de la vida, la voluntad, la existencia misma, es un continuo sufrir, unas veces lamentable y otras terrible. En cambio, este mismo sufrir, contemplado en una representación pura o reproducido por el arte, está libre de todo tormento y ofrece un espectáculo imponente. (Ed. 1859, II, p. 315.)

Por el breve tiempo que duran la contemplación estética y el estado de ánimo a ella correspondiente, el hombre permanece libre de la lucha por la vida, en un estado de felicidad limitada. Definitivamente «libre» sólo puede llegar a ser el individuo renunciando voluntariamente a su propia voluntad de vivir y sometiéndose estoicamente a la voluntad universal que se esconde tras las formas cambiantes de la existencia. La muerte no es más que el paso de una forma de existencia a otra. Junto a esta iluminación filosófica y al acto heroico en el cual el hombre se enfrenta a la nulidad del mundo, se abre la posibilidad de libertad que ofrece la acción ética fundada en la experiencia de la vida y en la conciencia del sufrimiento en el mundo.

Francia

Chateaubriand

Francia tuvo dos campeones del movimiento romántico: Chateaubriand y Mme. de Staël. A principios del siglo XVIII, la reacción contra el absolutismo y la Iglesia, y contra el racionalismo y el conformismo espiritual, había favorecido la asimilación de las ideas empiristas de los ingleses y el desarrollo de una estética del sentimiento. Cien

años después se produciría la irrupción del Romanticismo como una reacción contra la rígida Ilustración, la secularización y el excesivo poder estatal en la forma de una nueva religiosidad y una predilección por lo *germánico*.

En su libro capital *La Génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand (1768-1848) puso de relieve la importancia del cristianismo en la evolución espiritual en Occidente. Del cristianismo también emanaron fuerzas artísticamente creadoras. La profundidad, la sublimidad y la aspiración a lo infinito se abrieron paso a través del arte. Como se hacía en Alemania, Chateaubriand oponía el arte de la modernidad al de la Antigüedad, tomando en esta nueva *quérelle* el partido de la modernidad. Al mismo tiempo se sentía, como todos los humanistas de su época, deudor del pasado. Como Goethe y Herder, entendía la herencia clásica de la modernidad, en un sentido aún más profundo, no más que como una imitación independiente de formas ideales y normas clásicas. En el fondo reconocía el principio fundamental de la poética clasicista, el que habían formulado Aristóteles, Horacio y Boileau: las reglas están fundadas en la naturaleza, y su validez garantizada por la inmodificabilidad de la psique humana.

La conciencia de la tradición no impidió a Chateaubriand reconocer también al genio un gusto y una razón innatos –una *ratio* de artista perfectamente conciliable con la teoría del arte y la estética del Romanticismo (cfr., por ejemplo, Kant, Runge y Hegel)–. Y, naturalmente, también atribuía al sentimiento, en el que en Francia ya habían insistido Bouhours y Dubos, y que los prerrománticos frecuentemente tenían por fundamento y principio de la creación artística en general, un papel primordial en la vida estética y en la persona del artista. Como Diderot, Chateaubriand describía al genio como una figura solitaria. En su obra, el genio apunta al ideal suprasensible de la belleza *(le beau idéal)*. La obra de arte posee una belleza y un significado más profundo, que van más allá de lo que el hombre de ordinario crea. Ello vale también para el estilo gótico, que a pesar de sus «proporciones bárbaras» transmite un sentimiento de lo divino (cfr. Kruft, 1985, p. 316).

Mme. de Staël

Ya en su primera gran obra histórico-literaria, *La littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), había Mme. de Staël tematizado el contraste entre el norte y el sur conforme al modelo de Rousseau y de su época. La sociedad, las leyes, las costumbres y las manifestaciones culturales eran explicadas con la teoría del clima, que desde Montesquieu en Francia habían dejado asimismo una huella persistente en Alemania. Con Chateaubriand defendía la autora el primado de la nueva literatura frente a la antigua. Y con los neohumanistas de la época compartía la voluntad de traspasar los estrechos límites de lo nacional. Expuesta a la represión de Napoleón, vivió en el exilio suizo. Su obra aparece, así, impregnada de espíritu cosmopolita, y el método comparativo que ella concibió, teñido de cierto relativismo en cuestiones religiosas y culturales. La cultura alemana obtiene su fuerza del protestantismo, y la francesa y las de los demás países románicos del catolicismo.

El elogio de la filosofía y la literatura germánicas de la época se encuentra en *De l'Allemagne* (1810), la segunda obra principal de Mme. de Staël, censurada en Fran-

FUNDADA EN 1620 QUITO

cia por Napoleón, pero publicada en 1813 en Londres, y en 1814 en París. Este estudio de psicología nacional expone la diferencia esencial entre franceses y alemanes. Al gusto francés, a las normas clásicas y a la censura, se opone el libre despliegue de la vida espiritual en el país vecino. El racionalismo y la claridad de pensamiento distinguen a Francia; la profundidad de sentimiento y la introspección, al mundo germánico. La definición clásica de la forma artística en el sur contrasta fuertemente con los principios conformadores del arte nórdico, «romántico», determinado por el gusto y el sentimiento individuales y germinalmente capaz de ulteriores desarrollos. En el dominio de la filosofía, la obra destaca lo diferencial de la fundamentación trascendental de Kant y del idealismo alemán (Fichte, Schelling) comparada con la tradición empirista inglesa y el sensualismo francés. El cristianismo contribuyó al desarrollo del espíritu de forma más fecunda que la relación inmediata del hombre con la naturaleza, o que la confrontación con un destino suprapersonal, debido a su profundidad de sentimiento. El clasicismo sin duda produjo obras de arte de la más noble pureza de forma, pero sus reglas relativas a la creación artística y al buen gusto, limitadas a la imitación de la naturaleza y a la selección, son comparables a una planta que carece de suelo nutritivo. Para David y sus contemporáneos, la forma precisa, purificada, del ideal estilístico neoclásico era la más adecuada para mostrar la distancia entre ideal y realidad, entre los imperativos categóricos de la moral y la sociedad y el individuo. Mme. de Staël veía en ella un estilo que sólo una exigua capa dominante podía entender. Un arte con raíces en el pueblo muestra un carácter más enfocado a los sentimientos. Envía su mensaje al corazón y confía en la providencia cristiana. El genio, cuya exaltación cobra rasgos religiosos, crea desde sí mismo una obra personal.

El arte cumple, como ya Schiller había sostenido, una doble función. La contemplación de lo bello conduce a un estado de equilibrio del alma. Al mismo tiempo estimula la capacidad imaginativa y le infunde ideas análogas de libertad y de bondad. Mme. de Staël habla en este contexto de lo divino. La estética del efecto ha permitido al Romanticismo una profundización y ampliación que apuntan al infinito, bien se experimente lo infinito en las alturas metafísicas, o bien en la naturaleza viviente concebida como algo en constante cambio. Ella produce en el espectador un entusiasmo que contamina a todas las cosas. El neoplatonismo y la filosofía de la naturaleza de Schelling se traslucen en aquellas secciones en las que se habla de la naturaleza como de un organismo animado, en el que arde un fuego divino.

Las partes críticas de *De l'Allemagne* se ocupan casi exclusivamente con la poesía alemana, mientras que las artes plásticas sólo son consideradas de forma global. En su viaje a Weimar y a Berlín (1803/1804), Mme. de Staël conoció a personalidades descollantes, incluso a Goethe, que al parecer le causó una impresión ambigua. Especialmente estrecha fue su amistad con los hermanos Schlegel, que la visitaron en Coppet. En 1807 conoció a Schelling en Munich. Entre los pocos pintores mencionados en *De l'Allemagne* figura Schick. Y su descripción del arte en Dresde se reduce a la Madonna Sixtina y a Correggio. Para suplir esta ausencia de análisis crítico de obras de arte, Hippolyte Fortoul publicó en 1841 su extenso informe *De l'art en Allemagne*, y en el mismo año apareció la última parte de la gran *Histoire de l'art moderne en Allemagne*

del conde Raczynski. Mme. de Staël explicaba la preponderancia de lo teórico en su estudio por la disposición espiritual de los alemanes:

> Para los alemanes en general, formarse un concepto del arte es más importante que llevarlo a la práctica; apenas tienen una impresión, extraen de ella mil ideas. Subrayan mucho el misterio, pero lo hacen para revelarlo, y no es posible mostrar ninguna forma de originalidad en Alemania sin que todo el mundo le explique a uno cómo fue posible esa originalidad; ello es un gran inconveniente, sobre todo para aquellas artes donde todo es sensación; éstas son analizadas antes de sentirlas, y posteriormente, después de haber gustado el fruto del árbol de la ciencia y de que la inocencia del talento se haya perdido, podrán muy bien decir que es preciso renunciar al análisis...
>
> Cuando en Alemania alguien trata de las artes, necesita hablar más de los escritores que de los artistas. En todos los terrenos, los alemanes son más fuertes en la teoría que en la práctica, y el norte es tan poco favorable a las artes que cautivan a los ojos que se diría que el espíritu de reflexión le ha sido concedido para hacer de espectador del sur.
>
> *Les Allemands en général conçoivent mieux l'art qu'ils ne le mettent en pratique; a peine ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées. Ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun genre d'originalité en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue; c'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation; ils sont analysées avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut renoncer à l'analyse, l'on a gouté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue...*
>
> *En s'occupant des arts, en Allemagne, on est conduit à parler plutôt des écrivains que des artistes. Sous tous les rapports, les Allemands sont plus forts dans la théorie que dans la pratique, et le Nord est si peu favorable aux arts qui frappent les yeux, qu'on dirait que l'esprit de réflexion lui a été donné seulement pour qu'il servit de spectateur au Midi.* (*De l'Allemagne*, ed. de 1968, 2, cap. XXII, pp. 77 y 80.)

La imagen del filosóficamente dotado alemán, atado a la palabra y a la abstracción, se amplía hasta constituir una caracterización de la vieja oposición entre norte y sur. Herder y Schiller veían un abismo temporal entre la Antigüedad y la Era Moderna, pero a la vez buscaron el genio de la «clase ingenua» en toda la tradición literaria de Europa en general; por su parte, en Mme. de Staël se aprecia, a pesar de su penetración, una *image* de los paisajes culturales particulares más caracterizada por lo nacional y geográfico. Su importancia como difusora del espíritu alemán en Francia no puede exagerarse. Puede incluso decirse que ella fijó para siempre la imagen del alemán y de la cultura germánica en su patria. Una parte de la gran repercusión que tuvo *De l'Allemagne* puede quizá reducirse al hecho de que, a pesar de todo, Mme. de Staël veía a Alemania con «lentes francesas», unido a su motivación principal, que no era otra que la de anunciar en su país el nuevo evangelio del Romanticismo.

De l'Allemagne contribuyó eficazmente a socavar el Neoclasicismo en Francia. Como ya hiciera una vez en los comienzos de la era ilustrada, el cosmopolitismo volvía a marcar, esta vez revestido de ideas románticas, un nuevo rumbo a la literatura y el arte

franceses para los decenios siguientes, por más que en el arte y la teoría del arte el Clasicismo (Ingres o Quatremère de Quincy como clasicista idealista) continuase afirmando su posición y estableciendo la doctrina académica.

Delacroix

El pintor que más decididamente tradujo la teoría y la literatura románticas a la práctica pictórica fue Delacroix (1798-1863). Delacroix dejó en sus *Diarios,* de contenido extraordinariamente variado, un testimonio bien elocuente de la amplitud de formación y la conciencia teórica que un pintor de su época podía llegar a adquirir. (Como ejemplo prominente en la parte alemana cabe mencionar a Runge.) Recientes investigaciones han puesto de manifiesto que la influencia de Mme. de Staël en el pintor fue mayor de lo que antes se suponía. Delacroix probablemente adquirió sus conocimientos sobre los poetas románticos alemanes, la teoría histórica de Schlegel y la filosofía de la naturaleza de Schelling a través de los libros de Mme. de Staël.

El recurso directo a la temática histórica y el atrevido tratamiento artístico de la misma mediante el uso de colores enérgicos, figuras en movimiento y una composición dramática hacían de los cuadros de Eugène Delacroix expresión representativa de aquella imaginación y libertad que a juicio de los románticos distinguían al genio y su creación. Ningún otro artista parece haber sido más consciente de esto que el propio pintor. En su *Journal* (1822-1863) habla de la chispa divina que aviva la fantasía *(imagination)* del artista. Por su carácter sensible, la pintura es capaz de hablar directamente a los sentidos y al ánimo del espectador. En ella se refleja el estado del alma del autor ante el mundo visible (anotación del 6 de octubre de 1822). En principio se puede seguir el aspecto sensualista hasta Dubos, sólo que aquí es pensado con conceptos más potentes. También hay apasionadas referencias al carácter expresivo-dinámico de la obra y a la inspiración del genio. Con su gran respeto por la naturaleza, Delacroix se halla cerca de la concepción de Coleridge: la naturaleza es una fuente que nunca se seca, que continuamente proporciona el material con el que el genio crea sus obras, siempre originales. Pero lo nuevo y original reside en la idea que hay detrás, no en la naturaleza. Como August Wilhelm Schlegel, reconoce también Delacroix al entendimiento un importante papel en el proceso de la creación artística (véase p. 489).

Delacroix hace frecuentes comparaciones entre la pintura y la poesía, lo cual tiene su relación con el hecho de que a menudo encontrase material e inspiración en la gran literatura (Homero, Dante, Byron). Como un poeta, abría al espectador a través de sus cuadros su interior. Rubens era para él «el Homero de la pintura» (20 de oct. de 1853). Como para Roger de Piles, el pintor flamenco era el gran modelo en lo tocante al color y a la expresión. Mirando de soslayo la línea serpentinata de Hogarth (véase p. 383) y la predilección de los neoclásicos por la pura línea de contorno, el pintor asegura que cuando contempla un hermoso paisaje nunca piensa en cosas semejantes. El ideal comprende más cosas que el mero dibujo. También el color y la factura cuentan, y además poseen una belleza que no puede enseñarse (15 de julio de 1849). El escultor parte del bloque como un todo y de la figura plástica; el pintor, del color y de la superfi-

Fig. 64. Delacroix, *La matanza de Quíos*. Louvre, París.

cie. Dibujo y color están ya desde el principio determinados en la imagen que el artista tiene de la obra acabada. El proceso de la realización está, según Delacroix, gobernado por una necesidad interior, por el mismo principio al que se referían los románticos alemanes y Hegel (véase 9 de mayo de 1853).

En su caracterización de los distintos estilos artísticos, Delacroix se mueve libremente allende los límites de las épocas y de los géneros. Siempre parte de una valoración del artista o de la obra concreta. Algunos artistas son «clásicos» porque en sus obras hay unidad y equilibrio, mientras que otros son excesivos, sublimes, indefinidos y sin proporciones. Entre los «clásicos» se cuentan Mozart, Cimarosa y Racine, mientras que Shakespeare, Miguel Ángel y Beethoven pertenecen a la clase de los románticos. En su caracterización del nuevo estilo romántico, Delacroix se mantiene a todas luces en las categorías de lo sublime.

De especial interés teórico son las consideraciones de Delacroix sobre el medio de la pintura y su efecto en el espectador (20 de oct. de 1853). El sentimiento que la obra pictórica despierta en el espectador es demasiado indeterminado para describirlo con palabras. Pero actúa de una forma bien determinada en la conciencia. El efecto de la pintura es tan directo que puede hablarse de una especie de «háptica». En la caracterización de los distintos medios artísticos, Delacroix recurre a la distinción propuesta por Dubos, y más tarde generalizada, entre signos naturales-imitativos y signos artísticos (véase p. 369). Los primeros corresponden al sentimiento del pintor ante el mundo visible, y son transformados con intención expresiva. Estos «signos naturales» de la pintura y sus colores y armonías impresionan el alma del espectador de una manera prodigiosa, y satisfacen una necesidad profundamente enraizada en la naturaleza humana. Delacroix hace en este contexto una comparación entre el lenguaje gráfico de los jeroglíficos y los signos naturales de la pintura –una idea que desde Vico había tendido un puente entre la teoría de la «signatura» de la naturaleza y la creación artística expresiva, y que románticos como Herder, Novalis y Friedrich Schlegel hicieron suya.

En contraste con la teoría expresivista de la literatura del *Sturm und Drang* y del Romanticismo, Delacroix no se muestra dispuesto a reconocer a la poesía un carácter expresivo. El poeta se dirige al entendimiento y al sentimiento del lector empleando signos artísticos no sensibles. Lo determinante es sólo el significado, no la forma de los mismos. Otros géneros artísticos, como la música y el teatro, dependen de la interpretación, por lo que nunca pueden responder del todo a las intenciones del autor. Delacroix considera también el carácter universal del teatro o de la ópera –en la misma época en que Wagner desarrollaba sus ideas sobre la ópera como obra de arte total–. La pintura, en cambio, se distingue por su autolimitación: el sentimiento y la fantasía del pintor se ciñen al objeto particular y al instante. Sin embargo, su versión pictórica de los mismos es capaz de satisfacer plenamente a quien la contempla. La caracterización que Delacroix hace de la pintura muestra en muchos respectos una afinidad con las ideas de Hegel sobre este arte en particular (véanse pp. 509 s.).

En su pintura y en sus consideraciones teóricas sobre el arte, Delacroix aparece como un consumador del Romanticismo, pues su figura realiza los conceptos definidores del genio. Incluso la soledad del genio, a la que ya Diderot y Goethe se habían referido, es mencionada en sus reflexiones. Su estimación de la capacidad imaginativa del artista como una síntesis de sentimiento y entendimiento, inspiración y conciencia, está cerca de la definición que August Wilhelm Schlegel hace de la «fantasía». En la pintura histórica sabe unir lo trágico y lo sublime con lo sentimental: color, composición e iluminación prestan a las escenas coherencia y vivacidad, dos cualidades que los románticos exigían a la moderna pintura histórica. Parece que Delacroix no era especialmente conocido en Alemania, pero a través de la pintura histórica belga (Gallait, Wapper, De Bièfve) sumó su voz a la demanda alemana de «colorido» y «vida».

Con su acentuación de las componentes racionales en el proceso de la creación artística (podría hablarse aquí, con Hegel, de un principio de «racionalidad»), Delacroix se distanciaba del expresivismo extremo de la teoría romántica del arte. En esto se distinguía de su gran admirador Baudelaire, que con su constante referencia a la intensi-

dad del sentimiento que se aprecia en la pintura de Delacroix estaba más cerca de este lado del Romanticismo que el propio pintor.

Humbert de Superville

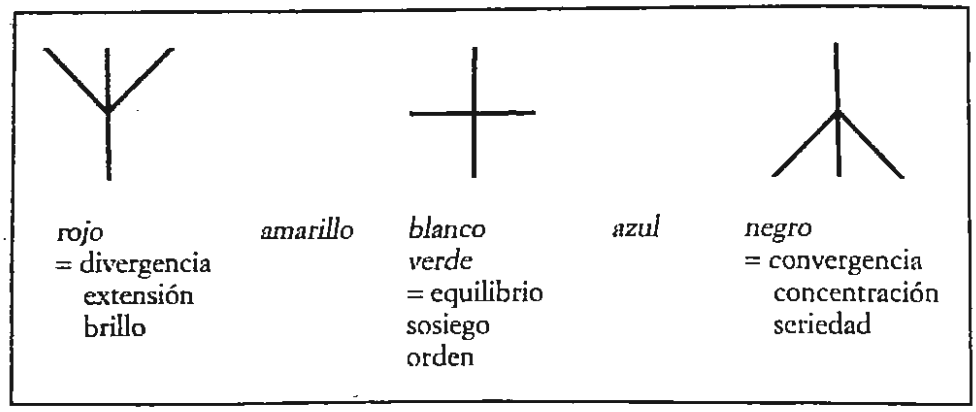
Una personalidad independiente, cuya importancia sólo en tiempos recientes ha sido reconocida en el área francesa, fue el flamenco Humbert de Superville (1770-1849), que desarrolló su actividad en la Academia de Bruselas. Muy influido por la concepción expresivista del arte propia del Romanticismo, supo también combinar las teorías románticas con un enfoque positivista, es decir, encontrar a los fenómenos estéticos una dimensión física o fisiológica. En 1827 apareció su *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. (Sobre la distinción entre formas «naturales» o espontáneas y «convencionales», cfr. p. 95.)

Este ensayo trata del efecto inmediato de las formas abstractas, tomadas en sí mismas, y de los colores puros (los precursores son aquí Hogarth, Boullée, Le Camus de Mézière, Goethe y Runge). En sus intentos de ofrecer una representación abstracta de su teoría estética, Humbert de Superville se anticipa no sólo a las interpretaciones posteriores de la psicología gestaltista, sino también a una interpretación semiótica del mundo y del arte. El alma del hombre es descrita como una estructura estratificada y sensible que reacciona a las percepciones y es también afectada por el sentimiento. El sentimiento, por su parte, incluye conciencia, reflexión y pensamiento. De este modo queda la teoría del arte objetivo, de efecto análogo, vinculada a aspectos de carácter sensualista.

En el libro primero, Humbert de Superville habla del carácter expresivo de los signos particulares según su estructura y su dirección inmanente (*les valeurs attachées... à leurs directions commes signes aesthétiques;* ed. París, 1927, p. 7). Las ideas son representadas con trazos fisiognómicos. Aquí pudo el autor inspirarse en tratados anteriores de fisiognómica, como los de Lebrun, Testelin, Cozens, etc., aunque en este contexto se trata del efecto de los signos puramente abstractos. El efecto psicológico de los signos y los colores queda recogido, por ejemplo, en el esquema (véase *infra*).

Además de las constelaciones básicas aquí representadas, se estudia el carácter de las figuras geométricas, en las que la expresión está permanentemente ligada al signo, o bien al medio artístico, y no remite a otra cosa.

En el libro segundo trata Superville de la función de los signos abstractos, incondicionados, en las artes plásticas. Desgraciadamente, los prejuicios anticlasicistas del autor dan lugar a conclusiones absurdas (algo parecido le sucederá más tarde a Ruskin). La *arquitectura* egipcia, así como la griega arcaica, hicieron realidad el orden ideal, y el sobrio y oscuro espacio gótico, con sus arcos apuntados y su estructura orgánica, expresaban seriedad y determinación. Respecto a la *escultura*, Superville no puede por menos de contentarse con el rigor, la consecuencia y la colosalidad de la escultura egipcia (*notre unique école*). La voluntad de traspasar límites, como la que se observa en las esculturas miméticas de Grecia o en los ondulados contornos y los efectos pintorescos de las obras italianas, atenta contra la esencia de lo escultórico. La expresividad del signo está dada



Cuadro 28. Humbert de Superville, «signos incondicionales» (de *Essais sur les signes incondicionels dan l'art*, 1827).

en el bloque, es decir, en el material y en lo estático. Tampoco la *pintura* pudo cumplir su función más propia como signo en el Renacimiento: traducir a signos el contenido de palabras y pensamientos. Como los «nazarenos» en Roma y en Alemania, como Rio en Francia y más tarde los prerrafaelistas y Ruskin en Inglaterra, Humbert de Superville reclama una pintura cuyo fundamento sea la religión. La pintura debe ser esencialmente «esquemática», y servir ante todo para decorar iglesias, por ejemplo en forma de vitrales. Los primitivos italianos (Superville menciona aquí el Campo Santo de Pisa) y los alemanes son los verdaderos modelos, mientras que con Rafael se inicia la decadencia de la evolución. (En este aspecto Superville se anticipa a Ruskin.)

En el libro tercero se invita de manera pática a los artistas contemporáneos a seguir aquellos principios de los que resulta la aplicación instintiva, pero consciente a la vez, de los signos elementales. En esta aplicación se halla la base común de los tres tipos de arte (*la modification sentimentalement raisonée des signes primitifs, donnant naissance à ces trois arts;* ed. 1927, p. 73). El efecto de la arquitectura ha de ser el del medio inorgánico y la forma rígida. Las estatuas no deben imitar cuerpos, sino sólo estimular como signos la memoria. La pintura, finalmente, debe entenderse como signo simbólico o ideograma religiosamente condicionado que ha tomado de la naturaleza ciertas formas figurativas.

Inglaterra

Alison

Addison había atribuido una importancia capital a la facultad asociativa en la vida estética, y en ello pudo haberse apoyado en la teoría del conocimiento de Locke (véase *The Spectator*, n.^{os} 369 y 412 VI, pp. 76-77). Hume había entendido la facultad asociativa de la psique como factor integrador de la vida anímica del hombre, y Diderot describía en sus Salons el curso de las asociaciones desencadenadas en la contemplación artística (véase p. 412). La estética de la asociación culmina con Beardsley Archibald Alison (1757-1839), cuyos *Essays on the Nature and Principles of Taste* aparecieron en Edimburgo en 1790. Pero la obra no despertó verdadero interés hasta que apareció en su segunda edición, de 1811 (cfr. Beardsley, 1966, pp. 203 ss.).

La vivencia de lo bello y lo sublime en la naturaleza y en el arte se produce cuando algún acontecer despierta la imaginación del espectador, generándose así una cadena de asociaciones. Multitud de imágenes e ideas brotan entonces en la conciencia, y su fuerza y variedad dependen de la intensidad de la sensación estética. Las asociaciones despiertan a su vez en el espectador un sentimiento elemental –un sentimiento intenso y puro que confiere a la vivencia coherencia, y a la obra de arte unidad–. El sentimiento estético sirve, de este modo, como criterio cualitativo del juicio. Hutcheson trató de definir la conexión y la unidad como aspectos de un principio racional constituyente del objeto (véase p. 366). Hume hablaba de la constancia del juicio de gusto (véase p. 381). Alison se opone a la uniformidad del juicio y de las normas clasicistas. La belleza no se funda en la perfección formal de las cosas, sino que es una consecuencia de su carácter expresivo: *The qualities of matter are not to be considered as sublime or beautiful in themselves, but as being the signs and expressions of such qualities as, by constitution of our Nature, are fitted to produce pleasing or interesting emotions* (*Essays*, II, *Conclusions;* II, p. 416; cfr. Beardsley, 1966, p. 204). Es aquí patente el carácter indiferente de la estética asociacionista, que mereció la crítica de Kant. En primer lugar, no distingue claramente entre lo bello y lo sublime, y en segundo lugar desaparece la referencia a la idea de la razón y la atención, que esta referencia supone, a lo moral (sobre Kant, véase p. 444, y sobre Schiller, pp. 458 ss.).

La estética sensualista de Alison es ajena al idealismo; pertenece más bien a la corriente expresivista del Romanticismo. La obra de arte queda liberada de las normas tradicionales y del *decorum*. Lo importante es la originalidad y la capacidad expresiva; la sola imaginación es el supuesto de las obras de arte expresivas, cuya misión es despertar el sentimiento del espectador y excitar su fantasía.

Lo pintoresco

El concepto de lo pintoresco, que ya habían tematizado los teóricos ingleses a mediados del siglo XVIII, está estrechamente ligado a la estética asociacionista (véase p. 386). El interés de los ingleses por lo sorprendente, por lo excesivo incluso, se refleja, por un lado, en el arte de la jardinería y en la pintura paisajística, y por otro en el desarrollo teórico del concepto de lo pintoresco. Muy tardíamente, en 1792, aparecieron los *Essays on Picturesque Beauty*, de William Gilpin, en los que no se aprecia ninguna distinción clara entre lo bello y lo pintoresco.

Dos años después se publicó el *Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful,* de Uvedale Price. En él, lo plástico-pintoresco constituye la tercera categoría estética al lado de las de lo bello y lo sublime. Apoyándose en la tradición sensualista, Price ensaya una explicación psicofísica de lo específico de esta categoría (véase al respecto Ekman, 1963, pp. 65 ss.). A diferencia de lo sublime, lo pintoresco está determinado y delimitado. No puede equipararse a lo feo, pues se refiere más bien a lo innatural, exagerado. Lo pintoresco contrasta vivamente con lo bello.

Este concepto aparece asimismo en descripciones de la arquitectura griega arcaica o protoclásica. La que hizo en 1777 Richard Payne Knight de las ruinas de Pesto ex-

presa la impresión pintoresca que producen las viejas ruinas del templo, y en la obra teórica posterior de este autor se describe la «belleza pintoresca» como una combinación «armónica, pero también inestable, de luz, sombra y color» (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 1850/ed. 1806, pp. 150 ss. –véase la valoración de este pasaje en Ekman, 1963, p. 68). Esta fusión armónica, colorista, de las cosas con la atmósfera que las envuelve, como la conocemos en la pintura veneciana, es equivalente a lo «pintoresco». Knight cierra en sus *Inquiries* un círculo con su referencia a aquella escuela pictórica que unos 150 años antes había dado nacimiento a este concepto en la crítica de arte.

Wordsworth y Coleridge

La filosofía del Romanticismo alemán se conoció en Inglaterra a través de Coleridge y de Carlyle. Pero en Inglaterra existía un clima propicio a esta recepción: sus grandes literatos, como Shakespeare y Milton, el neoplatonismo y su valoración del genio (Young), la crítica cultural de orientación expresivista desde Blackwell, la teoría de lo sublime de Burke y el «lado nocturno» de la literatura y el arte prerrománticos (Young, Walpole, Gray, Blake, Füssli). Los ingleses habían sido, además, los primeros en valorar la mitología y las sagas nórdicas, así como el patrimonio cultural céltico y medieval (véase p. 420). En el prólogo a sus *Lyrical Ballads* (1798) caracteriza Wordsworth (1770-1850) la creación artística como un «overflow of feeling», como un proceso espontáneo resultante del sentimiento original de la vida y la inspiración poética. Wordsworth se adhiere a la vez al espíritu de la poética clásica, para la cual la misión del arte es conmover y deleitar al público, estando su centro de gravedad en el lado didáctico. Proximidad a la naturaleza, sencillez, autenticidad del sentimiento y profundidad de pensamiento son las notas que distinguen a esta poesía, la cual no puede elevarse a las alturas de la poesía idealista o romántica. Hazlitt vio certeramente en el genio poético de Wordsworth «a pure emanation of the Spirit of the Age».

Fantasía y sentimiento, cercanía a la naturaleza y riqueza de imágenes asociativas constituían, al entender de los primeros románticos de Inglaterra, el suelo nutricio de la poesía. Hume había explicado los sentimientos del alma y la facultad asociativa del hombre desde la percepción empírica del mundo y la función de los sentidos. La teoría empirista-sensualista preponderante en Inglaterra fue cuestionada por Thomas Coleridge (1772-1834). Apoyándose en Kant volvió a plantear la controversia en torno al racionalismo y el empirismo: ¿hay ideas y principios (juicios sintéticos) no ligados a la experiencia sensible del hombre? Coleridge intentó resolver este problema dividiendo la vida afectiva en dos componentes. En la *Biographia Literariax,* de 1817, leemos:

> *The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with and modified by that empirical faculty of the will, which we express by the word* **Choice**. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.

La fantasía depende así totalmente de la percepción y la capacidad, a ésta ligada, de la asociación. Ella está empíricamente orientada y discurre mecánicamente. Por contra, la segunda componente de la vida humana, «la segunda imaginación» *(secondary imagination),* es de naturaleza más creadora, sintética:

> *(The secondary imagination) dissolves, diffuses, dissipates, in order to create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. (Biographia Literaria,* 1817, cap. 13.)

Como el símbolo natural, orgánico, de Herder o de Schelling, o como la protoplanta de Goethe, la obra creada parece poseer, según Coleridge, vida propia, ser una totalidad viva. Ya en su estado embrionario está gobernada por un principio infuso que encierra en sí la forma orgánica final, o, para decirlo con Leibniz, por un principio de finalidad que hace aparecer a toda mónada como un mundo en sí mismo, como un reflejo del universo. Como Herder, o como Goethe, Coleridge se vale una y otra vez de la comparación con el desarrollo orgánico de la semilla a la planta para explicar la autonomía de la obra de arte y su asimilación de elementos ajenos. Abrams ha caracterizado el lado crítico de la obra de Coleridge, en lo referente a sus usos metafóricos, como «una verdadera jungla de vegetación». La constante comparación con la morfología de las plantas encierra, según Abrams, el peligro de que el lado consciente de la creación artística resulte oscurecido –¿es algo sólo automático, algo semejante al ensueño?–. Este aspecto de creación de símbolos había merecido la atención de Novalis, y llegó a ser fundamental en la concepción posterior que sostenía que el arte es una expresión simbólica de lo oscuro e inconsciente de la vida anímica.

La significación de los sueños para la imaginación del artista era, literariamente señalada, un *Leitmotiv* de la poesía y la prosa románticas (baste recordar a E. T. A. Hoffmann). Creuzer y G. H. Schubert interpretaron el sueño, en un sentido fisiognómico-natural, como un lenguaje universal de signos naturales que, en forma de imágenes y metáforas oníricas, da testimonio de la primitiva unidad del mundo (*Symbolik des Traumes,* 1816). Hazlitt abordó el fenómeno desde una perspectiva antropológica, subrayando la importancia del sueño como principio regulativo en la vida anímica del hombre y como fuente de inspiración poética (*On Dreams* y *On Poetry in General,* 1818). John Kebles tomó este hilo argumental en un tratado «prefreudiano»: *De poeticae vi medica* (1844). Esta obra trata del sueño y su relación con lo subconsciente, así como de la función curativa de la poesía, siempre a ellos vinculada. En la misma época este tema fue abordado, del lado alemán, por el médico, naturalista y artista Carl Gustav Carus.

En otra sección de la *Biographia Literaria* de Coleridge, tanto la «fantasía» de curso mecánico como la imaginación sintética toman un carácter religioso. Dios, «primus motor», da su impulso a las percepciones y a las asociaciones que les siguen, las cuales son la base de la fantasía *(fancy, primary imagination).* La «segunda imaginación» refleja el acto divino de la creación, del que sólo se distingue en la manera y el efecto, no en el principio. La metáfora del «Dios creador» es un tópico que frecuentemente encontramos

en la teoría del arte desde la Antigüedad. Y el aspecto «creador» en sentido específico –en relación a la poesía y el arte– se hizo preponderante desde el Renacimiento, y de modo especial en el siglo XVIII, cuando quedó conectado al concepto de genio. Coleridge pudo tener presente a Shaftesbury cuando escribió estas palabras: *The secondary Imagination I consider as an echo of the former... differing only in degree and in the mode of its operation* (*Biographia Literaria*, cit. en Abrams, 1971, p. 282).

En la teoría del arte del Romanticismo, impregnada de filosofía neoplatónica, el poeta y el artista son genios que están en contacto con lo divino, y videntes también que muestran a la humanidad el camino al futuro. El abismamiento místico en la naturaleza, el ensueño y la visión, lo bello y lo deforme, lo sublime y lo abstruso, lo metafísico y lo telúrico, son fuente inagotable de inspiración, exploración e invención artísticas –Paracelso, Boehme y Swedenborg son algunos de los más ilustres ocultistas y visionarios que la época del Romanticismo hizo revivir–. William Blake, poco comprendido en un mundo hostil, poblado de clasicistas, describió de la siguiente manera el punto de vista del artista y visionario:

> *Inspiration and Vision was then, and now ist, and I hope will always Reamain, my Eternal Dwelling Place... I wish when commanded by the spirits and the moment I have written I see the words fly about the room in all directions.* (*Poetry and Prose*, ed. de 1898, p. 809.)

Imposible distanciarse más de las reglas, la imitación de la naturaleza y la selección en el espíritu del clasicismo. No es casual que Blake llenara los márgenes de su ejemplar de los *Discourses* de Reynolds con anotaciones mordaces.

Ficción y poetic faith

Kant y Schiller habían reunido el carácter autónomo de la obra de arte, su fuerza sugestiva y su efecto vivaz bajo el concepto de «apariencia». El espectador es consciente de la ficción, pero desde su contemplación desinteresada o reflexiva está dispuesto a reconocerle realidad propia, vida propia. Lo mismo pensaban en principio Goethe y Hegel.

En la concepción «orgánica» del arte y del símbolo que encontramos en el Romanticismo se acentúa más el aspecto dinámico de la relación entre obra y espectador. El fenómeno sugestivo de la naturaleza, o la forma artística, causan una reacción emocional en el espectador, liberan su capacidad empática y proyectiva. Ya Schiller se había referido a este aspecto empático del símbolo. Goethe se le aproximó con la variante «emocional» de su definición de símbolo. Especialmente la estructura dialéctica del arte debe expresar, según los románticos, en la forma natural y en la aspiración sin fin, lo onírico y lo suprasensible, lo místico y lo religioso. Mucho era lo que los románticos exigían del lector o el espectador: éste debía dejarse cautivar por el tema, la ficción y el ambiente. Para Coleridge, este estado estético de la conciencia puede caracterizarse como el de una suerte de «semifé» –no podemos ni creer ni negar lo percibido y experimentado, pues en el estado de ensoñación estética no somos capaces de juzgar racio-

nalmente–. En una célebre frase de la *Biographia Literaria* se habla de *that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*. Esta superación del escepticismo vale ante todo para las figuras literarias ficticias y sobrenaturales. Esta «fe poética» desempeñaría un papel extraordinario en la evolución posterior del concepto de símbolo en la estética y en el ficcionalismo de la literatura y las artes plásticas del siglo XIX. La «apariencia» en la obra de arte y la «fe poética» en el lector o el espectador delimitaban el dominio en el que se despliega la estética del efecto (cfr. al respecto la estética de Friedrich Theodor Vischer, véase p. 571, o la interpretación por Warburg de la «fórmula pática»; Pochat, 1983, pp. 81 ss. Del ficcionalismo trató extensamente Hans Vaihinger en *Die Philosophie des Als-Ob*, 1911. Véase también R. Ekamn, 1949).

Wellek ha mostrado a Coleridge como un fenómeno excepcional en la vida cultural de Inglaterra en la época del Romanticismo. En su poesía majestuosa, onírico-sugestiva, hizo una demostración de cómo la teoría puede llevarse a la práctica. En la historia de la estética y la teoría del arte desempeñaron él y Carlyle un importante papel como transmisores de las ideas románticas, y de la filosofía que las fundamentaba, procedentes del área alemana. La repercusión del Romanticismo alemán en las artes plásticas en Inglaterra ha sido recientemente estudiada por William Vaughan (*German Romanticism and English Art,* 1979). La difusión y aceptación de las revistas alemanas de arte contribuyeron no poco a la recepción en Inglaterra, iniciada con cierto retraso, de las ideas románticas alemanas. Por lo demás, la tradición empirista continuó siendo predominante en Inglaterra, aunque en la primera mitad del siglo XIX el sentimiento y la religiosidad no dejaron de ganar importancia en los terrenos teórico y temático.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

8

El siglo XIX (entre 1820 y 1870)

El siglo de las ciencias

El siglo XIX ha sido caracterizado como la época de las ciencias. Con las cautelas que siempre han de guardarse al hacer juicios globales, puede decirse que en él de hecho tuvo lugar una revolución en los dominios de las *ciencias de la naturaleza,* la *filología* y las *ciencias históricas,* así como, naturalmente, en el de la *técnica* aplicada; métodos empíricos y experimentales, acribia en la investigación de fuentes, documentación en rápido crecimiento, proliferación de hipótesis ideadas con la intención de comprender la evolución antropológica y cultural de la humanidad, a la vez que la evolución geográfica de la tierra, etc., en su totalidad. Enormes fueron los progresos en los dominios más diversos de investigación del macrocosmos y el microcosmos –en ramas de la ciencia natural como la astronomía, la geología, la química, la física, la biología y la botánica–. Puede decirse que la idea de lo «orgánico», tan difundida en el siglo XVIII, fue entonces clarificada y diferenciada dentro de la ciencia natural; y lo mismo ocurrió con la primitiva idea de evolución, en cuya clarificación desempeñó un importante papel la transición de lo inorgánico a lo orgánico, y de las formas inferiores de vida a los organismos altamente evolucionados. Ya en 1809 había descrito J. B. Lamarck la evolución de los seres vivos como un proceso dialéctico en el que un cambio ambiental tiene como consecuencia la adaptación correspondiente de la especie afectada por dicho cambio *(Philosophie zoologique).* En el *Origen de las especies,* de Darwin (1859), la idea de evolución llega a la conclusión de que los organismos vivos deben considerarse productos de la «evolución» en la naturaleza. En el siglo XVIII persistía aún la idea de una providencia divina, o la de una evolución del hombre y de la sociedad hacia un mundo mejor. Los evolucionistas se contentaban con observar que la evolución, y las transformaciones que conlleva, parecen responder a una finalidad y un plan, «como si» estuvieran gobernadas por un poder superior. Ya Kant había puesto de relieve lo ficticio de las conclusiones teleológicas, aunque sin cuestionar la necesidad de las «ideas de la razón» en ellas presentes. Anteriormente nos hemos referido brevemente a la importancia de las

mismas en la vida social, la moral y el arte. Podemos ver el idealismo como una proyección gigantesca de estas ideas de la razón en la naturaleza y la historia, que sujetas así a un poder superior, quedan teleológicamente fundadas. En las tesis de Schopenhauer sobre la permanente lucha por la vida y en la voluntad de autoconservación, que todo lo domina, se anuncia el desmontaje de este mundo metafísico, así como de la certeza de una razón suficiente en la naturaleza y en la historia. La religión y la revelación fueron estudiadas como fenómenos antropológicos y explicadas desde una perspectiva histórica (Schleiermacher, Strauss, Feuerbach). La totalidad de la vida espiritual –intelecto, voluntad y sentimiento– fue considerada y estudiada en un contexto biológico, como hizo, por ejemplo, Wundt. Un discípulo de Darwin, Herbert Spencer (1820-1903), se valió del principio del evolucionismo como punto de partida metodológico en dominios tan diversos como los de la vida biológica, la espiritual y la social.

En la *psicología,* el enfoque empírico estuvo ligado al método experimental. Ya en 1826 Johannes Müller había podido demostrar que *un* estímulo puede ser causa de distintas percepciones, y en 1846 E. H. Weber y G. Th. Fechner continuaron las investigaciones de aquél. En 1838 publicó Chevreul una investigación sobre el contraste simultáneo de los colores *(Loi du contraste simultané des couleurs).* Estas investigaciones dieron a la estética un giro más acusado a lo psicológico. Especialmente clara fue esta ruptura en Fechner, que aún había estudiado con Hegel, pero se apartó de él y renunció a determinar la esencia de lo verdadero y lo bello. Drüe ha descrito el camino hacia una «estética psicológica» de la siguiente manera:

> El paradigma de la psicología, de validez casi inconmovible en Centroeuropa desde sus comienzos con Fechner hasta los trabajos de Wundt, consistía en esto: estudio de la asociación de los elementos psíquicos. Su repercusión en la estética psicológica hubo de ser más que notable. (En *Ideengeschichte...* 1983, p. 73.)

