

Moshe Barasch

Teorías del arte

De Platón a Winckelmann

Versión española de
Fabiola Salcedo Garcés

Alianza Editorial

TÍTULO ORIGINAL: *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*

Primera edición en «Alianza Forma»: 1991
Séptima reimposición en «Alianza Forma»: 2012

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Copyright © 1985 by New York University

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1991, 1994, 1995, 1996, 1999, 2001, 2003, 2006, 2010, 2012

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-7108-6

Depósito legal: M. 45.416-2011

Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa

Paracuellos de Jarama (Madrid)

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Para Berta

Índice

Introducción	11
1. La Antigüedad	15
2. La Edad Media	48
3. El primer Renacimiento	95
4. El artista y el medio: Algunos aspectos del Alto Renacimiento	137
5. El Renacimiento tardío	167
6. Clasicismo y academia	249
7. Índice onomástico	301
8. Índice temático	306

Introducción

En el curso de los siguientes capítulos voy a tratar de describir las principales etapas del desarrollo de la teoría del arte europeo. La teoría del arte se compone de diferentes ramas, a menudo en compleja interrelación y constante cambio. Aunque el término es familiar, aún no se ha dado una definición completa del concepto y tampoco prometo ofrecer una. El tema en sí exige una demarcación más que la mayoría de los campos del estudio histórico. Las materias que generalmente se agrupan bajo el encabezamiento «teoría del arte» son tan difusas y poseen una naturaleza tan variada que, a veces, uno se pregunta qué es lo que determina que se reúnan bajo un mismo concepto. ¿Qué es lo que tienen en común, por ejemplo, las prescripciones de un taller medieval sobre la gradación del color y un dibujo del siglo XVII considerado como la representación del júbilo? A primera vista parecen tan dispares que se pone en duda la unidad misma de nuestro campo de investigación.

Como concepto erudito referido a un campo de estudio o área de fuentes literarias, la teoría del arte tiene un origen moderno. Sin duda, sus antecedentes se remontan al Renacimiento. En el siglo XV, como es sabido, algunos artistas y doctos humanistas ya hablaban de la *scienza della pittura*, pero existen diferencias significativas entre los conceptos renacentistas y los modernos. La *scienza della pittura* estaba enfocada hacia problemas específicos de la pintura (como la perspectiva y el color). No sólo no trataba los problemas específicos de otras artes, como la escultura, sino que excluía numerosos aspectos generales sobre la creación y lectura de una imagen, que ahora nos parecen parte esencial de la teoría del arte.

Incluso para las mentes eruditas del siglo XX, no siempre están claramente definidas las líneas generales y el carácter de la teoría del arte. Una de las primeras exposiciones del tema, *I Trattati attorno le arti figurativi* (Nápoles, 1915), de Achille Pellizzari, utiliza *trattatistica* como equivalente de «teoría del arte», refiriéndose así más a la forma literaria externa que a los problemas centrales de la misma. El clásico de Schlosser *Die Kunstliteratur* (Viena, 1924, y puesto al día en traducciones italianas) incluye la teoría del arte entre otros tipos de textos que tratan de las artes visuales (guías, historias locales, biografías, etc.) y llama a todo el fenómeno «literatura del arte». Schlosser realizó importantes contribuciones al estudio de la teoría del arte, a pesar de considerar ampliamente toda la materia como un terreno de «fuentes».

El interés por la evolución de la crítica del arte ha conducido al estudio de las teorías del arte desde un punto de vista particular. Así, en *Die Entstehung der Kunstkritik* (Munich, 1915), de Albert Dresdner, algunas teorías se plantean como principios de crítica artística. Este es el mismo caso de la interesante obra de Lionello Venturi, *Historia de la crítica del arte* (Barcelona, 1979). Venturi está profundamente familiarizado con los textos de la teoría del arte, pero las cuestiones que le guían se refieren al modo en que dichos textos aportan elementos de juicio y a la consideración de los mismos como crítica del arte *avant la lettre*.