La fundamentación de esta estética la aportó en 1876 la *Ästhetik von unten (La estética desde abajo)* de Fechner.

El Romanticismo se había aproximado intuitivamente al hombre y su arte por la vía de la compenetración o empatía (Herder). La literatura y las artes plásticas eran signos o símbolos expresivos de la vida anímica, cuyas raíces debían buscarse en lo oscuro, orgánico e inconsciente de la naturaleza, base de la vida afectiva, de los sueños y de los impulsos humanos. A lo largo del siglo XIX se intentó iluminar científicamente esta región y descubrir experimentalmente los mecanismos de la percepción y las sensaciones. En 1879 fundó Wilhelm Wundt su laboratorio de psicología experimental en Leipzig. Ribot investigó en París las funciones de la percepción y la voluntad. Charcot llevó a cabo estudios de psicología profunda y Lasalle se dedicó a investigar las formas simbólicas de los sueños. En América, William James estudió la memoria, a más de ciertas formas de expresión más complejas de la psique humana (psicología de la religión). Y Wundt intentó determinar el carácter de etnias enteras. Ya en el siglo XVIII hubo ensayos de una psicología de los pueblos, bien que desde otros supuestos (Vico, Herder). Las características de los pueblos sirvieron aquí, como hemos visto, de base a una concepción histórico-nacional e histórico-cultural (véase p. 471).

Los psicólogos verán en adelante en ciertas obras literarias y artísticas «formas simbólicas», más o menos instructivas, de la vida anímica de individuos y de grupos étnicos (Haeckel, Roux). Su origen estaría en la oscuridad de lo inconsciente o semiconsciente, y la discrepancia entre forma y contenido, lo inadecuado e inexpreso, que ya Creuzer y Hegel habían introducido como notas de lo «simbólico», permitían deducir la función referencial de las obras de arte (cfr. sobre Vischer y Taine, Pochat, 1983, pp. 55 y 28 ss.).

En el dominio de la *filosofía* se implantó con cierto retraso la tendencia empirista como una reacción contra el idealismo alemán y el sistematismo histórico de Hegel. La seguridad de la observación científica y su utilización práctica fueron también un modelo para la filosofía, y la orientación empírica de la psicología condujo al desgajamiento de esta disciplina del tronco de la filosofía y a un fortalecimiento del materialismo, que no dejaba de afirmar su validez tanto en la vida del individuo como en la de la sociedad. La fundamentación última de la filosofía y de todas las ramas de la ciencia a la manera de Kant no aportó casi nada nuevo –más bien degeneró, según Windelband, en un funesto psicologismo–. Sólo la ampliación de las ideas de Kant, así como la asimilación de los conocimientos idealistas e históricos, pudo marcar al pensamiento un rumbo fecundo.

También la vida social del hombre debía ser investigada con rigor científico, materialista. Extraordinariamente influyente fue el gran trabajo sociológico de Auguste Comte *Cours de philosophie positive,* concluido en sus seis partes en 1842. Comte describe en él la evolución de las formas de pensamiento desde los comienzos hasta el presente –hasta su propio sistema «positivista»–. En la primera fase, mitológica o teológica, el hombre proyecta sus representaciones y sentimientos al mundo exterior, y éste es el origen de las ideas animistas y politeístas, y también monoteístas. En el segundo estadio, estas representaciones son sustituidas por conceptos abstractos, como las «ideas» de Platón o la «sustancia primera» de Aristóteles. A ellos quedan referidos los fenómenos del mundo visible, y con ellos se plantean las interrogantes relativas a la esencia de las cosas y a su verdad. Ante la inutilidad de tales cuestiones, el hombre entra finalmente en el estadio «positivista»: a través de la observación empírica de las cosas y la regularidad de sus relaciones, el positivista es capaz de hacer predicciones sobre acontecimientos futuros. Su misión es prevenirlos y determinar el comportamiento óptimo en ciertas situaciones históricas *(savoir pour prévoir pour pouvoir).* En el sistema positivista, la tríada de pensamiento, sentimiento y voluntad de que hablaban la filosofía y la estética de fines del siglo XVIII (por ejemplo, Sulzer) forma un armonioso acorde.

La ciencia que, según Comte, debe unir a todas las manifestaciones del espíritu y de la cultura, e introducirlas en un sistema junto con las circunstancias políticas y sociales, es la *sociología,* la cual se convierte así en un sustitutivo de las viejas ideas sobre Dios y la moral. En ella, la fe en el progreso que caracterizó a la Ilustración (Condorçet) se une con aquella autoridad (J. de Maistre) sin la cual no es posible la unidad del orden social. Aspelin ha señalado en este contexto el parentesco con la dialéctica de la filosofía de la historia de Hegel: en la síntesis se desvanecen las oposiciones anteriores (1977, II, p. 252). El sistema de Comte de las épocas culturales muestra también cierto parentesco con la concepción de Vico o la interpretación hegeliana de las

distintas fases evolutivas. Pero lo que Hegel entiende como una espiritualización constante aparece en Comte como una tendencia a lo material, de cuyas leyes pueden también extraerse conclusiones relevantes para el hombre y la sociedad. Como sistema filosófico, el positivismo ciertamente reclamaba la misma primacía que en Hegel el pensamiento puro o la filosofía.

La sociología trazada por Comte comprende asimismo el arte y la vida estética como componentes esenciales de la vida del individuo y de la sociedad. No deja al principio de causar cierta sorpresa el especial elogio que Comte hace de la Edad Media: ella representa aquel periodo en la evolución de la humanidad en el que la vida espiritual, el sistema social y las manifestaciones culturales mostraron mayor unidad –ella fue la última época «orgánica» de la historia de Europa–. Un estilo único se impuso en el arte. Los individuos debían subordinarse a la Iglesia y a un fin común –una manifestación de este espíritu colectivo son las catedrales–. El mundo contemporáneo, en cambio, se caracteriza, según Comte, por la confusión y las manifestaciones de disgregación. Pero, viendo el ideal del orden social orgánico del Medievo y su unidad cultural, ha de ser posible crear un orden social en el que el sueño de la justicia, la igualdad y la fraternidad se haga realidad.

Las mismas esperanzas manifestaba Wagner en sus especulaciones sobre el papel de la «obra de arte total» *(Gesamtkunstwerk)* en una sociedad futura. El drama musical era para él la forma artística universal, a la que las demás artes debían subordinarse. Renunciando a la especialización, el arte será capaz de liberar al hombre de las presiones de la cotidianidad y la utilidad. La politización y la industrialización de la creación artística desde el Renacimiento hasta el presente ha conducido, según Wagner, a la disgregación y al egoísmo absoluto. Después del fatal año revolucionario de 1848, Wagner anunció con optimismo inquebrantable que el arte del futuro se construirá sobre el hombre total, íntegro; un arte que con necesidad natural brotará de lo más hondo de la naturaleza humana y del pueblo, y mostrará los caminos del futuro (*Die Kunst und die Revolution [El arte y la revolución]* y *Das Kunstwerk der Zukunft [La obra de arte del futuro]*, 1849; *Schriften*, 1872, III). Igual que Comte hablaría más tarde de la nueva humanidad como de un gran ser *(le grand Être)* al que se podría orar en una nueva religión, y alabaría aquellas personalidades que contribuyeron al progreso de la humanidad, Wagner imaginaba el altar que habría que erigir a los dos bienhechores de la humanidad: Cristo y Apolo (véase p. 481).

En la *ciencia histórica* del siglo XIX, la idea de una historia universal estuvo estrechamente relacionada con el modo de pensar positivista. De la división estática de los sistemas anteriores –una *historia divina* y una *historia humana* o *ecclesiastica*– se pasó en el siglo XVIII a describir el curso orgánico de una evolución (Vico con su teoría del nacimiento, florecimiento y declive cíclicos). Herder había incluido también los fenómenos culturales en la visión histórica. La fe en el progreso se vio sacudida por los acontecimientos de la Revolución francesa, pero acabó reconociendo en ella el comienzo de una moderna «época cosmopolita». *Burke* se anticipó prácticamente, en sus *Reflections on the Revolution in France* (1790), a la filosofía de la sociedad. La concepción orgánica de la historia y el proyecto de un nuevo orden teleológico dio a la historia universal de fines del siglo XVIII su particular fisonomía. La diversidad de las

épocas pretéritas, concebidas como entidades orgánicas en los órdenes político y cultural, contribuyó, merced a la perspectiva histórica universal, comparativa, a la comprensión de la época propia. Desde esta posición, que era la de Friedrich Schlegel, y a la que después de 1814 se añadió una componente nacional reforzada, se llegó, por una parte, a una intensificación del estudio de las fuentes y a una rápida acumulación de hechos históricos, y, por otra, a una hipostatización del proyecto histórico-teleológico en Hegel, que veía en la historia la revelación del espíritu absoluto y universal. Como Comte, Hegel concebía el proceso histórico como una sucesión orgánica de épocas del espíritu que se desarrollan dialécticamente unas a partir de otras «porque en el fundamento trascendental de la historia de la conciencia, los niveles anteriores y posteriores constituyen, como épocas, un orden dentro del cual tiene su existencia el espíritu histórico» (*Phänomenologie des Geistes,* 1870; *Jub. Ausgabe,* 1927, 2, pp. 72 ss., 520 s. y 537).

Con la exclusión de la superestructura metafísica, la historia universal se concentró en la esencia de las épocas individualmente consideradas. Lejos de la antigua interpretación cristiana de las distintas fases temporales, se trataba ahora de conocer la evolución de la historia de la conciencia de la humanidad, en la que «cada época (hace) su contribución a la evolución del todo» (J. Vogt, 1961, p. 13; véase Ranke, *Über die Epoche der neueren Geschichte,* 1854, en *Geschichte und Politik,* A. Hofmann [ed.], 1942, pp. 141 ss., y Droysen, *Historik,* 1867, IV, § 83). El concepto de época servía a la historia universal para hacer diferenciaciones históricas y culturales. Desarrollando la teoría histórica de Herder y de Friedrich Schlegel, Ranke y Niebuhr entendían lo particular en relación a la totalidad: de la percepción de lo particular brota el concepto general; del estudio de la historia, su teoría. De ese modo, el estudio positivista de las fuentes, el de los acontecimientos particulares y el de los monumentos se ajustaban a una visión más amplia de cada contexto, permitida por la consideración de la evolución histórica como un todo. Esta perspectiva universalista de la historia permite una teoría histórica que debe ser capaz de contribuir al esclarecimiento de la propia época y a determinar la evolución futura. La relativización de la idea de progreso y la acentuación simultánea de la individualidad histórica de las distintas épocas encerraban el peligro de la visión suprahistórica en la que el hombre que actúa por sí mismo es sustituido por «fuerzas» o «ideas» (Faber) que actúan en él. El mismo problema aparecía, naturalmente, en la historia universal del arte, marcada por el historicismo –algo que August Wilhelm Schlegel ya percibió y discutió en lo fundamental (véase p. 494).

El nacimiento de la *historia del arte* como disciplina científica independiente coincidió con el auge de la ciencia histórica en el siglo xix. La vieja tradición de la crítica de arte, a menudo orientada a la historia de los estilos, quedaba ahora ligada al estudio filológico de las fuentes, a la documentación histórica y al análisis detenido de las obras de arte mismas. A ello se añadía la superioridad de la teoría histórica, que iba más allá de todo lo que anteriormente sólo se veía como peculiaridad estilística dentro de una evolución del arte reducida al concepto de imitación de la naturaleza. De acuerdo con la concepción histórica de los hermanos Schlegel, la teoría debía ser resultado de la observación del arte, no algo ya dado. Sin embargo, se observa ya en ellos un rasgo idealista en la idea de lo bello presentada como meta de las continuas aspi-

raciones de las artes. La clasificación de las artes en Hegel, con toda la precisión de la observación y del conocimiento que demuestra, se halla establecida desde el principio, pues está incardinada en el proceso de espiritualización universal como forma de expresión fenomenológica del espíritu absoluto.

En la formación de la nueva disciplina de la historia del arte en el siglo XIX hubo, pues, dos factores determinantes: por un lado, la filología, el enfoque «positivista», propio de la ciencia natural, pero aplicado también a los fenómenos del espíritu, y, por otro, el historicismo y la teoría de la historia. De la unión de la crítica y la filosofía del arte resultó la historia del arte como disciplina histórica independiente, aunque muchos aspectos de aquéllas formarían parte, como componentes irrenunciables, de la ciencia histórica del arte.

Los orígenes de esta nueva disciplina histórica pueden encontrarse ya en el siglo XVIII. Casi siempre se considera a Winckelmann el «padre de la historia del arte», dado que él estudió de manera especial el fenómeno de la evolución de los estilos. La obra es entonces considerada en y por sí misma, inicialmente aparte del autor, para luego ser valorada como expresión representativa del hombre y de la época. La idea de la evolución del arte aparece ya en autores anteriores, como Vasari, el cual pudo a su vez apoyarse en los historiadores antiguos y los humanistas. Pero Winckelmann se dedicó en una medida mucho mayor al estudio de los monumentos y al análisis de los estilos.

No obstante, aquí debemos considerar también a otros precursores de la nueva historiografía del arte de fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuyas obras sirvieron de cimiento, a menudo sorprendentemente sólido, a la disciplina posterior.

Italia

Por la misma época en que numerosos viajeros afluían a Roma desde Inglaterra y los países al norte de los Alpes para estudiar los restos de la cultura antigua y educar a la vez la propia personalidad en el espíritu humanista, empezó a despertarse en Italia cierto interés por la pintura italiana «primitiva» del Trecento y el Quattrocento y por la escultura y la arquitectura del Gótico tardío (Lami, Baretti, Della Valle). No sólo el aspecto expresivo, sino también el constructivo del Gótico atrajo ese interés. En 1766 apareció el estudio del matemático Paolo Frisis titulado *Saggio sopra l'architettura gotica* –una valoración de la técnica arquitectónica gótica que Herder en seguida tradujo al alemán: *Von deutscher Art und Kunst,* publicada en 1773 junto con el ensayo de Goethe *Von deutscher Baukunst* (véase L. Venturi, 1964, pp. 175 ss., y Kruft, 1985, pp. 215 y 260).

Entre las mejores exposiciones generales de la pintura italiana en esta época se cuenta, según Schlosser, la *Storia pittorica dell'Italia,* de Luigi Lanzi (1789). Su abundante material aparece claramente ordenado por escuelas y maestros, y el autor confía en su propia capacidad de observación y de juicio. Ello le permite mantenerse al margen del juicio de gusto clasicista predeterminado y apreciar mejor el mérito y el carácter de las distintas escuelas (véase la Introducción de Schlosser a Rumohr, 1920, xiii).

Considerablemente más condicionado por las normas académicas estaba Leopoldo Cicognara, en cuya ricamente ilustrada *Storia della scultura* (1813-1818) Schlosser

ha visto «todo un documento del clasicismo» (*ibid.*, 1920, xiv). Pero, aunque Cicognara prefería permanecer en el dogma clasicista, era consciente de que la escultura medieval tenía otras reglas y normas que el Renacimiento. Lo que la escultura de orientación clasicista ganó en ciertas épocas en fuerza y claridad, lo perdió en sentimiento e interioridad. La valoración relativa del arte, que exigían los hermanos Schlegel, acabó imponiéndose en las primeras décadas del siglo xix. Siguiendo a Winckelmann, Cicognara se propuso comprender la evolución de los estilos escultóricos. En ello tuvo también en cuenta lo diferente de la escultura medieval.

Al mismo tiempo que los historiadores del arte empezaban a interesarse por el arte expresivo y la temática religiosa de la Edad Media cristiana, los nazarenos de Roma ponían sus miradas en la pintura italiana de los siglos xiv y xv, cuya interioridad y pureza encontraban apropiada para mostrar el camino de la renovación religiosa que los románticos buscaban. Sin embargo, estuvieron muy condicionados por la idealidad de la modernidad clásica, especialmente por el arte de Rafael. Con razón criticó más tarde Vischer la «pintura de ideas» de su época y lo extemporáneo de los nazarenos, en los que la interioridad del sentimiento no admitía siquiera una adaptación más o menos esquemática de la forma plástica pagana. La división interna del mundo moderno entre una Edad Media religiosa y una modernidad realista, liberada de todo mito, era patente en sus obras (véase p. 466 y fig. 59). El idealismo religioso se reflejaba todavía en el manifiesto, influido por los nazarenos, de Antonio Bianchini *Del purismo nelle arti,* de 1843. Como Pugin y Ruskin en Inglaterra, Rio en Francia y Wackenroder, Novalis y Friedrich Schlegel en Alemania, Bianchini se declaraba a favor de un mayor compromiso religioso y de la responsabilidad moral del artista. Su obra puede, en este respecto, servir de modelo.

A mediados del siglo xix, el inglés Crowe y el pintor italiano Cavalcaselle decidieron elaborar conjuntamente dos corpus: uno de la pintura italiana y otro de la flamenca. El primero añadió el trasfondo histórico-cultural a las monografías de los artistas y el segundo se encargó, con la ayuda de su memoria eidética y su habilidad como dibujante, de la parte formal y de introducir comentarios críticos relativos al estilo. Cronológicamente ordenadas y divididas en partes referidas a escuelas y maestros, estas obras constituyen todavía, junto a las monografías sobre Tiziano y Rafael, una base para la investigación científica en las áreas referidas (*The Early Flemish Painters,* 1857, y, sobre todo, *The History of Italian Painting from Its Origins to the* xvi^{ths} *Century,* 1864-1871).

Francia

A pesar de la corriente romántica, la estética clasicista continuó siendo normativa en Francia durante las primeras décadas del siglo xix. Pero el interés que el arte y la cultura de la Edad Media despertaron por doquier tuvo su repercusión en los trabajos de historia del arte de la época. La primera gran exposición de la historia del arte medieval desde el siglo iv hasta el xvi fue la *Histoire de l'art par les monumenta, depuis sa décadance au* iv^{ème} *jusqu'à son renouvellement au* xvii^{ème} *siècle*, de Séroux D'A-

gincourt, escrito durante la Revolución, pero que no vio la luz hasta 1823 en París. El título delata ya el punto de partida clasicista: la Edad Media fue un periodo de decadencia. Paradójicamente, D'Agincourt se había propuesto el objetivo de no mostrar a sus contemporáneos el elevado ideal de Winckelmann del arte clásico, sino aquella dirección que el arte debía evitar. Pero, pocos años después de imprimirse este trabajo, Paillot de Montabert llamó la atención por valorar a los «primitivos» italianos más que a los grandes pintores del siglo XVI. Con el Renacimiento tardío empezó, según él, una época de decadencia en el arte (*Traité complet de la peinture,* 1829).

En Francia fue Alexis François Rio quien más abogó por una renovación de su época desde el sentimiento religioso y la valoración del arte cristiano medieval. Fundamental para una valoración correcta de este arte era el sentimiento religioso del mundo y de los valores que le sirvió de base. La primera parte de su influyente obra *De l'art chrétien* apareció en 1836, y la segunda edición se imprimió en 1861-1867, y en 1872 le añadió el autor un epílogo. Rio intentó penetrar en el mundo de representaciones religiosas que se abría tras las imágenes, siendo así uno de los primeros analizadores de la iconografía cristiana propiamente dicha. Para ello hacía falta fe religiosa y sentimiento místico. Rio había recibido la influencia de Schelling y de su mística natural. Su concepción es afín a la de Ruskin, en quien demostrablemente influyó. A pesar de este culto al sentimiento religioso, Rio contribuyó, como antes Della Valle en Italia, a acercar a sus contemporáneos la pintura sienesa y gótica tardía de Italia (Fra Angelico).

La evolución posterior hacia un enjuiciamiento de los estilos desembarazado de prejuicios y libre de normas clasicistas, y hacia una historia del arte con un método reconocido, puede en Francia ponerse en relación con la filosofía positivista y el enfoque sociológico de ella resultante. Estudiosos de la literatura y del arte en el espíritu de Comte fueron Hippolyte Taine y Eugène Müntz –de las ideas del primero trataremos más adelante (véanse pp. 562 ss.).

Junto a estos intentos de relacionar el arte con la situación espiritual y social de las distintas épocas se impuso también un análisis puramente técnico del arte. Como Frisi en Italia, el arquitecto francés Viollet-Le-Duc estudió la arquitectura gótica desde este lado, tratando de llevar los principios de la misma tanto a su teoría como a una práctica purista, reconstructiva (véase Kruft, 1985, pp. 321 ss.). Al mismo tiempo atribuyó al estilo gótico, en virtud de su racionalismo, un carácter paradigmático para la modernidad.

Alemania

Del estudio de la arquitectura y las artes plásticas griegas y romanas, unido a un conocimiento más profundo de la evolución de sus estilos, nació la disciplina histórica llamada «ciencias de la Antigüedad» *(Altertumswissenschaften).* En ella se unían el conocimiento de los monumentos adquirido por los arqueólogos y el sentido del estilo de los críticos de arte con la formación filosófica y la amplitud de la cultura humanística. En 1830 apareció el enciclopédico *Handbuch der Archaeologie der Kunst,* de K. O. Müller, que sirvió de modelo a una serie de obras posteriores sobre arqueología y mitología clásicas y arte cristiano primitivo junto a léxicos de iconografía.

Si el *Handbuch* de Müller estaba imbuido del espíritu positivista, la monumental obra de Domenico Fiorillo *Geschichte der zeichnenden Künst von ihrer Wiederauflebung bis auf die neusten Zeiten* (1798-1808) era todavía una compilación de toda la evolución de la pintura con ambiciones literarias. Fiorillo se formó como pintor en Roma y en Bolonia, y ejerció la docencia durante largos años en Gotinga. En su trabajo se combinan una afinada percepción del estilo personal con los conocimientos técnicos de rigor y el aprovechamiento de todas las fuentes disponibles. Aquí, la tendencia a la documentación histórica es simultánea, si no precede, a la teoría correspondiente (véase p. 486, sobre Friedrich Schlegel).

Rumohr

Carl Friedrich von Rumohr (1758-1842), discípulo de Fiorillo, representa el comienzo de la historiografía del arte alemana. La tendencia a una visión general, de largo alcance, muy propia del historicismo y bien visible en los trabajos de Fiorillo y Müller, está también presente en la investigación de Rumohr, aunque estuviese dedicada ante todo al arte italiano. Pues vasto era el campo de la misma: desde los tiempos del cristianismo primitivo y la época de los longobardos, hasta el Dugento en Venecia y el Trecento y el Quattrocento en la Toscana. Rumohr presenta los tiempos posteriores a la muerte de Rafael como los de una época de decadencia. Aunque Hegel veía en Rumohr un adversario teórico y un anticlasicista, tuvo en gran aprecio los conocimientos y la autoridad de Rumohr, y en su *Estética* recurrió constantemente a las *Italienische Forschungen* (véase p. 501). Rumohr se opuso de modo general a las teorías predominantes, especialmente a la de los clasicistas. En la Introducción a su trabajo expuso su concepción del arte y de lo bello.

Los clasicistas habían provocado la «epidemia del ideal» a base de proclamar unilateralmente la validez de sus normas y el «buen gusto» inseparable de ellas. El historiador del arte debía primero esforzarse por conocer los monumentos y acompañar sus observaciones de un análisis lo más preciso posible, filológicamente fundado, de los documentos existentes. Este fundamento fáctico era luego el punto de partida de la actividad propiamente historiográfica. La «honradez histórica» de que hablaba Rumohr sería desde entonces la base indiscutida de la investigación histórica del arte.

Rumohr evitaba deliberadamente las cuestiones puramente teóricas. Ciertas secciones de las *Italienische Forschungen* tratan de problemas generales –como la imitación de la naturaleza en Giotto, la representación del espacio en Ghiberti o la posición de Donatello como renovador–, pero el interés principal recae en la obra concreta, cuya particularidad el historiador del arte debe precisar. Rumohr consideraba siempre el carácter único de cada obra y la originalidad de su autor. Y lo hacía en una época en que el número de copias y pastiches no dejaba de crecer, se propagaba el eclecticismo estilístico en la arquitectura y la pintura y las reproducciones gráficas estaban en vías de conquistar a un numeroso público.

A la hora de enjuiciar una obra particular, la técnica y las dotes artísticas eran determinantes –el tema en sí era estéticamente irrelevante–. Como antes Diderot y Her-

der, Rumohr concede que haya requisitos específicos de cada medio, que piden al artista «someterse por costumbre a las exigencias intrínsecas del material». Rumohr habría suscrito la definición hegeliana de «racionalidad» y la asimilación de la materia por el artista. En principio aceptaba también la idea romántica del medio artístico que obra de manera abstracta-análoga. Rumohr mantuvo contacto epistolar con Runge (véanse los *Hinterlassene Schriften* de Runge, II, 1841, p. 369). Runge pensaba que todo tendía hacia un nuevo arte paisajístico cual sucedáneo de la religión; Rumohr, que el artista debía tener «devoción por la naturaleza» como complemento de su originalidad. La fuerza plástica era lo contrario de la reproducción exangüe del ideal clasicista y la observación esclava de las reglas académicas.

En el capítulo titulado *Verhältnis der Kunst zur Schönheit* (*It. Forsch.*, cap. II, ed. de 1920, pp. 88-103) distingue Rumohr entre tres tipos de belleza:

a) La belleza media, en la que se muestra toda la profundidad, la pureza y el esplendor de la obra, tanto en su totalidad como en todos sus detalles. Este sereno equilibrio es la base del placer de su percepción (Rumohr habla de una «complacencia de los sentidos en la contemplación», 1920, p. 91).

b) El segundo tipo de belleza «se basa en determinadas relaciones y ordenaciones de formas y líneas» (1920, p. 92). Esta belleza no sólo está vinculada a la apariencia de las cosas visibles, sino que también puede ser producida por la creación artística, que lleva el alma del espectador a un estado de felicidad. Aquí hay que incluir asimismo la organización arquitectónica del espacio –Rumohr acoge el concepto schilleriano de la «belleza arquitectónica»–. Esta belleza se expresa ante todo en las medidas y proporciones del cuerpo humano. Con esta caracterización, Rumohr se acerca a la valoración común de la escultura griega –nombra a Winckelmann, pero no a Herder, de quien el autor no está precisamente cerca–. Podría también recordarse aquí la descripción de lo bello ideal en la estética de Hegel, con la que esta sección de las *Italienische Forschungen* guarda afinidad.

c) El tercer tipo de belleza, y su efecto, se funda en un simbolismo de las formas que es inherente a la naturaleza, y que habla tanto a la razón como a la sensibilidad del hombre, proporcionándole placer espiritual y sensible:

> Pero la belleza más importante reside en aquel simbolismo de las formas fundado en la naturaleza, no en el capricho humano, por el cual éstas se desarrollan en determinadas conexiones y aspectos y signos, y a cuya vista necesariamente recordamos ciertas representaciones y conceptos, o bien nos hacemos conscientes de determinados sentimientos adormecidos en nosotros.
>
> *Die wichtigste Schönheit beruhet aber auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür, gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen und Merkmalen und Zeichen gedeihen, bey deren Anblick wir uns notwendig theils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, theils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewußt werden.* (*It. Forsch.*, 1920, p. 94.)

Con este simbolismo natural conecta Rumohr con la tradición romántica relativa al símbolo, con Herder y Schelling –él mismo remite, por lo demás, a *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*, de Schelling (1920, p. 102)–. Al mismo tiempo, la consideración estética de la forma natural como «simbólica» remite a conceptos de la razón, como había observado, por ejemplo, Schiller en su *Recensión de los poemas de Matthison*. También considera Rumohr la capacidad del artista para expresar, a través de formas exteriores, simbólico-naturales, lo más íntimo. (Schiller hablaba en este contexto de la «operación simbólica» mediante la cual el hombre transforma la naturaleza visible en una naturaleza «humana», así como de la música y la pintura paisajística como medios para llevarla a cabo [véase p. 459].) Las formas despiertan, por medio de la analogía, ciertas sensaciones en el alma del hombre, y actúan a la vez como reguladoras de las mismas. Con su énfasis en la función moral de la experiencia estética, Rumohr se inscribe en la tradición idealista iniciada por Kant y Schiller. La analogía entre la forma simbólica de la naturaleza, sentida como bella y representada por el artista, y la idea de la razón, no parece, según Rumohr, establecerse posteriormente, mediante la reflexión, sino darse de manera directa, en virtud de la belleza percibida: «Lo que de alguna manera se encuentra ya concebido en el espíritu del artista, desde lo moralmente sublime, o lo placentero y delicado, hasta lo fantástico y osado, necesariamente tiene que satisfacer el sentimiento moral, agradar al espíritu» (1920, p. 102).

De este modo combina Rumohr la consideración empírica del arte, la objetividad y la documentación histórica con una conciencia ética resultante de la experiencia estética. El efecto que el encuentro con la escultura y la poesía antiguas produjo en Herder y en Schiller aparece también en la actividad del historiador del arte: la humanidad sirve de base a la investigación. De Rumohr parten los hilos de la posterior investigación especializada de archivos y el estudio detallado y crítico de las obras de arte en el espíritu de Frizzoni o de Morelli. En 1821 adquirió la importante colección de arte de los siglos xiv y xv del inglés Solly, que fue la base del Museo de Berlín. El primer director de este museo fue su discípulo G. F. Waagen, quien se dedicó a la tarea de catalogar las gigantescas colecciones públicas y privadas de Inglaterra, Francia y Rusia. Sus *Treasures of Art in Great Britain* (1854-1857) son todavía hoy una mina de documentación histórica. Rumohr fue también deudor del positivista Franz Kugler. Como fundador de la nueva disciplina de la historia del arte, Rumohr se preocupó asimismo por el futuro de esta especialidad. Ya en 1816 hizo la propuesta de fundar una «sociedad defensora de las antigüedades alemanas», que más tarde Wilhelm von Bode y la Sociedad Alemana de Historia del Arte crearon.

Passavant

El libro de J. D. Passavant *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839-1858) constituye el primer gran intento de estudiar a un artista desde todo el variado espectro de la ciencia histórica. Los viajes de estudio realizados durante muchos años por Italia, Alemania e Inglaterra permitieron a este investigador familiarizarse con la rica obra de Rafael y le ofrecieron la oportunidad de acceder a numerosos archivos. El *catalogue raisonnée* de Passavant sirvió de modelo y de base a las investigaciones posteriores sobre Rafael.

Kugler

De orientación positivista, proclive a los desbordamientos románticos y afecto a los sistemas metafísicos, Franz Theodor Kugler publicó en 1842 un *Handbuch der Kunstgeschichte*. Considerada en su género, esta obra era una secuela del manual de K. O. Müller. En contraste con los seguidores de Hegel, para los que la historia tenía un curso preestablecido, Kugler partía de un análisis formal preciso de las obras particulares, que de acuerdo con sus peculiaridades estilísticas ordenaba por escuelas y grupos. En su gruesa diferenciación de las épocas de la historia del arte, Kugler imita, a pesar de su racionalidad, la división tradicional que por lo demás encontramos en Comte: el arte primitivo, el de la Antigüedad clásica, el medieval o «romántico» y el moderno. Sin embargo, Kugler cumple la exigencia de Friedrich Schlegel de una «universalidad» del espíritu –sólo de cuya capacidad de trasladarse a distintas épocas nace la «historia»–, sin hacer una exposición demasiado esquemática de la evolución y sin caer en especulaciones generalizadoras. Para las secciones de la Antigüedad tardía y del siglo XIII, la autoridad era nada menos que Jacob Burckhardt (véase p. 574).

Springer

La posición positivista tuvo un representante y defensor en Anton Springer, en cuya tesis doctoral de 1848 titulada *Die Hegel'sche Geschichtsanschauung (La concepción hegeliana de la historia)* criticó el proyecto histórico, la posición metafísica y el postulado de la «necesidad» de Hegel. Su extenso *Handbuch der Kunstgeschichte* (1855) tuvo gran resonancia, siendo traducido a varios idiomas. El arte no tiene, según Springer, ningún fundamento espiritual como el que encontramos en Hegel, y hasta se podría decir que ni siquiera se le puede atribuir una función moral tal como la entendían Kant y Schiller. Su misión consiste en imitar la naturaleza y la misión del historiador es describir este hecho de una manera tan libre de juicios de valor y de opiniones preconcebidas como sea posible. El historiador del arte puede clasificar al artista concreto y su creación dentro de la evolución general del arte, pues conoce las convenciones estilísticas y las concepciones predominantes en cada época. Con este planteamiento, el aspecto dinámico del arte como expresión creadora de la persona desaparece –el artista sólo cumple la prosaica función cultural a él encomendada de tender un puente a la naturaleza por medio de la *mímesis,* y tal era también el caso en la Antigüedad–. El carácter imitativo del arte y la visión positivista del mismo determinan el objetivo y el método de Springer, que además se abstiene de proponer teorías. En esta factualidad radican todas las virtudes y limitaciones de su historia del arte.

Positivista es también la manera de considerar Springer el aspecto social del arte. Los motivos de las obras artísticas quedan referidos a las convenciones y representaciones de su época, y son comparados con productos afines en otras clases de arte. Amenazado por poderes interiores y exteriores, el arte se impone como una forma de expresión específicamente humana –cabe traer a este contexto la teoría social de Taine (véase p. 561), y también la de Aby Warburg, en quien Springer influyó–. En 1867

apareció el estudio de Springer *Über das Nachleben der Antike im Mittelalter (Sobre la pervivencia de la Antigüedad en la Edad Media),* que anticipa la temática en la que Warburg se ocupó toda su vida: la recepción de la Antigüedad en las artes plásticas.

Hotho y Schnaase

La *Estética* de Hegel se compone de los manuscritos usados en sus lecciones y de los apuntes que sus alumnos tomaron de la última serie de lecciones, impartida en 1828. Cuatro años después de la muerte del maestro en 1831, H. G. Hotho hizo una edición póstuma de este material. No es, así, sorprendente que Hotho, como también Gans, acusara en su teoría del arte la influencia decisiva de Hegel. Como Hegel, Hotho apreciaba sobre todo el clasicismo griego, en el que veía armonizados el ideal y la realidad. Pero el objeto de su interés principal era aquella fase tardía de la evolución del arte occidental en la que el ideal encontró su expresión en la apariencia de lo real, en la pintura. En su extensa *Geschichte der deutschen und vlämischen Malerei* (*Historia de la pintura alemana y flamenca,* 1842-1843) Hotho presenta las obras pictóricas como expresión de su época, del gusto dominante y de la situación espiritual y cultural. En esta obra se plantea claramente el problema de la perspectiva histórica superior: la importancia de la obra particular y la significación del artista desaparecen ante el poder espiritual que obra tras los fenómenos y guía la evolución.

Este mismo problema, inherente a la concepción hegeliana del arte –la comprensión histórica desde el presente de las épocas pretéritas y la clasificación de las obras de arte como representantes de su época–, se lo planteó K. J. F. Schnaase. Los ocho tomos de su *Geschichte der bildenden Künste (Historia de las artes plásticas)* fueron apareciendo en los años 1843-1864. La obra describe la evolución del arte universal desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos. El arte y todos los fenómenos culturales son expresión fisiognómica de la época a que pertenecen. Como en la filosofía de Hegel, el espíritu se manifiesta en la esencia específica de los mismos, así como en sus formas artísticas, y lo hace en formaciones siempre nuevas que nacen unas de otras, o dialécticamente del principio de su oposición. En la evolución predeterminada del sistema, el papel del individuo es algo necesario. A pesar del problema que plantea su concepción histórica, no pueden dejar de reconocerse los méritos del enfoque de Schnaase. La conexión de las distintas etapas evolutivas de las artes con el orden político y las ideas dominantes ayuda a clarificar aspectos de las obras. Especialmente las de la Edad Media, aquí estudiadas más extensa y fundadamente que nunca hasta entonces en Alemania. Como Rio en Francia y Ruskin en Inglaterra, Schnaase se propuso mostrar el sentimiento religioso y el equilibrio anímico como factores de la homogeneidad del mundo medieval.

Pero, como ha mostrado Podro, en ciertos respectos Schnaase va más allá del sistema de Hegel y se plantea cuestiones fundamentales que ya fueron planteadas desde el principio por la concepción orgánica de la historia. Ya antes de aparecer la *Estética* de Hegel publicó, en 1834, sus *Niederländische Briefe (Cartas holandesas).* En la Introducción se lee que «en cada época (se realiza) la totalidad de la esencia humana», y todas las demás épocas se reflejan en ella (ed. de 1934, iv). De ese modo, cuando nuestro espíri-

tu se interna en una época, comprendemos a la vez la totalidad de las épocas. En esta visión total de la evolución, el historiador no debe fijar su atención sólo en los momentos de plenitud (véase la observación de A. W. Schlegel, p. 496), sino estudiar también los periodos intermedios que los conectan. Así como de la comparación de las distintas épocas resulta una mejor comprensión de las mismas, en el círculo de la visión *histórica* vemos a éstas fecundarse mutuamente y revelar una belleza fundamental común:

> La comprensión de la Antigüedad nos descubre el sentido de la Edad Media; pero el arte de la Edad Media alcanzó su cumbre más alta en la ferviente veneración del arte antiguo (el Renacimiento queda incluido en el Medievo, como era entonces tradicional). Ambos se reclaman mutuamente y vuelven de nuevo a sí mismos, formando así una figura cerrada en círculo. Con ello desaparece el temor a un número ilimitado de géneros artísticos, y vemos una unidad interna de lo bello, sin que haya que limitar lo bello a un fenómeno determinado.
>
> *Das Verständnis der Antike öffnet uns den Sinn für das Mittelalter; die Kunst des Mittelalters aber führte auf ihrer höchsten Spitze zur glühenden Verehrung der alten Kunst. Sie rufen also gegenseitig hervor, und kehren wieder zu sich zurück, bilden also eine in sich abgeschlossene kreisähnliche Gestalt. Die Besorgnis von einer unbegränzten Zahl von Kunstgeschlechtern verschwindet daher, und wir sehen eine innere Einheit des Schönen, ohne dass dasselbe auf eine bestimmte Erscheinung zu beschränken wäre.* (*Niederländische Briefe*, 1934, p. 397.)

Si, para Friedrich Schlegel, la esencia del arte romántico consistía en su incesante aspiración, ahora este proceso sin fin es trasladado a la interpretación histórica del arte, que, continuamente revisada, da ocasión a nuevas interpretaciones. De la consideración histórica del arte nace la valoración estética de su época (!), y de la comprensión a ésta ligada, la conciencia de la finalidad ideal de la historia y de haber llegado a una comprensión más profunda de la historia: «En todo pasado empiezo a sentir ya su presente y su futuro. La visión histórica exacta y clara lleva también a una visión estética superior... que siente en la belleza de cada época la conexión con las demás...» (*Niederländische Briefe*, 1934, pp. 418 ss. Cfr. Podro, 1983, pp. 33 s., 227, nota 5).

Podro ha puesto muy claramente de relieve el problema de la valoración de las mutaciones en las artes plásticas:

a) Estas mutaciones son producto de una cadena de intentos de resolver el mismo problema; o bien

b) De una continuidad de soluciones particulares en las que constantemente se recurre a formas anteriores (1983, pp. 33/34). Esta contradicción entre una concepción teleológica y otra más empírica del arte se observa a menudo en la obra de Schnaase.

Schnaase insiste más que Hegel en la autonomía del arte, la cual no consiste sólo en que el arte evidencie en principio lo espiritual en las formas estéticas, sino también

en la historia independiente de las mismas. En el sistema de Hegel, el arte es en realidad constitutivo sólo en la época de la Antigüedad clásica, cuando el espíritu encuentra su expresión adecuada en el ideal de la escultura; pero sólo de forma estática, pues en vez de proseguir dinámicamente, el arte es relevado por la «religión» como forma fenomenológica de expresión. El arte y la religión son, según Schnaase, afines en su morfología –sólo que uno y otra no discurren de manera sincrónica (véase p. 499, cuadro 27).

En la valoración estética de la obra particular que resulta del análisis preciso de la misma, la superestructura espiritual se hunde, por así decirlo, en beneficio de lo particular. Schnaase es consciente de ello cuando observa que la cualidad estética de una obra no puede quedar olvidada tras su función. Hegel no efectuó, a mi juicio, esta separación, por mucho que en su *Estética,* concretamente en aquellos pasajes en los que el contemplador del arte Hegel aparta al filósofo, pueda observarse el mismo fenómeno.

Semper

Gottfrid Semper ha sido desacreditado sin razón como materialista radical, y lo ha sido sobre todo a partir de la crítica unilateral que Alois Riegl hizo a su sistema evolucionista, que desde entonces no ha dejado de influir en el juicio de los historiadores alemanes del arte. En su innovadora obra *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (El estilo en las artes técnicas y tectónicas,* 1860-1863), Semper trata de la evolución de los estilos y del problema de la variabilidad de las formas artísticas. Si Kugler había distinguido netamente entre la expresión artística en la arquitectura y las formas arquitectónicas que están condicionadas por el material y por la construcción, Semper no consideraba que ambas fuesen necesariamente antagonistas. La libertad artística puede asimilar perfectamente la necesidad del material y la función de la construcción. Las condiciones exteriores de la producción y los aspectos de la composición artística deben hacerse valer y apoyarse mutuamente. La libertad del arte no supone renunciar a la tradición y al concepto heredado. (Cabe pensar, en este contexto, en la tradición clasicista, la doctrina de los *modos* y el concepto de una *architettura parlante*.) Semper considera ciertos motivos básicos que desde antiguo han servido, especialmente en la arquitectura y las artes aplicadas, como principios de orden, y siempre han pasado de un medio a otro. Ellos garantizaban la estabilidad, ponían límites a lo abitrario y lo superfludo e impedían las meras copias y la dependencia de las modas. Un ejemplo de estas formas originales son los motivos vegetales y textiles que tempranamente pasaron a la arquitectura mural. La interpretación de esta valoración de las posibilidades potenciales del material y de la técnica en un sentido crasamente materialista no corresponde a la concepción de Semper. La utilización ornamental de esta forma original es más bien indicativa de la capacidad del artista para aprovecharla con fines estéticos –de aquel «carácter de la concepción artística» del que ya Rumohr había hablado–. Podro, que ha subrayado de modo especial este hecho, cita el pasaje más esclarecedor de *Der Stil:* «La aniquilación de la realidad, de lo material, es necesaria cuando la forma ha de aparecer como símbolo con significado, como creación independiente del hombre» (ed. 1878/1879, I, pp. 216 ss., nota 3. Podro, 1983, p. 49). En

este contexto habla también Semper del carácter «lúdico» de la creación artística –«el aire carnavalesco es la verdadera atmósfera del arte»–. Aquí encontramos una idea central de Schiller trasladada a la región de lo semiconsciente, a un estado del ánimo que, según Vischer, es la base de la ficción artística. Parejamente juzga Semper la policromía en la arquitectura, e incluso habla del uso de los colores como símbolos «de oscuros conceptos religiosos» (cfr. la cita de Kruft, 1985, p. 356).

De ese modo sirven, por un lado, el material, la técnica y la función, y la forma y el motivo por otro, a la visualización de algo *espiritual*. La estimación crítica del arte es empírica en el sentido de que no pregunta por otra intención, por nada que haya detrás. Como en Springer, el significado del arte y del motivo está en ellos mismos. La tradición y la mudanza de los estilos no son reducidos a *una* causa ni teleológicamente explicados. Los préstamos de formas y motivos son para Semper adaptaciones conscientes de formas anteriores que de ningún modo limitan la libertad del artista y su posibilidad de elección.

Inglaterra

Ruskin

La figura más descollante de la estética y la historia crítica del arte en la Inglaterra posrromántica es John Ruskin. Sus extensos textos críticos combinan una sensibilidad muy desarrollada con la conciencia histórica y un *pathos* social característico de su época. Su modelo en el aspecto literario y en la teoría del arte fue Wordsworth, y el pintor que más admiró Turner.

La valoración que hace Ruskin del artista y de la creación artística es deudora tanto de la tradición empirista-sensualista como de la expresivista-romántica –posiciones ambas perfectamente compatibles con la estética del sentimiento y de la expresión (considérese, por ejemplo, la estética de Diderot, o la de Coleridge)–. La percepción y el sentimiento identifican al artista, *an instrument of such tenderness and sensitiveness that nothing shall be left unrecorded*. Como en la conocida definición de Wordsworth (véase p. 523), el artista es como un «recipiente» que se llena de multitud de impresiones. La elección de las formas visibles se halla determinada en primer término por el medio artístico y las condiciones que éste impone. Las percepciones y su efecto en el alma corresponden en Ruskin a la *«fancy»* de Coleridge, mientras que la traducción artística de las mismas, el carácter visionario y la libertad, que Ruskin alaba, coinciden con la *«secondary imagination»*. En este estado del alma, pleno de conciencia y de libertad espiritual, el artista busca nuevas vías de acceso a lo verdadero y lo bello. Lo que los académicos ven como un defecto en el color, en las formas o en la elección del tema, puede indicar más tarde el camino del futuro. Ruskin pone como ejemplo la pintura de Turner (*Modern Painters*, I, 1843).

Ruskin no sólo fue uno de los escritores y críticos más prolíficos del siglo XIX en todo lo relacionado con el arte; también fue el primero en defender la misión moral y la función social del arte. Ruskin veía en la transformación de las relaciones socia-

les una condición para llegar a una comprensión más cabal de la belleza y del arte. Su posición en cuestiones estéticas y teóricas cambió lentamente en sus años de actividad crítica (1843-1860), pero mantuvo los tres supuestos básicos del «gran arte»: *truth, beauty and relation*. (En lo que sigue me remito al extenso estudio de G. P. Landow, 1971.)

El primer gran libro de Ruskin, *Modern Painters* (1843), es una defensa de Turner contra los violentos ataques de los críticos de la época. En el curso de su redacción, Ruskin sintió el deseo de determinar más completamente la posición de la «modernidad», lo que más tarde le hizo revisar algunas tesis del primer libro.

En la segunda parte de *Modern Painters* (1846) desarrolla Ruskin sus ideas acerca de la «belleza típica» *(Typical Beauty)*. Éstas tienen en cuenta, por un lado, el aspecto sensualista (la belleza como sensación desencadenada por la percepción), y, por otro, la definición tradicional y clásica de la belleza objetiva (orden, simetría y proporción como categorías intemporales). La contradictoriedad de ambos argumentos es resuelta con la tesis de que ciertas cualidades objetivamente presentes en una cosa suscitan determinadas reacciones –una constancia que también Hume había observado (véase p. 381)–. En contraste con los clasicistas, Ruskin no se aferra a *un* ideal de belleza; también se resiste a la idea de que la belleza es equivalente a la verdad.

El aspecto utilitarista de lo bello había sido postulado ya en 1739 por Hume en su *Treatise on Human Nature:* la belleza de las obras es proporcional a su utilidad (*in proportion to their fitness for the use of man;* ed. de 1832, II, p. 36). Esta tesis fue atacada por Burke en 1757, y Ruskin, que estaba familiarizado con su obra, se sumó a ese ataque. Todo lo que fuera mezclar la vida artística con los impulsos biológicamente condicionados le parecía una blasfemia. Por la misma razón rechazaba también la definición de Baumgarten de la contemplación artística como «sensación estética», prefiriendo el término *mental*. (También Delacroix había considerado aquí la facultad mental o intelectual del artista; véase p. 520.) Al mismo tiempo que en Francia los poetas del Parnaso, con Gautier a la cabeza, defendían *l'art pour l'art,* Ruskin proclamaba la autonomía de la obra de arte y la actitud desinteresada en la contemplación artística: *Beautiful things are useful to men because they are beautiful, and for the sake of their beauty only* (*Modern Painters*, II, 4, p. 4).

En contraste con los teóricos del siglo, especialmente los clasicistas, Ruskin no estaba dispuesto a reconocer a la costumbre *(custom)* ningún papel; como tampoco a las asociaciones *(Alison)* la capacidad de ejercer alguna influencia sobre la belleza de una obra, pues éstas antes oscurecen el carácter objetivo de la misma. En la «belleza típica» se expresa más bien, de manera simbólica, el orden divino del mundo. Otro lado de este orden establecido por Dios es el orden moral, que el sentimiento comprende y al que conviene el concepto de una *Vital Beauty*. Hasta el momento de su crisis religiosa de 1858, Ruskin mantuvo este punto de vista estético-religioso, desde el cual lo bello puede ser considerado, por un lado, como hecho objetivo, y, por otro, en su efecto sobre el hombre. Cerca de la experiencia de la *Vital Beauty* está la de lo *sublime* (*Modern Painters*, II, 3, p. 48).

Inicialmente subsumió Ruskin lo sublime bajo el concepto de lo «bello», pero con el tiempo abandonó todo intento de reducir todas las experiencias estéticas a una sola di-

mensión. En contraste con las categorías objetivas de lo bello, lo sublime parece depender fundamentalmente del sentimiento del espectador y nacer del encuentro del hombre con lo grandioso, colosal, oscuro, temible y caótico. Se puede seguir ininterrumpidamente la tradición del concepto de lo sublime en Inglaterra desde Addison, Burke y el Dr. Johnson, y continuando con Gilpin, Price y Wordsworth, hasta Ruskin. La definición que Burke da de lo sublime (véase p. 413) vale también para Ruskin con la salvedad de que en este caso predomina la actitud desinteresada. Como en la poética antigua, el temor en sí no despierta el sentimiento de lo sublime en el espectador, sino más bien el juicio reflexivo posterior sobre la sensación producida. (Esta inversión del desagrado en «placer» también la entendieron Addison y Kant como un acto posterior de reflexión; y Kant, desde luego, como un proceso orientado a una idea de la razón y acompañado de interés; véanse pp. 364 y 445.) La valoración de Ruskin de lo sublime puede relacionarse con su encuentro personal con el grandioso paisaje alpino –su entusiasmo quedó expresado en una serie de dibujos–. Una experiencia semejante del poder originario de la naturaleza está también en la base de muchos cuadros de Turner.

Luego siguieron los dos grandes estudios sobre la arquitectura gótica y la veneciana: *The Seven Lamps of Architecture* (1848) y *The Stones of Venice* (1851-1853). Como ya se hizo en la época prerromántica, Ruskin pone el concepto de lo sublime en conexión con la arquitectura –el espectador debe sentirse subyugado por la grandeza del edificio, igual que se siente subyugado por la naturaleza–. El arquitecto debe procurar armonizar su edificio con el entorno para conseguir así un efecto sorprendente. Especialmente poderosa es la impresión que producen las fachadas rectangulares (Ruskin pudo haber tenido aquí en la mente su contemplación de las catedrales inglesas o los palacios venecianos; *Seven Lamps,* 8, pp. 106 ss.). La distribución de luces y sombras y la ornamentación de las fachadas prestan al cuerpo del edificio masa y plasticidad. La arquitectura es por naturaleza orgánica, y su estructura debe ser mostrada abiertamente. Por eso, sólo la ornamentación auténtica, artesanal, puede ser recomendable: la escultura es un complemento importante, pero subordinado, de la arquitectura. Con su exigencia de justicia al material y de calidad artesanal, Ruskin se halla, por lo demás, cerca de Semper, quien en 1848 hubo de huir a Inglaterra, donde estuvo en contacto con Bruce Cole, próximo a las ideas de Ruskin.

La fantasía y la variedad deben caracterizar a la arquitectura y su ornamentación. El Renacimiento se dirigió demasiado al intelecto, en vez de hablar, como el Gótico, al sentimiento y a la imaginación. La misión del arte es deleitar al espectador, y ello en todos los dominios artísticos: arquitectura, escultura, pintura y poesía. En la base de todos ellos hay *un* contenido universal. Para poder leer un edificio como un poema, el espectador debe transportarse a la circunstancia histórica del mismo y de su época (*Stones of Venice,* 10, p. 112). El historicismo es así un supuesto de la valoración estética correcta del arte del pasado, como también el sentimiento religioso; ambos hicieron a Ruskin y a muchos de sus contemporáneos reconocerse deudores del Romanticismo.

Un transmisor del idealismo alemán y de la filosofía de la historia fue Thomas Carlyle (1795-1881), quien se opuso al utilitarismo de su época e invitó a sus contemporáneos a volver a la antigua piedad, a la autenticidad del sentimiento y a la fantasía (*Sartor Resartus,* 1832; *Past and Present,* 1843). A la recepción del patrimonio cultural

alemán en Inglaterra también contribuyó, y de forma decisiva, la revista de arte *Art Union* (en 1849, *Art Journal*), dirigida desde los años treinta por S. C. Hall (véase, al respecto, W. Vaughan, 1979, pp. 56 s. y 83 ss.). También cabe nombrar aquí a Eastlake, que en 1840 hizo traducir la *Teoría de los colores* de Goethe, y al príncipe Alberto.

En el tercer libro de *Modern Painters* (1856), así como en la gran edición de los frescos de Giotto en Padua (llevada a cabo por la sociedad Arundel en 1853-1860), Ruskin estudia la pintura de los primeros tiempos del Renacimiento: Giotto y Fra Angelico entre otros. Fuera del aspecto formal, muestra su interés por la iconografía, la alegoría y la mitología –por mucho que la concepción que Ruskin tenía del arte y de la historia siempre estuviese anclada en su fe religiosa–. Es un hecho demostrable la honda impresión que en Ruskin dejó la lectura de *De l'Art chrétien,* de Rio (1836), y de los *Sketches for a History of Christian Art,* de Lindsay (1847). En la forma simbólica del arte y de su belleza se revela el milagro de la fe y de la mística, y ante la sublime arquitectura gótica, el espectador siente la cercanía y el efecto de un poder superior, espiritual. Esta belleza es dinámica, vital, y su efecto inmediato (*Seven Lamps,* III, 8, p. 100). Ruskin contrapone a la manera tradicional la arquitectura gótica a la clásica:

> *In thus reverting to the memories of those works of architecture by which we have been most pleasurably impressed, it will generally happen that they fall into two broad classes: the one characterised by an exceeding preciousness and delicacy, to which we recur with a sense of affectionate admiration; and the other by a severe, and, in many cases, mysterious, majesty, which we remember with an undiminished awe, like that felt at the presence and operation of some great Spiritual Power.* (*Seven Lamps,* III, 8, p. 100.)

Aunque no se considera a Ruskin el iniciador del Neogótico en Inglaterra, ni tampoco el fundador del movimiento prerrafaelista, contribuyó, sin duda, a orientar el gusto de la época en esa dirección. Con sus miradas al pasado y su entusiasmo por la Edad Media intentó poner remedio a algo tan negativo para él como el materialismo sin alma de su época. En esto le precedieron los románticos en Alemania, y también los nazarenos, cuyas obras se conocieron en Inglaterra, donde además gozaron de gran estimación, a través de las revistas de arte (cfr. Vaughan, 1979, pp. 54 ss.). El tema de la homogeneidad de la Edad Media, de su orden social y su vida espiritual, adquirió en esta época un carácter casi tópico.

Ya en 1836 había A. W. Pugin (1762-1832) elogiado la integridad del arte medieval. En aquella época, la religiosidad y la creación artística eran todavía *una sola cosa,* y el individuo vivía, sin merma de su persona, al servicio de la comunidad. El carácter de la crítica hecha a su época se desprende ya del título mismo del artículo de Pugin: *Contrasts: or a parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages and the Corresponding Buildings of the Present Day; Showing the Present Decay of Taste* (sobre Pugin, cfr. Kruft, 1985, pp. 376 ss.).

En la sección sexta de sus *Stones of Venice,* Ruskin describe de igual manera la naturaleza de la arquitectura gótica. Cuando habla de la capacidad de expresión espiritual y del carácter moral, Ruskin emplea términos como bravura, variación, naturalismo, lo desbordante y lo grotesco. Esta hoja se imprimió separada para ser vendida al

pueblo a un precio económico, con el propósito de contribuir a la ilustración y la formación general del gusto.

En *Stones of Venice* (1851-1853) proclamó Ruskin su anticlasicismo de forma polémica. La primera parte de la obra estaba ilustrada con un gran atlas de grabados y litografías en el que podía seguirse la evolución de la arquitectura veneciana durante la Edad Media y los primeros tiempos del Renacimiento. El declive de la ciudad comenzó, según Ruskin, en 1416, y duró largo tiempo. La culminación histórica de la ciudad tiene su representación en San Marcos y en el palacio de los dogos, con su vistoso colorido bizantino, de los que la obra trata, junto con los palacios góticos, en la segunda parte.

La decadencia que se produce en el siglo XV es achacable a la tradición clásica seguidora de Vitruvio. Los grandes destructores fueron Sansovino, Palladio y Scamozzi. Ellos contribuyeron a que la tradición urbanística de Occidente tomara un camino de perdición. La tercera parte de *Stones of Venice* muestra las causas de la decadencia en las artes y sus estilos: la división y la especialización del arte por un lado, y la conversión de la arquitectura en ciencia por otro *(Early Renaissance)*. El nuevo estilo alcanzó su punto culminante en Roma *(Roman Renaissance)*, para entrar después en su fase final: la de lo grotesco e incidental, presentes en el Barroco y el Rococó *(Grotesque Renaissance)*.

La decadencia se inició en la pintura más tarde que en la arquitectura, pero su curso fue más rápido. La catástrofe se produjo en los años 1480-1520: la técnica perfecta y la composición armónica, la espiritualización y la alegría ingenua ante lo bello fueron sustituidas por la mala ejecución y la composición descuidada, la representación superficial de los cuerpos, y el contenido espiritual por la disarmonía y la agresividad. Miguel Ángel fue un gran destructor, un «espíritu enfermo». (Ruskin volvió a expresar esta opinión en sus lecciones posteriores de Oxford en 1870/1871. *The Relation between Michel Angelo and Tintoret,* imp. 1872.) Para Reynolds, el italiano representó la cumbre de la evolución; para Ruskin fue, junto con los grandes arquitectos de su época, un auténtico destructor. A pesar de su valoración fundamentalmente negativa del Renacimiento y de los siglos siguientes, Ruskin no pudo sustraerse a la impresión que le causaba la pintura de Veronés, al que atribuía un espíritu universal y una gran humanidad *(Humanity)*. El mayor pintor veneciano fue, para él, Tintoretto, más grande que Tiziano y finalmente estropeado sólo por el influjo fatal de Miguel Ángel.

La parcialidad del juicio y de la visión histórica de Ruskin era tanta como la anterior valoración negativa del Gótico por parte de los humanistas y los neoclasicistas. Una parcialidad que le hizo extraer conclusiones absurdas sobre artistas concretos y, a pesar de toda su sensibilidad artística y todo su sentido del estilo, afectó negativamente a su posición como crítico e historiador.

En el tomo tercero de *Modern Painters* (1856) habla Ruskin del «gran arte» como aquel en que se dan cita el tema sublime, la seriedad y la aspiración a la belleza, así como la fantasía en la ejecución. Como Hegel, Ruskin atribuye al arte idealidad, en el sentido de que él expresa una *idea* espiritual. Esta idea es producto de la capacidad imaginativa del artista, y es lo opuesto a la imagen purificada de la naturaleza propia del Clasicismo, o a la imitación sin alma de la naturaleza en el llamado arte «realista». El gran arte es la «expresión del espíritu de grandes hombres *(the expression of spirits*

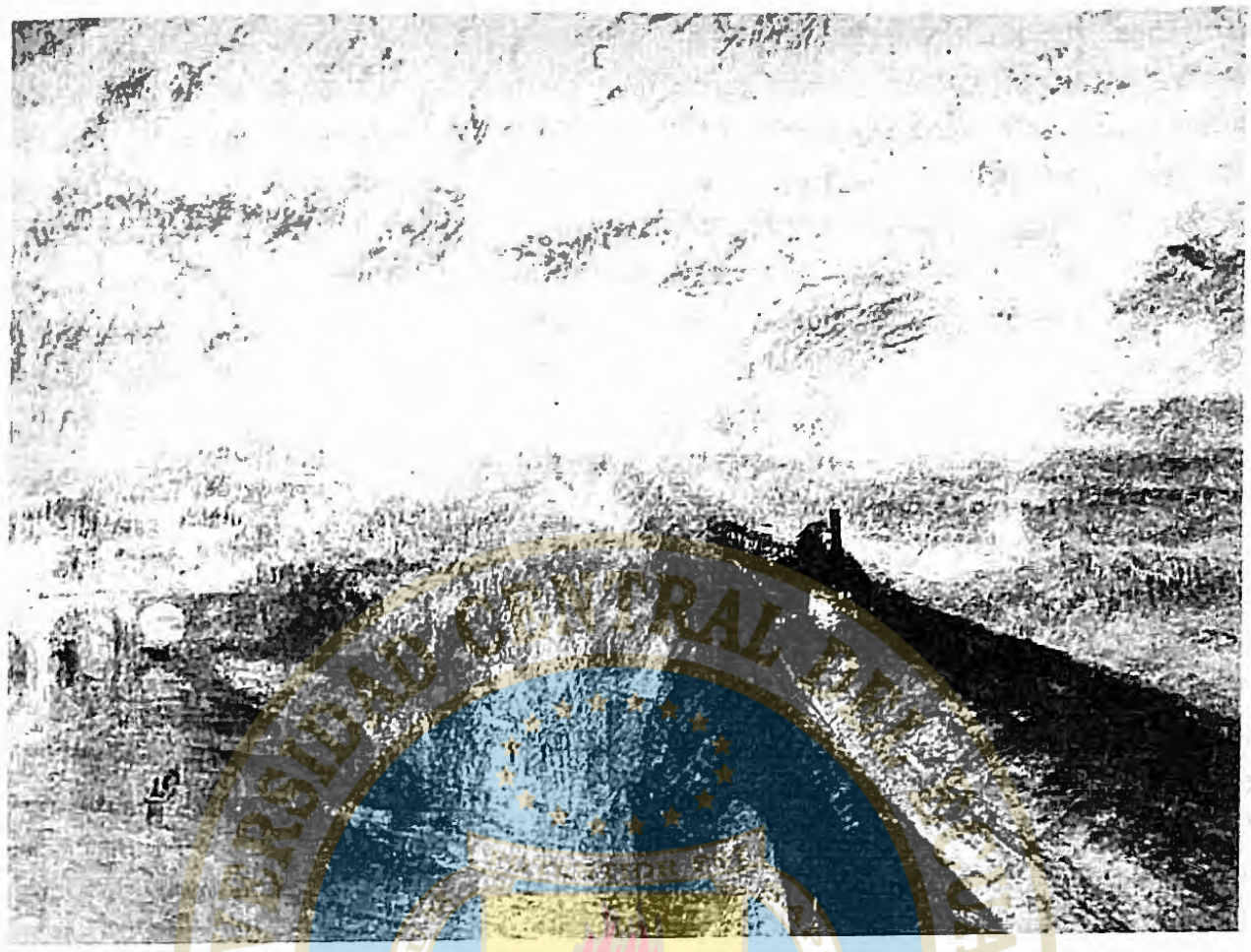


Fig. 65. Turner, *Rain, Steam, and Speed.* National Gallery, Londres.

of great men). La pintura ideal puede ser calificada de «naturalista», pues ella representa las cosas tanto en su lado bueno como en su lado malo (*naturalist, because studied from nature, and ideal, because it is mentally arranged in a certain manner. Modern Painters*, III, 5, pp. 113 o 111. Véase Landow, 1971, p. 32).

Para asegurar a Turner un lugar en el Parnaso, Ruskin procede a resaltar el nuevo sentimiento de la naturaleza y la predilección de los románticos por la pintura paisajística. De hecho, el inglés se reveló en sus representaciones de las fuerzas elementales de la naturaleza como el consumador de aquel género cuyo futuro Runge había profetizado (véase p. 483). Lo que, según Ruskin, el hombre no encuentra en la vida cotidiana, esto es, la presencia de lo «espiritualmente grande», se muestra en la naturaleza visible y en el tema histórico. En el libro cuarto de *Modern Painters* (también de 1856) el autor describe detalladamente la belleza sublime de la naturaleza y de las montañas, así como lo pintoresco *(pittoresque),* en la pintura de Turner, donde todos los detalles contribuyen a la grandiosa impresión total.

En la quinta y última parte de *Modern Painters* (1860) describe Ruskin la interrelación en la pintura de todos los detalles en términos piscológico-sociales. Ello expresa una cierta actitud moral. Ruskin introduce en su análisis de los estilos el término «ayuda». El arte tiene ahora la misión de reflejar la fe y la esperanza del artista y de la sociedad en su conjunto. Por aquellas fechas, la religiosidad de Ruskin se había transformado en participación social. Los cuadros de Turner le parecen representativos de la falta de religiosidad de su época. En ellos se muestra una nueva forma de belleza que porta ya en sí el germen de la destrucción. La raíz del mal está en el sistema eco-

nómico, al que Ruskin se opondrá en sus últimos años. Como antes Schiller, y algunos románticos después de él, veía en el arte un remedio para el alma enferma. Por eso estuvo también la actividad práctica de Ruskin –la creación de una escuela de dibujo y un instituto de artes aplicadas y la fundación del museo Victoria & Alberto– presidida por la preocupación social y el *pathos* moral.

En su estética y su teoría del arte, Ruskin estuvo sin duda muy influido por la concepción expresivista del arte propia del Romanticismo, la misma que encontramos en Wordsworth y en Coleridge. El sentimiento y la religiosidad constituyen los cimientos de las artes plásticas, cuya belleza aparece, por un lado, como belleza formal-objetiva, y por otro como belleza dinámica. Cerca de esta última, de la «belleza vital», se halla lo sublime, que nace del encuentro del hombre con la naturaleza y sus fuerzas. La Edad Media fue para Ruskin, como para muchos de sus contemporáneos, un modelo social y moral. Su ensalzamiento unilateral del Gótico limitaba en gran medida su comprensión de la evolución posterior del arte, pero contribuyó a una mejor comprensión de la cultura medieval, cuya independencia y originalidad ya había sido reconocida en la segunda mitad del siglo XVIII. La mayor aportación de Ruskin como crítico fue su valoración de Turner, quien posiblemente le sugirió su influyente teoría de los colores, de fondo impresionista –*Elements of Drawing*, 1587.

En ningún otro lugar se muestra tan claramente el abismo que separa a los siglos XVIII y XIX, a pesar de sus raíces comunes y su continuidad orgánica, como en los textos de Ruskin. Al ideal del Neoclasicismo oponen éstos la aspiración religiosa a lo infinito que caracterizó a los románticos; al purismo, el pluralismo estilístico; a lo cerrado de la forma «clásica», el carácter abierto de la gótica. Lord Burlington, Mengs y Reynolds retroceden ante Pugin, los prerrafaelistas y Turner. Apenas se habían separado a mediados del siglo XVIII las «bellas artes» de las «artes liberales» para constituir su «sistema moderno», inició su curso aquella evolución que cien años después exigiría a esas mismas artes abandonar su puesto especial. Sentimiento y expresión sustituirían en la era del Romanticismo a la imitación de la naturaleza como principio rector de las artes plásticas. La religiosidad y la inspiración divina serían para los románticos la base de una creación artística caracterizada por la expresión subjetiva. Y el culto al genio y a la vida estética serían llevados hasta el extremo.

Estas ideas se adueñaron de todo el siglo XIX, bien que en formas modificadas y secularizadas. Ante la industrialización sin alma, el utilitarismo y la producción mecánica de masas se buscó la salvación en el arte –ya fuese en formas ideales de cuño clasicista, ya en los nuevos géneros «románticos» de la pintura histórica y paisajística, o simplemente en el arte aplicado, cuya misión era embellecer la vida cotidiana y «educar estéticamente» al hombre.

Morris

El polifacético William Morris, seguidor de Ruskin, pronunció en 1877 un importante discurso ante la Cámara de Comercio en el que explicaba el papel moral y estético de las artes aplicadas *(The Lesser Arts)*. A consecuencia de su especialización, las

bellas artes se habían separado de la artesanía, y ello condujo a la decadencia de esta última. Con la fundación del *Arts and Crafts Movement* y The Arts and Crafts Exhibition Society (1888) intentó Morris mejorar su situación. Pero, aunque veía en el arte un componente irrenunciable de la sociedad moderna, no estaba dispuesto a hacer a la producción industrial un hueco en su programa estético. Sólo los seguidores de Morris fomentaron el interés por la forma dentro de la industria, ofreciendo así a una amplia capa de la población la posibilidad de dar a su mundo doméstico y a su vida diaria una forma estéticamente placentera. En 1907 se fundó el *Deutscher Werkbund,* al que pronto siguieron otros en Austria y en Suiza. En Escandinavia cabe nombrar a Ellen Key, Alf Wallander y Svenska Slöjdföreningen.

Como Ruskin, Morris mostró gran interés por la Edad Media, especialmente por el arte nórdico y las sagas de la época vikinga (cfr. p. 469, fig. 60). Participó activamente en las labores sociales de su época. Con la fundación de la Society for the Protection of Ancient Buildings quiso poner freno al progresivo deterioro y a la comercialización de las ciudades.

Aparte de estas preocupaciones sociales y prácticas, Morris fue un defensor de la idea de la naturaleza y el arte como grandes maestros del hombre. Los museos y el «gran arte» debían reforzar la conciencia histórica de aquellas horas gloriosas del pasado en las que el hombre expresó de la forma más pura el ideal de la belleza y la perfección. En el futuro, esta experiencia estética contribuiría a cambiar las relaciones sociales y hacer más feliz la vida humana. La felicidad no se agota para Morris en la idea primitiva de una sociedad de consumo; la felicidad hay que buscarla en el estado de equilibrio anímico que resulta de la actividad plena de sentido. Esta constitución del ánimo caracterizó a la sociedad medieval, la de una época en la que la artesanía se hallaba en plena floración. En el nuevo orden social, el arte artesanal vería nuevamente reconocidos sus derechos: *Men will assuredly bring forth decorative noble, popular art* (*The Lesser Arts*, 1877, cit. en Holt III, p. 447).

La concepción pragmática del arte y de la vida estética en general se impuso en Inglaterra en la segunda mitad del siglo xix y ha sido la norma hasta hoy. Todavía es válida la máxima de Horacio según la cual el arte debe ser útil y deleitar a la vez. Las grandes obras de las artes plásticas son testimonio de la imaginación, la libertad y la capacidad creadora del hombre, o, como dijo una vez el principal pedagogo del arte de nuestro tiempo, Herbert Read: *The artist... is doing more than express himself: he is manifesting the form which our common life should take, in its unfolding* (*Education through Art*, 1942, ed. de 1958, 308).

La crítica de arte francesa

Lionello Venturi ha relacionado el renacimiento de la crítica de arte francesa en el siglo xix con la disminución de la influencia de David a partir de 1830 (*History of Art Crtiticism,* ed. de 1964, pp. 239 ss.). Sin embargo, muchos artistas siguieron jurando fidelidad a la bandera del Clasicismo –por ejemplo, Étienne Jean Delécluze, discípulo de David– hasta la década de 1860. Ingres llegó a afirmar que en el fondo «nada esen-

cial se ha creado desde Fidias y Rafael», pero que, con todo, la misión de la posteridad seguirá siendo la de dar continuidad a la tradición de lo bello y mantener el culto de la verdad. La generación romántica de pintores franceses, con Gros, Géricault y Delacroix a la cabeza, abogó, en la teoría y en la práctica, por un arte más libre y desembarazado de reglas anquilosantes, que fuera capaz de reflejar la existencia y la historia en toda su vitalidad y pluralidad. Frente a Ingres y la forma idealizada estaban los paisajistas de la modernidad, la escuela de Barbizon, con Théodore Rousseau, Daubigny y otros, y Corot.

A comienzos del siglo XIX, los pintores románticos, y no en último lugar los pintores históricos, cultivaron también los temas «realistas» contemporáneos (Géricault, Delacroix), incluso los de mayor actualidad. Pero exigiéndose siempre representar la realidad visible de una manera convincentemente pintoresca, con efectos sorprendentes, evocando localismos y formas de vida y elevando el acontecer a la elevada esfera del arte. (Piénsese también en los «tópicos estilísticos» de obras de precursores como West o Copley.) La imaginación creadora estaba para Delacroix en igual medida determinada por el entendimiento y por el sentimiento. De esta orientación asimismo tomaron nota aquellos críticos cuyo gusto estaba ligado al Clasicismo. Marie Henry Beyle *(Stendahl)* se enfrentó en la reseña del *Salon* de 1824 a la crítica peyorativa de Delécluze, que calificó la exposición de «romántica» (*Artículo* 16, de 22 de diciembre de 1824; véase Holt, III, p. 50). Aunque Stendahl sentía aversión por la *Matanza de Quíos* de Delacroix y se negaba a poner a este pintor al mismo nivel que el de los grandes poetas del Romanticismo, tenía la sensación de asistir a «una revolución en el reino de las bellas artes». Los colores vivos y la distribución dinámica de luces y sombras daban vida a la representación, al contrario que la a menudo inverosímil idealización del cuerpo humano por los clasicistas (cfr. p. 521, fig. 64).

Delacroix encontró un crítico de arte favorable en Gustave Planche. El año siguiente a la revolución de 1830 alabó éste la *Libertad en las barricadas* de Delacroix, atacada violentamente por la crítica, como una obra destinada a propiciar «un renacimiento de la sociedad y sus instituciones». Los *salons* de Planche se publicaron hasta 1852. Más tarde, el crítico defendió también a Corot frente a aquellos que opinaban que las obras de este pintor adolecían de defectos técnicos.

Otra figura prominente entre los críticos franceses de la primera mitad del siglo XIX fue Théophile Étienne Thoré, que escribió con el pseudónimo de Bürger. Partidario de la concepción expresivista, y también fisiognómico-natural, del arte propia del Romanticismo, veía la misión del arte en la representación de la naturaleza y de las pasiones. *Thoré-Bürger* se anticipó al principio enunciado por Baudelaire, según el cual el arte refleja la impresión que la naturaleza deja en el hombre. El hombre es comparable a un microcosmos. La obra de arte descubre la armonía y la unidad que hay en el fondo de todas las cosas. La creación artística se halla por eso en oposición a la ciencia natural, que tiende a aislar y analizar la cosa particular.

Thoré-Bürger fue uno de los primeros que mostraron su aprecio por los antiguos holandeses. Lo esencial a la hora de juzgar la calidad de una obra pictórica no es el tema, sino la ejecución. (En el mismo sentido se habían manifestado también Friedrich Schlegel y Hegel respecto a los holandeses.) A lo que se añade la observación,

muy conforme con la época, de que la calidad de la ejecución no sólo depende de la precisión técnica, sino también de la expresión, la disposición de ánimo y el efecto conjunto. (Considérese a este respecto la distinción de Baudelaire entre *fait* y *fini* en el *Salon* de 1846; véase p. 557.) Thoré-Bürger comparaba a Chardin y a Ostade con Rafael y los «clasicistas» posteriores. Este juicio sobre la calidad de la obra de arte se inscribe en la tradición iniciada por Roger de Piles y programáticamente defendida por Diderot.

Como Plache, Thoré-Bürger no sólo fue admirador de Delacroix, sino que también se interesó por Rousseau, Corot y la nueva pintura paisajística. Casi de la misma manera que hoy se tiende a apreciar la grandeza de Constable tanto en sus vivos y directos bocetos como en sus elaborados cuadros para la Academia, sabía apreciar este crítico los apuntes paisajísticos de Rousseau en toda su sugestiva apariencia. Sobre esta misma base se fundaba la estimación que mostraba Thoré-Bürger por Courbet. Ciertos defectos del dibujo y la ejecución áspera y a menudo inconclusa son en todo caso compensados por la verosimilitud y la unidad del efecto (fig. 66). El encuentro del individuo con las cosas visibles y la plasmación de esta experiencia en la pintura era el fundamento de la pintura de Courbet y de la definición que éste daba del Realismo. Gracias a su imaginación, el artista es capaz de captar lo esencial de la cosa particular y representarlo adecuadamente en su obra. En esto estribaba la «belleza» y el efecto singular que Thoré-Bürger apreciaba en la obra de Courbet. Aunque el pintor afirmaba categóricamente que la representación de lo «abstracto, invisible» no es cosa del pintor, Tohré-Bürger percibía en sus pinturas algo espiritual subyacente al mundo visible y al hombre como individuo que piensa, siente y crea.

El Realismo. Courbet

Mientras escribía su novela *Mme. Bovary* en torno a 1853, Flaubert se vio frente al problema de tener que expresar también lo banal y lo ordinario en un estilo pulido. El estilo literario no tiene por qué resultar perjudicado por el contenido. Por otra parte, la cercanía del material elegido a la realidad supone la renuncia a las figuras ideales y a los gestos retóricos. La imaginación *(imagination)* es ahora la capacidad poética de transportarse a la a menudo repulsiva realidad de la vida contemporánea. Los pintores llamados «realistas», primero Courbet y después Manet y Degas, se distanciaron igualmente del arsenal de poses clásicas y temas sublimes. Cuando parecían recurrir a ellos, lo hacían con intención crítico-paródica. La meta declarada de Courbet desde el año revolucionario de 1848 era hacer de lo cotidiano, de lo banal y de la naturaleza simple y llana objeto de representación artística. Sólo las cosas visibles y sus relaciones poseen verdadera existencia, mientras que los ideales religiosos o estéticos son «abstractos» y sin interés para los artistas plásticos. En esto convenía Courbet con el positivismo (fig. 66).

La pintura del Romanticismo quiso dar al mundo y a los temas históricos vivos una forma grandiosa y cautivadora, elevar lo visible, lo real, al plano superior del arte y de la apariencia. Para el realista, el valor preconcedido de un motivo era estéticamente in-

Fig. 66. Courbet, *Los picapedreros*. Staatliche Kunstsammlung, Dresde (destruido en 1945).

diferente. Sólo la calidad pictórica importaba. El realista, fuese escritor o pintor, dependía así más que antes de los medios de representación artística. Y en su limitación a la calidad artística estaba cerca de la máxima contemporánea de *l'art pour l'art*. La clase de belleza resultante de la ejecución era deudora de la tradición romántica del lenguaje artístico abstracto y de efecto directo. Courbet usó de forma casi provocadora su factura *(facture)* pastosa para proclamar el primado de la superficie en la pintura. En su pintura ya no cabía la evocación mimética de un gran espacio, sino la captación de las cosas, la penetración en ellas y su transformación por medio de la forma y el color. En esta «objetividad» desaparecía la jerarquía hasta entonces aceptada de las cosas –entre el hombre, el árbol, el objeto, la escena histórica y el interior trivial considerados como motivos pictóricos había franca paridad–. Rosen y Zerner han calificado lo sentimental, anecdótico y pintoresco de «enemigos» del Realismo, porque inducen al espectador a disipar su fantasía en la ficción de lo representado, en el pasado y en el futuro (1984, p. 164). Penetrar en las cosas existentes, en vez de hacer descripciones adulteradas de cosas supuestas, era la meta declarada de los realistas, a la que también debían someterse la alegoría (el *Estudio* de Courbet) y la historia.

En la pintura realista se abría un nuevo abismo entre arte y realidad. En el acto de la penetración pictórica en las cosas visibles, éstas experimentan, con toda su vulgaridad, una transfiguración artística. De igual manera había elogiado Hegel a los pintores holandeses por su virtuosismo técnico, a pesar de los temas que elegían. (Mencionemos aquí, asimismo, la interpretación que propone Bätschmann de la renuncia a la *«persuasio»* y la superación de los *modi* retóricos en Poussin como una exhibición consciente de medios puramente *pictóricos*. Aunque en Poussin esto sucede desde supuestos clásicos, ideales, la «intencionalidad» artística es la misma; véase p. 309.)

El nominalismo programático de un Courbet no podía estar lejos del *pathos* social. Como decía el socialista Pierre Joseph Proudhon, el arte tenía la misión de desenmascarar las especulaciones y errores que el idealismo y el romanticismo habían tejido alrededor de las cosas, y reconducir al hombre al sobrio conocimiento de sí mismo. Los impulsos y movimientos anímicos más profundos, aun los de naturaleza negativa, debían quedar al descubierto para allanar el camino hacia una nueva dignidad y perfección del hombre (*Du principe de l'art et de sa destination sociale,* 1865). A menudo se ha hablado del paralelismo entre el programa estético del Realismo, y también el «realismo metafísico» de Herbath, por un lado, y la tendencia positivista en la psicología y la ciencia social por otro, principalmente en lo que se refiere a esta última. Proudhon era bien consciente de ese paralelismo y caracterizó a Courbet como un «pintor crítico, sintético y simpatético», como una personalidad moderna cuyo arte era perfectamente comparable con la filosofía positivista de Auguste Comte y con sus propias ideas sociales.

Courbet encontró en la grey de los críticos un prominente defensor en Jules Husson Champfleury, anunciador en su obra programática *Le Réalisme* (1857) del nuevo evangelio positivista. Albert Boime ha señalado que Champfleury se encontraba en la misma situación que Flaubert, los hermanos Goncourt y Courbet:

> *It was hard for them to describe banality in beautiful formal language, and thier attempt to do so relates directly to their mannered stylistic approaches. Precisely to the extent that the artist wanted to deal with the commonplace, style tended to develop into an all-important value.* (*Thomas Couture and the Eclectic Vision*, 1980, pp. 438/439; cit. en Rosen-Zerner, 1984, p. 160).

La caricatura

Champfleury fue uno de los primeros que reconocieron el genio de Daumier. En el *Salon* de 1848 le comparaba con sus tres grandes contemporáneos: Delacroix, Ingres y Corot. De forma más sistemática consideró Champfleury la obra de Daumier en un estudio sobre el género artístico, floreciente en el siglo xix, de la caricatura titulado *Histoire de la caricature moderne* (1865). En la caricatura, el artista puede evocar, a menudo sólo con unos cuantos trazos vigorosos, todo un mundo de energía, movimiento y vida. Lo cómico de la caricatura remite a algo universal-humano y trasciende los límites de las naciones y las culturas. La caracterización de la caricatura por Champfleury se asemeja a la definición por Baudelaire del «arte moderno», aunque aquél atribuyera a la caricatura una mayor profundidad. De forma similar entendió y expuso de varias maneras Friedrich Theodor Vischer lo peculiar de la caricatura, señalando con fina percepción las posibilidades artísticas de la misma (véanse pp. 569 s.).

Daumier se sirvió de la caricatura para poner de manifiesto abusos sociales o exhibir las anormalidades humanas. Ya en el siglo xviii, Cozens y otros habían meditado sobre la capacidad de expresión y caracterización de la pura línea (véase p. 407). Daumier y los demás grandes caricaturistas del siglo xix sacaron la caricatura de la esfera de la experimentación estético-artística y de la tipología psicológico-retórica y contribuyeron a independi-

Fig. 67. Daumier, *La sopa*. Louvre, París.

zarla como género y a dotar de autonomía a sus propios medios artísticos y a su mensaje. La caricatura no es propiamente «realista», pues lo cómico y lo anecdótico de la misma trasciende siempre los límites de la realidad. El compromiso social del artista se refleja en la caricatura, que, en una perspectiva más amplia, debe servir para cambiar el hombre y la sociedad (sobre el género artístico de la caricatura, véase también Vischer, p. 569).

Planche, Thoré-Bürger y Champfleury hicieron valer las cualidades del arte moderno, su espontaneidad, su expresividad y su relación con la realidad, y lo defendieron contra clasicistas y académicos. A lo largo del siglo XIX, las academias se vieron, no siempre de manera justa, expuestas a la crítica creciente, tanto de la generación «romántica» como también, más tarde, de los «realistas» y los «impresionistas». El talento menor de los eclécticos proporcionaba a la gran burguesía aquellas piezas tradicionales, convencionales y moralizantes que les servían para autoconfirmarse, al par que satisfacían deseos triviales o libidinosos mediante temas y representaciones que la capa de la convención apenas disimulaba. Fue lógico que los críticos vieran en la nueva pintura no sólo una revolución en el dominio del arte, sino también una revuelta contra la sociedad y la convención. Los intentos revolucionarios de cambiar el orden establecido eran para muchos la otra cara de aquella moneda, igual que veían en el evolucionismo y las ciencias naturales y sociales de orientación empirista una amenaza, una invención capaz de minar el orden divino del mundo, la moral y la historia.

Baudelaire

La crítica de arte francesa encontró una nueva figura cumbre en Charles Baudelaire, para quien la pintura de Delacroix era un ejemplo máximo de la fantasía creadora y la concepción romántica del mundo. Delacroix fue para Baudelaire lo que Turner para

Ruskin, estando la concepción que del arte y de su crítica tenía el poeta más cerca del Romanticismo que la del propio pintor. La genialidad y la imaginación de Delacroix eran para él únicas, y su representación del mundo visible permitía al espectador vislumbrar la conexión existente tras las cosas visibles. En el *Salon* de 1846 se lee:

> La naturaleza no es más que un gran diccionario –los pintores que obedecen a su imaginación buscan en su diccionario los elementos que corresponden a su concepción... Los que no tienen imaginación copian el diccionario. De ahí sale un gran vicio, el vicio de la banalidad.
>
> *La nature n'est qu'un dictionnaire –les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception... Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité...* (*Curiosités esthétiques*, J. Caën [ed.], 1968, p. 19. El mismo reproche había hecho, por lo demás, Ruskin a los «realistas»; véase p. 548).