La historia de la estética se ha ocupado también del ámbito específico de la teoría del arte. Mencionemos sólo un ejemplo reciente: Wladislaw Tatarkiewicz, cuya valiosa obra *History of Aesthetics* ha sido traducida al inglés (La Haya y Varsovia, 1970-1974), presenta unos cuantos pasajes de textos esenciales para la teoría del arte. Desde su amplia visión, Tatarkiewicz logra discernir las diferencias entre estos textos y los de estética filosófica y estética de la poesía y la música.

Las dificultades de definición que he mencionado no deben detenernos demasiado. A medida que sigamos el curso de la reflexión sobre las artes visuales, particularmente las nociones originadas en estrecho contacto con la obra de arte misma, descubriremos que se trata de una esfera de acción que, aunque roza otros campos, y en parte se superpone a ellos, nunca coincide totalmente con ninguno. En este libro, al recorrer el camino de la teoría del arte en la historia, sólo incidentalmente abordaré cuestiones de valor o cánones de crítica, e igualmente ocuparán un lugar marginal aquellas consideraciones de clara naturaleza estética. Por otra parte, tendré que demostrar que las reflexiones sobre el arte se adentran en problemas relativos a las ciencias, tecnología, percepción y práctica. La teoría del arte surgirá de nuestra historia, espero, como un campo de estudio de carácter único en su género, aunque no unificado; en su núcleo se encuentran problemas que ninguna otra disciplina puede abordar adecuadamente. Se verá cómo rara vez se han tomado en consideración ni la producción de pinturas o esculturas, ni su apariencia y función. En la mayoría de las épocas han causado admiración, han requerido una explicación y, a menudo, han conducido a la articulación de reglas para orientar la tarea del artista. Los comentarios que contienen tales cuestiones, explicaciones y reglas que, por lo general, surgen de un estrecho contacto con la obra de arte, constituyen la esencia de la teoría del arte.

Casi no es necesario señalar que el término «teoría» debe ser utilizado sólo con muchas puntualizaciones. Un estudioso embarcado en la investigación de la teoría del arte no puede esperar la presentación sistemática, global y bien ordenada que es usualmente nota común a cualquier teoría. Las materias que presento no constituyen una doctrina coherente. Sin embargo, lo que les falta en consistencia se compensa con la vivacidad de su testimonio. La mayoría de los textos en los que se basa este libro son agudas reflexiones sobre los intentos que los artistas realizaron para entender su propia obra y adaptarse a aquello que se les pedía; también muestran los esfuerzos del público: los que contemplan obras de arte y las utilizan para captar, interpretar y dirigir el arte de su propia época (así como el del pasado).

Ahora quiero presentar al lector algunas indicaciones sobre las fronteras del mapa que voy a trazar. He impuesto dos restricciones principales a mi exposición de la historia de la teoría del arte.

La primera concierne al alcance del tema en sí. Este libro trata de las teorías de las artes productoras de imágenes, esto es, pintura y escultura principalmente; no incluye teorías de arquitectura. Es un problema de conocimiento histórico —y será ampliamente demostrado por los testimonios aquí aducidos— que el artista que talla su trabajo en piedra, así como su colega que forma una imagen mediante la aplicación de pintura a un panel o a una pared, se enfrentan a problemas similares. No quiero sugerir con esto que las similitudes entre pintura y escultura eclipsen por completo las diferencias existentes entre ellas. Por supuesto, pintores y escultores tienen problemas específicos que son exclusivos de cada medio; y estos problemas, distinguiendo entre las dos artes, ocupan un lugar de importancia en sus respectivas teorías. Sin embargo, cualquier estudio histórico sobre las teorías de la pintura y la escultura demuestra que en el pensamiento de casi todas las épocas tuvieron una sólida base común: esta base ha sido frecuentemente descrita a través de la muy manida y gastada fórmula «representación de la naturaleza». La tarea de representar la naturaleza —esto es, de describir un fragmento de la realidad conocida a través de la experiencia de cada día (extra-artística) en un medio artístico— es, en gran medida, la misma en las artes bi- y tridimensionales. La estrecha relación entre las reflexiones teóricas sobre pintura y escultura resulta de las limitaciones similares impuestas a ambas.