Como poeta, Baudelaire estaba próximo a los poetas del Parnaso y a la doctrina del objeto estético como «cosa para sí» (Banville, Nerval, Gautier). En lo concerniente a las artes plásticas, Baudelaire mostraba preferencia por lo poderoso, inaudito y palpitante, que veía expresado en la poesía y el drama del Romanticismo, en el arte de Miguel Ángel, en la pintura y la escultura del Barroco (Rubens, Rembrandt, Puget) y en Goya y Delacroix. Como Diderot, cuyos *salons* pudieron servir de modelo literario a los suyos de los años 1845-1863, el poeta destacaba especialmente lo sugestivo y vivaz del color. Pero también la forma cumplía para Baudelaire una misión esencial en la pintura, por lo que igualmente fue un admirador de los grandes maestros del Clasicismo y del Romanticismo, David e Ingres, aunque el pintor más estimado fuese Delacroix. No obstante, la manera académica, pulida y descomprometida, le resultaba insufrible –Vernet era un «traidor» a la causa romántica, un «destructor del arte».

En el *Salon* de 1846, Baudelaire distingue entre la perfección técnica de una obra *(fini)* y lo intuitivamente sentido en la producción artística *(fait)*, que es comparable a lo «característico» en Goethe y los románticos alemanes. La imaginación es la «reina» de las facultades del alma *(la reine des facultés)*. El genio artístico está por encima de la tradición y de las normas tradicionales. Su imaginación *(imagination)* opera tanto analítica como sintéticamente. Es una facultad que linda con lo infinito. Ideas afines encontramos tanto en Diderot como en la teoría romántica del arte –Baudelaire también pudo haber bebido directamente de Delacroix.

A comienzos del siglo xix, Novalis, Runge, Schelling y otros habían concebido un simbolismo artístico y natural, con el cual la obra de arte como un todo es capaz de reflejar la conexión macrocósmica –no de manera directa, mimética, sino a través de su estructura análoga y un simbolismo natural aplicado–. En sus *Lecciones* de Viena de 1809-1811, A. W. Schlegel trató nuevamente de esta forma orgánica del símbolo artístico, y también sobre la idea de una correspondencia en la que se supone la identidad de forma artística y fondo espiritual. La expresión máxima, representativa, del hombre y su facultad de conocer es el arte.

Baudelaire recurre al viejo tópico del artista como «segunda naturaleza». El artista crea un nuevo mundo que revela de forma directa el fondo de la existencia en las metáforas de la poesía, en los colores de la pintura y en el éxtasis de la música. Ya en 1846 habla Baudelaire como un neoplatónico de las ideas innatas a las que el artista se refiere en su obra. Por su obra poética, Baudelaire sería más tarde considerado el fundador del simbolismo. La doctrina neoplatónica de la correspondencia, sustentada por los místicos occidentales en una larga tradición, y que en el Romanticismo experimentó un nuevo florecimiento, fue una componente esencial de la poesía y la teoría del arte de Baudelaire y los simbolistas. Y la encontramos gráficamente formulada en el poema «Correspondances» de *Les Fleurs du Mal* (1857):

La Nature est un temple où de vivant piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme des longs échos qui loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

La naturaleza es el «libro viviente» del que el artista extrae su material para transformarlo de acuerdo con su sentimiento y por obra de su facultad sintética creadora. En el *Salon* de 1859, III, dice Baudelaire que el poeta y el pintor verdaderos sólo pueden representar lo que sienten y lo que corresponde a su naturaleza (cfr. Delacroix, véase p. 519).

La misión del crítico consiste en reconocer este sentimiento y comprobar si la obra realizada se corresponde con él en la técnica y el estilo. Diderot había intentado juzgar la pintura paisajística sólo por su calidad y no según la tradicional escala valorativa de los géneros. Esto mismo hacía Baudelaire, aunque todavía se aferraba a la idea de que la representación del paisaje está evidentemente determinada «por el hombre que piensa y siente» (*Salon* 1859, III). Del mismo parecer fueron Schiller, Goethe, Coleridge y Delacroix –la proyección y la compenetración están en la base del simbolismo de la naturaleza y de la pintura paisajística romántica en general–. El contemporáneo alemán de Baudelaire F. Th. Vischer declaró que «la compenetración *(Einfühlung)* nace de la semiconciencia, siendo un oscuro simbolismo del ánimo» –y una condición básica de la creación artística en general (véase p. 568).

Como Vischer y los románticos, Baudelaire subraya el desarrollo automático, inconsciente, y la identidad de sentimiento y forma que guarda el pasado con el presente y el futuro. En el *Salon* de 1863 habla de la imagen como resultado de muchas pinturas y sueños que se superponen en la conciencia del artista.

La interpretación expresivista de la obra de arte, frecuentemente considerada en los siglos XVIII y XIX, contribuyó a minar los criterios clasicistas. La obra particular es en sí un mundo que refleja cual mónada la totalidad, pero que a la vez se correspon-

de con el estado del alma de su autor. Al positivista y realista sólo le interesa, según Baudelaire, el mundo visible como tal, intacto del hombre. Pero el pintor o el poeta le presta un nuevo contenido, otra vida. Los pensamientos y los sueños del hombre toman en lo visible figura análoga. Una voluntad, un deseo sobrenatural *(volupté surnaturelle)* sostiene el proceso de la creación y el objeto representado pierde importancia. Este proceso corresponde a la concentración en la creación, que caracteriza tanto al arte de *l'art pour l'art* como al del Realismo. Baudelaire no va tan lejos como para negar todo valor a la tradición retórica y clásica. Pero sus reglas son, a sus ojos, sólo una expresión de la necesidad que tiene el hombre de ordenar su vida espiritual y de crear símbolos. Las reglas no deben menoscabar la fantasía y el sentimiento. La imaginación *(imagination)* está gobernada, como también hemos visto en Delacroix, por el entendimiento y el sentimiento, por la conciencia y lo inconsciente, por la facultad analítica y la sintética. Pero la voluntad superior y el sentimiento, que deciden la realización de la obra, tienen siempre la primacía (véase la caracterización que hace Baudelaire de Delacroix en el *Salon* de 1863, III –*passion* y *volonté* son en ella términos centrales).

Tras el genio está lo «espiritualmente grande», lo sobrenatural e indescriptible, lo bello y puro. En estado de inspiración, el artista se deja llevar por todo ello, como vieron los poetas del Romanticismo. La teoría de la correspondencia y el parentesco entre los símbolos que actúan de forma análoga contribuyen a borrar los límites entre las artes ordenadas en el «moderno sistema de las artes». El pintor, el poeta y el músico tratan de descubrir la conexión y la unidad tras el mundo de los fenómenos. (Baudelaire nombra aquí a Delacroix, Poe y Wagner como grandes precursores.) En consonancia con la filosofía neoplatónica, la conciencia del hombre es despertada y dirigida a lo espiritual, su origen, por el amor del intelecto, entrando el hombre en un estado que adquiere rasgos extáticos.

La estética de Baudelaire no constituye ningún sistema concluso. Tampoco cabe afirmar que el poeta indagase en aspectos verdaderamente nuevos del arte y de la creación artística. Pero con su insistencia en los medios artísticos como el único camino para conformar lo espiritual análogamente, abrió los ojos de círculos más amplios a la esencia y la meta del arte reciente. Al positivismo científico y sociológico opuso lo espiritual; a las puras formas del entendimiento, las formaciones de lo inconsciente a la imitación sin alma de la naturaleza o la aplicación estéril de conceptos de la poética de los géneros, el primado del sentimiento, la imaginación del artista y la vida propia de las formas simbólicas.

Baudelaire tomó así una importante posición mediadora en la evolución de la teoría del arte entre Romanticismo y *fin de siècle* –el genio, el sentimiento y la conciencia estética lo son todo, las normas sociales y lo útil, nada–. En contraste con los ingleses, Baudelaire pensaba que el arte sólo puede estar y seguir estando reservado a unos pocos. El genio debe encontrarse, con soberana arrogancia incluso, por encima de todas las barreras sociales y morales –todo lo que sirve a su arte, le está permitido–. Con su esteticismo, Baudelaire adoptó conscientemente, como más tarde haría Nietzsche, una posición contraria a la tradición y al mundo que le rodeaba. Si, según Schiller, el objetivo de la educación estética del hombre era lograr que el deber se convirtiera en una segunda naturaleza, haciendo así del individuo un buen ciudadano, Baudelaire se rebelaba con-

tra las grandes palabras del deber y la moral, que en la época de Napoleón III tomaban cada vez más un carácter puramente retórico y vacío, parejo al de la pomposa ornamentación de la arquitectura de la época, ecléctica y sin anclaje en la existencia.

La modernidad

Baudelaire concibió su idea del artista «moderno», *l'artiste moderne,* típico de su época, como un complemento de la concepción y la valoración románticas del arte en Delacroix. La gran ciudad es el suelo nutricio de aquella forma de vida que sirve de material al artista moderno. Éste es el ciudadano del mundo, que se adapta a todas las metrópolis por igual, un *citoyen spirituel de l'univers*. Es el ojo anónimo en la multitud, el observador que mira con frialdad clínica, capaz de captar lo fugaz de un estado anímico y expresarlo en palabras precisas (no estaría de más recordar aquí a los Goncourt). Este carácter y este método separan a Baudelaire del artista «romántico», que crea desde su sentimiento, su empatía y su dinamismo interior. El *peintre de la vie moderne* capta con la sensibilidad de un sismógrafo la «esencia poética» de lo actual, lo peculiar del instante histórico *(tirer l'éternel du transitoire)*.

Baudelaire elogió especialmente, como representante de este tipo de artista, al hoy casi olvidado Constantin Guys, cuyos rápidos apuntes mostraban el tráfago en los *boulevards* de las grandes ciudades de Europa, o lo «típico de la época», detenidos en un único gesto o una fugaz mirada. También en este orden se manifestaba la «esencia espiritual» de lo visible, aquello que Baudelaire llama *le surnaturalisme*. Lo interesante no era la realidad «en sí», sino lo permanente, lo espiritual *(l'eternel, l'immutable)*, que garantiza la conexión y la permanencia del mundo. Para los artistas socialmente comprometidos, como Daumier, Courbet y Ford Madox Brown, la cosa visible misma, considerada en su sustancialidad, incitaba al hombre que trabaja y sufre a la creación artística. Baudelaire, en cambio, buscaba la fuerza y la belleza espirituales tras las formas fugaces de lo visible y de la vida como lo único que da sentido y coherencia a la existencia. Schiller había considerado la actitud sentimental ante el mundo y la reflexión de corte idealista como notas del «hombre moderno», pero Baudelaire veía a éste como un frío registrador, *un moi insatiable du non-moi,* alguien esencialmente distinto del romántico, que muestra en su actuar su ser más interior y proyecta su yo en el mundo.

En la caracterización que de la modernidad, *La Modernité,* hace Baudelaire, aparece ya aquella división en el alma del individuo que a fines de siglo era sentida como nostalgia y alienación universal. El intelecto queda separado de la voluntad y el sentimiento, el artista se siente un extraño y un observador de su tiempo. Dominado por el temor a la pérdida, experimenta una melancolía sin causa, el *spleen*. Ahora, un abismo se abre también entre obra y autor. Hacía ya tiempo que la psicología había intentado explicar a la manera positivista los mecanismos del alma. En el dominio de las artes plásticas, los neoimpresionistas desarrollaron el principio rigurosamente científico del puntillismo. El contraste simultáneo de los colores, que ya había sido estudiado por Chevreul (véase p. 530), podía utilizarse como medio artístico descomponiendo los colores elegidos en los colores primarios de que se componen. La vista del espectador podía inmediatamente recomponerlos. Parejamente había Herbart considerado

filosófica y estéticamente la unidad de las cosas desde su descomposición en partículas elementales y el «juicio de gusto involuntario» de ella resultante.

La literatura y la crítica de arte disecan el alma y las obras de arte. En el vacío que se propaga radica no sólo el lamento por la unidad perdida de la vida anímica, sino también el anhelo del sentimiento en general, que para los románticos constituía aún la esencia del ser y de la creación artística. Lo cálido y emotivo carece de importancia para el artista. En la novela de Thomas Mann *Tonio Kröger* (1903) se lee: «El artista se acaba en cuanto se hace hombre y empieza a sentir... Puedo decirle que a menudo estoy más que cansado de representar lo humano sin participar de lo humano...» *(Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt... Ich sage Ihnen, daß ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben...)*. El esteticismo de la vida encierra el germen de la destrucción y la decadencia.

Taine

Hippolyte Taine se propuso utilizar un método rigurosamente científico, positivista, en el ámbito de la historia del arte, especialmente el de la crítica literaria, insertando las obras concretas en su contexto social. Lanson lo ha presentado como gran abogado de la «corriente naturalista». Según Taine, los productos literarios o artísticos dependen de tres factores: la raza, el mundo circundante y el momento *(race, milieu, moment)*. El «milieu» comprende tanto la tradición como la estructura social existente y otras circunstancias. Con «momento» se refiere Taine al influjo de la tradición en una fecha determinada, así como al dinamismo con que una época pugna por cambiar. Estos tres factores definen las circunstancias históricas y sociales que ejercen una influencia decisiva en la creación artística. La misión del crítico y del científico es ponerlas al descubierto. En el enfoque de Taine hay una gran dosis de determinismo –que él mismo no discute–. Las obras de arte aparecen cual productos de factores que les son superiores; ellas brotan del foco de las fuerzas sociales.

Taine aplicó este método en sus influyentes estudios de crítica literaria y artística de las décadas de 1850 y 1860 (*L'Histoire de la littérature anglaise,* 1863; *Philosophie de l'art,* 1865-1869). En 1870 apareció un tratado, que resumía toda su antropología, titulado *De l'Intelligence*. En él, la psique es caracterizada, en consonancia con la psicología positivista y el evolucionismo, como un producto de las percepciones de los sentidos y de los estímulos externos. La facultad intelectual del hombre se distingue de la animal por la capacidad de la abstracción, base de todas las ideas, y también de la conciencia. (Cabe recordar aquí, por un lado, la teoría del conocimiento de Locke, y, por otro, las categorías kantianas del entendimiento.) Del mismo modo que el arte y todas las demás actividades culturales del hombre pueden considerarse productos de factores exteriores, cabe ver, según Taine, la psique del hombre compuesta de las percepciones de los sentidos, los instintos y el impulso a la abstracción. Un análisis detallado del alma humana tal como se muestra, por ejemplo, en los testimonios autobiográficos de la literatura revela aquellos componentes que se hallan en constante cambio y quedan fijados en la obra. «La naturaleza es un gigantesco relampagueo»,

dice Taine en la Introducción a *De l'Intelligence*. La poesía del instante sólo en el arte se conserva para la posteridad. El ser del hombre se halla en permanente cambio *(une ligne d'événements dont rien ne dure que la forme)*. La idea que Taine tenía del hombre y de la vida sólo podía conducirle al pesimismo respecto a la existencia y al escepticismo ante las ideas y los valores metafísicos.

Taine llevó a cabo sus análisis de la literatura y las artes plásticas con gran delicadeza, aunque la elección de sus objetos estaba condicionada por una concepción del hombre y una interpretación de la cultura bastante esquemáticas. Sus descripciones van seguidas de conclusiones abstractas que, según él, constituyen el verdadero núcleo de la actividad intelectual y crítica. En su *Philosophie de l'Art* describe las condiciones exteriores que permitieron la aparición de la escultura griega, la pintura y la escultura de los italianos y la pintura holandesa. Como Springer en Alemania, Taine ve la tarea primaria del arte en la «imitación de la naturaleza» en sentido amplio. El artista toma de lo accidental, de todo lo que en el mundo visible se halla en constante cambio, lo esencial y permanente. En su afirmación de que el artista representa lo que la naturaleza ha querido, pero no ha podido producir, hay un claro eco clasicista. Como en Baudelaire, lo suprapersonal y típico de una época marca la pauta al crítico de arte. Otros criterios de valoración son para Taine el efecto moral de la obra de arte y la capacidad del autor para desordenar todos los detalles del conjunto. Aquí ocupan el primer plano los aspectos técnicos, los análisis formales y la crítica del estilo.

Un buen ejemplo de la combinación de análisis crítico del estilo e inserción sociológica de la obra particular en un contexto sociocultural superior lo ofrecen las notas de Taine referentes a su estancia en Venecia en 1864, que dos años después aparecieron en su *Voyage en Italie,* II. Taine vio en el carácter cerrado de la ciudad de los canales un objeto particularmente idóneo para el estudio de la historia del *milieu*. Las circunstancias climáticas habían producido un determinado tipo humano que, por una parte, tendía al goce y a la comodidad, y, por otra, estaba integrado en el mecanismo de la democracia urbana que le envolvía. Aquel breve lapso de tiempo en el que las instituciones de la ciudad-Estado aún no eran rígidas, y en el que la autoconciencia del individuo aún estaba determinada por la inclinación simultánea al hedonismo, fue aquel momento único *(le moment unique)* en la historia de la ciudad en el que el arte veneciano llegó a su máximo florecimiento y pudo valer como expresión representativa de su orden, de la manera de ser de sus habitantes y de la situación específica de la época. El periodo del que aquí se habla es el comprendido entre 1454 y 1527, época de florecimiento que para Ruskin lo fue de decadencia y desintegración. Taine dice:

> *C'est de 1454 à 1527, entre l'institution des inquisiteurs de l'État et la bataille de Lepante, entre l'achèvement du despotisme intérieur et les derniers grands triomphes exterieurs, qu'apparaissent les oeuvres éclatantes de la peinture vénitienne.* (*Voyage en Italie*, ed. de 1874, II, p. 270.)

De la poderosa impresión que la ciudad y sus tesoros artísticos produjeron en el extremadamente sensible viajero hablan las vívidas y precisas notas que éste escribió. La afinidad existente entre los grandes coloristas Tiziano y Rubens, y de la que ya había habla-

do Roger de Piles, la explica Taine por la acción de circunstancias climáticas, sociales y psicológicas parecidas a las que habían determinado el *milieu* y la situación histórica de Venecia y de Amberes. Ambos pintores son presentados como fuerzas de la naturaleza que estuvieron en condiciones de retratar la vida en su diversidad y captar la totalidad y lo típico de la época (*le spectateur trouve chez lui* [= Tiziano], *comme chez Rubens, une image complète du monde, une physiologie, une histoire, une psychologie, un raccourci. Voyage*, ed. de 1874, II, p. 353. Sobre Taine y Venecia, cfr. también Forssmann, 1971, pp. 86 ss.).

Teniendo en cuenta estos supuestos, no es sorprendente que los pintores preferidos de Taine fuesen aquellos cuyas obras reflejan de manera dinámica la vida de su época. Parejamente, bien que desde otros supuestos, había visto Baudelaire en Delacroix al artista romántico *par excellence* –el representante y retratista de la modernidad fue para él, como hemos visto, Constantin Guys, tan analítico y registrador como Taine mismo–. El mayor genio de la cultura veneciana fue, según Taine, Tintoretto, cuya obra desborda la época y el *milieu* del pintor. Tintoretto es aquí objeto sobresaliente del culto al genio, como antes lo fue Miguel Ángel para Diderot, y Delacroix para Baudelaire. El genio no está atado a las reglas, y crea libremente desde su imaginación: *C'est la hardiesse et la facilité du jet, l'essor naturel du tempérament et du génie, la vivace création spontanée, le plaisir et le besoin de rendre à l'instant son idée sans préoccupation des règles...* (*Voyage*, ed. de 1874, II, p. 359). Este entusiasmo del autor amenaza con pulverizar el modelo explicativo sociológico al que el artista estaba originariamente ligado. Tintoretto aparece como un genio que está fuera del *milieu* y el *moment*, animado por la misma fantasía creadora que Delacroix en las descripciones de Baudelaire. De esta manera, Taine se sale de su sistema sociológico para aproximarse, en su crítica del arte, a la esfera intuitiva de la creación artística que Baudelaire y los simbolistas, Nietzsche y, más tarde, Henri Bergson privilegiaron (compárense las expresiones que emplea Taine con los términos bergsonianos *élan vital* o *spontanéité créatrice*).

En la historia de la crítica del arte, la figura de Taine aparece, como los venecianos por él caracterizados, en la línea divisoria entre lo antiguo y lo nuevo. Todavía se nos presenta como informante y entendido que reproduce con estilo inimitable la impresión que en él dejan los mundos visitados y las obras de arte contempladas. El gusto clásico en el estilo y la forma se une en él con la predilección del romántico por el color y el dinamismo, por la expresión directa, fantástica e incluso caprichosa. Como positivista, Taine trataba siempre de hacer un diagnóstico y descubrir las fuerzas sociales que se ocultan tras las obras concretas. Sólo con esfuerzo conseguía Taine introducir el genio artístico en el sistema sociohistórico por él establecido.

Rosenkranz, la estética de lo feo

En su diálogo *Erwin* (1815) había Solger tocado la problemática de lo feo al considerar el par de opuestos de lo sublime y lo cómico como una enajenación de lo bello y una negación del ideal. En 1830, Chr. H. Weisse intentó traducir lo bueno y lo malo a los opuestos estéticos de lo bello y lo feo (*System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit);* siete años después, Arnold Ruge estableció la oposición

entre el espíritu absoluto y la deformidad y limitación del espíritu finito: de ella surgirían lo falso y lo malo, que se manifiestan en lo feo. Finalmente, Karl Rosenkranz, ligado a la fenomenología y la estética de Hegel y de Hotho, concibió lo feo como un fenómeno del mundo sensible dependiente de lo bello, que se esforzó por fundamentar teóricamente y ejemplificar prácticamente. Su influyente tratado titulado *Ästhetik des Häßlichen (Estética de lo feo)* apareció en Königsberg en 1853.

Henckmann ha caracterizado la evolución de Rosenkranz como una «trabajosa salida del «laberinto del Romanticismo» a la libertad de la filosofía» (ed. de 1973, p. v) –una evolución que muestra un carácter enteramente típico de la época–. El examen estético-filosófico de lo feo desempeñó aquí un importante papel. El «lado nocturno» de la cultura occidental, especialmente de la literatura del Romanticismo, había ocupado ya a Rosenkranz durante años. A ello se añadían la fealdad de la vida concreta y los defectos sociales de la época, que Rosenkranz caracterizó con la misma misantropía que antes Schopenhauer. Desde un punto de vista lógico, su tratamiento de lo estéticamente feo pertenece enteramente al ámbito de la estética escolástica. Es mérito perdurable de Rosenkranz el haber considerado, siguiendo a Lessing, Solger y Weisse, la estética del efecto no exclusivamente bajo el primado de lo bello, sino atendiendo también a las formas fenoménicas contrarias, incluso a lo repugnante y anormal, para hacerlas objeto de consideración estética. S. Agustín y Juan Escoto Erígena habían explicado desde su perspectiva teológica la necesidad y la importancia de las sombras oscuras en el cuadro del mundo –el fenómeno estético de lo feo quedaba así disuelto dentro de una teodicea universal (véase p. 93) –. Rosenkranz entendió el fenómeno de lo feo como enajenación y forma de aparición de lo bello ideal postulado, como algo a la postre inherente a lo bello. En contraste con Weisse y Kuno Fischer, que entendían lo feo como transición de lo sublime a lo cómico, o con F. Th. Vischer, que en lo feo sólo veía una forma de decadencia sin entidad propia, Rosenkranz consideró sistemáticamente lo feo en sus diferentes formas de aparición: lo vulgar, lo desagradable y la caricatura, orientada a lo ridículo. En contraste con Hegel y Ruge, que intentaron comprender los fenómenos del arte y de la belleza desde el movimiento del espíritu y de la historia, Rosenkranz desarrolló el concepto de lo feo, de manera puramente lógica, como negación de la belleza reconocida. Esta categoría estética, sistemáticamente establecida, encontró posteriormente respaldo en muchos ejemplos empíricos. Pero este enfoque sistemático presentaba cierta rigidez e iba en menoscabo de la dinámica histórica, cosa que los propios contemporáneos reconocieron y criticaron (Kuno Fischer, Lasalle, Michelet). A fines de la década de 1850, F. Th. Vischer abandonó su intento de dar al ideal de lo bello una fundamentación metafísica. Al mismo tiempo confesaba Rosenkranz inversamente que la negación de lo bello que resulta de la totalidad del concepto no puede concretarse históricamente de manera suficiente.

En definitiva, lo feo quedó como un fenómeno secundario, deudor de la idea de belleza: «El principio de lo feo, si de tal principio puede hablarse, yace, pues –justificado y reconciliado de raíz–, en la idea misma de lo bello–: es la libertad de la idea para poder también negarse en el mundo del fenómeno, y sólo en éste, y, como la idea necesariamente tiende a darse existencia en toda su profundidad, el arte debe también producir lo feo» (W. Henckmann en la Introducción, 1973, p. xiii). Con toda su liberalidad en lo tocante a los distintos fenómenos de la naturaleza y del arte, Rosenkranz era deu-

dor de los principios de la estética clásica: a la fea deformidad contrapone la «unidad universal de la forma», el «ideal de la figura natural», la «verdad» y la «legalidad» (ed. de 1973, pp. 54 ss.). La libertad, entendida como «autodeterminación», y la belleza, que «reposa en su propia infinitud», aspiran a lo sublime, cuya negación se manifiesta como «lo vulgar» (cfr. los pasajes, algo contradictorios, de pp. 56 y 58). Aunque Rosenkranz se esfuerza conscientemente por distinguir entre lo feo como categoría estética y lo malo como hecho ético-religioso, reconoce que no se puede descender al «infierno de lo feo» sin adentrarse en el real «infierno de lo malo» (ed. de 1973, p. 3). Con su libro ya impreso, Rosenkranz tuvo conciencia de que los ejemplos que había puesto de lo feo parecían cada vez más tomados de la vida contemporánea y su arte. Cierto sentimiento de inseguridad y desorientación que, según Rosenkranz, se anuncia ya en la «indolencia» y el «cansancio de vivir» de la época posromántica, se percibe también en la *Estética de lo feo*. Vischer se enfrentó a la «insustancialidad» de la época con la exigencia de unidad de materia y forma en la pintura histórica. Por otra parte, bajo su explicación psicológica de la vida estética y su concepto de la «apariencia estética» latía la resignación. Rosenkranz, por su parte, contemplaba la posibilidad de una liberación de las circunstancias adversas en la renovación moral-religiosa de la época, en el renacimiento de la libertad y la belleza superando los estrechos límites sociales y nacionales.

Fue finalmente Nietzsche quien extrajo las consecuencias de la estética de lo feo al llevar a cabo su inmensa tarea de enlazar las dos esferas del sueño apolíneo y la embriaguez dionisiaca en su *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871). Lo apolíneo cubre, sólo con un velo, el abismo del mundo dionisiaco, las fuerzas naturales desatadas a las que el hombre se entrega abandonando su individualidad. De la aniquilación del individuo, del sufrimiento del héroe, de lo feo y disarmónico resulta el renacimiento del mito clásico y de la tragedia griega, así como de la cultura de los pueblos con inclinaciones dionisiacas, como la de los alemanes (véase el prólogo a Wagner y la alusión a Schopenhauer, [K. Schlechta [ed.], I, 1966] 1980, p. 30, así como cap. 24). Sólo como «fenómeno estético» están la existencia y el mundo justificados: «En qué sentido el mito trágico ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico es un juego artístico que la voluntad juega consigo misma en la eterna plenitud de su placer» (ed. de 1980, I, p. 131). Fuera del placer en el dolor padecido y de la aceptación del mundo como fenómeno estético, el hombre desea lo infinito, aquel fondo original del cual procede su placer original y al que tras la aniquilación de su yo quisiera regresar. La estética de lo feo queda así ampliada en el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, recibiendo además una fundamentación más honda, existencial.

Vischer

Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) fue uno de los estéticos y críticos de arte más influyentes de Alemania en la época poshegeliana hasta la década de 1880. Aunque su sistema estético no puede rivalizar con el de Hegel, y como crítico de arte siguió las tendencias de la época, su influencia fue muy notable. Vischer se formó cultural y políticamente ya en sus años de estudiante en el seminario de Tubinga (1825-1830). El

positivismo, el escepticismo e incluso el nihilismo determinaron sus relaciones con la religión y la filosofía. Vischer quería la disolución de la primera y el desenmascaramiento del idealismo por la psicología. En su temprana obra *Der Traum* (*El sueño*, 1830) hizo una descripción de lo absurdo y lo azaroso en el mundo, que mueven al individuo a la reflexión o a la autodestrucción. El escepticismo marcó desde entonces la vida y la obra de Vischer. Por un lado tendía Vischer a la reflexión y la angustia existencial, y por otro al análisis psicológico distanciado. También la estética y la crítica de arte de Vischer estuvieron marcadas por esta su actitud vital.

En el viaje de estudios que hizo a Berlín en 1832/1833, Vischer conoció a Gans y a Hotho, quienes pudieron haberle familiarizado con la estética de Hegel. Pero sería falso ver en él a un seguidor del filósofo. Vischer se adhirió a la crítica de los hegelianos de izquierda a la fundamentación metafísica de la religión y la filosofía: sólo después de desmontada la metafísica quedarían garantizadas la emancipación del mundo real y la verdadera libertad del hombre, tanto en el orden político como en el cultural, y con ellas dadas también las condiciones para un arte libre.

Vischer encontró en David Friedrich Strauß un compañero de lucha. Sólo los hechos y los enunciados causales pueden pretender alguna validez en la historia, mientras que todos los «testimonios fantásticos» del espíritu humano, incluido el del Nuevo Testamento, pueden ser despachados como «míticos». Vischer saludó con entusiasmo tanto la *Vida de Jesús* de Strauß (1835/1836) como el desenmascaramiento que Feuerbach llevó a cabo de la metafísica (*Zur Kritik der Hegelschen Philosophie,* 1839) y de la religión (*Das Wesen des Christentums,* 1841).

La expansión prusiana y el fanatismo religioso demandaban, según Vischer, un nuevo orden político, la fundación de un Estado liberal burgués, en el que la libertad y la ilustración determinaran los comportamientos. En 1847/1848 Vischer participó activamente en Fráncfort en el trabajo parlamentario. Y tanto más trágicamente tuvo que ver defraudadas sus esperanzas en la fracasada revolución de 1848. La confianza que su filosofía de la historia y sus ideas estéticas habían puesto en el pueblo se le reveló ilusoria. La esencia de la historia moderna parecía consistir en la alienación y la desunión –y no le quedó más que buscar refugio en la ocupación científica con la historia y con el arte.

La crítica de arte

En sus primeros trabajos de crítica de arte, realizados en los años 1835-1848, Vischer se preguntaba hasta qué punto la pintura contemporánea era capaz de reflejar la esencia de una nación y satisfacer la demanda de un pueblo. La pintura de ideas de los nazarenos se descalificó desde el principio: por un lado, por su contenido cristiano, y por otro debido a su afición a la abstracción y la alegorización. La misma fuerza disgregadora que operaba en la vida religiosa de la época se manifestaba en la escasa unidad de las ideas pictóricas y en la forma exterior. Esta unidad aún estaba presente en la cumbre del arte medieval representada por Rafael (!), pero luego se descompuso irremediablemente en dos contrarios: el ideal escultórico pagano y la abstracción reli-

giosa. Se inició así el enfrentamiento entre la contemplación desinteresada y la intención final. Pero esta dicotomía, que los románticos también vieron, destacándola como nota esencial de la modernidad, podía ser superada, según Vischer, en el presente por medio de la ciencia natural positivista y la reflexión histórica: «Nuestro arte ha perdido todo, y de ese modo ha ganado todo; ha perdido toda la *fata morgana* de un mundo trascendente, y ganado toda la realidad del mundo» (*Kritische Gänge*, R. Vischer, ²1922, V, p. 25). La reflexión y la disgregación identificaban a la moderna pintura histórica de los artistas de Düsseldorf; ella ensayaba un ideal que no respondía a las nuevas demandas de una forma de ser «mundanamente serena, vacía de mitos y llena de historia». No menos negativamente enjuiciaba Vischer el eclecticismo de la arquitectura de su época en cuestión de estilos, el cual no brotaba del pueblo ni tampoco de ningún impulso creador interior. Esta falta de compenetración de materia y forma se muestra también en la producción industrial de la época –una idea que Vischer compartía con franceses e ingleses, y que en éstos fue el motivo de su valoración de la Edad Media y tuvo ciertas consecuencias prácticas–. Sólo del pueblo puede brotar un estilo que tenga vida y sustancia espiritual.

En su recensión de la obra de Anton Hallman *Kunstbestrebungen der Gegenwart* (*Tendencias del arte actual,* Berlín, 1842), Vischer abordó el problema de la pintura histórica. El historicismo no parecía ser precisamente un suelo propicio a esta pintura. Por una parte, las relaciones objetivas de la historia pedían el ropaje correspondiente y la visibilidad del contenido histórico posteriormente desvelado. Por otra parte, el artista debía infundir vida a este material, es decir: o modificaba la historia, o el arte quedaba «al margen de la existencia». De este modo se generaba en la elección del tema o en el tipo de representación una antinomia entre reflexión histórica y fantasía, objetividad prosaica y vivificación subjetiva. No muy distinta era la situación del crítico de arte. Mientras que el artista crea directamente a partir de la naturaleza, la actividad reflexiva del espectador o del científico descompone lo creado (*Kritische Gänge*, ed. de 1922, V, pp. 76 ss.).

El juicio artístico de Vischer estaba, sin duda, influido por la historia del arte de su tiempo. En dos largos artículos publicados en los *Jahrbücher der Gegenwart* de 1844 se cita a Rumohr, Kugler, Hotho y Schnaase. Más tarde, Vischer mantendría contacto personal con Burckhardt. La investigación empírica de fuentes y la periodización histórica dejaron sus huellas en la propia historia del arte de Vischer, por más que en ella se diera a la experiencia directa y al sentido objetivo la primacía sobre la construcción histórica reflexiva. Vischer hace una corrección a la periodización de Hotho: la Edad Media se extiende hasta 1500, y las tendencias disolventes se inician a continuación y duran hasta fines del siglo xviii.

La realización del ideal moderno, consistente en representar la realidad en sus momentos históricos supremos, la habían intentado primero los clasicistas en su estilo escultórico imitador de la Antigüedad. Los románticos, como reacción, habían intentado, yendo hasta el extremo y el desvarío, alcanzar el ideal. El nivel primario de la pintura histórica pura podría constituirlo el cuadro de género que intenta expresar lo particular de lo germánico. Los modernos tienen ahora que armonizar este principio de individualidad con las «grandes tareas nacionales». El artista moderno debe dar al

pueblo algo de lo que carece, pero que oscuramente siente que necesita: temas históricos en los cuales la representación, la acción y el sentido sean *una* sola cosa, en los que naturaleza e historia, presente e ideal se fundan en una unidad. A esta fusión se opone casi siempre un desconocimiento del carácter pictórico de los temas medievales, una inconciliabilidad del carácter nórdico-germánico con el estilo escultórico clasicista. La pintura histórica y monumentalista contemporánea recibe también su correspondiente crítica, y en este contexto sólo Lessing, Rottmann y Cornelius merecen a veces un juicio benigno de Vischer (véase p. 471, fig. 61). Más favorable es su juicio sobre los franceses y los belgas, que merced a su tradición colorista habían dado vida a la materia histórica (Leopold Robert, Vernet, Delaroche, De Keyser, Wapper, Gallait y De Bièfve). La idea de Vischer corresponde en el fondo a la pintura histórica romántica de un Delacroix, a quien aquél no parece conocer. Con la penetración pictórica de lo visible se podía escapar de la rigidez que se había adueñado del «arte ideal» y la pintura de ideas de la época.

La pintura paisajística

En un artículo titulado «Der Zustand der jetzigen Malerei» («La situación de la pintura actual», 1842), Vischer trata de la pintura paisajística, un género caracterizado por la empatía y la proyección. Claramente influido por la *Recensión de los poemas de Matthison*, de Schiller, y la teoría romántica del arte, Vischer se anticipa en los términos y en la intención a Baudelaire y los simbolistas posteriores:

> [...] la naturaleza habla, nos suena como eco lejano de nuestra alma. Pero este misterio del sentimiento paisajístico radica en un acto que hay que entender como una unidad de dos momentos. El primero es un prestar; pues siendo nosotros perfectamente conscientes de que la naturaleza, el reino mudo de la necesidad, nada sabe de las emociones de la vida subjetiva, tenemos que fingir que participa de ellas. No es que hagamos esto con reflexión, como si realizásemos un trato; en el momento en que contemplamos la naturaleza desde la perspectiva estética, en él está ya aquella suposición, pues en todo vemos al hombre. Pero, aunque oscuramente, nos damos perfecta cuenta de que esto no es más que un préstamo, y éste es el otro momento. Pero no por eso dejamos de prestar, sino que ahora dejamos actuar a la idea, que lógicamente es una contradicción, pero que estéticamente nos supone un gran estímulo, de una naturaleza que al mismo tiempo poseyera un alma modeladora o repetidora de las emociones del ánimo humano y, sin embargo, no supiera, en su imperturbada objetividad y legalidad, de las aflicciones de la vida subjetiva.
>
> *[...] die Natur spricht, sie tönt uns als verhallendes Echo unserer Seele. Es beruht aber dieses Geheimnis der landschaftlichen Stimmung auf einem Akte, der als eine Einheit zweier Momente zu fassen ist. Das erste ist ein Leihen; denn da wir uns wohl bewußt sind, daß die Natur, das stumme Reich der Notwendigkeit, nichts von den Gefühlsbewegungen des subjektiven Lebens weiß, so müssen wir ihr eine Teilnahme an diesen erst unterlegen. Nicht, als ob wir dies mit Reflexion wie ein Geschäft vornähmen; mit dem Augenblicke,*

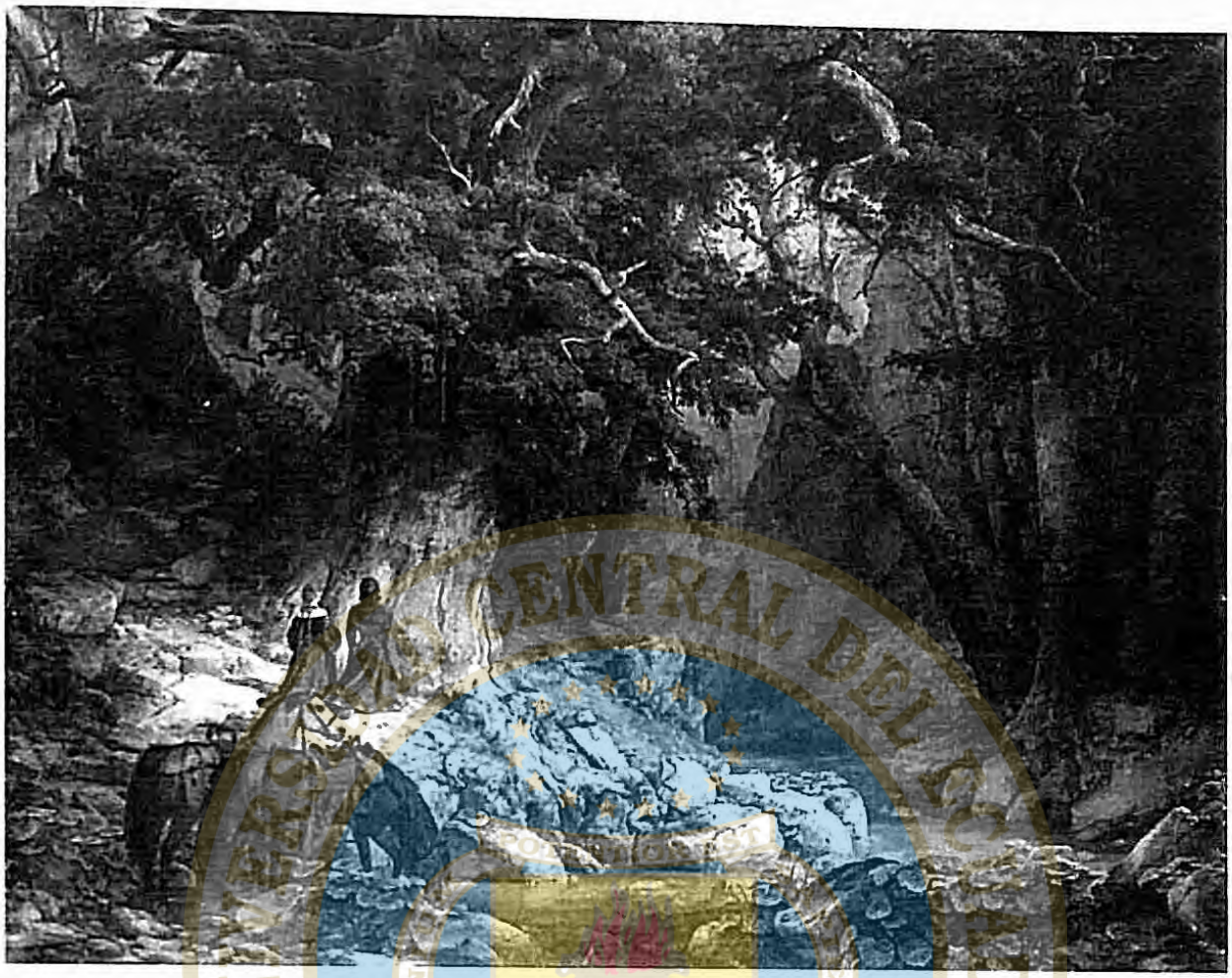


Fig. 68. Lessing, *La encina milenaria.* Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort.

wo wir die Natur vom ästhetischen Standpunkt anschauen, ist sogleich auch jene Unterschiebung da, denn wir sehen in allem den Menschen. Doch fühlen wir, obzwar dunkel, recht wohl, daß dies ein bloßes Leihen sei, und dies ist das andere Moment. Wir geben aber darum dieses Leihen nicht auf, sondern wir vollziehen nun die Vorstellung, welche logisch ein Widerspruch, ästhetisch aber vom größten Reize ist, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menschlichen Gemüts vorbildende oder wiederholende Seele in sich berge und dennoch in ungetrübter Objektivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjektiven Lebens wüßte. (*Kritische Gänge*, 1922, V, 45/46; véase Schiller, p. 460, y Baudelaire, p. 559; fig. 68.)

La caricatura

Vischer manifestó pronto sus opiniones sobre la caricatura y la sátira. En su estudio *Über das Erhabene und Komische (Sobre lo sublime y lo cómico,* 1837), que más tarde sería incluido en la *Estética,* llama la atención sobre la necesidad de una historia de la caricatura con sus estilos y sus temáticas. Vischer contempla las distintas formas de la caricatura y de lo grotesco desde las perspectivas ética y estética, resaltando su diferente tendencia en comparación con lo satírico. Vischer se esforzó por poner de relieve de forma práctica la diferencia esencial entre la caricatura alemana y la francesa: lo momentáneo y frívolo de la vida en la gran ciudad en los ágiles dibujos de un Gavarni

y la comicidad áspera, autóctona de un Töpffer. Brillante es también su análisis de las ilustraciones de Kaulbach en *Reineke Voss* (artículo de *Jahrbücher der Gegenwart,* 1846 y 1847 –*Kritische Gänge,* V, pp. 186-199 y 277-307). El paralelismo con la calificación por Baudelaire de Constantin Guys como *peintre de la vie moderne* es evidente en el caso de Gavarni.

La estética

Tras el fracaso de 1848, y perdidas las esperanzas que había depositado en el pueblo y la nación, Vischer se retiró a la actividad científica. Sus lecciones de estética se publicaron en los años 1846-1857 con sucesivas adiciones bajo el título de *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* I-IV (*Estética o ciencia de lo* bello, ed. 1922/1923). Aparte de la *Geschichte der ästhetik in Deutschland,* de Lotze (1868), la *Estética* de Vischer fue el último intento de la época poshegeliana de fundamentar metafísicamente el arte y lo bello. El idealismo debía aquí entenderse como el intento de superar la disarmonía entre hombre y mundo y reconciliar la libertad con la necesidad, lo absoluto con lo finito. Esto acontece en los conceptos de lo ideal y lo bello merced al enfoque idealista de la estética; en la práctica, el arte une lo que en la naturaleza y la historia aparece separado. En la primera lección de estética, de 1835, Vischer se apoya expresamente en la definición que da Schelling de la forma artística simbólica, en la que la antinomia del mundo queda superada y la unidad de lo ideal y lo real garantizada (véase p. 476). En este contexto se remite también expresamente a Solger, que había igualmente postulado la unidad de ser y significado en la obra de arte, pero, por otro lado, descompone el concepto de lo bello en el par de contrarios de lo sublime y lo cómico, en el que lo bello se enajena. La superación de lo contingente «sólo es posible mediante la fantasía y el arte; eso es lo que piensa Solger, y también nosotros» (*Ästhetik*, I, p. 138. Sobre Solger, véase p. 497). Desde esta perspectiva filosófica, Karl Rosenkranz intentó, al mismo tiempo que Vischer, fundamentar filosóficamente el fenómeno de lo feo en la enajenación de lo bello (véase p. 565).

Hegel había interpretado desde la historia la esencia del arte y de lo bello como expresión fenomenológica del espíritu. Éste se encontró verdaderamente a sí mismo en el clasicismo griego, pero posteriormente, en la Edad Media y la Edad Moderna, el arte clásico fue reemplazado por la religión y la filosofía como formas de expresión representativas. Vischer no vinculaba la idea de lo bello artístico a una época determinada. Esta idea se patentiza siempre en el gran arte. Cierto que el arte moderno aún no había podido realizar la idea de lo bello, pues ello sería tarea de la pintura histórica, que debe mostrar al pueblo, en forma directa y grandiosa, los momentos estelares de su pasado como ejemplo moral para el presente. En la enajenación lógico-conceptual de lo bello se despliegan los distintos géneros del arte moderno. Lo *sublime* de la naturaleza objetiva aparece en la *pintura paisajística,* caracterizada por el «préstamo de alma» y la reflexión del hombre. En el *cuadro de género* o *de costumbres,* la idea de lo absoluto encuentra su expresión en la vida real, cotidiana. La *pintura histórica,* en cambio, eleva el mundo real al mismo nivel de lo ideal. Finalmente, lo *cómico* es con-

cebido, en su carácter contradictorio y su condicionamiento por la reflexión, como un dominio parcial de lo bello en el que lo feo es superado por la fantasía, la reflexión y la ironía humanas, o, como en Solger, se llega a un grado de conciencia estética justamente mediante la aniquilación de lo bello mismo (véase p. 489).

El simbolismo del arte

En 1857 Vischer abandonó el intento de dar una fundamentación metafísica a la belleza y al arte. Ya sea en la idea absoluta, ya en el objeto de la naturaleza, la belleza sólo es, a fin de cuentas, un «modo de contemplación»:

> Era ilógico que la primera parte (de la *Estética*) desarrollara primero el concepto de lo bello en sí y luego tratara de la impresión subjetiva de lo bello, para acabar en la teoría de lo sublime y lo cómico. Lo que llamo impresión subjetiva no es sino el acto por el cual un objeto se convierte en objeto bello sólo para un sujeto; el sujeto está esencialmente al principio, no al final.
>
> *Es war unlogisch, wenn der erste Teil (der Ästhetik) zuerst den Begriff des Schönen an sich entwickelte, dann vom subjektiven Eindruck de Schönen handelte und ebenso in der Lehre vom Erhabenen und Komischen verfuhr. Was ich subjektiven Eindruck nenne, ist eben der Akt, wodurch ein Gegenstand für ein Subjekt zum schönen Gegenstand erst wird, das Subjekt gehört wesentlich an den Anfang, nicht ans Ende.* (*Kritik meiner Ästhetik*, 1866 y 1873; *Kritische Gänge*, IV, pp. 222 ss., cit. 224.)

¿Qué consecuencias extrajo de aquí Vischer respecto al arte y la vida estética? El hombre tiene que vivir en un mundo dominado por el azar. Sólo la *creencia* en la moralidad y la razón le hace luchar contra la anarquía y la obcecación. Lo bello ha resultado ser meramente apariencia e ideal. Si, según Schiller, a la reflexión estética acompañan las ideas racionales de la verdad y la libertad, desde 1858 Vischer no hablará más que de apariencia ficticia y del momento de no-verdad. Sin embargo, el arte y lo bello cumplen, como estados de conciencia, una importante función en la vida anímica, al superar la alienación y restablecer, al menos temporalmente, la unidad perdida de hombre y mundo. De manera semejante había visto Schopenhauer el papel del arte (véase p. 515).

El arte tiene su propio sentido como expresión fisiognómica del sentimiento humano. Aquella actividad proyectiva que antes Vischer había vinculado a la pintura paisajística es ahora propia de la creación artística en general: «El arte descubrió que, merced a un simbolismo más profundo y oscuro, es posible emplear la piedra, la madera, el color, etc., trabajados por la mano del hombre, para reproducir las formas superiores que el alma, el carácter, crea cual lo exterior de su interior» (*Kritische Gänge*, IV, p. 203). También el abstracto juego de líneas de las ornamentaciones y las «figuras sonoras» en movimiento de la música de que habla Hanslick han de entenderse, en este mismo sentido, como formas simbólicas de la vida y del sentimiento. Las fuerzas oscuras de la naturaleza orgánica, y del ánimo a ellas ligado, se hacen accesibles al hombre,

pudiendo éste adoptar una actitud desinteresada que le libera de las presiones del mundo y de lo útil. Ya se discutió el problema de *l'art pour l'art,* de la relatividad, o incluso carencia de significado, de las normas morales, a propósito del «realismo» o del esteticismo de Baudelaire. Vischer trata de escapar de este peligro exigiendo al artista «carácter». Aunque el artista se interne en un mundo extraño, feo a veces, lo hace con la conciencia de que ese mundo del mal aún está en conexión con lo bueno y lo sano a través de un mundo de lazos y fuerzas. Una obra de arte sólo llega a ser orgánica cuando el artista acoge el tema con entusiasmo. Con ello se conserva aquí todavía un resto de la antigua jerarquía de los géneros. Mientras que, en el paisaje, el pintor atribuye al objeto no más que un «vago simbolismo» *(ahnungsvolle Symbolik),* el pintor histórico tiene que pensar en todo un mundo de sensaciones, afectos y circunstancias exteriores: por eso, este género está «con la historia y la filosofía... a la altura de la contemplación objetiva» (parecidamente ha caracterizado Janssens la descripción que hace Burckhardt del Renacimiento como un grandioso cuadro de la época; véase p. 574).

Con esta valoración de la pintura histórica, que tiene todavía sus raíces en el historicismo y en los «grandes momentos» del pueblo y de la nación, Vischer se hallaba aún cerca de la concepción romántica. Justamente en la apariencia de lo vivo y en la cercanía del acontecimiento a la vida veía Vischer la misión y el mérito del género. Ello le hizo oponerse al realismo. Aunque veía que la pintura realista, especialmente en Francia, no se acercaba a la realidad, sino que no consistía más que en una ampliación del idealismo, no dejaba de escandalizarse ante el empeño de los pintores por hacer de lo vulgar, y hasta de lo feo, tema de representación artística. Refiriéndose a los «picapedreros» de Courbet, sostenía que el pintor había entendido la belleza como una selección de las cosas más corrientes. Y que el pintor evitaba lo bello y relevante para no dejar lugar a la sospecha de que el arte podría tener algo que ver con el efecto del tema. Vischer adoptó esta posición ya hacia 1858 –más tarde atacaría a Liebermann por haber puesto de manera programática la fealdad en el lugar de la belleza.

En sus últimos decenios, Vischer puso reiteradamente de relieve el carácter simbólico y fictivo de la obra de arte e investigó el significado psicológico de este fenómeno estético. Si lo mítico sólo es una proyección de la imaginación humana, la «creencia poética» en sus dioses e historias parece necesaria para el equilibrio anímico del hombre:

> Todo espíritu vivo ejecuta hoy y seguirá ejecutando en el futuro el acto al que los dioses de la religión deben su existencia; la diferencia es sólo que las criaturas de nuestra fantasía ya no son para nosotros seres reales. Tanto menos podrá entonces negársele al verdadero artista o poeta, así como al espectador sensato, la fuerza para volver a animar las figuras no verdaderamente creídas del mito histórico, para repetir el acto ya ejecutado de su creación. (*Kritische Gänge*, 1922, IV, p. 324.)

Vischer vuelve, de este modo, a pronunciar su enérgica condena de lo poético y lo alegórico en la obra de arte. Un gran artista, como pudiera serlo Rafael, puede, en virtud de su intuición, infundir vida también a tales figuras de la fantasía, como ocurre, por ejemplo, en la «Justitia» de Rethel (que, por lo demás, tiene su origen en la «traición» de Proudhon).

En el artículo «Das Symbol» (1887), Vischer resume una vez más su interpretación psicológica del concepto de símbolo: «Es la animación involuntaria y, sin embargo, libre, inconsciente y, en cierto sentido, también consciente, de la naturaleza; el acto de prestar, de transferir a lo inanimado nuestra alma y sus estados» (*Kritische Gänge*, IV, pp. 431/432). Artistas y espectadores viven en este mundo de «bella apariencia», que no es creído, pero que sin embargo puede ser gozado. La obra de arte parece estar desligada del mundo real y lleva al espectador a un estado de indecisión interior. Ambos, la obra de arte y el sentimiento estético, pueden ser objeto científico de la psicología; la forma específica de aparecer la obra de arte, su «apariencia» (también caracterizada como sueño y medicina anímica), acaba planteando cuestiones de la psicología profunda y de la filosofía ficcionalista (Freud, Vaihinger).

En la última etapa de la estética de Vischer, el contenido de verdad del arte se reduce en el dominio óntico-real, pero se amplía en lo referente a la vida anímica del hombre y las posibilidades expresivas del artista. A pesar de la creciente psicologización, Vischer continuó manteniendo algunas de las exigencias que originalmente impuso a la obra de arte: unidad de materia y forma; elección cuidadosa del tema, especialmente en el cuadro histórico, el cual ha de tener sus raíces en la vida del pueblo y de la nación, y considerar las necesidades del presente; necesidad del artista de configurar su tema simbólicamente; y libertad para definir un ideal de belleza propio en la materia y la forma.

Lotze

Hermann Lotze (1817-1881) es el último representante del idealismo alemán. En su *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* (*Historia de la estética en Alemania,* 1868) intentó armonizar la fundamentación metafísica de lo bello con la corriente positivista y naturalista de su época. Diez años antes, Vischer había abandonado su fundamentación última de la belleza.

Siguiendo a Baumgarten, Sulzer y Kant, Lotze describe el sentimiento como aquella forma de juicio humano que constituye la base de la estética y de la capacidad cognoscitiva que ésta implica. Aunque la belleza aparece en nuestra conciencia como sensación, esta sensación guarda de hecho correspondencia con propiedades presentes en las cosas visibles. El sentimiento estético surge de la mutua relación entre objeto y espectador. (De forma parecida había relacionado ya Tomás de Aquino las propiedades objetivas de la belleza con la conciencia estética [véanse pp. 173 y 176]. Lotze habla también de lo «agradable» de la percepción aquí operante.)

El goce estético comprende el goce espiritual. Las impresiones de los sentidos despiertan recuerdos y estimulan el alma. La influencia de Kant que Gilbert-Kuhn ha puesto de relieve en este contexto (1953, p. 509) es aún más acusada en la descripción que hace Lotze del tercer componente del sentimiento estético: «lo bello de la reflexión». En la reflexión, el espíritu humano se eleva hasta aquella esfera ideal donde reinan el orden, la armonía y la verdad, y el mundo aparece como debería ser.

El sentimiento estético afecta, así, al hombre entero: al cuerpo, al alma y al espíritu. Íntimamente entretejida con él se halla la valoración moral del mundo visible y de

cualidades formales como forma, color, armonía o tensión. Éstas aparecen en nuestra conciencia unidas a nuestro propio ser, de manera análoga a como aparece el bien en el universo. Herbart había distinguido netamente entre el juicio de gusto «involuntario» de las ideas estéticas y el juicio de gusto ético, que depende de la voluntad humana. La belleza es en sí axiológicamente neutral. La misión de la estética es comprender la relación entre el objeto visible y el sentimiento estético del espectador en lo que tiene de particular y específico (*Allgemeine praktische Philosophie, Werke,* ed. de 1850/1852, II, p. 345). La estética de orientación idealista de Lotze fue más allá de este sobrio enfoque. En la sensación estética y la reflexión a ella ligada se expresa la armonía entre individuo y cosmos, se descubre un orden divino.

Ya hemos señalado la raíz neoplatónica de estas ideas a propósito del concepto de belleza de Shaftesbury, al que la definición de lo bello en Lotze se halla también cercana. La belleza se manifiesta como orden y regularidad –principios que están asimismo en el fondo de la naturaleza y de las cosas visibles–. Por encima del mundo reina una divinidad que garantiza la permanencia de este orden y estos principios en el mundo. (Véase a este respecto la comparación entre Dios y el artista en Shaftesbury; p. 362.) Pero Lotze se inspiró probablemente en el metafísico Hermann Weisse, quien en la diversidad ilimitada del mundo visible y de sus leyes reconocía, como Leibniz, la obra de una razón divina (*System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit [Sistema de la estética como ciencia de la idea de la belleza],* 1830).

El sentimiento estético es en la filosofía de Lotze una instancia mediadora entre la aspiración del entendimiento al conocimiento y la verdad lógicos y la del espíritu al ideal del bien. A pesar de todas las limitaciones, este sentimiento es como una fuerza que mantiene la unidad de la vida anímica del individuo. Él aumenta la facultad cognoscitiva al ser capaz de comprender por caminos intuitivos lo que el saber o la demostración lógica no pueden captar. Con su valoración de la capacidad de juzgar estéticamente, Lotze se sitúa en la línea de Kant y Schelling. El carácter heurístico del sentimiento estético está más en consonancia con la posición de Baumgarten.

Jacob Burckhardt

El tercer gran historiador y crítico de arte junto a Ruskin y Taine fue, a mediados del siglo, el suizo Jacob Burckhardt (1818-1897), cuya importancia como historiador del arte supera la de los mencionados. En punto a amplitud y universalidad históricas, puede compararse con los grandes historiadores de la época. A diferencia de Taine, Burckhardt no partió de ninguna teoría histórica o sociológica abstracta –era demasiado consciente del problema de la selección y valoración de los hechos históricos–. También puede apreciarse un cierto relativismo en su estimación de las obras de arte:

> Muy pronto se hace el descubrimiento de que la mayoría de los grandes resultados de la historia del arte suelen expresarse en fórmulas no más que relativas, de que la fisionomía de una época, de una escuela, de un maestro, de un cuadro, sólo por contraste con otras épocas, escuelas, maestros y cuadros puede ser apreciada, o sólo aportando

semejanzas con el gran reino de las cosas finitas, de modo que en lugar de la esencia tenemos sólo una imagen, y en lugar del nombre verdadero, sólo un símbolo. Nunca podremos describir verdaderamente la vida interior de un estilo o de una obra de arte, sino sólo circunscribirla.

Sehr bald stöß man auf die Entdeckung, daß die meisten höhern Resultate der Kunstgeschichte sich nur in relativen Formeln auszudrücken pflegen, daß die Physiognomie einer Epoche, einer Schule, eines Meisters, eines Bildes nur durch den Gegensatz zu andern Epochen, Schulen, Meistern, Bildern zu Anschauung zu bringen ist, oder nur durch das Herbeiziehen von Gleichnissen aus dem grossen Reiche der endlichen Dinge, so daß an die Stelle des Wesens nur ein Bild, an die Stelle des wahren Namens nur ein Symbol tritt. Wir können das innere Leben eines Stiles, eines Kunstwerkes nie eigentlich beschreiben, sondern immer nur um-schreiben. (cit. en Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt, Eine Biographie*, II, 487/488.)

El problema del historiador del arte de hallar términos y enunciados discursivos adecuado a cosas que han sido creadas para la comunicación visual aparece aquí planteado de una manera que hacer recordar el simbolismo en la literatura y la estética. Algunos aspectos importantes del historicismo romántico encuentran continuidad: el «contexto orgánico» de una época y el arte como expresión fisiognómica de la misma; el «carácter relativo» de la crítica de los estilos y de los juicios de valor cualitativos.

Ya a fines de la década de 1830 emplea Burckhardt como historiador del arte su enfoque crítico y comparativo –la arquitectura clasicista italiana aparece contrapuesta a la nórdica (alemana) y su fantasía en el empleo del repertorio de formas clásicas–. Por esta época colaboraba Burckhardt en el *Brockhaus Konversationslexikon*. Más tarde ejerció de asesor en algunas secciones del *Handbuch der Geschichte der Malerei* y del *Handbuch der Kunstgeschichte,* ambos de Kugler (véase p. 540 y Kaegi, II, pp. 524 ss. y III, 49 ss.). Él mismo planeó una gran obra sobre la historia del arte y la cultura de la Edad Media.

Provisto de un vasto conocimiento del «material de comparación» de interés para la historia del arte, Burckhardt hizo dos viajes a Italia, uno en 1846 y otro 1853. Ya durante el primer viaje tuvo la idea de escribir un libro sobre la época de Rafael a la manera de Passavant. Fruto inmediato del encuentro de Burckhardt con el arte del Renacimiento italiano fue su *Cicerone,* publicado en 1855 y aún hoy una descripción imprescindible, tan vívida como vivaz, de obras arquitectónicas, colecciones y cuadros concretos. El lugar central lo ocupan aquí el arte romano y el florentino, que marcan la pauta en la valoración de otros centros artísticos, por ejemplo Venecia. Esta posición, determinada por el clasicismo, el *campanilismo* toscano, que ya encontramos en Vasari, tenía en Burckhardt carácter normativo, incluso cuando se esforzaba por hacer justicia al superior arte veneciano. Dicha posición tuvo consecuencias para la posterior historia del arte alemana, pues Heinrich Wölfflin siguió a Burckhardt, y desarrolló sus conceptos fundamentales de la historia del arte desde la oposición entre el «Renacimiento clásico» y el «estilo pictórico del Barroco» que siguió a aquél.

Los decenios que separan a Wölfflin de Burckhardt reflejan la recepción que éste tuvo. En 1856 había impartido Burckhardt un curso en Zurich en el que empleó el término «Renacimiento» no sólo para distinguir un estilo, sino como denominación de toda una época. (Compárese la clasificación de Rafael en Vischer, atenida al esquema de periodización entonces vigente; véase p. 566.) En 1860 publicó Burckhardt su obra pionera *Die Kultur der Renaissance in Italien (La cultura del Renacimiento en Italia)*, y siete años después *Die Kunst der Renaissance in Italien (El arte del Renacimiento en Italia)*.

El primer libro nos presenta un cuadro histórico prodigiosamente vivaz y vistoso –las cortes, las ciudades, los Estados, el comercio, las fiestas y las artes plásticas; un cuadro que, a pesar de la prepotencia y la brutalidad en él presentes, nos muestra una época pletórica de vitalidad y alegría de vivir. La descripción que hace Burckhardt de este renacimiento occidental en el espíritu de la Antigüedad fue adquiriendo en los decenios siguientes unos tonos cúltico-mitológicos. Pater, Gobineau y Nietzsche contribuyeron a ello. Según E. M. Janssens, el influjo de la obra de Burckhardt alcanzó su culminación con el fin del siglo. *La cultura del Renacimiento en Italia* adquirió para los alemanes un carácter paradigmático; veían en la época un reflejo de sus propios sueños de un tiempo de energía, esplendor y grandeza germánica. Tras la Primera Guerra Mundial y la ruina económica empezó a adoptarse una actitud crítica hacia la obra histórica del suizo. En su *Decadencia de Occidente* (1918-1924), Oswald Spengler no vio en el Renacimiento, en contraste con Burckhardt, más que un movimiento de oposición a la Edad Media.

Burckhardt veía en el Renacimiento una cumbre de la historia occidental –una época en la que la vida misma había adquirido el carácter de una obra de arte–. Liberado de las cadenas de la superada Edad Media, el individuo podía desarrollar todas sus capacidades: se estaba en el umbral de una nueva era. A diferencia de Ruskin, Burckhardt presentaba la evolución del arte en tiempos de Rafael, es decir, entre 1483 y 1520, como un renacimiento de la belleza clásica y de la fuerza original, en el que la imitación de la naturaleza fue reemplazada por una idealización de lo particular: «Del estudio del carácter... surge renacida la belleza perfecta» (*Cicerone*, G. A. ed. de 1929 IV, p. 243; sobre el concepto de «carácter», véanse pp. 429 y 470). Burckhardt resolvía el problema histórico de la transformación y la evolución a la manera del clasicista: tras la culminación renacentista comenzó, en la segunda mitad del siglo XVI, la fase de decadencia y de ruina.

Una de las transformaciones más importantes en la vida espiritual de los primeros tiempos del Renacimiento fue, según Burckhardt, la resultante del «descubrimiento del mundo y del hombre». Consciente de sí mismo, el individuo salió entonces al encuentro del mundo e hizo de él y de su persona objeto de una consideración objetiva. Burckhardt tomó el concepto de «individuo» del *Kosmos* de Alejandro de Humboldt (1845-1862) y de la *Introduction* de Michelent a su *l'Histoire de France*, VII (este último había llegado a sentir odio hacia la Edad Media). Al concepto de «individuo» se unía también el de «reflexión» –como sujeto pensante, que reflexiona sobre sí mismo, el hombre se libera de las cadenas de la sociedad y de las convenciones–. En Schiller, la reflexión servía para salvar el abismo interior entre el sentimiento irreflexivo, naturalmente necesario, y el pensamiento abstracto a través del lazo reflexivo de la experiencia estética y la idea de la razón, y en la segunda mitad del siglo XIX este concepto

reflejaba la separación de individuo y mundo por obra de la objetivación de este último en la consideración científica, sociológica e histórica, así como de la propia persona como objeto de la psicología. Este proceso de reflexión científica encerraba el peligro de la alienación del hombre en el mundo y la erosión de su vida afectiva en sí misma (sobre el *«spleen»* del artista moderno, véase p. 560). También para Burckhardt abría el concepto de «reflexión» la posibilidad de la autorrealización tanto como la de la autodestrucción. En sus *Weltgeschichtliche Betrachtungen (Consideraciones sobre la historia universal)* veía en la reflexión política una fuerza «desintegradora de todas las cosas», y en su *Griechische Kulturgeschichte (Historia de la cultura griega),* de 1872 (publicada póstumamente en 1892 y en 1902), la reflexión desligaba al individuo del colectivo social. Para él, ésta obraba como una fuerza disgregadora dentro del organismo del Estado. El papel de la reflexión en el Renacimiento tuvo rasgos más positivos, pues contribuyó ante todo a que el hombre se liberase del orden social medieval y de los delirios religiosos.

En el capítulo «Cultura» de sus *Consideraciones sobre la historia universal* (publicadas póstumamente en 1905) Burckhardt explica el papel fundamental de la «reflexión» en la evolución cultural en general:

> Llamamos cultura a la suma total de aquellos desarrollos del espíritu que acontecen de manera espontánea y no reclaman ninguna forzosa validez universal.
>
> Ella actúa modificando y deshaciendo sin cesar en las dos organizaciones estables de la vida (= Estado e Iglesia) –menos cuando éstas la han puesto enteramente a su servicio y la han limitado a sus fines–. Cuando no es éste el caso, es la crítica de ambas, el reloj que marca la hora en que en ellas forma y cosa han dejado de concordar.
>
> Ella es además aquel proceso, que adopta millones de formas, en el que las acciones ingenuas de una raza se convierten en un saber reflejado, y en su último y supremo estadio en ciencia y filosofía, en mera reflexión. Pero su entera forma externa frente al Estado y la religión es la sociedad en el sentido más amplio.
>
> *Kultur nennen wir die ganze Summe derjenigen Entwickelungen des Geistes, welche spontan geschehen und keine universale Zwangsgeltung in Anspruch nehmen.*
>
> *Sie wirkt unaufhörlich modifizierend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen (= Staat, Kirche) ein –ausgenommen insofern dieselben sie völlig dienstbar gemacht y zu ihren Zwecken eingegrenzt haben. Sonst ist die Kritik der beiden, die Uhr, welche die Stunde verrät, da in jenen Form und Sache sich nicht mehr decken.*
>
> *Ferner ist sie derjenige millionengestaltige Prozeß, durch welchen sich das naive rassenmäßige Tun in reflektiertes Können umwandelt, ja in ihrem letzten und höchsten Stadium, in der Wissenschaft und Philosophie, in bloße Reflexion. Ihre äußerliche Gesamtform aber gegenüber von Staat und Religion ist die Gesellschaft in weitestem Sinne.* (A.W., VII, pp. 42/43.)

Empero, con toda la experiencia histórica que hay tras esta consideración, en ella se percibe la idea de Hegel, según la cual en el último y supremo estadio de la historia el espíritu se refleja en las formas puras del pensamiento. A pesar de su individuali-

dad, el hombre aparece ahora como parte constitutiva del orden social dinámico. En esta evolución es especialmente valorado el papel de Florencia: ésta fue la ciudad donde se llevaron a la práctica las ideas políticas de la época. De la reflexión política que suponían salió la disciplina de la historiografía. Finalmente, la población entera favoreció conscientemente las artes plásticas. La reflexión fue aquí el elemento dinámico, revolucionario, que impulsó la creación artística. También Venecia aparece caracterizada como un orden social de buen funcionamiento, pero sin el talento literario y el entusiasmo por la Antigüedad (el «paroxismo por la Antigüedad clásica») que habían distinguido a Florencia y luego Roma. En lo tocante a la situación de las cortes, el individualismo condujo a una nueva relación entre el príncipe y el artista: el primero deseaba disimular su falta de legitimidad presentándose como mecenas y haciendo que el brillo del arte se reflejara también en su propia persona.

El desarrollo de la personalidad, el Estado como obra de arte, el refinamiento en el trato y la estetización de la vida misma son algunos de los importantes temas que Burckhardt desarrolló en su historia de la cultura y que contribuyeron a crear el mito del Renacimiento. A lo abigarrado y primitivo de la Edad Media se oponen la conciencia del estilo y el refinamiento; a lo anónimo y colectivo, la personalidad bien perfilada (véase, por ejemplo, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, A. W. VIII, p. 49 –cfr. la concepción diametralmente opuesta de Ruskin, véase p. 546). Mirando al pasado desde la atalaya suprahistórica del historiador, Burckhardt describe el individualismo y sus consecuencias para el Estado, la Iglesia y la cultura. Si Nietzsche elevó a norma la autoconciencia intensificada, al historiador no le pasó inadvertido el peligro que ello suponía. Pero desde la atalaya de la historia universal, la consumación de la individualidad y la exploración del «yo» aparecía como una necesidad, un destino universal (*Die Kultur der Renaissance...*, A. W., V, p. 312).

En el siglo XIX la vieja oposición entre norte y sur se había convertido en un tópico. Para los clasicistas, Italia, con sus raíces en la cultura antigua, fue siempre el gran modelo, al que se oponían, en opinión de los románticos, la profundidad de sentimiento, el anhelo de infinitud y, más tarde, el sentido de lo particular propios del mundo nórdico. Burckhardt veía el periodo del Renacimiento correspondiente a la autoconciencia de los primeros humanistas italianos desligado de la Edad Media, mostrándose contrario a la estimación entonces predominante de la Edad Media. Conviene señalar aquí que el estudio clásico de Georg Voigt *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums (La revivificación de la Antigüedad clásica)* apareció en 1859.

En la tercera parte de *La cultura del Renacimiento,* la herencia antigua es entendida como una componente natural del «alma del pueblo italiano» que, fundida con restos germánicos longobardos, dio origen al espíritu italiano moderno. En el Renacimiento, la tradición italiana marcada por la Antigüedad y la fe cristiana ingenua crearon también, según Burckhardt, una nueva combinación que acabó en el ideal de formación de los humanistas, el sincretismo, la secularización y el individualismo. (De forma semejante describiría más tarde Troeltsch el carácter específico de la cultura occidental y su autoconcepción.)

Burckhardt resolvió el problema que le planteaba la decadencia del Renacimiento, iniciada en el siglo XVI, reduciendo las transformaciones que la produjeron al efecto

de factores exteriores: la intervención exterior dio a los Habsburgo españoles una posición dominante y provocó un regreso a las relaciones feudales. En el dominio del espíritu, este movimiento retrógrado lo inició la Contrarreforma. Con parecido anticlericalismo había descrito Taine el curso de estos acontecimientos: rigidez de la vida política por obra de las instituciones y tutela espiritual de la Iglesia. Para las artes plásticas esto significó el abandono de las normas y del ideal armónico de la época «clásica», cuyo puesto eminente en la historia como fuente de vitalidad y renovación espirituales Burckhardt siempre tuvo a la vista.

La historia de la cultura de Burckhardt termina con un *credo* en la obra de arte como testimonio insustituible del espíritu humano. En las grandes obras no sólo se nos abre una vía de acceso al pasado, sino que también despierta en nosotros un sentimiento de continuidad y conexión históricas. A la ciencia le incumbe preservar lo que aún ha quedado: «Sí, la veneración de los restos del arte y la laboriosa combinación de los restos de la tradición constituyen una parte de la religión actual... La capacidad de veneración que hay en nosotros es tan esencial como el objeto venerado» (*Weltgeschichtliche Betrachtungen,* R. Stadelmann [ed.], 1949, p. 323).

Podemos contar a Burckhardt, junto a Ranke y Droysen, entre los representantes más destacados del historicismo de mediados del siglo XIX. Su descripción del Renacimiento aparece como un gran cuadro estático en el que centra su atención, lo examina desde los más diversos ángulos y lo delimita respecto de las épocas precedente y subsiguiente. Ya los Schlegel habían descrito el esfuerzo del historiador por trasladarse a una época pretérita para captar su esencia en sus distintas manifestaciones. De manera similar habla Burckhardt del interés objetivo del historiador en sumergirse en el pasado «para hacer del mundo pasado y actual una posesión espiritual» (*Weltgesch. Betr.*, p. 98). El siglo XIX no poseía la espontaneidad y el vigor que distinguieron al Renacimiento. Pero estaba en condiciones de apropiarse *científicamente* de la herencia de épocas, pueblos y culturas de otros tiempos. Coincidiendo con los románticos, Burckhardt asegura que su siglo, orientado a lo universal, dejará un gran legado a la literatura de la posteridad. La firme creencia en la vocación del historiador de, al menos desde la historia, volverse «más sabio», y quizá de mostrar a su propia época, supuestamente grisácea y nostálgica, un periodo que fue de vigor, color y belleza plenos, preservaba a Burckhardt de la fuerza disgregadora de la reflexión histórica, de la alienación y de la pérdida de la realidad. Como más tarde Aby Warburg, Burckhardt extraía fuerzas anímicas del estudio de la historia y de las bellas artes (cfr. Pochat, 1983, pp. 86 s.). El verdadero estudioso y humanista conserva su libertad de juicio y dirige su mirada a las grandes realizaciones del hombre en el dominio de la historia y del arte: «Para el hombre reflexivo, la disposición a abrir el espíritu a toda grandeza que pueda mostrarle la historia universal hasta ahora acontecida es una de las pocas condiciones seguras de una de las formas mayores de felicidad espiritual» (*Weltgesch. Betr.*, p. 19).

En los textos de Ruskin, Taine y Burckhardt, la crítica de arte llegó a un elevado nivel, pero al mismo tiempo encontró su final, pues quedó absorbida en la *historia del arte* (cfr. Forssman, 1971, p. 58). Hemos visto cómo en medio del siglo XVIII la estética se constituyó en una rama de la filosofía para luego independizarse en el marco del

idealismo y de la filosofía de la historia de Hegel. A mediados del siglo XIX se abandonó la fundamentación trascendental de la estética, encontrando ésta su puesto en la psicología, en cuyo marco sería en adelante investigada científicamente como fenómeno de la percepción, la asociación y la facultad de juzgar. Durante los siglos XVII y XVIII se había constituido el «sistema moderno de las artes». En el XIX éste se convirtió en objeto de una disciplina independiente de las ciencias históricas: la *historia del arte*. El estudio positivista de obras y fuentes quedó entonces sujeto a la perspectiva superior del historicismo. A fines del siglo XIX se atendió principalmente al fenómeno del *estilo* como expresión del individuo, de un mundo artístico o de una época, tratando de profundizar en su significación para la historia del arte y de la cultura desde la evolución inmanente del arte y las leyes del contemplar y del crear establecidas por la estética psicológica, la sociología y la historia general de las ideas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Bibliografía

Fuentes

Absalom von Springiersbach, *Sermones festivales. Sermo XX in Annuntiatione Beatae Mariae,* MPL 211, c. 121 s. (cit. en Assunto, 1963, pp. 166-167).

Accademia Ercolanese di Archeologia, *Le Antichità di Ercolano,* I-X, Nápoles, 1755-1831.

Accolti, P., *Lo inganno de gl'ochhi, prospettiva pratica,* Florencia, 1625.

Adam, R., *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian, at Spalato, in Dalmatia,* Londres, 1764.

Adam de Belladonna, véase *Liber de Intelligentiis.*

Addison, J., *Dialogue on the Usefulness of Ancient Medals,* Londres, 1726.

—, *The Spectator* 114, 291, 339, 414 (12 de junio-3 de julio de 1712). Véase *Essays from the Spectator,* ed. J. Sharpe, Londres [1830], 1894.

Adelardo de Bath, *De eodem et diverso,* IV, 1, 25 (cit. en Assunto, 1963, p. 165).

—, *Quaestiones naturals,* ed. M. Müller (Münster... Beiträge XXXI, 2), Münster, 1934.

Agrippa, H. C. de Nettesheim, *De occulta philosophia Libri Tres,* Colonia, 1533.

—, *Die Cabbala,* ed. F. Barth, Stuttgart, 1855.

Agucchi, G. B., *Trattato d'arte. Trattato della pittura* [1607-1615], imp. 1646 (cit. en D. Mahon, 1947, pp. 111-154, 231-275).

Agustín, S., *Confessiones.*

—, *De civitate Dei libri XII,* ed. B. Dombart y A. Kalb, Stuttgart, 1928-1929; reimp. Darmstadt, 1981.

—, *De doctrina christiana,* MPL 34, II, c. 2.

—, *De musica,* MPL 32, c. 17, 56.

—, *De ordine,* MPL 32, II, c. 14; XII, c. 40.

—, *De trinitate,* MPL 32, c. 889.

—, *De vera religione,* MPL 34, c. 137.

—, *Enarr. in Psalm.,* 45 MPL 36, c. 518.

—, *Epistolae,* 54, 55 CSEL 34/2, 158-213.

—, *In Joh. tract.,* I, 13.

ALANUS DE LILLE, *Anticlaudianus,* MPL 210.
—, *Poema,* MPL 210, c. 579.
—, *Liber de Planctu Naturae,* MPL 210.
—, *Summa de arte praedicatoria,* MPL 210, III, 68 (cit. en DE BRUYNE, 1946, II, p. 49 ss.; III, pp. 68 s.).
ALBERTI, L. B., *Della Pittura. Kleinere kunsttheoretische Schriften,* ed. H. Janitschek, Quellenschriften f. Kunstgesch., XI, Viena, 1877; reimp. Osnabrück, 1970.
—, *Della Pittura,* ed. L. Mallè, Raccolta di Fonti per la storia dell Arte, VII, Florencia, 1950.
—, *On Painting,* ed. J. R. Spencer, Londres [1956], 1975.
—, *De Re Aedificatoria,* Fiorentinae, 1495, facsímil Munich, 1975; *Index Verborum,* ed. H.-K. Lücke, I-III, Munich, 1975.
—, *Zehn Bücher über die Baukunst,* ed. M. Theuer, Viena-Leipzig, 1912; reimp. Darmstadt, 1975.
ALBERTO MAGNO, *Summa de Bono,* antes de 1246.
—, *Comment. in nom. div.*
—, *Summa Theologiae* (cit. en DE BRUYNE, 1946, III, pp. 153-188).
ALCIATI, A., *Emblematum liber,* Augsburgo, 1531; reimp. Hildesheim, 1977.
ALCUINO, *Dialogus de rhetorica et virtutibus,* MPL 101 (cit. en ASSUNTO, 1963, pp. 139-140).
ALEJANDRO DE HALES, *Summa Fratris Alexandri. De pulchritudine Universo,* ed. Quaracchi, II, Florencia, 1924/1948.
ALEMBERT, J. D', «Discours preliminaire de l'Encyclopédie», en *Oeuvres...* París, 1805.
ALHACÉN, *De aspectibus. I: Opticae thesaurus Alhazeni Arabis libri septem,* ed. R. Risner, Basilea, 1572; reimpr. Nueva York, 1972.
ALISON, A., *Essays on the Nature and Principles of Taste* [1790], Edimburgo, 1825.
ANSELMO DE CANTERBURY, *Meditationes,* MPL 158, c. 710 A-711 A; 806 C-807 B.
—, *Opera Omnia,* I-II, París, 1854/1864.
APOLONIO DE PERGA, *Des Apollonius von Perga sieben Bücher über die Kegelschnitte,* ed. H. Balsam, Berlín, 1861.
ARETINO, P., *Lettere sull'arte di Pietro Aretino,* ed. F. Pertile y E. Camesasca, I-III, Milán, 1957-1960.
ARISTÓTELES, *De anima,* W. Theiler, Darmstadt, 1959.
—, *De caelo* (véase también TOMÁS DE AQUINO).
—, *De generatione animalium,* ed. J. Kollesch.
—, *De sensu.*
—, *Metaphysica*, ed. W. Jaeger, Oxford, 1957.
—, *Meteorologica,* H. Strohrn, Darmstadt [1970], 1984.
—, *Ética a Nicómaco,* ed. F. Dirlmeier, Darmstadt [1956], 1983.
—, *Física,* ed. H. Wagner, Darmstadt, 1983.
—, *Poética,* ed. M. C. Curtius, Hildesheim-Nueva York, 1973; ed. M. Fuhrmann, Munich, 1976; ed. H. House, Londres, 1964.
—, *Política,* ed. O. Gigon, Munich [1978], 1984.
—, *Retórica.*
—, *Werke,* ed. O. Gigon, Stuttgart, 1961.
—, *Werke,* ed. F. Grumach y H. Flashar, Darmstadt, Lizenzausgabe.
ARISTOXENOS DE TARENTO, *Metrik und Rhythmik des klassischen Hellenentums,* ed. F. Saran, trad. R. Westphal, 1883; Leipzig, 1893; reimp. Hildesheim, 1965.

ARMENINI, G. B., *De' veri precetti della pittura,* Rávena, 1587; reimp. en parte en *Scritti d'Arte,* 1, ed. P. Barocchi, Milán, 1979, pp. 1583-1594; reimp. Hildesheim, 1971.
Ars Poetica, Escuela de Alcuino, ed. Zechmeister, Viena, 1877.
ASCLEPIO, véase *Corpus Hermeticum, Lib. II.*
AVERROES, *Averrois cordubensis commentarium medicum in Aristotelis poetriam,* ed. Philipi, trad. Hermannus Alemannus, Venecia, 1481.
AVICENA, *Avicenna's Psychology: An English Translation of the Kitab al-Najat,* ed. F. Rahman, Londres, 1952.
—, *Liber canonis,* trad. Gerardo de Cremona, Venecia, 1507; reimp. Hildesheim, 1964.
BACON, F., *Instauratio Magna. II: Novum Organum,* trad. A. Th. Brück, Neues Organ der Wissenschaften, Leipzig, 1830; reimp. Darmstadt, 1981.
BALDINUCCI, F., *Notizie de' Professori del disegno,* Florencia, 1681, 1728.
—, *Vita del Cavaliere... Bernino,* Florencia, 1682; nueva ed., Viena, 1912.
—, *Cominciamento e progresso dell'arte deli' intagliare in rame,* Florencia, 1686.
BARBARO, D., véase VITRUVIO, 1556.
BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëmeron,* MPG 29, c. 45; c. 76; c. 80; c. 113.
BATTEUX, Ch., *Les beaux arts réduits à un même principe,* París, 1746; reimp., *Principes de la Littérature,* I, Ginebra, 1967. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz,* trad. J. A. Schlegel (³1770), reimp. Hildesheim, 1976.
BAUDELAIRE, Ch., *Les Fleurs du Mal,* 1857.
—, *Salons,* 1845-1863.
—, «Curiosités esthétiques», en *L'Art romantique,* II, ed. M. Lévy, París, 1868. Véase también *Oeuvres Completes,* ed. Y. G. Dantec *et al.*, París, 1961.
BAUMGARTEN, A. G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus,* Halle, 1735; ed. B. Croce, 1936.
—, *Metaphysica,* Halle, 1739, 1779; reimp. Hildesheim, 1963.
—, *Aesthetica,* Fráncfort, 1750-1758; reimp. Hildesheim, 1970.
BEDA EL VENERABLE, *De arte metrica; De tropis; De Schematis,* MPL 90.
—, *Musica practica,* MPL 90, c. 920-923.
—, *Musica quadrata seu mensurata,* MPL 90.
—, *Musica theorica,* MPL 90, c. 910.
BELLORI, G. P., *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni,* Roma, 1672; Roma, 1931.
—, *Idea del Pittore, dello Scultore e dell' Architetto, sulla bellezze naturali superiore alla natura* [1664], en *Le Vite...* 1672, I, 3-13. (Véase PANOFSKY, 1960, pp. 130-139.)
—, *Descrizione delle Immagini dipinti da Raffaelo d'Urbino nelle Camere del. Pal.,* Vaticano-Roma, 1695.
BEMBO, P., *Gli Asolani,* trad. y ed. R. B. Gottfried, Bloomington, 1954.
BERNARDO DE CLARAVAL, *Ad Guidonem abbatem et fratres Arremarenses epistula* 398, MPL 182, c. 610f. (cit. en ASSUNTO, 1963, p. 153).
—, *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem,* XII MPL 182, 452.
—, *Super Cantica Canticorum,* XXIII, 16 MPL 182 (cit. en ASSUNTO, 1963, p. 154).
BERNHARD SILVESTRIS, *De mundi universitate,* ed. Barach-Wrobel, Innsbruck, 1876.
BERNINI, G., véase Chantelou, *Paul de Fréart...* 1665.
BEYLE, M. H. (Stendhal), *Mélanges d'Art,* París, 1932. (Véase también HOLT, III, pp. 40-51.)
BÈZA, Th., *Icones,* Génova, 1580.
BIANCHINI, A., *Del purismo nelle arti,* Roma, 1843.

Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Friburgo-Basilea-Viena-Stuttgart, 1980. Ex 20, 4-5; Lib. Sap.; Cantar de los Cantares.
BISSCHOP, Jan DE, *Signorum Veterum Icones,* Ámsterdam, 1668-1669.
—, *Paradigmata Graphices Variorum Artificium. Signorum...,* Ámsterdam, 1671, I-II; reimp. Portland, 1972.
BLACKWELL, Th., *An Enquiry into the Life and Writings of Homer,* Londres [1734], 1736.
BLAKE, W., *Complete Writings,* ed. G. Keynes, Oxford, 1979.
— y GRAY, Th., *William Blake's Water Colour Designs for the Poems of Thomas Gray,* ed. G. Keynes, Londres, 1972.
BLONDEL, Fr., *Cours d'Architecture,* I-V, París, 1675-1683.
—, *Cours d' Architecture,* I-VI, París, 1771-1777.
BLUM, H., *Quinque columnarum exacta descriptio,* Zurich, 1550.
—, *Buch von den fünff Sülen,* Zurich, 1554.
BOCCACCIO, G., *Amorosa Visione,* ed. V. Branca, Florencia, 1944.
—, *Decamerone,* cap. VI, 5.
—, *Opere,* ed. P. G. Ricci, en R. Mattioli *et al.* (dirs.), *La letteratura Italiana. Storia e Testi,* vol. 9, Milán, Nápoles, 1965.
BODMER, J. J. y BREITINGER, J. J., *Die Discourse der Mahlern,* Zurich, 1721-1723; reimp. Hildesheim, 1969.
BOECIO, *De institutione arithmetica,* ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867; reimp. Fráncfort, 1966.
—, *De Musica,* VI MPL 63.
—, *Top. aristot. interpret.,* MPL 64.
—, *De consolatione philosophiae,* III, 8, 212. MPL 63, c. 751/752.
BOILEAU, N., *L'Art Poétique,* París, 1674.
—, *De Sublimitate,* París, 1674. (Véase H. v. STEIN, 1886, pp. 4 ss.)
—, *Oeuvres Completes,* intr. A. Adam, París, 1966.
BORGHINI, R., *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella...* Florencia, 1584; reimp. Milán, 1967.
BORROMEO, S. C., *Institutiones fabricae et supellictilis ecclesiasticae,* 1577. Véase *Trattati d'arte...,* ed. P. Barocchi, III, Bari, 1962, pp. 1-113.
BOSCHINI, M., *Carta del Navegar Pitoresco,* Venecia, 1660. Nueva edición de A. Pallucchini, Civ. Ven., Fonti e Testi, 7, Venecia-Roma, 1966.
—, *Rieche Minere della Pittura Veneziana,* Venecia, 1664.
BOUHOURS, Le Père, *La maniere de bien penser dans les ouvrages de l'esprit,* París, 1687.
BOULLÉE, E., *Essai sur l'art, Traité d'architecture* [1770-1784], ed. H. Rosenau, Londres, 1954.
BOUTERWEK, F., *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit,* I-XII, Gotinga, 1801-1819.
—, *Aesthetik,* Leipzig, 1806; reimp. Hildesheim, 1976.
—, *Kleinere Schriften philosophischen, ästhetischen, und literarischen Inhalts,* Gotinga [1791], 1818; reimp. Hildesheim, 1975. (Apéndice: «Ideen zur Metaphysik des Schönen. Eine Zugabe zur Ästhetik und Parallelen».)
BREITINGER, J. J., *Von dem Einfluss und dem Gebrauch der Vorstellungskraft für die Verbesserung des Geschmacks,* Zurich, 1727.
—, *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse,* Zurich, 1740.
—, *Critische Dichtkunst...,* Zurich, 1740.
—, véase también BODMER, J. J., *Die Discourse der Mahlern,* I-IV, Zurich, 1721-1723.

BRUNO, G., *De Immenso* [1586], en B. Croce *et al.* (eds.), *Opere,* Bari, 1923-1927.
BRUYNE, E. DE, véase bibliografía general: *Études d'esthetique medievale,* I-III, Brujas, 1946.
BUENAVENTURA, S., *De triplice via, Additamentum* III (cit. en ASSUNTO, 1963, p. 180).
—, *Hexaëmeron,* V; XII, 14386 b.
—, *In Sententias,* I, iii, Op. omn. I, 72; I, xxxi, Op. omn., I. 540.
—, *Itinerarium mentis in Deum,* I, 2, 297; II, 12, 303.
—, *Sermo de S. Bartolommeo* IX, 57 (cit. en DE BRUYNE, 1946, III, p. 196).
—, *Soliloquium IV,* 4.
—, *Opera omnia,* ed. Quaracchi, I-VI, Florencia, 1882-1893.
BURCKHARDT, J., *Der Cicerone,* 1855 (GA, IIII/IV), 1933.
—, *Die Kultur der Renaissance in Italien,* 1860 (GA V), 1930.
—, *Die Kunst der Renaissance in Italien,* 1867 (GA IV), 1932.
—, *Weltgeschichtliche Betrachtungen,* 1905 (GA VII), 1929; también R. Stadelmann (ed.), Pfullingen, s. f.
—, *Gesamtausgabe* (GA), Stuttgart, Berlín, Leipzig, I-XIV, 1929-1934.
BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* Londres, 1757-1759; nueva edición de J. T. Boulton, Londres, 1958.
—, *Al.: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen,* trad. F. Bassenge, Riga, 1773; nueva edición de W. Strube, Hamburgo, 1980.
—, *Reflections on the Revolution in France,* Londres, 1790; Harmondsworth, 1976.
BURLINGTON, Lord, *Palladio-Fabbriche Antiche,* Londres, 1730.
CALCIDIO, *Commentarium in Platonis Timaeum,* ed. Wrobel, Leipzig, 1876.
CALLI, A., *Discorso de' colori di A. C. Padova* [1595], en *Scritti d'arte del Cinquecento,* ed. P. Barocchi, 11, Milán, 1971.
CAMERARIUS, J., el Joven, *Symbolorum & emblematum... centuriae quator,* Nuremberg, 1593; Fráncfort, 1595-1597; 1605. (Cfr. HENKEL-SCHÖNE, *Emblemata,* 1967.)
CAMPBELL, C., *Vitruvius Britannicus,* Londres, 1715-1717 (I, 11); 1725 (III); reimp. J. Harris (ed.), Nueva York, 1967.
CARDUCHO, V., *Diálogo de la Pintura, su Defensa, Origen, Esencia, Definición, Modos y Diferencias...* Madrid, 1633; reimp. Madrid, 1923.
CARLYLE, Th., *Sartor Resartus* [1832], *Works,* 1, Londres, 1896.
—, *Past and Present* [1843], *Works,* 10, Londres, 1897.
CARTARI, V., *Imagini delli dei de gl'antichi,* Venecia, 1557; reimp. Graz, 1963.
Carteggio inedita d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, vols. I-III, ed. G. Gaye, Florencia, 1839-1840.
CASSIODORO, *Institutiones,* II. MPL 70.
CASTELVETRO, L., *Poetica d'Aristotele,* Basilea, 1576.
CASTIGLIONE, B., *Opere,* ed. C. Cordie, *La lett. it., Storia e testi,* vol. 27, Milán-Nápoles, 1960.
—, *Il Libro del Cortegiano,* ed. V. Cian, Florencia, 1947.
—, *Carta a León X,* en E. Gilmore Holt, *Documentary History...* I, 1957, p. 289.
CATS, J., *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinnebeelden,* Rotterdam, 1627. Entre otras muchas reediciones: *Sinne en Minnebeelden,* ed. J. Bosch, Kempen, 1960.
CAYLUS, A. C., conde de, *Receuil d' Antiquites,* I-VI, París, 1752-1767.
CELLINI, B., «Autobiografia», *Opere,* ed. C. Cordié, *La lett. it., Storia e testi,* vol. 27, Milán-Nápoles, 1960.

CENNINI, C., *Il libro dell' Arte,* hacia 1390, Lanciano, 1933.
—, *Das Buch von der Kunst,* en *Quellenschriften,* nueva serie I, ed. A. Ilg, Viena, 1871.
CESARIANO, C., véase VITRUVIO, 1521.
CHAMBERS, W., *A Treatise on Civil Architecture,* Londres, 1759.
—, *A Dissertation on Oriental Gardening,* Londres, 1772.
CHAMPFLEURY, J., *Salon,* 1848.
—, *Le Réalisme,* París, 1857.
—, *Histoire de la caricature moderne,* París, 1865; ed. J. Lacambre, París, 1973.
CHANTELOU, Paul de Fréart, *sieur de, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France* [1665], ed. L. Lalanne, París [1885], 1930.
CHATEAUBRIAND, F.-A. de, *Génie du Christianisme,* París [1802], 1838.
CHENIER, J., *Poésies,* «La Raison», Bruselas, 1842.
CHEVREUL, M. E., *Loi du contraste simultane des couleurs,* París [1838], 1938.
CICERÓN, *De amicitia,* XIV, 5 (Loeb Classical Library).
—, *De inventione,* II, i (LCL).
—, *De natura deorum,* 8, 18 (LCL).
—, *De oratore,* III, 151 F; pp. 161 ss. (LCL).
—, *De opt. gen. or.,* I, 3, 4 (LCL).
—, *Epistulae Ad Atticum,* ed. H. Kasten, Zurich-Munich, 1980.
—, *Tusc.* I, 64 (LCL).
—, *Orator* II, 7; II, 8-10; III, 10 (LCL).
CICOGNARA, L., *Storia della scultura... in Italia,* Venecia, 1813-1818.
—, *Catalogo ragionato dei libri d'arte...* Pisa, 1821.
COCHIN, Ch. N., *Voyage d'Italie,* 1-3, París, 1758.
—, *Receuil de quelques pièces concernant les Arts,* París, 1757.
—, *Memoirs inédits,* ed. M. Ch. Henry, París, 1880.
— y BELLICARD, J., *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneum avec quelques reflexions sur la peinture et la sculpture des anciens,* París, 1754.
COLERIDGE, S. T., *Lyrical Ballads* (véase WORDSWORTH).
—, *Biographia Literaria,* Londres, 1817 (esp. cap. 13), ed. J. Shawcross, Oxford, 1907.
COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili,* Venecia, 1499.
—, *The Dream of Poliphilus,* facsímil, ed. G. D. Painter, Londres, 1963.
COMTE, A., *Cours de philosophie positive,* I-VI, París [1842], 1848; Bruselas, 1969.
CONDILLAC, abate, *Traité des sensations,* Londres-París, 1754; trad. G. Carr, Londres, 1930.
CONDIVI, A., *Vita di Michelangelo,* Roma, 1553.
CORDEMOY, J. L., abate de, *Nouveau Traité de toute l'Architecture,* París [1706], 1714; reimp. París, 1966.
Corpus Hermeticum, ed. Nock-Festugière, I-IV, París, 1945-1954.
Correspondance des directeurs de l' Academie de France a Rome, I, ed. Montaiglon, París, 1887; reimp. París, 1964.
CORTESE, P., *Carta a Angelo Poliziano* (cit. en G. SANTANGELO, *Il Petrarchismo...* Roma-Palermo, 1962, p. 36).
COYPEL, Ch.-A., *Discours sur la peinture,* París [1726], 1732.
—, *Oeuvres,* París, 1720-1752; reimp. Ginebra, 1971.
COZENS, A., *Principles of Beauty Relative to the Human Head,* Londres, 1778.

—, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape,* Londres, 1785; ed. P. Lavezzani, Canova, 1981.
CRAMER, D., *Quatuor Emblematum Sacrorum Decades.*
—, *Octoginta emblemata moralia nova,* Fráncfort [1617], 1630; reimp. Hildesheim, 1981.
CREUZER, F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen,* Leipzig (1810-1812), 1819-1822; 1837-1843.
CRISIPO, «Fragmentos», en *Fragmenta stoic. vet.,* ed. H. Diels, 1921-1924: I: fr. 87, 88, 171. 11: fr. 61, 599, 1133, 1163.
CRISOLORAS, M., *Epistola 3* MPG 156, c. 1410 (cit. en C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453,* Sources and Documents), Englewood Cliffs, N J, 1972, pp. 254-255.
CROUSAZ, J. P., *Traité de Beauté,* París, 1714.
CROWE, J. A. y CAVALCASELLE, G. B., *The Early Flemish Painters, the practices of their lives and works,* Londres, 1857.
—, *The History of Italian Painting from its Origins to the XVI^ths Century,* Londres, 1864-1871.
—, *Life and Times of Titian,* Londres [1877], 1881.
—, *Raphael,* Londres, 1882-1885.
DANTE, *Convito.*
—, *Divina Commedia. Purg.* XI, 94-96.
—, *Tutte le Opere,* Soc. Dantesca It., Florencia, 1961-1964.
DANTI, V., *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni,* Florencia, 1567. (Véase *Trattati d'arte...* I, ed. P. Barocchi, Bari, 1960, pp. 207 ss.)
—, Véase también J. B. VIGNOLA, *Le due regole...* 1583.
DELACROIX, E., *Le Journal d'Eugene Delacroix, 1822-1863, Oeuvres litteraires,* París, 1923.
DELLA VALLE, G., *Lettere Sanesi,* Roma, 1785.
DELORME, Ph., *Le premier tome de l'architecture,* París, 1567; facsímil, Ridgewood, 1964.
—, *Nouvelles inventions pour bien bastir,* París [1567], 1578.
Democriti Abderitae Operum fragmenta, ed. F. G. A. Müller, Berlín, 1843.
—, *Die Seele-der Sitz des Schicksals,* ed. W. Schumacher, Berlín, 1938.
DESCARTES, R., *Discours de la Methode* [1637], *Oeuvres,* VI, París [1897], 1965.
—, *Dioptrique* [1637], *Oeuvres,* VI, pp. 79-228.
—, *Meditationes,* París [1641], *Oeuvres* VII, 1964.
—, *Les Passions de l'ame,* 1649.
—, *Oeuvres,* ed. Ch. Adam y P. Tannery, París, 1897-1913; reimp. París, 1956.
DIACCETO, F., *Cattani da, Opera Omnia;* en ellas, *De Pulchro,* Basilea, 1563.
DIDEROT, D., *Salons 1759-1781,* ed. J. Seznec y J. Adhémar, 4 vols., Oxford, 1957-1967.
—, *Salons,* en Collection Miroir de l'art, ed. J. Seznec, París, 1967.
—, «Essai sur la peinture» [1766, 1796], ed. Naigeon, *Mémoires sur la vie et les oeuvres de Diderot,* París, 1798.
—, Véase también E. M. BUKDAHL, *Diderot, Critique d' Art,* 1-2, Copenhague, 1980-1982.
—, «Salon de 1765», «Essais sur la peinture: Beaux Arts I», en E. M. Bukdahl, A. Lorenceau y G. May (eds.), *Oeuvres Complètes de Diderot,* vol. XIV, París, 1984.
DIETTERLIN, W., *Architectura von Austheilung, Symmetria und Proportion der fünff Seulen,* Nuremberg, 1598; reimp. Darmstadt, 1965.
DIÓN DE PRUSA (Crisóstomo), *XII Olympische Rede,* trad. alem. W. Kraut, Ulm, 1899.
DIONISIO AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia,* ed. P. Hendrix, Leiden, 1959. Véase también *La hierarchie celeste,* ed. G. Heil, trad. M. de Gandillac, Sources Chret., 58, París, 1958.

—, *De divinis nominibus,* MPG III, ed. S. Lilla, Studi e testi, 263, Vaticano, 1970.
DIONISIO DE HALICARNASO, *De compositione verborum,* ed. Usener-Radermacher, Leipzig, 1904-1929 [ed. ingl.: *The Critical Essays,* 1-2, ed. S. Usher, Cambridge (Mass.)-Londres, 1974].
DOLCE, L., *L' Aretino. Dialogo della Pittura,* Vinegia [1557, 1565]; *Trattati d'arte...* I, ed. P. Barocchi, Milán, 1960.
—, *Dolce's Aretino,* ed. M. W. Roskill, Nueva York, 1968.
—, *Aretino oder Dialog über Malerei,* trad. C. Cerri, en *Quellenschriften...* I, ed. R. Eitelberger, Viena, 1871.
DOURIS DE SAMOS, véase: *Sources and Documents,* J. J. Pollitt, Prentice Hall, 1965.
DRYDEN, J., *A Parallel of Poetry and Painting,* Londres, 1695; *The Works of John Dryden,* vol. XVII, Londres, 1808, pp. 279-499.
DUBOS, J. B. Abbe, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* 1-2. París [1719], 1770. Reimp. Ginebra, 1967.
DUBREUIL, J., *La perspective pratique,* I-III, París, 1649.
DU CERCEAU, J. A., *Livre d'Architecture,* París, 1559.
DU FRESNOY, Ch. A., *De Arte Graphica,* París, 1667.
—, *L'Art de Peinture,* trad. de R. de Piles, París, 1668 (con prólogo: «Remarques»).
—, Véase tambien DRYDEN, *A Parallel...* 1695.
DUNS SCOTO, *Opus Oxoniense,* II. (cit. en E. de BRUYNE, III, 1946).
—, *Opera Omnia,* Lyón, 1639. Reimp. T. Gregory (ed.), Hildesheim, 1968/1969.
DURANDO, *Rationale divinorum officiorum,* I-II, Lyón, 1612. (IV, 42.)
DURERO, A., *Unterweysung der Messung,* Nuremberg, 1525. Reimp. Unterschneidheim, 1972.
—, *Vier Bücher von menschlicher Proportion,* Nuremberg, 1528. Reimp., Dietikon/ Zurich, 1969.
—, *Schriftlicher Nachlass,* Lange-Fuhse (ed.), Halle, 1893.
—, *Schriftlicher Nachlass,* H. Rupprich (ed.), Berlín, 1956; 1966-1969.
EKKEHARD IV, *Chronica* MPL 154; véase también *Poetae Latini...* V.
EMPÉDOCLES, *Introduction a l'ancienne Physique,* I-III, J. Bollack (ed.), París, 1965-1969.
EPICURO, *Athenaios,* XII, 546 e f.; 547 a.
—, *The Extant Remains,* C. Bailey (ed.), Oxford, 1926; Hildesheim, 1970.
EUCLIDES, *Elementa,* J. L. Heiberg (ed.), Leipzig, 1883-1888. Reimp. *Die Elemente,* C. Thaer (ed.), Braunschweig, 1980.
FELIBIEN DES AVAUX, A., *Entretiens sur les... plus excellents Peintres,* París, 1666/1688; Trevoux, 1725.
—, *L'Idée du peintre parfait,* Londres, 1707. Reimp. Ginebra, 1970.
FICHTE, J. G., *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre,* 1794/1795, vol. 2, R. Lauth y H. Jacob (eds.), Stuttgart-Bad Cannstatt, 1965.
FICINO, M., *Opera Omnia,* I-II, Basilea, 1576.
FILARETE (AVERLINO), A., *Trattato d'architettura,* J. R. Spencer (ed.), 1-2, New Haven, Londres, 1965.
FILODEMO, «Philodemus and Poetry», en L. P. Wilkinson (ed.), *Greece and Rome* II (1932/1933), pp. 144/151.
—, *Philodemi de musica librorum qui extant,* I. Kemke (ed.), Leipzig, 1884. (Véase también L. P. WILKINSON en *Classical Quarterly* XXXII [1938], pp. 74-81.)

FILÓN JUDAEUS, *De ebreitate,* 89-90.
—, *De Moyse,* III, ii.
—, *De opificio mundi,* 69-71, L. Cohn y P. Wendland (eds.), Berlín, 1896-1915. Reimp. Hildesheim, 1967.
FILÓSTRATO, *Imagines. Die Bilder,* O. Schönberger (ed.), Zurich, Munich, 1968.
—, *Das Leben des Apollonius von Tyana,* V. Mumprecht (ed.), Zurich, Munich, 1983.
FIORILLO, D., *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten,* Gotinga, 1798-1808.
FISCHER VON ERLACH, J. B., *Entwurff Einer Historischen Architektur, In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums und fremder Völcker,* Viena, 1721; Leipzig, 1725. Reimp. Ridgewood, 1964.
FLORIS, C., *Veelderley Veranderinghe van grotissen ende compartimenten...* H. Cock (ed.), Amberes, 1556.
—, *Veelderley niewe inventien van antycksche sepulturen...* H. Cock (ed.), Amberes, 1557.
FORTOUL, H., *De l' Art d' Allemagne,* I-II, París, 1841.
Fragmente, Die Fragmente der Vorsokratiker, W. Kranz (ed.), trad. de H. Diels, 1903, Berlín, 1956 (1-2); 1967 (3).
FRANZISKUS, *I Cantici di S. Francesco,* Fráncfort, 1842.
FRÉART DE CHAMBRAY, R., *Parallele de l'architecture antique et de la moderne,* París, 1650 [ed. ingl.: trad. de J. Evelyn, Londres, 1664].
FRISI, G., *Saggio sopra l'architettura gotica,* Livorno, 1766.
GAFURIUS, F., *De Harmonia musicorum instrumentorum* IV, Milán, 1518.
GALENO, *Opera Omnia* (*Werke,* ed. de G. Kühne), Leipzig, 1821-1829. Reimp. Hildesheim, 1965.
GAURICO, P., *De Sculptura. Florencia* [1504], A. Chastel y R. Klein (eds.), Ginebra, 1969.
GEOFFROI DE VINSAUF, *Poetria Nova.* (Véase FARAL, 1924; DE BRUYNE, II, 1946, 46 ss.)
GESSNER, S., *Idyllen,* Th. Voss (ed.), Stuttgart, 1973.
—, *Brief über die Landschaftsmahlerey,* Zurich, 1787.
GHIBERTI, L., *I Commentarii,* J. v. Schlosser (ed.), Berlín, 1912.
GILPIN, W., *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel: and on Sketching Landscape...* Londres, 1794. Reimp. Farnborough, 1972.
GIOCONDO, Fra, véase VITRUVIO, 1511.
GIORGI, Fra F., *De Harmonia Mundi Totius Cantica Tria,* Venecia, 1525.
GIOVIO, P., *De viris illustribus ante 1524. Elogi (Leonardo, Raffaello, Michelangelo).* Imp. en Tiraboschi, Storia della lett. it., IX. Módena, 1781, pp. 286 ss., 290 ss.
—, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose,* Roma, 1555.
GOEREE, W., *Inleydinge tot de Algemeene Teycken-Konst. Middelburgh* [1668], 1670. Reimp. Soest, 1974.
GOETHE, J. W. VON, *Rede zum Shakespeare Tag,* 1771.
—, *Von deutscher Baukunst,* 1773.
—, *Kenner und Künstler,* 1773/1774.
—, *Italienische Reise,* 1786-1788.
—, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil,* 1789.
—, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst,* 1797.
—, *Briefwechsel mit Schiller.* (Véase Schiller, ed. E. Staiger, 1977.)
—, *Über Laokoon,* 1797.

—, *Die Farbenlehre,* I-III, G. Ott y O. Proskauer (ed.), Fráncfort del Meno [1979], 1984.
—, *Über Ruysdael als Dichter,* 1816.
—, *Kunst und Alterthum,* 1826.
—, *Reflexion Nr. 752.*
—, *Schriften zur Kunst. Schriften zu Literaturtheorien und Reflexionen,* Goethes Werke, vol. XII, H. v. Einem y H. J. Schrimpf (ed.), Hamburgo, 1953.
—, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe,* Weimar, 1887-1919.
GOTTSCHED, J. Ch., *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen,* Leipzig [1730], 1751. Reimp. Darmstadt, 1962.
GRAVINA, G. DA, *Della Ragion Poetica,* 1708; Lanciano, 1933.
GREGORIO (Magno), S., *Epist and Serenum,* en *Mon. Germ. Hist. Epist.,* II, 270, 13 y 271, 1.
—, *In librum regum* III, MPL 79, c. 203.
GROSSETESTE, R., *Summa de Philosophia.*
—, *Hexaemeron,* L. Bauer (ed.), Münster, 1912. (Véase también ASSUNTO, 1963, p. 72.)
GUIDO DE AREZZO, *Regolae musicae rhythmicae,* MPL 141, c. 405. (Véase también ASSUNTO, 1963, p. 148.)
GUILLAUME DE AUVERGNE, *De Bono et Malo.*
—, *De Anima* (cit. en E. DE BRUYNE, III, 1946, pp. 72 ss.).
GUILLAUME DE CONCHES, «In Timeum», J. M. Parent (ed.), *La doctrine de la création dans l'ecole de Chartres,* París, 1938.
HANSLICK, E., *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst,* Viena, 1854. Reimp. Darmstadt, 1981.
HEGEL, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes,* 1807.
—, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse,* 1817; 1827; 1830.
—, *Die Idee und das Ideal.*
—, *Philosophie der Geschichte,* E. Brunstäd y Th. Litt (eds.), Stuttgart, 1961.
—, *Vorlesungen über Ästhetik,* H. G. Hotho y F. Bassenge (eds.), Berlín, 1955.
—, *Vorlesungen über Ästhetik,* Theorie-Werkausgabe, vols. 13-15, Fráncfort [1970], 1975.
HEINSE, W., *Briefe an die Düsseldorfer Galerie, 1776-1777,* F. Winkler (ed.), Sämtliche Werke, 8, Leipzig, 1912/1914.
—, *Ardinghello,* 1787.
HEINSIUS, D., *Emblemata Amatoria,* Ámsterdam, 1613. (Véase M. PRAZ, 1939, pp. 364 ss.)
HEMSTERHUIS, F., *Philosophische Schriften,* I-II, J. Hilss (ed.), Karlsruhe, Leipzig, 1912.
HERÁCLITO, *Fragmente,* Diels (ed.), 1901; tras. de R. Walzer, Florencia, 1939. Reimp. Hildesheim, 1964.
HERACLIUS, *De coloribus et artibus Romanorum,* en Quellenschriften... IV, Ilg (ed.), Viena, 1873.
HERBART, J. F., *Allgemeine praktische Philosophie,* Gotinga, 1808; Sämtliche Werke, I-II, K. Kehrbach (ed.), Langensalza, 1882/vol. II, 1887. Reimp. Aalen, 1964.
HERDER, J. G. VON, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur,* 1767.
—, *Kritische Wälder,* 1769.
—, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache,* 1772.
—, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele,* 1778.
—, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum,* Riga, 1778.
—, *Stimmen der Völker in Liedern,* 1778/1779.

—, *Über Denkmale der Vorwelt,* 1792.
—, *Briefe zur Beförderung der Humanität,* 1795/1796.
—, *Kalligone* [1800], H. Begenau (ed.), Weimar, 1955.
—, *Sämtliche Werke,* B. Suphan (ed.), Berlín, 1877.
HERMENEIA, *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos,* E. Trenkle (ed.), trad. de G. Schäfer, Munich, 1960.
HERÓDOTO, *Historien,* H. W. Haussig (ed.), trad. de A. Horneffer, Stuttgart, 1955.
HILDEGARD V. BINGEN, *Causae et curae. Naturkunde,* trad. y ed. de P. Riethe, Salzburgo, 1974.
—, *Liber Scivias. Wisse die Wege,* M. Böckeler (ed.), Salzburgo, 1954.
—, *De operatione Dei. Welt und Mensch,* H. Schipperges (ed.), Salzburgo, 1965.
Hisperica Famina, Cambridge, 1908.
HOGARTH, W., *Characters and Caricatures,* Londres, 1743.
—, *The Analysis of Beauty,* Londres, 1753. Reimp. Hildesheim, 1974.
HÖLDERLIN, F., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus,* 1796; *Werke,* Pigenot (ed.), vol. 3, pp. 623-625, Stuttgart, 1943.
HOLLANDA, F. DE, *Tractato de pintura antigua* [1548], en *Quellenschriften,* N. F. Eitelberger-Ilg (ed.), Viena, 1889.
HOMERO, *Iliade,* H. Rupe (ed.), Zurich, Munich, 1983.
—, *Odyssee* (xix, 226), A. Weiher (ed.), Zurich, Munich, 1982.
HONORIO DE AUTUN, *De gern. animae,* MPL 172.
—, *Lucidarius,* MPL 172, c. 1116.
—, *Clavis Physicae,* Ms. en París, Bibl. Nat. lat. 6734. (Atribución discutida, cfr. F. YATES, 1982).
HOOGSTRAETEN, S. VAN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de zichtbare Werelt,* Rotterdam, 1678. Reimp. Davaco, 1969.
HORACIO, *Ars Poetica (Epistula ad Pisones).*
—, *Oda* III, 30, 1.
—, *Sämtliche Werke,* H. Färber y W. Schöne (eds.), Zurich, Munich, 1985.
HORÁPOLO, G. Boas (ed.), Londres, 1950.
HOTHO, H. G., *Geschichte der deutschen und vlämischen Malerei,* Berlín, 1842-1843.
HOUBRAKEN, A., *De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen,* I-III, Ámsterdam, 1718/1720; ed. de 1753. Reimp. Ámsterdam, 1976.
HRABANUS MAURUS, *De Universo,* XVIII, 3 MPL 111, c. 492; MPL 112, c. 987.
HUGO, H., *Pia desideria Emblematica,* Amberes, 1624; Danzig, 1647.
HUGO DE SAN VÍCTOR, *Eruditiones didascalicae,* VII MPL 176, c. 771 y 790; VIII, IX (cit. en ASSUNTO, 1963, p. 157).
—, *Expositio in hierarchiam coelestam Sancti Dianysii,* MPL 175, c. 948ff. (Véase DE BRUYNE, II, 1946, p. 212.)
—, *De sacramentis christianae fidei,* I, 9,2. MPL 176c, 317C.
—, *Super Eccles. Hom,* 8 MPL 175 (DE BRUYNE, H, 213).
HUME, D., *A Treatise of Human Nature,* 1739.
—, *Of the Standard of Taste,* 1757.
—, *The Philosophical Works,* T. H. Green y T. H. Grose (eds.), 1-4, Aalen, 1964.
—, *Essays, Moral, Political and Literary,* Londres, 1898; «Of the Delicacy of Taste and Passion».

HUNAIN, ibn I., *The Book of the Ten Treatises on the Eye Ascribed to Hunain...* (809-877 A. D.), ed. y trad. de M. Meyerhof, El Cairo, 1928.
HURET, G., *Optique de portraiture et peinture en deux parties,* París, 1670.
HUTCHESON, F., *An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, and Design,* Londres, 1725. Reimp. La Haya, 1973.
INOCENCIO III, *De sacro altaris mysteria libri sex,* MPL 217, c. 881 B-D.
ISIDORO DE SEVILLA, *De natura rerum* (ed. de J. Fontaine), Burdeos, 1960, pp. 249-251.
—, *De rhetorica.* Etym. lib. II, MPL 82.
—, *Differentiarum,* I, 8 MPL 83, c. 11.
—, *Etymologiae,* XI, 24, c. 415; XIII, c. 471; XLX, 30/31. MPL 83, c. 183.
—, *Sententiarum libri tres,* cap. 8 MPL 82.
ISÓCRATES [ed. ingl.: G. Norlin], Cambridge (Mass.), 1954.
JENÓCRATES, Véase PLINIO e. V., *Nat. Hist.,* lib. 35 y 36. Kalkmann, 1896, 81ss.; B. Schweitzer 1963, I, 105-164; J. J. Pollitt, Sources and Documents, Prentice Hall, 1965.
JENOFONTE, *Memorabilia. Erinnerungen an Sokrates,* P. Jaerisch (ed.), Zurich, Munich, 1980.
—, *Symposion,* G. P. Landmann (ed.), Hamburgo, 1957.
JUAN DAMASCENO, *De imaginibus oratio,* I, 27 MPG 94, c. 1240; c. 1261.
JUAN DE GARLANDIA, «Poetria», en *Romanische Forschungen,* vol. XIII, 1902.
JUAN DE SALISBURY, *Entheticus,* MPL 199.
JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae,* V, 26 MPL 122, c. 919.
—, *Super hierarchiam coelestam S. Dionysii,* I PL 122, c. 132; c. 828; c. 975.
JUNIUS, F., *De Pictura veterum libri tres,* Ámsterdam, 1637; Londres, 1683. Holl.: De Schilder-Konst der Oude... Middelburgh... 1641; Rotterdam, 1694. Reimp. Soest, 1970.
KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft,* Riga, 1781.
—, *Kritik der praktischen Vernunft,* Riga, 1788.
—, *Kritik der Urteilskraft,* Berlín [1790], K. Vorländer (ed.), 1924; Hamburgo, 1974.
KEPLER, J., *Ad Vitellionem Paralipomena* [1604], Ges. Werke, Dyck-Caspar (ed.), vol. II, Munich, 1939.
KINDI, A. AL, *Propagation of Rays: The oldest Arabic Manuscript about Optics (Burning Mirror) from Yakub ibn Ishq al-Kindi,* trad. de Y. Haschmi, Aleppo, 1967.
KNIGHT, R. P., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste,* Londres, 1805. Reimp. Farnborough, 1972.
KUGLER, F., *Handbuch der Kunstgeschichte,* Stuttgart, 1842.
LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état present de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746,* La Haya, 1746. Reeimp. Ginebra, 1970.
—, *Sentimens sur quelques ouvrages...,* París, 1754. Reimp. Ginebra, 1970.
LAIRESSE, G. DE, *Groot Schilderboek,* I-II. Ámsterdam, 1707. Reimp. Soest, 1970 [ed. fr.: *Le Grand Livre des Peintres,* París, 1787. Reimp. Ginebra, 1972].
LAMI, G., *Dissertazione aggiunta al trattato di Leonardo da Vinci* [1757], Florencia, 1792.
LANDINO, Chr., *Disputationes Camaldulenses,* Florencia, 1480.
—, *Comedia di Dante Alighieri poeta divino: col espositione di Christophoro Ladino,* Florencia, 1481; Venecia, 1579.
LANZI, L., *Storia pittorica dell'Italia,* Bassano, 1789.
LAUGIER, M. A., *Essai sur l'architecture,* París, 1753; París, ²1755; W. Herrmann (ed.), Londres, 1963.

LAVATER, F. J., *Physiognomische Fragmente,* Leipzig, Winterthur, 1775/1778; M. Lotsch (ed.) Ingelheim, 1970.
LEBRUN, Ch., *Méthode pour apprendre a dessiner les passions,* París, 1698; Ámsterdam, 1702. Reimp. Hildesheim, 1982.
LE CAMUS DE MÉZIÈRE, N., *Le genie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations,* París, 1980. Reimp. Ginebra, 1972.
LEDOUX, Ch. N., *L'architecture considerée sous le rapport de l' art, des moeurs et de la législation,* París, 1804. Reimp. Hildesheim, 1980.
LEIBNIZ, G. W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1704], Raspe (ed.), Hannover, 1765.
—, *Theodizee* [1710], A. Buchenau (ed.), Leipzig, 1924.
—, *Die philosophischen Schriften,* C. I. Gerhardt (ed.), I-VII, Berlín, 1875-1880. Reimp. Hildesheim, 1960-1979.
LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura,* H. Ludwig (ed.), en *Quellenschriften...* Eitelberger (ed.), XV-XVII, Viena, 1882.
—, *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* I-II, J. P. Richter (ed.), Londres [1939], 1970.
—, *Trattato della Pittura. Treatise on Painting by Leonardo da Vinci,* Ph. Mc Mahon (ed.), I-II, Princeton, 1956.
LEONI, G., *Palladio: I Quattro Libri dell'architettura,* Londres, 1716-1720.
LE ROY, J. D., *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce,* París [1758], 1770.
LESSING, G. E., *Siebzehnter Literaturbrief,* 1759. (W. vol. 3.)
—, *Laocoön, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie,* 1766. (W. vol. 3.)
—, *Hamburgische Dramaturgie* [1767-1769], Stück 96. (W. vol. 4.)
—, *Werke,* O. Mann (ed.), 1-5, Stuttgart, Weimar, 1959-1963.
Liber de Causis (Ps.-Aristoteles), Über das reine Gute, O. Bardenhever (ed.), Friburgo/ i. Br., 1882. Reimp. Fráncfort, 1961.
Liber de Intelligentiis (Adam de Belladonna), Cl. Baeumker (ed.); Witelo-Beiträge zu. Gesch. d. Phil. des M. A., vol. III, H. 2, Münster, 1908.
Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus, H. Bastgen (ed.), Hannover, Leipzig, 1924. (Véase también: MGHL, III; MPL 98, c. 1147 y 1248); *Schriftquellen,* J. von Schlosser (ed.), 1892.
LLULL, R., *Ars brevis.*
—, *De auditu Kabbalistico.*
—, *Ars magna generalis ultima.*
—, *Opera omnia,* Zetzner (ed.), Estrasburgo, 1598; Salzinger (ed.), Maguncia, 1721-1742.
—, *Obras,* M. Obrador *et al.* (eds.), Palma de Mallorca, 1901.
—, *Tractatus novus de astronomia. Hacia 1297,* Ms. en la Bibl. Nat. lat. 17827. (Véase F. Yates, Lull & Bruno, 1, Londres, 1982.)
LOCKE, J., *An Essay Concerning Human Understanding,* Londres, 1690; *Collected Works,* Londres, 1853.
LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'Arte della Pittura,* Milán, 1584. Reimp. Hildesheim, 1968.
—, *Idea del Tempio della Pittura,* Milán, 1590. (Cfr. *Scritti...* pp. 241-376.)
—, *Scritti sulle arti,* P. Ciaroli (ed.), vol. 1, en *Raccolta Pisana di saggi e studi* 33 (1973), Florencia.
LONGINO (PSEUDO), *De Sublimitate. On the Sublime,* D. A. Russell (ed.), Oxford, 1964.
LOTZE, H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland,* Munich, 1868.

LOWTH, R., *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews,* Londres, 1753 (latín) [ed. ingl.: 1787]. Reimp. Hildesheim, 1969.
LOYOLA, I. DE, *Ejercicios espirituales. Geistliche Übungen,* A. Haas (ed.), Friburgo, Basilea, Viena, 1976.
LUCIANO, De domo, § 6-9, trad. de M. Wieland, Munich, 1911 (vol. 5).
—, *Zeuxis oder Antiochos*, trad. de M. Wieland, Munich, 1911 (vol. 3).
—, *Die Hauptwerke,* K. Mras (ed.), Zurich, Munich, 1980.
LUCRECIO, *De rerum natura libri VI,* tras. H. Diels, Berlín, 1923/1924.
MACROBIUS, *Commentarius in Somnium Scipionis. Commentary on the Dream of Scipio,* trad. de W. H. Stahl, *Records of Civilization, Sources and Studies* 48 (1952), Nueva York.
MAJOR, T., *The Ruins of Paestum otherwise Posidonia,* Londres, 1768.
MALLET, P. H., *Introduction à l'histoire de Dannemarc, ou l'on traite de la religion, des loix, des moeurs et des usages des anciens Danois,* Copenhague, 1755.
MANCINI, G., *Trattato della pittura* [1619-1621]. (Véase D. MAHON, *Seicento Art Theory...* Londres, 1947, pp. 279-331.)
MANDER, K. VAN, *Het Schilderboeck. Alkmaar,* Haarlem, 1604. Reimp. Soest, 1969.
—, *Das Lehrgedicht,* R. Hoecker (ed.), La Haya, 1916. Nueva edición corregida H. Miederna, *Den grondt der edel vry schilderconst...* Utrecht, 1973, I-II.
MANETTI, A., *Vita di Filippo di Ser Brunellesco scultore ed architetto fiorentino,* Toesca (ed.), Milán, 1957. C. Varese, *Prosatori vulgari dei Quattrocento,* Milán, Nápoles, 1955, pp. 543-592; D. de Robertis, Milán, 1976.
MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii,* M. Niemeyer (ed.), Halle, 1935.
MATEO DE VENDÔME, *Artes Poeticae. Ars Versificatoria.* Cfr. E. Faral... 1924, p. 148.
MAUROLICO, F., *Photismo de lumine et umbra,* Nápoles, 1611.
MENDELSSOHN, M., *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* [1757], Berlín, en *Phil. Schriften,* Berlín, 1771.
MENGS, R., *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey,* C. Füssli (ed.), Zurich [1762], 1771.
MERSENNE, M., *La Vérité des Sciences. Contre les Sceptiques ou Pyrrhoniens,* París, 1625. Reimp. Stuttgart, 1969.
MÉZIÈRE, LE CAMUS DE, *Le Génie de l' Architecture où l'analogie de cet art avec les sensations,* París, 1780. Reimp. Ginebra, 1972.
MICHIEL, M., *Notizie d'opere del disegno,* en *Quellenschriften...* I, Frimmel (ed.), Viena, 1888.
MIGUEL ÁNGEL, *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti,* K. Frey (ed.), Berlín, 1897.
MOLANUS, J., *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abuso,* Libri IV, J. N. Paquot (ed.), Lovanii, 1771.
MONTESQUIEU, G. DE, Secondat, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art,* (17), Ámsterdam, Leipzig, 1761; vol. VI, París, 1945.
—, *De l'Esprit des Loix,* Ginebra, 1748.
MONTFAUÇON, B. DE, *Antiquité expliquée*, París, 1719.
—, *Les Monuments de la Monarchie françoise,* París, 1729-1733.
—, *Trésor des Antiquités de la Couronne de la France,* L'Aja, 1745 [ed. ingl.: Londres, 1750].
Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum, Hannover, 1826; Leipzig, 1905.