Las funciones de la arquitectura son diferentes. Ciertamente, algunos períodos, especialmente aquellos dominados por la «tradición humanística», han intentado incluir la arquitectura entre las artes imitativas. Los arquitectos, según leemos a veces, imitan la naturaleza; las formas arquitectónicas individuales derivan de los modelos del cuerpo humano o de otras formas orgánicas. Tales afirmaciones son, sin embargo, de carácter metafórico y atestiguan fundamentalmente el poderoso impacto de la imagería natural sobre el pensamiento y los conceptos estéticos de dichas épocas. Los problemas genuinos de la reflexión en arquitectura, aventurándonos a la generalización, descansan en otra parte; están lo suficientemente al margen de los problemas planteados por la imitación de la naturaleza como para constituir un ámbito de pensamiento que difícilmente se vincula con la pintura y la escultura.

Mi segunda restricción concierne al lapso temporal. Trataré de trazar la historia de la teoría del arte desde la Grecia antigua hasta los comienzos del siglo XVIII. Que empiece con la antigua Grecia casi no requiere justificación; como muchas otras ramas del quehacer intelectual y de la creación artística, la teoría del arte comienza en Grecia (si bien se pueden rastrear algunos intentos anteriores). Sin embargo, que ponga punto final en los inicios del siglo XVIII requiere unas palabras aclaratorias.

Hasta el siglo XVIII, como se desprende de este libro, la teoría del arte ha podido experimentar cambios en cuanto a perspectiva intelectual y objetivos artísticos, pero permanece como un todo en el que las diferentes actitudes y tradiciones se encuentran tan intrínsecamente entrelazadas que no se pueden separar unas de otras. En un enorme proceso histórico que se puso de manifiesto en el siglo XVIII, la teoría del arte se escindió en diferentes disciplinas que, hasta cierto punto, se desarrollaron independientemente. Comenzando con Winckelmann, el estudio de la historia del arte adquirió un reconocimiento propio; despreocupándose cada vez más

de formular el arte del presente (y del futuro), desembocó en una plena disciplina académica. Casi al mismo tiempo se llegó a consolidar como área con una entidad propia la discusión puramente teórica sobre la belleza, posiblemente en conexión con algunos pensamientos sobre la percepción de la misma: totalmente divorciada del arte real y desprovista de todo olor a taller, se convirtió en la «estética», parte legítima de la filosofía. Quizá lo más importante es que durante el siglo XVIII la crítica del arte alcanzó la mayoría de edad. Los habituales juicios sobre tendencias, artistas u obras de arte individuales completamente fijados y conectados orgánicamente con otros aspectos de la teoría del arte se convirtieron en una actividad intelectual alejada —en cuanto a temática y tono intelectual y emocional— de la historia del arte y de las consideraciones filosóficas sobre belleza en general. Diderot es el principal testigo de las primeras fases de este desarrollo. En suma: la teoría tradicional del arte se descompuso en partes; se desintegró durante el siglo XVIII; y los ricos, extensos y polivalentes conceptos de pintura y escultura que han cristalizado en el período que va desde Winckelmann y Diderot a nuestra época tendrán que ser estudiados dentro de un marco conceptual totalmente distinto del perteneciente a la teoría del arte de un pasado más lejano.

Mi experiencia como profesor de Historia del Arte me ha hecho consciente de lo mucho que necesitamos una puesta al día de la teoría del arte y de su historia. Este libro es, en realidad, el resultado de los cursos que he impartido a lo largo de los años. En el libro (como en mi docencia) no he pretendido ofrecer la totalidad de la bibliografía; tampoco he tratado de elaborar una lista de todos los autores y artistas que aportaron algo en este terreno. Mi deseo ha sido exponer las líneas generales del desarrollo histórico y mostrar lo más claramente posible los problemas esenciales de las diferentes épocas en la historia de esta materia.

Al escribir este libro he contraído muchas deudas. Mi viejo amigo, el profesor H. W. Janson fue una fuente constante de ánimo; leyó el manuscrito con su cuidado y su escrúpulo habituales y me brindó el beneficio de una discusión detallada así como de su magnífica edición. La condición de ser Senior Fellow of the Society for the Humanities of Cornell University (Antiguo Miembro de la Sociedad de Humanidades de la Universidad Cornell) me proporcionó el ambiente ideal para la formulación de grandes partes y la revisión del conjunto.