MORITZ, K. Ph., *Über die bildende Nachahmung des Schönen,* 1788.
—, *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können,* 1788.
—, *Über die Allegorie,* 1789.
—, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten,* 1791. (Edición con grabados, Berlín, 1795.)
—, *Schriften zur Ästhetik und Poetik,* H. J. Schrimpf (ed.), Tubinga, 1962.
MORRIS, W., *The Lesser Arts,* Londres, 1877. (Cfr. también Holt, III, pp. 439-448.)
—, *The Collected Works of William Morris,* Londres, 1914.
MORTET, V., *Receuil des textes... 11e-12e siècles,* París, 1911.
MÜLLER, K. O., *Handbuch der Archäologie der Kunst* [1830], Breslau, 1848.
MURATORI, L. A., *Della perfetta poesia,* 1706.
—, *Riflessioni sopra il buon gusto,* 1708; Colonia, 1721.
NICERON, J.-Fr., *Perspective curieuse ou Magie artificielle,* París, 1638.
NICOLÁS DE CUSA, «De docta ignorantia», *Opera Omnia,* vol. I, E. Hoffmann (ed.), Leipzig, 1932; L. Gabriel (ed.), Viena, 1964.
—, «De Beryllo», *Phil-Theol. Schriften,* L. Gabriel (ed.), III, Viena, 1967.
—, *De Visione Dei,* vol. III, pp. 93 ss.
—, *Idiota de sapientia,* vol. III, pp. 419 ss.
—, *Idiota de mente,* vol. III, pp. 479 ss.
—, *Liber de Mente,* J. Ritter y E. Cassirer (eds.), en *Studien der Bibliothek Warburg* X (1927), Berlín.
—, *Opera Omnia,* E. Hoffmann y R. Klibansky (eds.), Leipzig, 1932.
—, *Philosophische-Theologische Schriften,* L. Gabriel (eds.), Viena, 1964-1967.
Nilus, Epist. ad Olympiod. Eparch., IV, 61. (Cfr. W. EILIGER, *Die Stellung der alten Christen...,* 1930, pp. 76-78.)
NIETZSCHE, F., *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1871], K. Schlechta (ed.), Munich, Viena, 1980.
NOVALIS (Hardenberg, F. von), *Schriften,* ed. P. Kluckhohn y R. Samuel, Stuttgart, 1960-1975.
OCCAM, *Tractatus de principiis Theologiae,* ed. Baudry, *Études de phil. méd.* XXIII (1936), París.
OPITZ, M., *Buch von der deutschen Poeterey,* 1624; reimp. Halle, 1955.
OSSIAN, *Fingal an Ancient Epic Poem, in six Books,* trad. J. Macpherson, Londres, 1762 (Com. Cesarotti, 1763; alemán, 1768).
OTLOH DE ST. EMMERAN, *Dialogus de tribus quaestionibus,* XLIII. MPL 146, c. 119 ss. (Véase *Assunto,* 1963, p. 149.)
OVIDIO, *Metamorphosen,* ed. E. Rösch, Zurich-Munich, 1983.
PACIOLI, L., *Summa de Arithmetica,* Venecia, 1509.
—, *De V corporibus regularibus,* Venecia, 1507.
—, *De divina proportione,* Venecia, 1509, en *Quellenschriften...,* ed. Ilg, Viena, 1889.
PAILLOT DE MONTABERT, J. N., *Traité complet de la Peinture,* París, 1829.
PALEOTTI, G., *Discorso,* 1582, en *Trattati d'Arte...* II, ed. P. Barocchi, Bari, 1961, pp. 117 ss.
PALLADIO, A., *I Quattro Libri dell'Architettura,* Venecia, 1570; reimp. Milán, 1976. (Véase también G. LEONI, 1716-1720.)
—, *Memorandum für die Kathedrale in Brescia,* 1567. (Véase R. WITTKOWER, 1962, p. 113, nota 1).
PASSAVANT, J. D., *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi,* I-III, Leipzig, 1839-1858.

PAUL, J. (Richter), *Vorschule der Ästhetik,* 1804, en *Sämtliche Werke,* ed. E. Berend, vol. XI, Weimar, 1935.
PAULINO DE NOLA, *Poema XXVIII (De S. Felice Natal Carm., X),* MPL 61, c. 663-670.
PAUSANIAS, *Description of Greece,* trad. W. H. S. Jones, Nueva York, 1918 (Loeb Class. Libr.).
PECKHAM, J., *John Peckham and the Science of Optics: Perspectiva communis,* ed. y trad. D. C. Lindberg, Madison, 1970.
—, *Tractatus de perspectiva,* ed. y trad. D. C. Lindberg, Franciscan Inst. Publ. Series, núm. 16, Nueva York, 1972.
PÉLERIN, J. (Viator), *De artificiali perspectiva,* Toul, 1505; reimp. Nueva York, 1973.
PELS, A., *Gebruik en Misbruik des Tooneels...,* Ámsterdam, 1681 [4.ª ed., 1707].
PERCY, Th., *Reliques of Ancient English Poetry,* Londres, 1765.
PERRAULT, Ch., *L'Épitre sur le Genie.*
—, *Dialogue des Paralleles des anciens et des modernes en ce qui regard les arts et les sciences,* I-II, París, 1688, 1693; Ámsterdam, 1695; reimp. Munich, 1964.
—, *Le Cabinet des Beaux-Arts, ou receuil des plus belles estampes etc. gravees d'après les tableaux d'un plafond,* París, 1690.
PERRAULT, Cl., *Ordonnance de cinq espèces de colonnes,* París, 1683.
PETRARCA, F., *Rime, Trionfi e poesia latina,* ed. F. Neri, en *La Lett. It., Storia e Testi,* ed. R. Mattioli *et al.*, 6, Milán-Nápoles, 1951.
—, *Prose,* ed. G. Martellotti, en *La Lett. It...,* 7, Milán-Nápoles, 1955.
PICO, Gianfrancesco, *Opera Omnia,* Estrasburgo, 1507; Basilea, 1572-1573.
PICO, Giovanni, *Opera Omnia,* Basilea, 1572.
—, *De hominis dignitate,* 1476.
—, *Heptaplus.*
—, *De ente et uno,* ed. E. Garin, Florencia, 1942.
PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospettiva pingendi,* ed. E. Fasola, Florencia, 1942.
—, *Libellus de quinque corporibus regularibus,* Venecia, 1509 (imp. con Pacioli, *De divina proportione*), en *Quellenschriften...,* ed. Ilg, Viena, 1889.
PILES, R. de, *Remarque* (prólogo a *L'art de Peinture,* de Du Fresnoy), París, 1668.
—, *Dialogue sur le colorit,* París, 1673.
—, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens,* París, 1681.
—, *Abrégé de la vie des peintres,* París, 1699.
—, *Idée du Peintre parfait,* París, 1699.
—, *Cours de peinture par principe... avec une balance des peintres,* París, 1708.
PIMANDER, véase: *Corpus Hermeticum,* ed. Nock-Festugière, París, 1946.
PINO, P., *Dialogo di Pintura,* Venecia, 1548; ed. G. Pallucchini, Venecia, 1946. (Véase también *Trattati d'arte...* I, ed. P. Barocchi, Bari, 1960, pp. 93 ss.)
PIRANESI, G. B., *Antichità Romane,* 1748.
—, *Varie Vedute,* Roma, 1748.
—, *Magnificenze di Roma,* Roma, 1754.
—, *Della Magnificenza et Architettura de' Romani,* Roma, 1761; reimp., ed. J. Wilton-Ely, 1972.
PLANCHE, G., *Études sur l'ecole française (1831-1852),* París, 1855.
PLATÓN, *Apología,* 22 A, ed. J. Riddell, Oxford, 1867; reimp. Hildesheim, 1974.
—, *Leyes,* 2, 652-657; 3, 362 A; 4, 719 B.

—, *Gorgias*.
—, *Hippias mayor,* 298 A.
—, *Ión*, 534.
—, *Crátilo*, 389 A.
—, *Fedón*, 74 a.
—, *Fedro*.
—, *Filebo*, 51 C.
—, *El sofista,* 233 E ss.; 239 D; 265 a-b.
—, *La república,* III, 398 A; VII, 596 A-605 C; VIII, 568 B.
—, *El banquete,* 199 D - 212.
—, *Teeteto,* 266 C-D.
—, *Timeo*.
—, *The Dialogues of Plato,* ed. Jowett, I-V, Oxford, 1892.
PLATTER, F., *De corporis humani structura et usu... libri III,* Basilea, 1583.
PLINIO EL VIEJO, *Naturalis historia libri XXXVII,* ed. R. König y G. Winkler, Zurich-Munich, 1973, esp. vol. 35: libro XXXV (Colores, Pintura, Escultura), 1978.
—, *Natural History,* ed. Loeb, H. Rackharn, W. H. S. Jones, Londres-Cambridge (Mass.), 1952, 1956-1962.
PLINIO EL JOVEN, *Briefe,* ed. H. Kasten, Zurich-Munich, 1984.
PLOTINO, *Enneaden,* ed. R. Volkmann, Leipzig, 1883-1884.
—, *Das Schöne, Das Gute, Entstehung und Ordnung der Dinge nach dem Ersten,* Plotins Schriften, trad. R. Harder, I-VI, Hamburgo, 1956-1971; vol. I, 1956.
PLUTARCO, *Vitae*.
—, *Moralia*, 15 D-16 E; 17 F-18 D; 58 B; 346 R; 748 A, ed. Loeb, Londres-Nueva York, 1914-1948.
Poetae Latini medio aevi, I, Berlín, 1881 ss.
—, V. *Die lateinischen Dichter des Mittelalters,* ed. K. Strecker, Berlín, 1937.
POLICLETO, «Kanon» (referencias en Plutarco, Galeno, Filón - H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* I, 40: Policleto; véase también H. VON STEUBEN, 1973).
POPE, A., *Essay on Criticism,* Londres, 1711.
—, *The Iliad of Homer,* Londres, 1715-1720.
—, *Works,* vol. VII - M. Mack.
—, *Works,* ed. J. Butt, I-XI, Londres, 1961-1970.
PORTA, G. B. della, *Magia naturalis libri viginti,* 1558; Hanau, 1644 (ed. Lione, 1663, 10 vols.).
POUSSIN, N., *Lettres et propos sur l'art,* ed. A. Blunt, París, 1964.
—, *Correspondances de Nicolas Poussin,* ed. Ch. Jouanny, París, 1911 (*Arch. de l'Art fr.,* nueva serie, vol. V).
POZZO, A., *Perspectiva pictorum et architectorum,* I-II. Roma, 1693/1700; Augsburgo, 1708-1711; 1719. (Véase B. Kerber, *Andrea Pozzo,* 1971.)
PRESOCRÁTICOS, *Die Fragmente und Quellenberichte,* trad. e intr. W. Capella, Stuttgart, 1968.
PRICE, U., *Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful,* Londres, 1794; 1810; reimp. Farnborough, 1971.
Prosatori Latini del Quattrocento, ed. E. Garin, Class. it., 13, Milán-Nápoles, 1952.
PROUDHON, P. J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* París, 1865; reimp. Farnborough, 1971.

PSEUDO BUENAVENTURA, *Meditationes Vitae Christi. Meditations on the Life of Christ,* trad. y ed. I. Ragusa y R. B. Green, Princeton, 1961.
PSEUDO DIONISIO, véase DIONISO AREOPAGITA.
PSEUDO LONGINO, véase LONGINO.
PTOLOMEO, *Almagesto,* ed. K. Mantius y O. Neugebauer, 1963.
—, *L'Optique de Claude Ptolemée dans la version latine d'après l'arabe de l'emir Eugène de Sicile,* ed. A. Lejeune, Universidad de Lovaina, *Receuil de trav. d'hist. et de phil. ser.* 4, fasc. 8, Lovaina, 1956.
PUGIN, A. W., *Contrasts, or a Parallel between the Noble Edifices of the fourteenth and fifteenth Centuries and similar Buildings of the Present Day, showing the present Decay of Taste,* Londres, 1836.
QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considerations sur les arts du dessin en France,* París, 1791; reimp. Ginebra, 1970.
Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, ed. J. von Schlosser-, en *Quellenschriften,* ed. Eitelberger-Ilg, nueva serie VII, Viena, 1896.
Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik im Mittelalter und der Neuzeit, ed. R. Eitelberger von Edelberg, Viena, 1871. Nueva serie, ed. A. Ilg, Viena, 1888.
QUINTILIANO, *De Institutione Oratoria,* I-XII, ed. H. E. Butler, Londres, 1920 (Loeb Class. Libr.).
QUINTILIANUS, A., *Drei Bücher über Musik,* ed. A. Jahn, Berlín, 1882.
—, *Von der Musik,* trad. R. Schäfke, Berlín, 1937.
RACZYNSKI, A., *Histoire de l'art moderne en Allemagne,* París, 1836-1842. Alemán: *Geschichte der neueren deutschen Kunst* (ed. de H. von der Hagen), 1-3. Berlín, 1836-1841.
RAFAEL, Carta a Baldassare Castiglione, 1516 (cit. en Passavant, *Raphael,* 1839, I, 533).
Receuil des textes relatifs à l'historie de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen-age, 11e-12e s., ed. V. Mortet, París, 1911.
REYNOLDS, J., *Discourses delivered at Royal Academy,* Londres, 1769-1791; 1797.
—, *Discourses on Art,* ed. R. Wark, S. Marino (Cal.), 1959.
RICARDO DE SAN VÍCTOR, *De gratia contemplationis,* II, XVII, XVIII. MPL 196, c. 66. (Véase también DE BRUYNE, III [1946], pp. 250 ss.; *Assunto* 1963, pp. 158-161.)
RIDOLFI, C., *Le Maraviglie dell'Arte, o vero le vite degl'illustri pittori Veneti,* Venecia, 1648; reimp. Roma, 1965; ed. O. von Hadeln, Berlín, 1914-1924.
RIO, A. F., *De l'art chrétien,* París, 1836; 1872.
RIPA, C., *Iconologia,* Roma [1593], 1603; reimp. Hildesheim, 1970.
RIVIUS, W., véase *Vitruvio...,* Nuremberg, 1547.
RORICZER, M., *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit,* Ratisbona 1486; ed. F. Geldner, Wiesbaden, 1965.
—, *Die Geometria Deutsch,* Ratisbona, *ca.* 1487-1488.
ROSENKRANZ, K., *Ästhetik des Hässlichen,* Königsberg, 1853; ed. W. Henckmann, Darmstadt, 1973.
ROUSSEAU, J. J., *Le discours sur l'inegalité,* 1755 (*Oeuvr. C.,* 3).
—, *La nouvelle Heloïse,* 1761 (*Oeuvr. C.,* 2).
—, *Émile,* 1762 (*Oeuvr. C.,* 4).
—, *Du Contrat social,* 1762 (*Oeuvr. C.,* 3).
—, *Oeuvres complètes,* ed. B. Genebin *et al.*, París, 1959-1969.
RUMOHR, C. F. von, *Italienische Forschungen,* 1827-1831; ed. J. von Schlosser, Fráncfort, 1920.

RUNGE, Ph. O., *Hinterlassene Schriften,* Hamburgo, 1840-1841.
—, *Briefe und Schriften,* ed. P. Betthausen, Munich, 1981.
RUSCELLI, G., *Le imprese illustri con espositioni et discorsi,* Venecia, 1566; 1572; 1584.
RUSKIN, J., *Modern Painters,* I, Londres, 1843.
—, *Modern Painters,* II, Londres, 1846.
—, *The Seven Lamps of Architecture,* Londres, 1848.
—, *The Stones of Venice,* Londres, 1851-1853.
—, *Modern Architecture and Painting,* Edimburgo, 1853.
—, *Modern Painters,* III y IV, Londres, 1856.
—, *Elements of Drawing,* Londres, 1857.
—, *Modern Painters,* V, Londres, 1860.
—, *The Relation between Michael Angelo and Tintoret,* Londres, 1872.
—, *Works,* ed. Cook-Wedeerburn, Londres, 1903-1912.
—, *Lectures,* Nueva York, 1978.
SANDRART, J. von, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste,* Nuremberg, Fráncfort, 1675-1679; ed. A. R. Peltzer, Munich, 1925.
SANSOVINO, F., *Delle cose notalibili... in Venecia,* Venecia, 1556.
—, *Venetia... descritta,* Venecia, 1581.
SCALIGER, J., *Poetices Libri Septem,* Ginebra-Lyon, 1561; Leyden, 1594; facsímile, ed. A. Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964.
SCAMOZZI, V., *L'Idea dell'Architettura universale,* Venecia, 1615; reimp. Ridgewood, 1964.
SCHELLING, F. W. J., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus,* 1796. (Véase HÖLDERLIN.)
—, *Ideen zu einer Philosophie der Natur,* 1797.
—, *System des transcendentalen Idealismus,* 1800.
—, *Philosophie der Kunst,* 1802; reimp. Darmstadt, 1966.
—, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (S. W. vol. 7).
—, *Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt.*
—, *Schellings Werke,* ed. M. Schröter, Munich, 1927-1954.
SCHILLER, F. von, *Theosophie des Julius,* 1781 [Cartas filosóficas].
—, *Kallias oder über die Schönheit,* 1793.
—, *Über das Erhabene,* 1793.
—, *Über das Pathetische,* 1793.
—, *Über Anmut und Würde,* 1793.
—, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen,* 1793-1794. Imp. 1795 en «Die Horen».
—, *Rezension über Matthissons Gedichte,* 1794.
—, *Über das Erhabene,* después de 1795.
—, *Über naive und sentimentalische Dichtung,* 1795-1796.
—, *Sämtliche Werke,* ed. G. Fricke y H. G. Göpfert, vol. 5, Munich, 1980.
—, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe,* ed. E. Staiger, Fráncfort, 1977.
SCHLEGEL, A. W., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,* Berlín, 1801-1803; ed. J. Minor, *Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts,* 17-19, Stuttgart, 1884.
—, *Über dramatische Kunst und Literatur. Wiener Vorlesungen 1809-1811,* Heidelberg, 1817.
—, *Kritische Schriften und Briefe,* II, ed. E. Lohner: *Die Kunstlehre,* Stuttgart, 1963.
—, *Kritische Schriften und Briefe,* 5, ed. E. Lohner, Stuttgart, 1966-1967.

SCHLEGEL, F., *Fragment 116* (Athenäum, 1798).
—, *Über das Studium der griechischen Poesie,* 1794-1795.
—, *Über die Griechen und Römer,* 1797.
—, *Philosophische Vorlesungen,* 1804-1806.
—, *Europa*, 1803-1805.
—, *Lessings Geist,* 1804.
—, *Deutsches Museum,* I, 1812.
—, *Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften,* I-II, ed. J. Minor, Viena, 1882.
—, *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804-1806,* ed. Windischmann, Bonn, 1937.
—, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* ed. E. Behler, J. J. Anstett y H. Eichner, Paderborn-Munich-Viena, 1958 -. *Kritische Schriften,* ed. W. Rasch, Munich, 1964.
—, *Gemälde alter Meister,* ed. H. Eichner y N. Lelless, Texte zur Forschung, vol. 46, Darmstadt, 1984.
SCHNAASE, K. J. F., *Geschichte der bildenden Künste,* I-VII (1843-1864), Düsseldorf, 1865-1879.
—, *Niederländische Briefe,* Stuttgart, Tubinga [1834], 1934.
SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung,* I, 1819-1860; ed. J. Frauenstädt, Leipzig, 1873.
—, *Parerga und Paralipomena* [1851], 1873-1874.
—, *Die Platonische Idee* [1860], 1873-1874.
—, *Sämtliche Werke,* I-VI, ed. Frauenstädt, Leipzig, 1973-1974.
Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst, ed. J. A. Overbeck, Leipzig, 1893.
Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst, ed. J. von Schlosser, en *Quellenschriften,* ed. Ilg., nueva serie, IV, Viena, 1892.
SCHUBERT, G. H., *Die Symbolik des Traumes,* 1814; reimp., ed. G. Sauder, Heidelberg, 1968.
Scritti d'arte del Cinquecento, I, ed. P. Barocchi - *La lett. it., storia e testi* 32 (1971), Milán; Turín, 1979.
SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten,* Munich [1860-1863], 1878-1879; Fráncfort del Meno, 1960.
SÉNECA, *Ad Lucilium epistulae morales,* ed. M. Rosenbach, 2 vols., Darmstadt, 1980-1984.
SERLIO, S., *7 Libri dell Architettura:*
—, *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifizi,* Lib. IV, Venecia, 1537.
—, *Secondo libro di perspettiva,* París, 1545; Venecia, 1551.
—, *Regole d'Architettura et Prospettiva,* Venecia, 1619; reimp. Ridgewood, 1964.
SEROUX D'AGINCOURT, J., *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadance au IV^me^ siècle jusqu'a son renouvellement au XVI^e^ siècle,* París, 1823.
SEXTO EMPÍRICO, *Against the Professors,* trad. R. G. Bury, Londres, 1949 (Loeb Class. Libr.).
SHAFTESBURY, Lord Ashley Cooper, *Soliloque, or Advice to an Author,* Londres, 1710.
—, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times,* Londres [1711], 1723; I, ed. Robertson, Londres, 1900.
SOLGER, K. W. F., *Erwin,* 1815; ed. W. Henckmann, Munich, 1971.
—, *Vorlesungen über Ästhetik,* ed. K. W. L. Heyse, Leipzig, 1829; reimp. Darmstadt, 1969.
SORTE, Chr., *Osservazione nelle pittura,* Venecia, 1580; 1594; en *Trattati d'arte...,* ed. P. Barocchi, I, Bari, 1960, pp. 276-301.

SPRINGER, A., *Handbuch der Kunstgeschichte,* I-V, Stuttgart, 1855; Leipzig, 1915-1925.
—, *Über das Nachleben der Antike im Mittelalter,* Estrasburgo, 1867.
STAËL, Mme. de, *La littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales,* 1800.
—, *Del'Allemagne,* 1810; Londres, 1813.
—, *Oeuvres* 1-5, ed. J. de Pange, S. Balayé, París, 1958-1960.
STUART, J. y REVETT, N., *Proposals for publishing an accurate Description of the Antiquities of Athens* [1748].
—, *Antiquities of Athens,* I, Londres, 1762-1816.
SUGER, abad, *Libellus de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii.*
—, *Liber de rebus in administratione sua gestis.*
—, *Oeuvres complètes de Suger,* ed. A. Leroy de la Marche, París, 1867; reimp. Hildesheim, 1979.
SULZER, J. G., *Algemeine Theorie der schönen Künste,* Leipzig, 1771-1774; reimp. Hildesheim, 1967-1970.
Summa de Philosophia, ca. 1250. (Véase E. DE BRUYNE, III, 1946, pp. 149-152.)
SUPERVILLE, H. de, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art,* París, 1827.
TAINE, H., *Philosophie de l'Art,* París, 1865-1869.
—, *De l'Intelligence,* París, 1870.
—, *Voyage en Italie,* 1866 y 1874; París, 1881.
TESAURO, E., *Il Cannocchiale Aristotelico,* Venecia, 1656, 1670.
TESTELIN, H., *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique,* París, 1680.
THANGMAR, *Vita di S. Bernardo de Hildesheim,* en *Quellenbuch,* ed. Ilg, J. v. Schlosser, nueva serie, VII, Viena, 1896. Núm. XXIII.
THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula artium. Technik des Kunsthandwerks im zwölften Jahrhundert des Theophilus Presbyter Diversarum artium schedula.* (Trad. de W. Theobald). 1933. Reimp. (ed. de W. v. Stromer) Düsseldorf, 1984.
THORÉ-BÜRGER, T. E., *Le Salon de 1845, 1846, 1847.* (Ed.: Salons de W. Bürger 1861/1868). París, 1870.
TIECK, L., *Phantasien über Kunst,* 1799. (En *Kritische Schriften,* I-IV). Leipzig, 1848-1852. (Véase también WACKENRODER.)
TIRABOSCHI, G., *Storia della letteratura italiana,* 1-2. Florencia, 1772-1781; ²1787-1793. *Trattati d' Arte del Cinquecento,* I-III. (Ed. de P. Barocchi). Bari, 1960-1962.
TOMÁS DE AQUINO, *Comment. in Aristoteles Nic. Ethica,* I. c. 1. 4, 1167; VI. 1, 3, 1154.
—, *De anima,* XV. (Ed. París, 1539).
—, *De caelo et mundo.* Lib. II, xvi, 132. (Ed. París, 1536).
—, *De div. nom.* (cit. en De Bruyne, III, 362; 398-399).
—, *De veritate,* XV, 2, q. 3.
—, *Expositio S. Boethius... Prol.* (cit. en De Bruyne, III, 285).
—, *Lib. octoginta trium quaestionum,* q. 49 (ed. 1569, III, c. 548).
—, *Summa Theologica. (Deutsche Thomasausgabe),* Salzburgo, Leipzig, 1933. Lib. I, q. 5, 4 (1. Bd. 104 ss.); Lib. I, q. 39, 8 (3. Bd. 236 ss.). Lib. III, q. 78.
TOMÁS DE CITEAUX, *Comment. in Cantica Canticarum.* MPL 206, c. 309.
ULRICH VON STRASSBURG, *Summa de Bono.* (Ed. de J. Daguillon, en Bibliotheque Thomiste, 12). París, 1930.
—, *De Pulchro* (libro II, H. 3, 4 - en Bayer. Akad. d. Wiss., Untersuchungen und Texte). Munich, 1926.

VAENNIUS (Otto van Veen), *Amorum emblemata figuris Aeneis studio,* Amberes, 1608. Reimp. Hildesheim, 1970.
—, *Quinti Horatii Flacci Emblemata,* Amberes, 1607. Reimp. Hildesheim, 1972.
VALERIANO, G. P., *Hieroglyphica,* Basilea, 1556.
VALLA, L., *Elegantiae linguae latinae,* 1434/1435. *Opera Omnia,* Basilea, 1540/1543.
VALLE, G. della, *Lettere Sanesi,* Roma, 1785.
VARCHI, B., *Due lezioni sopra la pittura e scultura,* Florencia, 1546. (En *Trattati d'arte.* Ed. de P. Barocchi, Bari, 1960, 1-52.)
VARRÓN, M. T., *Antiquitatum rerum divinarum disciplinarum libri* I, XIV, XV, XVI (ed. de R. Agahd), Leipzig, 1898. Reimp. Nueva York, 1975.
VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* Florencia, 1550/1568. (Ed. de G. Milanesi, 1878-1881, 9 vols.). Florencia (1906). Reimp. 1973.
VENANTIUS FORTUNATUS, *Carmina* MPL 88.
—, *Akrostichon, Carmen* II, IV - (cit. en Assunto, 1963, pp. 131 ss.).
VICO, G. B., *Scienza nuova prima,* Nápoles, 1725.
—, *Principi di una scienza nuova...* Venecia (1729), 1744.
—, *Opere* (ed. de F. Nicolini), Milán, Nápoles, 1953.
VIGNOLA, J. B. da, *Regole delli cinque ordini d'architettura,* Venecia, 1562. Roma, 1617. Reimp. (Ed. de Ch. Thoenes). Vignola, 1974.
VIGNOLA, J. B. y DANTI, V., *Le due regole della prospettiva pratica,* Roma, 1583.
VILLANI, F., *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus.* (En *Quellensch. f. Kunstgesch...* N. F. VII - J. v. Schlosser.) Viena, 1896, pp. 370 ss.
VILLARD DE HONNECOURT, *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches* ms. fr. 19093 de la Biblioteca Nacional de París (ed. de H. R. Hahnloser), Viena, 1935. Ed. revisada: Graz, 1972.
VINZENZ DE BEAUVAIS, *Speculum Naturale,* I, xxix, 27; xxviii, 2. (Cit. en Assunto, 1963, 171, 172).
VIRGILIO, *Eneida* (ed. de J. Götte), Zurich, Munich, 1983.
—, *Bucolica. Georgica. Catalepton. Landleben* (ed. de J. y M. Götte), Zurich, Munich, 1981.
VISCHER, F. Th., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* 1847-1857. (Ed. de R. Vischer, V-VI), 2ª ed. Munich, 1922/1923. Reimp. Hildesheim, 1975.
—, *Kritik meiner Ästhetik,* 1866/1873. (En *Kritische Gänge,* IV.) Munich, 1923.
—, *Das Symbol* (En *Philosophische Aufsätze Eduard Zeller gewidmet.*) Leipzig, 1887, pp. 153-193 (imp. en *Kritische Gänge,* IV, pp. 420-456.)
—, *Das Schöne und die Kunst, Zur Einführung in die Ästhetik* (ed. de R. Vischer). Stuttgart, 1898.
—, *Kritische Gänge,* 1860-1866, 1873 (ed. de R. Vischer, I-VI). Munich, 1922/1923.
VITRUVIO POLLIO, *De Architectura libri decem* (ed. de S. Ferri), Roma, 1960.
—, *Die Zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber* (ed. de B. Ebhardt), Berlín, 1918; Nueva York, 1962.
—, *Zehn Bücher über Architektur* (ed. de C. Fensterbusch), Darmstadt, 1981.
—, *De Architectura libri decem* (ed. de Fra Giocondo), Venecia, 1511.
—, *De Architettura* (ed. de C. Cesariano), Como, 1521. Reimp. (ed. de C. H. Krinsky) Munich, 1969.
—, *Vitruvius Teutsch...* (ed. de W. Rivius), Nuremberg, 1548. Hildesheim, 1973.
—, *I dieci libri dell' Architettura* (D. Barbaro), Venecia, 1556.

VONDEL, J. van den, *Toneel des menscheliken Levens,* Ámsterdam, 1613.
—, *Den Gulden Winckel der Konstlievenden Nederlanders,* Ámsterdam, 1613. Reimp. Soest, 1976.
VORAGINE, J. de, *Die legenda aurea* (trad. de R. Benz), Colonia, Olten, 1969.
VRIES, J. Vredeman de, *Scenographiae sive Perspectivae...* Amberes, 1560.
—, *Architectura* I-II, Amberes, 1565. III, Amberes, 1578, 1581. Reimp. Hildesheim, 1973.
—, *Theatrum Vitae Humanae,* Amberes, 1577.
—, *Perspective, id est celeberrima ars,* La Haya, 1604/1605. Nueva York, 1968.
WAAGEN, G. F., *Kunstwerke und Künstler in England,* 1. Theil, Berlín, 1837.
—, *Treasures of Art in Great Britain,* Londres, 1854-1857.
WACKENRODER, W. H., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders,* Berlín, 1797. - *Phantasien über Kunst* (con L. Tieck), 1799.
—, *Werke und Briefe* (ed. de H. H. Borcherdt), Berlín [1938], 1949.
WAGNER, R., *Die Kunst und die Revolution,* 1849. (*Schriften...* II, 8-41).
—, *Das Kunstwerk der Zukunft,* 1849. (*Schriften...* II, 42-177).
—, *Schriften und Dichtungen,* Leipzig, 1872.
WEISSE, H., *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit,* I-II, Leipzig, 1830.
WINCKELMANN, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst,* Dresde, 1755 (Kunsttheoretische Schriften, I) (de la 2.ª edición, Dresde-Leipzig, 1756.); Baden-Baden/Estrasburgo, 1962.
—, *Geschichte der Kunst des Alterthums,* I-II, Dresde, 1764 (Kunsttheoretische Schriften, V); Baden-Baden, 1966. También ed. V. Fleischer, Viena, 1913.
—, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst,* Dresde, 1766 (Kunsttheoretische Schriften, IV); Baden-Baden, 1964.
—, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe,* ed. W. Rehm, Berlín, 1968.
—, *Monumenti antichi, inediti,* Roma, 1767 (Kunsttheoretische Schriften, VIII); Baden-Baden, 1967.
—, *Kunsttheoretische Schriften,* Studien zur deutschen Kunstgeschichte, vol. 330 ss., Baden-Baden, 1962.
WITELO, *Perspectiva,* ed. Cl. Baeumker — Beiträge z. Gesch. d. Phil. des Mittelalters, III, H. 2, Münster, 1908.
—, *De Aspectibus* (véase *supra*).
WOOD, R., *The Ruins of Palmyra,* Londres, 1753.
—, *The Ruins of Baalbek,* Londres, 1757.
—, *A Comparative View of the Ancient and Preset State of the Troads...* Londres [1768], 1867.
WORDSWORTH, W., *Preface to the Lyrical Ballads,* Londres, 1798.
YOUNG, E., *Conjectures on Original Composition,* Londres, 1795; ed. E. J. Morley, Manchester, 1918.
ZANETTI, A. M., *Della Pittura Veneziana,* Venecia, 1771.
ZANINI, G. V., *Della architettura, I-II* [1629], Padua, 1677.
ZANOTTI, E., *Trattato teorico-pratico di Propettiva,* Bolonia, 1766.
ZARLINO, G., *Le Istituzioni harmoniche,* Venecia, 1558.
ZUCCARO, F., *Idea de' scultori, pittori e architetti,* Turín, 1607.

Bibliografía general[1]

ASPELIN, G., *Tankens vägar,* I-II, Lund [1958], 1977.

AUERBACH, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Zurich, 1946.

BEARDSLEY, M. C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History,* Nueva York [1966], 1985.

BIALOSTOCKI, J., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft,* Dresde, 1966; Colonia, 1981.

BORINSKI, K., *Die antike Poetik und Kunsttheorie* I. *Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt,* Leipzig, 1914-1924; Darmstadt, 1965.

BOSANQUET, B., *A History of Aesthetics,* Londres, 1892.

CASSIRER, E., «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», en *Vorträge der Bibl. Warburg* (1921/1922), pp. 11-39; Leipzig, 1923.

—, *Philosophie der symbolischen Formen,* I-III, Berlín, 1923-1929; vol. IV, 1931.

—, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffes,* Darmstadt, 1956.

CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter,* Berna-Munich [1948], 1967.

DRESDNER, A., *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie, 1,* Munich [1915], 1968.

DUHEM, P., *Le Système du Monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon a Copernic,* I-X, París [1913-1914], 1959.

GILBEN, K. E. y KUHN, H., *A History of Aesthetics,* Nueva York, 1939; Bloomington, 1954.

HARTMANN, N., *Ästhetik,* Berlín [1953], 1966.

HOLT, E. Gilmore, *A Documentary History of Art,* I-III. Vol. I: *The Middle Ages & The Renaissance,* Nueva York [1947], 1957. Vol. II: *Michelangelo and the Mannerists. The Baroque and The Eighteenth Century,* NuevaYork [1947], 1958. Vol. III: *From the Classicists to the Impressionists,* Nueva York, 1966.

JANSON, H. W. (ed.), *Sources and Documents,* Prentice Hall, 1965.

JOHANNESSEN, K. S., *Kunst og kunstforstäelse,* Bergen, 1978.

JONSSON, I., *Ideer och teorier om ordens konst,* Estocolmo, 1971.

KAEMMERLING, E. (ed.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, 1), Colonia, 1979.

KOYRE, A., *From the Closed World to the Infinite Universe,* Baltimore, 1957.

KRIS, E. y KURZ, O., *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch,* Viena, 1934; Fráncfort, 1980.

KRISTELLER, P. O., «The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas* XII (1951), pp. 496-527; XIII (1952), pp. 17-46. Véase también *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays,* Princeton [1965], 1980, pp. 163-227.

KRUFT, H. W., *Geschichte der Architekturtheorie,* Munich, 1985.

LEE, R. W., «Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin* 22 (1940), pp. 197-269.

LOVEJOY, A. O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea,* Cambridge (Mass.), 1936; Nueva York, 1965.

[1] En la bibliografía de los capítulos no se incluyen los autores mencionados en el anterior apartado.

NAREDI-RAINER, P., *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst,* Colonia, 1982.
OLSCHKI, L. S., *Geschichte der neusprachlichen Literatur,* Heidelberg, 1919-1922.
PANOFSKY, E., «Die Perspektive als symbolische Form», en *Vorträge der Bibl. Warburg* (1924-1925), pp. 258-330; Leipzig, 1924; reed. en *Aufsätze...* 1964.
—, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie,* Hamburgo, 1924; Berlín, 1960.
—, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft,* ed. E. Verheyen, Berlín, 1964.
PEVSNER, N., *Academies of Art. Past and Present,* Cambridge, 1940.
POCHAT, G., *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance,* Berlín, 1973.
—, *Estetik och Konstteori. En översikt,* I-II, Estocolmo, 1981.
PRAZ, M., *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts* (Bollingen Series, 16), Princeton, 1970.
RÜFNER, V., «Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpferturn», *Phil. Jb. d. Görresges.* LXIII (1955), pp. 248-291.
SCHILLING, K., *Geschichte der Philosophie,* I-II, Munich-Basilea [1942], 1951.
SCHLOSSER, Julius von, *Die Kunstliteratur,* Viena, 1924; *La letteratura artistica,* ed. O. Kurz, Florencia [1956], 1964.
SPITZER, L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony,* Baltimore, 1963.
STEIN, H. von, *Die Entstehung der neueren Ästhetik,* Stuttgart, 1886; Hildesheim, 1964.
TATARKIEWICZ, W., *Geschichte der Ästhetik.* Vol I: *Die Ästhetik der Antike,* Basilea-Stuttgart, 1979.
—, Vol. II: *Medieval Aesthetics,* ed. C. Barrett, La Haya-París-Varsovia, 1970.
—, Vol. III: *Modern Aesthetics,* ed. D. Petsch, La Haya-París-Varsovia, 1974.
TIGERSTEDT, E. N., «The Poet as Creator: Origins of a Metaphor», *Comparative Literature Stud.* 5 (1968), pp. 455-488.
TOULMIN, S. y GOODFIELD, J., *The Fabric of the Heavens,* Harmondsworth [1961], 1968.
—, *The Architecture of Matter,* Harmondsworth, 1962; Estocolmo, 1964.
—, *The Discovery of Time,* Harmondsworth, 1965; Estocolmo, 1966.
VENTURI, L., *History of Art Criticism,* Nueva York [1936], 1964.
WELLEK, R. y WARREN, A., *Theory of Literature,* Nueva York [1942], 1956.
WIFSTRAND, A., *Tider och stilar,* Lund, 1944.
WINDELBAND, W. y HEIMSOETH, H., *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie,* Tubinga [1935], 1957.
WOLANDT, G., «Elemente der Ästhetik», en *Lehrstücke der praktischen Philosophie und der Ästhetik,* ed. K. Bärthlein y G. Wolandt, Basilea-Stuttgart, 1977, pp. 191-228.
ZIMMERMANN, R., *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft,* Viena [1858], 1865.

Época arcaica / Antigüedad

ABERT, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik,* Leipzig, 1899.
BIALOSTOCKI, J., «Das Modusproblem in den bildenden Künsten», en *Stil und Ikonographie,* Dresde, 1966, pp. 9-35; Colonia, 1981.
CASKEY, D. L., *Geometry of Greek Vases,* Boston, 1922.

CASSIRER, E., «Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen», en *Vorträge der Bibl. Warburg* (1922-1923), pp. 1 ss.; Leipzig, 1924.
CLARK, D. L., *Rhetoric in Greco Roman Education,* NuevaYork, 1957.
CORNFORD, F. M., *Plato's Cosmology,* Londres, 1937.
DODDS, E. R., *The Greeks and the Irrational,* Boston [1951], 1957.
DUMONT, P. E., «Some Meanings of "Nature"», en A. O. Lovejoy, *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas,* vol. 1, Nueva York, ²1965, pp. 447-456.
EBHARDT, B., véase VITRUVIO (1918), 1962.
ELIADE, M., *Geschichte der religiösen Ideen,* I, Friburgo e. Br., 1978.
FOERSTER, R., «Lucian in der Renaissance», *Archiv f. Literaturgesch.* XIV (1886), pp. 350 ss.
—, «Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance», *Jb. d. K. Preuss. Kunstsamml.* VIII (1887), pp. 38 ss.
FRANKFORT, H., *Birth of Civilization in the Near East,* Londres, 1951.
—, *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* Londres [1954], 1970.
FURBERG, M., *Vision och skepsis,* Estocolmo, 1969.
FURTWÄNGLER, A., *Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste,* supl. vol. 9 del *Jb. f. Klass. Phil.,* 1877; también en *Kleine Schriften,* I, Munich, 1913.
GAVEL, J., *Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro & Cinquecento,* en Acta Univ. Stockholmiensis - Stockholm Studies in the History of Art 32 (1979), Estocolmo.
GIEDION, S., *The Eternal Present,* Washington, 1957.
GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion,* Londres [1960], 1968, pp. 99-105.
GOODYEAR, W. H., *Greek Refinements,* New Haven-Londres, 1912.
GRANT, M., *The Ancient Historians,* Londres, 1970.
GRASSI, E., *Die Theorie des Schönen in der Antike,* Colonia, 1962.
GRIMAL, P., *Les jardins romains à la fin de la Republique et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain,* París, 1943.
GROENEWEGEN-FRANKFORT, H. A., *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East,* Londres, 1951.
GRUBEN, G., *Die Tempel der Griechen,* Munich, 1966.
HILLER, F., «Polyklets Kanon», en *Marburger Winckelmannprogramm.,* Marburgo, 1965, pp. 1-15.
HOUSE, H., *Aristotle's Poetics. A course of eight lectures,* Londres [1956], 1964.
JAEGER, W., *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung,* Berlín [1923], 1952.
KALKMANN, A., *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius,* Berlín, 1898.
KOLLER, H., *Musik und Dichtung im alten Griechenland,* Berna-Munich, 1963.
LABOWSKY, L., *Die Ethik des Panaitios. Untersuchungen zur Geschichte des «decorum» bei Cicero und Horaz,* Leipzig, 1934.
LEROI-GOURHAN, A., *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst,* Fráncfort, 1984 [edición original francesa, París, 1964-1965].
LOVEJOY, A. O. y BOAS, G., *Primitivism and Related Ideas in Antiquity (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, 1),* Baltimore, 1935; Nueva York, 1965.
MATZ, F., «Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta», *Akad. d. Wiss. und d. Lit., Abhandl. d. geistes- und soz. wiss. Kl.* (1958), pp. 381-448.
MÜLLER, E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten,* I-II, Breslau, 1834-1837.
NILSSON, M. P., «Götter und Psychologie bei Homer», *Archiv. f. Rel. Wiss.* 22 (1924), pp. 363 ss.

—, *Geschichte der griechischen Religion,* I-II, Munich, 1967.
NORDEN, E., *Die antike Kunstprosa vom 6. Jh. v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance,* Leipzig, 1898; reimp. Darmstadt, 1983.
ORANGE, H. P. l', *Fra Antikk til Middelalder. Fra legeme til symbol. Tre kunsthistoriske Essays,* Oslo, 1944.
—, *Mot Middelalder,* Oslo, 1963.
OTTO, W. F., *Die Götter Griechenlands,* Fráncfort [1947], 1956.
OVERBECK, J. A., veáse Fuentes: *Schriftquellen...* 1893.
PANOFSKY, E., «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung» [1921], en *Aufsätze...* Berlín, 1964, pp. 169-204.
PAULY-WISSOWA, G., *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike,* I-V, ed. K. Ziegler y W. Sontheimer, Munich [1975], 1979.
POLLITT, J. J., *The Art of Greece (Sources and Documents),* ed. H. W. Janson, Prentice Hall, 1965.
—, *The Art of Rome (Sources and Documents),* ed. H. W. Janson, Prentice Hall, 1966.
—, *Art and Experience in Classical Greece,* Cambridge, 1974.
PRESOCRÁTICOS, véase Fuentes: ed. W. Capella, Stuttgart, 1968.
RICHTER, G. M., *Perspective in Greek and Roman Art,* Londres-NuevaYork, 1970.
SCHÄFER, H., *Von ägyptischer Kunst,* Leipzig, 1930.
SCHÄFKE, R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen,* Berlín, 1934.
SCHEFOLD, K., «Die Griechen und ihre Nachbarn», en *Propyläen Kunstgeschichte,* vol. I, Berlín, 1967.
SCHNEIDER, C., *Kulturgeschichte des Hellenismus,* 1-2, Munich, 1967-1969.
SCHRADE, H., *Der verborgene Gott,* Stuttgart, 1949.
SCHULZ, O., «Zum Kanon Polyklets», Hermes 83 (1955).
SCHWEITZER, B., *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften,* I-II, Tubinga, 1963.
SCRANTON, R. L., *Aesthetic Aspects of Ancient Art,* Chicago-Londres, 1964.
SÖRBOM, G., *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary,* Uppsala, 1966.
Spätantike und frühes Christentum, catálogo de la exposición celebrada en la Liebieghaus, ed. D. Stutzinger, Fráncfort, 1983.
STEFANINI, L., «Ispirazione pitagorica del "Canone" di Policleto», *Giornale Critica della fil. it.* XXVIII (1949).
STENIUS, E., *Tankens Gryning,* Helsingfors, 1953.
STEUBEN, H. von, *Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazona,* Tubinga, 1973.
TIGERSTEDT, E. N., *Interpreting Plato,* en *Acta Universitatis Stockhomiensis - Stockholm Studies in History of Literature* 17 (1977), Estocolmo.
WEBSTER, T. B. L., *Greek Art and Literature, 530-400 B.C.,* Oxford, 1939.
—, *Greek Art and Literature, 700-530 B.C.,* Nueva York, 1960.

Edad Media

ACKERMAN, J. S., «Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan», *Art Bull.* XXXI (1949), pp. 84 ss.
ASSUNTO, R., *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Colonia, 1963.

AUERBACH, E., «Figura», *Archivum Romanicum* 22 (1938). También en *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie,* Berna-Munich, 1967, pp. 55-92.
—, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter,* Berna, 1958.
BAEUMKER, C., «Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts», *Beitr. z. Gesch. d. Phil. des Mittelalters* III, 2 (1908).
BANDMANN, G., *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger,* Berlín [1951], 1981.
BAUMSTARK, A., *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie* (Ecclesia Orans, 10), Friburgo e. Br., 1923.
BELTING, H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion,* Berlín, 1981.
BOAS, G., *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages,* Baltimore, 1948.
BOVING, P. R., *Die Aesthetik Bonaventuras und die aesthetische Einfühlung,* en Franziskanische Studien, vol. 8., Münster, 1921.
—, *Bonaventura und die französische Hochgotik,* Paderborn, 1930.
BRUYNE, E. de, *Etudes d'esthetique medievale,* I-III. (Rijksuniversiteit te Gent, Werken..., vols. 97-99.), Brujas, 1946.
BÜTTNER, F. O., *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung,* Berlín, 1983.
CAMPENHAUSEN, H. von, «Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche», en *Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte. Aufsätze und Vorträge,* Tubinga, 1960, pp. 216-252.
CLAUSBERG, K., *Kosmische Visionen. Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute,* Colonia, 1980.
EILIGER, W., «Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten», en *Studien über christliche Denkmäler* 20 (1930).
—, «Zur Entstehung und der frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst», en *Studien über chr. Denkmäler,* nueva serie, 23 (1934).
FARAL, E., *Les arts poétiques de XII^e et du XIII^e siècle,* París, 1924.
Filosofia Natura Medioevo, Atti del 3.° Congresso internazionale di filosofia medioevale, Mendola (Trento), 31 de agosto-5 de septiembre de 1965, Milán, 1966.
FOCILLON, H., *L' Art des sculpteurs romans,* París, 1931.
—, *The Art of the West,* 1: *Romanesque Art,* Londres, 1963.
—, *The Art of the West,* 2: *Gothic Art,* Londres, 1963.
GIEBEN, S., «Das Licht als Entelechie bei Robert Grosseteste», en *Filosofia Natura Medioevo,* Milán, 1966, pp. 372-378.
GILSON, E., «Dante et la philosophie», *Études de philosophie médiévale* 28 (1939).
—, *Reason and Revelation in the Middle Ages,* Nueva York, 1950.
—, *History of Philosophy in the Middle Ages,* NuevaYork, 1955.
GLUNZ, H. H., *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. (Das Abendland, 2),* Bochum, 1937.
GRABAR, A., «Plotin et les origines de l'esthétique medievale», *Cahiers Archeol.* I (1945-1947).
—, *L'Iconoclasme Byzantin, dossier archeologique,* París, 1957.
GRABMANN, M., *Mittelalterliches Geistesleben,* I-III, Munich, 1926-1936-1954.
—, *Die Kulturphilosophie des Hl. Thomas von Aquin,* Augsburgo, 1925.

—, *Die des Ulrich Engelberti Abhandlung De Pulchro,* Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Texte, Munich, 1926.

GREGORY, T., *Platonismo Medievale. Studi e Ricerche,* Roma, 1958.

—, *L'Idea di natura nella filosofia medievale prima dell'ingresso il secolo XII* (en *Filosofia Natura Medioevo*), Milán, 1966.

HARNACK, A. von, *Dogmengeschichte,* Tubinga, 1922.

HASKINS, H., *The Renaissance of the 12th Century,* Cambridge (Mass.), 1927; Cleveland, 1968.

HEITZ, C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne,* París, 1963.

HELLGARDT, E., «Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur», en *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 45 (1973), Munich.

HOLL, K., «Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung», en *Sitzungsber. d. kgl. preuss. Akad. d. Wiss.,* XXXV, Berlín, 1916.

HUIZINGA, J., *Herbst des Mittelalters,* Munich, 1924.

IVÁNKA, E. von, *Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter,* Einsiedeln, 1964.

JANTZEN, H., *Ottonische Kunst* [1947], Hamburgo, 1959.

—, *Kunst der Gotik,* Hamburgo, 1957.

Judentum im Mittelalter, catálogo de exposición a cargo del Kulturabt. d. Burgenländischen Landesreg., ed. U. Schubert *et al.,* Halbturn, 1978.

KAYSER, H., *Ein harmonikaler Teilungskanon. Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt,* Zurich, 1946.

KITZINGER, E., *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in the Mediterranean Art, 3rd - 7 th century,* Londres, 1977.

KLIBANSKY, R., «The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages. Outlines of a Corpus Platonicum Medii Aevi», en *Studies of the Warburg Institute,* 1, Londres, 1939.

KOCH, H., *Vom Nachleben des Vitruv.*, en *Deutsche Beiträge z. Altertumswiss.*, II, 1, Baden-Baden, 1951.

—, «Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen», en *Forsch. z. Rel. und Lit. d. AT und NT,* nueva serie, cuad. 10., Gotinga, 1917.

KOVACH, F. J., *Die Ästhetik des Thomas von Aquin, eine genetische und systematische Analyse,* Berlín, 1961.

MAGALL, M., *Kleine Geschichte der jüdischen Kunst,* Colonia, 1984.

MAIER, A., *Studien zur Naturphilosophie der Spätscholastik, 1-5. 1. Die Vorläufer Galileis im 14. Jahrhundert,* Roma, 1949.

—, *Ausgehendes Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Geistesgeschichte des 14. Jahrhunderts,* 1-2, Roma, 1964-1967.

MANGO, C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453 A.D.,* en *Sources and Documents,* ed. H. W. Janson, Englewood Cliffs, N. J., 1972.

MEIER, Chr., *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert* (Münster, Mittelalter-Schriften, 34/1), Munich, 1977.

MEYER, H., *Thomas von Aquin. Sein System und seine geistesgeschichtliche Stellung,* Bonn, 1938.

MORTET, V., véase Fuentes: «Receuil...».

OHLY, F., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung,* Darmstadt, 1977.

ORANGE, H. P. l' y NORDHAGEN, P. J., *Mosaics,* Londres [1958], 1966.
PAATZ, W., «Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters», en *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Congreso de Brühl, 1948), Berlín, 1950, pp. 16-27.
PÄCHT, O., «Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* XIII (1950), pp. 13-47.
—, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung,* Munich, 1984.
PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character,* I-II, Cambridge (Mass.), 1953; Nueva York-Londres, 1971.
— (ed.), *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures,* Princeton, 1946. Véase también «Abbot Suger», en *Meaning in the Visual Arts,* Nueva York, 1955, pp. 108-145.
—, *Gothic Architecture and Scholasticism,* Nueva York, 1957.
PEDERSEN, O., *Medeltidens världsbild,* København, 1962; Lund, 1977.
PERPEET, W., *Ästhetik im Mittelalter,* Friburgo-Munich, 1977.
RAND, E. K., *Founders of the Middle Ages,* Cambridge (Mass.), 1928.
RATHOFER, J., «Das goldene Evengelienbuch Heinrichs III (El Escorial cod. vib., 17)», *Miscellaneae Mediaev.* 16, 2 (1983).
SAUER, J., *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters,* Friburgo [1901], 1924; reimp. Münster, 1964.
SAXL, F., *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters,* Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl., 1915 y 1925-1926; III: *Catalogue...,* ed. H. Bober, Londres, 1953.
—, *Lectures,* I-II, Londres, 1957.
SCHAPIRO, M., «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», en *Art and Thought, Festschrift for A. K. Coomarswamy,* Londres, 1947, pp. 130-150.
SCHILD-BUNIM, M., *Space in Mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective,* Nueva York [1940], 1970.
SCHLOSSER, J. v., véase en Fuentes: *Quellenbuch...* 1896.
—, *Schriftquellen...* 1898.
SCHRADE, H., *Vor- und Frühromanische Malerei,* Colonia, 1958.
—, *Romanische Malerei,* Colonia, 1963.
SCHRADE, L., «Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny», *Dt. Vierteljahrsschrift f. Lit. Wiss. und Geistesgesch.* 7 (1929), pp. 229-266.
SEZNEC, J., *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art,* Nueva York [1953], 1961.
SIMSON, O. von, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung,* Nueva York, 1956.
Spätantike und frühes Christentum, catálogo de la exposición celebrada en la Liebieghaus, ed. D. Stutzinger, Fráncfort, 1983.
STEENBERGHEN, F. van, «La philosophie de la nature au XIII[e] siècle», en *Filosofia Natura Medioevo,* Milán, 1966, pp. 114-132.
STÜTZER, H. A., *Die Kunst der römischen Katakomben,* Colonia, 1983.
SUNTRUP, R., *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts,* Münstersche Mittelalter-Schriften, 37, Munich, 1978.

SVOBODA, K., *L'esthetique de Saint-Augustin et ses sources,* Brünn, 1933.
TIGERSTEDT, E. N., *Dante. Tiden, Mannen, Verket,* Estocolmo, 1967.
WEITZMANN, K., *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Textillustration,* Princeton [1947], 1970.
—, *Ancient Book Illumination,* Cambridge (Mass.), 1959.
WELLMUTH, J., SJ, *The Nature and Origins of Scientism,* Milwaukee, 1944.
YATES, F. A., *Lull & Bruno. Collected Essays,* I, Londres, 1982.
ZAHLTEN, J., *Creatio Mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter,* Stuttgarter Beiträge z. Gesch. u. Politik, 13, Stuttgart, 1979.

Renacimiento

BADT, K., *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik,* Colonia, 1963.
BARASH, M., *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art,* Nueva York, 1978.
BAROCCHI, P. (ed.), *Trattati d'arte dei Cinquecento,* I-III, Bari, 1961-1962.
— (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento,* 1-3, Milán, 1971, 1973 y 1977.
BAXANDALL, M., *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450,* Oxford, 1971
—, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy,* Oxford, 1974.
BIALOSTOCKI, J., «The Renaissance Concept of Nature and Antiquity», en *Studies in Western Art,* II, Princeton, 1963, pp. 19-41.
BLUNT, A., *Artistic Theory in Italy, 1450-1600,* Oxford [1940], 1966.
BOAS, G., *The Hieroglyphics of Horapollo* (Bollingen Ser. XXIII.), Nueva York, 1950.
BUCK, A., *Die humanistische Tradition in der Romania,* Berlín-Zurich, 1968.
BURDACH, K., *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst,* Berlín, 1918; Darmstadt, 1963.
CASPAR, M., *Kepler 1571-1630,* Nueva York [1948], 1962.
CASSIRER, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Studien der Bibl. Warburg, X), Berlín, 1927.
—, CASSIRER, E.; KRISTELLER, P. O.; y RANDALL, J. H. jr., *The Renaissance Philosophy of Man,* Chicago-Londres [1948], 1965.
CHASTEL, A., *Marsile Ficin et l'art* (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 14), Ginebra, 1954.
—, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurem le Magnifique,* París [1959], 1961.
—, *The Sack of Rome,* Princeton, 1983.
CLARK, D. L., *Rhetoric and Poetry in the Renaissance,* Nueva York, 1963.
ELWERT, W. T., «Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo», en *La Civiltà Veneziana de Rinascimento,* Florencia, 1958, pp. 125 ss.
FORSSMAN, E., *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts* (Acta Universitatis Stockholmiensis - Stockholm Studies in History of Art, 1.), Estocolmo, 1956.
—, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts* (Acta Universitatis Stockholmiensis - Stockholm Studies in History of Art, 5), Estocolmo, 1961.
—, *Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio* (Acta Universitatis Stockholmiensis - Stockholm Studies in History of Art, 9), Estocolmo, 1965.

FOSTER, L., *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism,* Cambridge, 1969.
GARIN, E., *Der italienische Humanismus,* Berna, 1947.
GIEHLOW, K., «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus», *Jb. d. kunsthist. Samml. d. a. h. Kaiserhauses* XXXII (1915), pp. 1-232.
GOMBRICH, E. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance,* Londres, 1966.
—, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance,* Londres, 1972.
HALL, M. B., *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and the Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and the Sta. Croce, 1565-1577,* Oxford, 1979.
HEMPEL, E., «Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst», *Leipzig/Sächsische Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl.* 100, 3 (1953), pp. 1-42.
HENKEL, A. y SCHÖNE, A., *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts,* Stuttgart, 1967.
HOFMANN, W. (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst,* Munich-Hamburgo, 1983.
KALLAB, W., *Vasaristudien,* Viena-Leipzig, 1908.
KNIPPING, J. P., *Ikonographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden,* I-II, Hilversum, 1939-1940.
KRAUTHEIMER, R., «Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien», *Repertorium für Kunstwiss.* I (1929), pp. 49 ss.
—, *Alberti and Vitruvius,* en *Studies in Western Art,* II, Princeton, 1963, pp. 42-52.
KRISTELLER, P. O., «Augustine and the Early Renaissance», en *Review of Religion* VIII (1944), pp. 339-358.
—, *Studies in Renaissance Thought and Letters,* Roma, 1956.
—, *La Tradizione aristotelica nel Rinascimento,* Padua, 1962.
—, *The Philosophy of Marsilio Ficino,* Gloucester (Mass.), 1964.
—, «Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Jacob Burckhardt», en «*The Renaissance*», *a Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age,* Madison, 1964, pp. 27-52.
—, *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays,* Princeton [1965], 1980.
LARSSON, L. O., *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (Acta Universitatis Stockholmiensis - Stockholm Studies in History of Art, 26), Estocolmo, 1974.
LINDE, U., *Geometrin i en målming av Piero della Francesca,* Estocolmo, 1974.
NACHOD, H., «Francesco Petrarca», en *The Renaissance Philosophy of Man,* Chicago-Londres [1948], 1965.
NARDI, B., «Letteratura e cultura veneziana dei Quattrocento», en *La Civiltà Veneziana del Quattrocento,* Florencia, 1957, pp. 99-145.
PANOFSKY, E., *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, 20), Londres, 1940.
—, *Albrecht Dürer,* Princeton [1948], 1971.
—, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance,* Nueva York [1939], 1962.
—, *Meaning in the Visual Arts,* Nueva York, 1955.
—, *Renaissance and Renascenses in Western Art* [1960], Norwich, 1970.
PEUCKERT, W. E., *Gabalia. Ein Versuch zur Geschichte der magia naturalis im 16.-18. Jahrhundert,* Berlín, 1967.
POESCHKE, J., *Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano,* Berlín, 1973.

ROBB, N. A., *Neoplatonism of the Italian Renaissance,* Londres, 1935.
SANTANGELO, G., *Il Petrarchismo del Bembo e dialtri poeti del'500,* Roma-Palermo, 1962.
SCHROEDER, H. J., *Canons and Decrees of the Council of Trient,* St. Louis-Londres, 1947.
SHEARMAN, J., *Mannerism. Style and Civilization,* Harmondsworth, 1967.
SIEBENHÜHNER, H., *Über den Kolorismus der Frührenaissance,* Leipzig, 1935.
SPENCER, J. R., véanse ALBERTI, FILARETE.
STIRM, M., *Die Bilderfrage in der Reformation* (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, XLV) Gütersloh, 1977.
Studies in Western Art, II. *The Renaissance and Mannerism,* Intern. Congress of History of Art (1961), Princeton, 1963.
Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV. Convegno Intern. di Studi Umanistici, Padua, 1958.
VOIGT, G., *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums,* II, Berlín [1859, 1893], 1960.
VOLKMANN, L., *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen,* Leipzig, 1923.
WALKER, D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (Studies of the Warburg Institute, 22), Londres, 1958.
WARBURG, A., *Gesammelte Schriften,* I-II, ed. G. Bing, Leipzig-Berlín, 1932.
WIND, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance* [1958], Harmondsworth, 1967.
WITTKOWER, R., *Brunelleschi and Proportion in Perspective* (Journal of the Warburg and Courtauld Inst., 16), Londres, 1953, pp. 275-291.
—, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Studies of the Warburg Inst., 19), Londres, 1962.
—, *Allegory and the Migration of Symbols,* Boulder-Londres, 1977.
YATES, F. A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* Londres, 1964.

Barroco

ARGAN, G. c., «La "retorica" e l'arte Barocca», en *Retorica e Barocco,* Atti del III Congr. Intern. di Studi Umanistici, Roma, 1955, pp. 9-14.
BALTRUŠAITIS, J., *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux,* París, 1969.
BÄTSCHMANN, O., *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin* (Jb. 1978-1981 des Schweizerischen Inst. f. Kunstwiss.), Zurich-Munich, 1982.
BIALOSTOCKI, J., «Barock: Stil, Epoche, Haltung», en *Stil und Ikonographie,* Dresde, 1966, pp. 77-108.
ELLENIUS, A., «De Arte Pingendi. Latin Literature in Seventeenth Century Sweden and its International Background», *Lychnos* 19 (1960).
EMMENS, J. A., *Rembrandt en de regels van de Kunst,* Ámsterdam [1968], 1979.
GILLOT, H., *La querelle des anciens et des modernes en France* [1914], Ginebra, 1968.
HASKELL, F., *Patrons and Painters,* Londres, 1963.
HAZARD, P., *La Crise de la Conscience européenne,* 1-3, París, 1934-1935.
HERRMANN, W., *Claude Perrault. The Theory of Claude Perrault,* Londres, 1973.
HOLLÄNDER, H., «Anamorphotische Perspektiven und Cartesianische Ornamente zu einigen Gemälden von Jean-François Niceron», en *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730 - Festschrift für Günther Weydt,* ed. W. Rasch *et al.*, Berna-Munich, 1972, pp. 53-72.
HUBALA, E., *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte 9), Fráncfort-Berlín-Viena, 1984.

JAUSS, H. R., *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der «Querelle», Einleitung zur Neuausgabe von Perrault's Parallele,* Munich, 1964.
JOSEPHSON, R., *Barocken,* Estocolmo, 1948.
KERBER, B., *Andrea Pozzo,* Berlín, 1971.
KRANTZ, E., *Essai sur l'esthetique de Descartes,* París, 1882.
LAVIN, I., *Bernini and the Unity of the Visual Arts,* I-II, Nueva York-Londres, 1980.
MAHON, D., *Studies in Seicento Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, 16), Londres, 1947.
MONTAIGLON (ed.), véase Fuentes: *Correspondance...* 1887.
PRAZ, M., *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Studies of the Warburg Institute, 1), Londres, 1939.
Retorica e Barocco, Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1955.
SJÖSTRÖM, I., *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting* (Acta Univ. Stockholmiensis - Stockholm Studies in History of Art, 30), Estocolmo, 1978.
SLIVE, S., *Rembrandt and his Critics,* La Haya, 1953.
VASOLI, C., «Le imprese dei Tesauro», en *Retorica e Barocco...* Roma, 1955, pp. 243-249.
WAETZOLD, W., *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr,* I, Leipzig, 1921.
WITTKOWER, R., *Art and Architecture in Italy, 1600-1750,* Harmondsworth [1958], 1965.
—, *Palladio and English Palladianism,* Londres, 1974.
ZEITLER, R., «Il problema dei "modi" e la consapevolezza di Poussin», *Critica d'Arte* XII, nueva serie, 19 (1965), pp. 26-35.

Ilustración-Clasicismo-Prerromanticismo

AUERBACH, E., «Vico und Herder. Vico und die Idee der Philologie», en *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie,* Berna-Munich, 1967, pp. 222-232, 233-241.
BAUER, H., *Rocaille - zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs,* Berlín, 1962.
BLANCK, A., *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur,* I-II, Estocolmo, 1911.
BRUNIUS, T., *David Hume on Criticism* (Figura, Studies edited by the Institute of Art History, University of Uppsala, 2), Estocolmo, 1952.
—, *Kritikens pionjärer,* Solna, 1963.
—, *Theory and Taste. Four Studies in Aesthetics,* Uppsala, 1969.
BUKDAHL, E. M., *Diderot, Critique d'Art.* 1. *Théorie et pratique dans les Salons de Diderot.* 2. *Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps,* trad. de J.-P. Faucher, Copenhague, 1980-1982.
BÜTTNER, F., *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte,* Wiesbaden, 1980.
CASSIRER, E., *Die Philosophie der Aufklärung,* Tubinga, 1932 [ed. inglesa: Princeton, 1951].
DOBAI, J., *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England,* I-IV, Berna, 1974-1984.
EBERLEIN, K., *Deutsche Literaturgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert,* Berlín, 1916.
EINEM, H. von, véase Fuentes: GOETHE, *Schriften zur Kunst,* 1953.
—, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik,* Munich, 1978.
EKMAN, R., *Estetikens historia fran sjuttonhundratalets början t. o. m. Goethe,* Lund, 1963.
FOLKIERSKY, W., *Entre le Classicisme et le Romantisme, Étude sur l'Esthetique et les Esthéticiens du XVIII s.,* París, 1925.

FRANKE, U., *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten* (Studia Leibniziana Supplementa, LIX), Wiesbaden, 1972.

FRYKENSTEDT, H., *Idé och gestalt i tysk romantik och klassicism* (Svenska humanistiska förbundets skriftserie, 75), Estocolmo, 1966.

GADAMER, H.-G., *Wahrheit und Methode,* Tubinga (1960), ⁴1975.

GERLACH, P., *Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer,* Munich, 1973.

—, *Die Schriften zur Proportion des menschlichen Körpers im 18. und 19. Jahrhundert. Studien zur Ikonologie der menschlichen Gestalt in der Theorie der bildenden Künste* (trabajo de habilitación, ms.), Aquisgrán, 1984.

HASKELL, F. y PENNY, N., *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900,* New Haven-Londres, 1981.

HAUTECOEUR, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle,* París, 1912.

HERRMANN, W., *Laugier and eighteenth Century French Theory* (Studies in Architecture, ed. A. Blunt, vol. 6.), Londres, 1962.

HETTNER, H., *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts,* I-III, Braunschweig, 1862-1870.

HIPPLE, W. J., *The Beautiful, The Sublime, and the Picturesque,* Carbondale, 1957.

HONOUR, H., *Neo-Classicism,* Harmondsworth [1968], 1973.

JUSTI, C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen* [1866], Colonia, 1956.

KAUFMANN, E., «Die Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus», *Rep. f. Kunstwiss.* XLIV (1924).

—, *Architecture in the Age of Reason,* Cambridge (Mass.), 1955.

KIMBALL, F., *The Creation of the Rococo* [1943], NuevaYork, 1964.

LADENDORF, H., *Antikenstudium und Antikenkopie,* Berlín, 1958.

LAMM, M., *Upplysningstidens romantik. Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur,* 1-2, Estocolmo, 1918-1920.

LANKHEIT, K., «Die Frühromantik und die Grundlagen der "gegenstandslosen" Malerei», en *Neue Heidelberger Jb.,* nueva serie (1951), pp. 55 ss.

—, *Revolution und Restauration,* Baden-Baden, 1965.

LOVEJOY, A. O., *Essays in the History of Ideas,* Baltimore, 1948.

MATTHAEI, R., *Die Farbenlehre im Goethe Nationalmuseum,* Jena, 1947.

MONK, S. H., *The Sublime: A Study in Critical Theories in XVIII Century England,* Nueva York, 1935; Ann Arbor, 1960.

NOACK, F., *Das Deutschleben in Rom,* Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1927.

PAETZOLD, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer,* Wiesbaden, 1983.

SCHERPE, K. R., *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder,* Stuttgart, 1968.

SCHUDT, L., *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert,* Viena-Munich, 1959.

SCHWEITZER, B., *J. G. Herders «Plastik» und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Leipzig,* 1948; también en *Ausgewählte Schriften,* I, Berlín, 1962, pp. 192, 198-252.

SØRENSEN, B. A., *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts,* København, 1963.

SZONDI, P., *Poetik und Geschichtsphilosophie,* I, Fráncfort [1974], 1976.

TEXTE, J., *Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme Littéraire au XVIII^e siècle,* París, 1895.

WELLEK, R., *A History of Modern Criticism, 1750-1950.* I. *The later Eighteenth Century,* New Haven, 1955.
ZEITLER, R., *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch* (Figura, Studies edited by the Institute of Art History, Univ. of Uppsala, 5), Uppsala, 1954.
ZUCKER, P., *Fascination of Decay, Ruins; Relic, Symbol, Ornament,* Nueva Jersey, 1968.

Romanticismo - historicismo - positivismo

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition,* Nueva York, 1953.
BÄTSCHMANN, O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik,* Darmstadt, 1984.
BEREFELT, G., *Philipp Otto Runge. Zwischen Aufbruch und Opposition* (Acta Univ. Stockholmiensis - Stockholm Studies in History of Art, 7), Uppsala, 1961.
—, «On "Symbol" and "Allegory"», *Konsthistoriska Studier tillägnade Sten Karling,* Estocolmo, 1966, pp. 321-340.
BOWRA, M., *The Romantic Imagination,* Oxford [1950], 1961.
BRANDELL, G., *Vid seklets källor,* Estocolmo [1961], 1970.
BRUNIUS, T., *Mutual Aid in the Arts from the second Empire to Fin de Siècle* (Figura, Studies edited by the Institute of Art History, Univ. of Uppsala, 9), Uppsala, 1972.
CLARK, K., *The Gothic Revival,* Londres, 1928; Harmondsworth, 1964.
EKMAN, R., *Fiktionerna i det estetiska livet. En psykologisk-estetisk undersökning i kritisk anknytning till nagra fiktionalistiska teorier,* Lund, 1949.
FORSSMAN, E., *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts* (Acta Univ. Stockholmiensis – Stockholm Studies in the History of Art, 22), Estocolmo, 1971.
GADAMER, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik,* Tubinga [1960], 1975.
GERLACH, P., «Schadows Polyclet (1834). Die Bedeutung der Vermessung antiker Statuen für die Proportionslehre», *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert,* ed. H. Koopman, J. A. Schmoll [Eisenwerth], Fráncfort a. M., 1971, pp. 161-192.
GRATE, P., *Deux critiques d' art de l' époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré* (Figura. Studies edited by the Institute of Art History, Univ. of Uppsala, 12), Estocolmo, 1959.
HAYM, R., *Die romantische Schule,* Berlín, 1870.
Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, ed. E. Mai, S. Waetzoldt y G. Wolandt, Berlín, 1983.
JANSSENS, E. M., *Jacob Burckhardt und die Renaissance,* Assen, 1970.
KAEGI, W., *Jacob Burckhardt - eine Biographie,* I-IV, Basilea, 1947-1967.
KULTERMANN, U., *Geschichte der Kunstgeschichte,* Düsseldorf-Viena, 1966.
LANDOW, J. P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin,* Princeton, 1971.
LOVEJOY, A. O., «Meaning of Romantic in Early German Romanticism», en *Essays in the History of Ideas,* Baltimore, 1948, pp. 183-206.
MEINECKE, F., *Die Entstehung des Historismus (Werke...* III), Munich [1936], 1959.
MRAS, G. P., *Eugene Delacroix's Theory of Art,* Princeton, 1966.
OELMÜLLER, W., *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik,* Stuttgart, 1959.

POCHAT, G., *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft,* Colonia, 1983.
PODRO, M., *The Critical Historians of Art,* New Haven, Londres, 1982.
ROSEN, Ch. y ZERNER, H., *Romanticism and Realism. The Mythology of nineteenth century Art,* Londres, 1984.
ROSENBLUM, R., *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko,* Munich, 1981 (edición original inglesa, Londres, 1975).
SCHLESINGER, M., *Geschichte des Symbols. Ein Versuch,* Berlín, 1912.
SPENGLER, O., *Der Untergang des Abendlandes,* Munich [1923], 1979.
TAYLOR, Ch., *Hegel,* Cambridge, 1975.
TRAEGER, J., *Philipp Oto Runge und sein Werk* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), Munich, 1975.
VAIHINGER, H., *Die Philosophie des Als-Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus,* Leipzig [1911], 1920.
VAUGHAN, W., *German Romanticism and English Art,* Londres, 1979.
VOGT, J., *Wege zum historischen Universum,* Stuttgart, 1961.
WAETZOLDT, W., *Deutsche Kunsthistoriker,* I, Leipzig, 1921.
WELLEK, R., *A History of Modern Criticism 1750-1950, 2. The Romantic Age* [1955], Londres, 1961.
ZEIDER, R., *Textprobleme und Studien zur Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert,* Ms. Uppsala, 1956.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUI MAGIS OMNIA SCIT
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Índice de ilustraciones y cuadros

Relación de ilustraciones y su procedencia

1. Adorno sumerio. British Museum, Londres
2. Templo de Hera en Pesto. Alinari
3. Crátera ática (Brygos). Martin-von-Wagner-Museum, Wurzburgo (foto: Wagner-Museum)
4. Vaso geométrico. Atenas, Museo Nacional
5. *Apolo y lapita.* Templo de Zeus. Museo de Olimpia y Alinari
6. Policleto, *Doríforo.* Roma, Museo Vaticano
7. Mirón, *Discóbolo.* Roma, Museo Nazionale
8. Alejandro Magno. Roma, Museo Capitolino
9. Praxíteles, *Hermes.* Museo de Olimpia y Alinari
10. Tello, Ara Pacis, Roma
11. *Ulises con los lestrigones.* Roma, Museo Vaticano y Alinari
12. Eutropio (Éfeso). Viena, Kunsthistorisches Museum
13. Símbolo cristiano primitivo. Roma, catacumba de S. Calixto. Archivo del autor
14. Abraham y Melquisedec. Mosaico. Roma, S. Maria Maggiore, Alinari
15. Cristo como el Buen Pastor. Rávena, Mausoleo de Gala Placidia. Alinari
16. Parusía. Ábside de San Apolinar, Rávena. Alinari
17. Santa Sofía. Estambul. Archivo del autor
18. Evangelio de san Marcos. *Libro de Kells,* fol. 130r., Dublín. Archivo del autor
19. *Fons vitae.* Evangeliario de S. Médard, Soissons. París, Bibliothèque Nationale. Archivo del autor
20. P. Petau, abadía de St. Riquier, Centula (790-799), 1612 (de W. Effmann, Centula, Münster, 1912)
21. El evangelista san Lucas. Evangeliario de Otón III (escuela de Reichenau). Munich, Bayerische Staatsbibliothek
22. Speyer, catedral. Archivo del autor
23. Monstruos. Capitel del claustro de S. Pierre, Moissac. Archivo del autor
24. Nave transversal norte de St. Denis, París. Archivo del autor
25. Microcosmos. Cod. lat. Monac. 13002, fol. 7 de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich
26. División de la naturaleza. Honorio de Autun, *Clavis Physicae,* lat. 6734, Bibliothèque Nationale, París (foto: Bibliothèque Nationale)
27. Notre Dame, París. Archivo del autor

28a. León. Libro de apuntes de Villard de Honnecourt, Ms. fr. 19093. Bibliothèque Nationale, París
28b. Figuras geometrizadas. Libro de apuntes de Villard de Honnecourt, Ms. fr. 19093. Bibliothèque Nationale, París
29. San Pedro. Pórtico norte con el Juicio Final de la catedral de Reims. Archivo del autor
30. Giotto, *Lamentación por Cristo,* capilla de Scrovegni, Padua. Alinari
31. Jan van Eyck, *Virgen en la iglesia,* galería de pintura de los Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlín (foto: Walter Steinkopf)
32. L. B. Alberti, motivo de teatro. *De re aedificatoria* (Leoni, 1715)
33. La música de las esferas. Gafurius, *Practica musice,* 1496. Archivo del autor
34. Rafael, *El sueño de Escipión.* National Gallery, Londres (foto: National Gallery)
35. Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo.* National Gallery, Londres. Archivo del autor
36. Leonardo, *Homo quadratus.* Academia de Venecia y Alinari
37. Durero, proporciones humanas. *De la medida,* 1528
38. Durero, demostración de la perspectiva. *De la medida,* 1528
39. Miguel Ángel, *Esclavo.* Academia de Florencia y Alinari
40a. Palladio, Villa Rotonda, Vincenza. Archivo del autor
40b. Palladio, Villa Rotonda. Planta, fachada y sección. *Quattro Libri dell'Architettura,* 1570. Lib. II, 19
41. B. Precht, N. Tessin e. J., Púlpito. Storkyrka, Estocolmo. Archivo del autor
42. Poussin, *Apolo y Dafne.* Louvre, París. Archivo DuMont
43. J. Camerarius e. J., *Natura potentior ars. Emblemata...* II, 21, Fráncfort, 1605. Archivo del autor
44. C. Ripa, *Prudenza. Iconologia,* París, 1636. Archivo del autor
45. Pozzo, *La ascensión de san Ignacio y las cuatro partes del mundo.* S. Ignazio, Roma. Alinari
46. Rubens, *La caza de los leones.* Alte Pinakotek, Munich. Archivo del autor
47. Watteau, *El embarque de Citera* (detalle). Schloß Charlottenburg, Berlín
48. Hogarth, *Analysis of Beauty (plate I).* 1753. Archivo del autor
49. Beauvarlet, *Preparación para el baile.* (Grabado a partir de un cuadro de Troy.) Museo Nacional, Estocolmo. Archivo del autor
50. Desprez, *Palacio de Haga.* Museo Nacional, Estocolmo. Archivo del autor
51. Laugier, *La cabaña vitruviana.* Guarda del *Essai sur l'Architecture,* París, 1755
52. *Laocoonte.* Museo Vaticano, Roma. Archivo DuMont
53. Lavater, *Fragmentos fisiognómicos,* I, fragmento 9.°, 1775
54. Greuze, *El contrato nupcial* o *La novia aldeana.* 1761. Louvre, París
55. Boullée, Cenotafio. Bibliothèque Nationale, París
56. Breda, *Theresa Vandoni.* Museo Nacional, Estocolmo. Archivo del autor
57. Sergel, *Otriades,* Museo Nacional, Estocolmo (foto: Nationalmuseum)
58. Estrasburgo, catedral. Archivo DuMont
59. Overbeck, *El triunfo de la religión,* Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort (foto: Ursula Edelmann)

60. Winge, *Tor matando a los gigantes.* Museo Nacional, Estocolmo. Archivo del autor
61. Lessing, *Hus ante los jueces.* Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort (foto: Ursula Edelmann)
62. Runge, *La lección del ruiseñor.* Hamburger Kunsthalle (foto: Ralph Kleinhempel)
63. M. Larsson, *Naufragio en la costa sueca.* Nationalmuseum, Estocolmo
64. Delacroix, *La matanza de Quíos.* Louvre, París. Archivo DuMont
65. Turner, *Rain, Steam, and Speed.* National Gallery, Londres
66. Courbet, *Los picapedreros.* Staatliche Kunstsammlung, Dresde (destruido en 1945) (foto: archivo del autor)
67. Daumier, *La sopa.* Louvre, París
68. Lessing, *La encina milenaria.* Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort (foto: Ursula Edelmann)

Relación de cuadros esquemáticos

1. Competencias de la ciencia del arte, la teoría del arte, la filosofía del arte y la estética; p. 11
2. Los «cuerpos sólidos» de Platón, los elementos y la sección áurea; p. 21
3. *Doríforo,* «Tetragonos» (según Von Steuben); p. 30
4. Correcciones ópticas *(alexemata).* Modelos interpretativos; p. 34
5. Sistemas ópticos de la Antigüedad; p. 53
6. El sistema de la retórica; p. 66
7. Los órdenes arquitectónicos según Vitruvio. (Según la ed. de Morgan-Warren); p. 68
8. Ontología y estética de Plotino; p. 81
9. Conceptos estéticos de san Isidoro de Sevilla; p. 104
10. *Rota Virgilii.* Los tres estilos, según Donato (según Mari, Faral); p. 127
11. Alhacén, modelo geométrico de la visión (según Lindberg); p. 146
12. Aristóteles y Tomás de Aquino, el universo (*De coelo et mundi,* París, 1536, lect. xvii, c. 227); p. 151
13. Witelo, óptica y teoría del conocimiento; p. 156
14. San Buenaventura, estética; p. 166
15. Tomás de Aquino, estética; p. 174
16. Ramón Llull, a) *Tabula Generalis. Ars Brevis* (ed. de 1617); b) *Ars combinatoria* (según Yates); p. 186
17. Alberti, *«Costruzione legittima»* (esquema); p. 220
18. Lomazzo y Zuccaro. Metafísica y estética; p. 296
19. Kepler y Descartes. Funcionamiento del ojo (tomado de Descartes, *La dioptrique,* 1637); p. 304
20. Bellori, estética; p. 342
21. a/b Locke, teoría del conocimiento. Addison, teoría del conocimiento, asociaciones; p. 363
22. Hume, teoría del conocimiento; p. 384
23. Herder, naturaleza y símbolo; p. 428

24a. Goethe. El círculo de colores y sus relaciones internas; p. 438
24b. Goethe. Evolución de su teoría de los colores (según Matthaei); p. 442
25. Kant y Schiller. Estética; p. 453
26. Schelling, naturaleza y arte simbólico; p. 478
27. Hegel, *Fenomenología del Espíritu;* p. 501
28. Humbert de Superville, «signos incondicionales» (de *Essais sur les signes inconditionels dans l'art,* 1827); p. 523

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Índice

Prólogo 5
Introducción 7

1. La Antigüedad 13
2. La Edad Media 85
3. El Renacimiento 199
4. El Barroco 305
5. La Ilustración 357
6. Neoclasicismo y Prerromanticismo 391
7. El Romanticismo 465
8. El siglo xix (entre 1820 y 1870) 529

Bibliografía 581

Índice de ilustraciones y cuadros 619

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POSSESSIONUM EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

En el presente libro se estudian los principales representantes y tendencias de la estética y la teoría del arte desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XIX, considerado, con especial detenimiento, los planteamientos hechos desde la teoría del conocimiento, la filosofía y la crítica del arte y la literatura; puesto que ni la historia del arte ni la metacrítica de la crítica y la teoría del arte pueden renunciar a ellos. Consciente de la problemática inherente al estudio de un campo tan vasto como el de una «historia de la estética» que considere tanto el arte como la teoría del arte, Pochat evita caer en una descripción ingenua o demasiado simple de la «clarificación recíproca de las artes» y aborda cuestiones, teorías y fenómenos de la historia de la recepción artística que trascienden los límites de las distintas especializaciones. El texto viene acompañado de numerosos esquemas, ilustraciones, citas textuales y referencias cruzadas que hacen de él una obra clave para especialistas y estudiantes, tanto de la historia del arte como de disciplinas emparentadas, así como para cualquier interesado en la esencia del arte.

Götz Pochat estudió Historia del arte y Teoría literaria en Bonn, Estocolmo, Roma, Florencia y Londres. Desde 1974 ha ejercido como profesor en el Kunsthistorischen Institut de la Universidad de Estocolmo y desde 1981 ocupa una cátedra de Historia del arte en la Rheinisch-Westfaelische Technische Hochschule de Aquisgrán.

9 788446 013228

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

akal