1. La Antigüedad

I. INTRODUCCIÓN

Un estudio del pensamiento clásico antiguo sobre pintura y escultura no puede evitar una cierta perplejidad al examinar los textos y fragmentos dispersos que han llegado hasta nosotros, ya que una aparente paradoja parece surgir con creciente insistencia. Los autores griegos y romanos de casi todas las épocas, desde Homero hasta la Antigüedad tardía, estuvieron obviamente familiarizados con muchas obras de las artes visuales; describen pinturas y esculturas o se refieren a ellas en una asombrosa variedad de contextos, poniendo de manifiesto, a menudo, su profundo conocimiento de las técnicas empleadas en la producción de tales obras. Además, filósofos, poetas y retóricos sentaron las bases de la discusión crítica de las artes visuales mediante la acuñación de conceptos clave, tales como imitación, expresión, armonía y otros similares, conceptos que han perdurado como fundamentales en la tradición de la estética europea. No obstante, dicha familiaridad con las obras e incluso con las técnicas de las artes visuales no implica necesariamente una estructura conceptual clara y completa; no prueba que los antiguos tuvieran una teoría del arte, en el sentido moderno. Lo que en ocasiones, de alguna manera, llamamos la antigua teoría del arte es, a menudo, engañoso; al intentar presentar, de forma sucinta, las ideas antiguas sobre pintura y escultura, no se puede evitar una cierta sensación de vaguedad. ¿Es resultado esta vaguedad simplemente de la pérdida de los textos, o refleja, quizá, la profunda ambigüedad de los conceptos mismos?

La literatura clásica, como es sabido, ha llegado a nosotros en estado fragmentario; el historiador literario se parece, en ocasiones, al arqueólogo, en el intento de reconstruir una obra completa a partir de unas cuantas frases que han tenido la suerte de sobrevivir, frecuentemente como citas en otra obra literaria. La teoría del arte no es una excepción a esta regla. *De architectura*, del arquitecto romano Vitruvio (fines del siglo I a.C.) es el único tratado antiguo conservado en su integridad que trata directa y exclusivamente del arte, pero su tema es la arquitectura; se refiere a las artes figurativas sólo de paso, y no proporciona ninguna teoría sobre la pintura o la escultura. Ahora bien, ¿podemos realmente atribuir la ausencia de tratados sobre artes figurativas solamente a la casualidad de su supervivencia? Como ya observó Jakob Burckhardt, entre los numerosos títulos de libros perdidos que

no ha transmitido Diógenes Laercio, ninguno se refiere a un tratado sobre pintura o escultura. Y los sofistas, que prestaron tan cuidadosa atención a la técnica en todos los casos del quehacer humano, parecen haber desatendido totalmente las artes figurativas (con la excepción de Hípias de Elide, de quien se dice haber «hablado sobre pintura y escultura». Filostrato, *Vitae sophistarum*, I.11)¹. Cuando se compara este estado de cosas con los numerosos tratados (existentes o que se sepa han existido) sobre música, poesía y retórica, resulta claro que la ausencia de un debate sobre las artes figurativas no es sólo de un mero problema de textos que no han tenido la suerte de perdurar.

¿No es posible, se siente uno tentado a preguntar, que la paradoja entre la familiaridad con los trabajos mismos y la ausencia de una teoría coherente reflejen una ambigüedad propia de la visión griega y romana de las artes figurativas?

La despreocupación del pensamiento griego antiguo sobre las artes visuales se combina con la extraña circunstancia de que la cultura clásica no tuvo un término específico para lo que nosotros llamamos arte. Probablemente lo más cercano a nuestro concepto moderno sea el término griego *technē* (τέχνη) y su equivalente latino, *ars*. Al examinar estos términos, queda uno sorprendido de su alcance excesivamente amplio, lo que los hace casi inservibles en nuestra discusión. *Technē* (o *ars*) no se limita a las bellas artes, sino que denota más bien toda clase de habilidades humanas, artesanía o incluso conocimiento técnico. De esta manera, se puede hablar del arte de la agricultura, de un arte de la medicina o un arte de la carpintería, al igual que de un arte de la pintura o escultura. Los valores específicos atribuidos hoy en día a las bellas artes —valores que, en sí mismos, están lejos de ser inequívocos— ignoran el uso clásico del término *technē*.

Sin embargo, puede tener cierto interés examinar qué es lo que está implícito en este concepto clásico. Lo más importante es que *technē* se opone frecuentemente a la naturaleza (*physis*). Por ello, Hipócrates contrasta naturaleza (vida) con arte (medicina). El pensamiento griego presupone generalmente que, mientras la naturaleza actúa por pura necesidad, la *technē* implica una elección humana deliberada. Por esta razón, *technē* puede oponerse a la habilidad instintiva (como sugiere Platón en *La República*, II.381c y en *Protágoras*, 312b y ss.), y al mismo tiempo, puede contrastarse con la mera casualidad. Así, hablando en términos generales, *technē* puede indicar el procedimiento por el que se puede alcanzar deliberadamente una meta preconcebida.

Esto nos conduce a otro aspecto del arte. Especialmente en la tradición aristotélica, *technē* está relacionada con la producción (*poiētikē*) más que con la simple acción. La afirmación básica de Aristóteles sobre lo que es arte se puede encontrar en la descripción que hace del mismo como un proceso determinado que conduce a una forma final de la materia preexistente (*Física*, 194b. 24 y ss.). Pero a fin de que cumpla realmente su objetivo, la *technē* debe seguir reglas racionales. El sistema de dichas reglas —el cuerpo organizado de conocimientos relacionado con un cierto tipo de producción— es una parte esencial de la *technē* y este término puede también denotar el antedicho conjunto de conocimientos.

¹ Los textos clásicos están citados según las normas convencionales; las referencias se dan en el texto.

Hablando de arquitectura, en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles (VI.4.1140a) da una definición de *technē*: «Ahora bien, puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera»*. Acentuando el tono intelectual del concepto, Cicerón (*De oratore*, II.7.30) dice que *ars* no puede ser aislado de la ciencia, pues siempre se refiere a objetos conocidos.

Este breve resumen demuestra que la paradoja que encontramos en la literatura clásica en lo que se refiere a las artes visuales (familiaridad, por una parte; ausencia de una teoría específica, por otra) no es resultado de la pérdida de tratados; la paradoja indica que existe un problema básico, que es inherente a la aproximación clásica a las artes figurativas.

¿Cómo se desarrollaron las ideas clásicas sobre pintura y escultura? ¿Qué opiniones circulaban en relación con el artista? Dos grandes tradiciones culturales constituyen nuestros principales fundamentos: las doctrinas de los filósofos y las enseñanzas del taller. Centrémonos en estas fuentes.

II. LOS FILÓSOFOS

Los filósofos de Grecia y Roma no contribuyeron directamente a la teoría de las artes visuales. Estaban normalmente demasiado apartados de la experiencia del taller, y todo lo que pueden haber dicho sobre pintura y escultura es fragmentario y marginal en su pensamiento, aunque algunas veces, por supuesto, mostraron una sorprendente perspicacia sobre el trabajo del artista y, sobre todo, formularon el marco conceptual de la discusión sobre el arte para las épocas posteriores. Sin embargo, reflexionaron y ayudaron a establecer el amplio contexto cultural en el que fueron contempladas las artes visuales en la Antigüedad.

1. Platón

En ningún lugar la paradoja de la antigua concepción del arte se hace tan manifiesta como en el pensamiento de Platón. Platón nunca expuso una teoría de las artes visuales, si bien, quizá, ningún otro filósofo en la historia ha tenido una influencia tan decisiva sobre el pensamiento artístico². Fue Platón quien estableció como base el concepto de imitación para cualquier discusión sobre las artes. Hablando de imitación y citando al conocido investigador Wilamowitz, Platón «lanzó

* Trad. Julio Palli Bonet, B. C. Gredos, 89, 1985.

² Prácticamente cualquier historia de la estética incluye una explicación de la filosofía del arte de Platón. Entre los estudios modernos que resaltan la importancia de las artes visuales, véase esp. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps* (París, 1933); W. J. Verdenius, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us* (Leiden, 1949); B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen* (Tübingen, 1953); y más recientemente, E. Keuls, *Plato and Greek Painting* (Leiden, 1978).

una palabra funesta»³. Hasta nuestros días, el concepto de imitación, tanto si es aceptado como si es rechazado, se ha mantenido como el centro de cualquier interpretación del arte. Pero ¿qué significa imitación? Hay pocos conceptos tan camaleónicos como éste en cuanto a significado. Richard McKeon dice acertadamente que Platón utilizó el término «imitación» (*mimesis*) unas veces para referirse a alguna actividad humana específica; otras, para designar todas las actividades del ser humano; y otras, lo aplicó, incluso, a la naturaleza, a los procesos cósmicos universales y divinos⁴. Ahora bien, ¿qué quería expresar Platón cuando usaba el término en relación a las artes visuales?

La visión de Platón de la imitación pictórica debe ser reconstruida a partir de breves observaciones hechas siempre en un contexto específico. En tales circunstancias, algunas contradicciones en los detalles son inevitables, si bien, en general, se pueden distinguir claramente las tendencias generales.

La concepción platónica de la realidad, como bien se sabe, es jerárquica. La realidad empírica no es más que una aproximación a la «existencia absoluta» (es decir, a las Ideas), pero participa poco de ellas (*Fedón*, 74b y ss.) y, por consiguiente, es sólo su «imagen» (*Fedro*, 250b). El uso platónico del término «imagen» muestra que su teoría de la imitación está estrechamente relacionada con su concepción jerárquica de la realidad. La imagen pictórica no es más que una aproximación del objeto material al que imita; nunca es una verdadera copia de él. «Debería decir, así, que la imagen, si expresase en cada punto la completa realidad, no sería más una imagen ... ¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?»

«Sí, sí». (*Crátilo*, 432b, d)*.

La imitación, así pues, no es otra cosa que una sugerencia o evocación.

La formulación clásica de este punto de vista se encuentra en un pasaje frecuentemente citado del libro X de la *República*, donde Platón introduce el famoso ejemplo del lecho⁵. Sólo hay una forma o idea de lecho. El carpintero imita esta idea realizando un cierto tipo de lecho, de un material específico y de una forma concreta. El pintor que lo representa no reproduce realmente el producto del artesano; él pinta sólo su apariencia óptica, el lecho como él lo ve desde un cierto ángulo, con una cierta luz, y así sucesivamente. El pintor se encuentra, de esta manera, doblemente apartado de la realidad última, esto es, de la idea.

El rechazo de Platón de la imitación pictórica se basa en el carácter ilusionista de la pintura. La percepción sensual es confusa, y el dominio de la experiencia óptica, en la que se basa la pintura, está desprovisto de verdad. «Y las mismas cosas parecen curvas o rectas según se las contemple dentro o fuera del agua, o cóncavas y convexas por el error de la vista en lo relativo a los colores, y es patente que se produce todo este tipo de perturbación en nuestra alma. Y es a esta dolencia de la

³ U. Wilamowitz-Moellendorf, *Platon* (Berlín, 1920), I, p. 479.

⁴ R. McKeon, «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», en R. S. Crane, ed., *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (Chicago, 1957), pp. 117-145.

* Trad. J. L. Calvo, B. C. Gredos, 61, 1983.

⁵ Para una síntesis reciente de las teorías clásicas sobre la imitación (además de los estudios mencionados más arriba, notas 2 y 4), véase G. Sörbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Uppsala, 1966).

naturaleza que se dirige la pintura sombreada —a la que no le falta nada para el embrujamiento— la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole» (*República*, X.602c-d). Los hábiles usos de la perspectiva y la policromía son, por tanto, denunciados como impostura y fraude. El pintor es también comparado con un espejo giratorio: «Muy pronto crearías el sol y los cielos, y la tierra y a ti mismo, y a otros animales y plantas, y los muebles y todas las otras cosas de las que acabamos de hablar, en el espejo».

La imitación como tal es inferior, no sólo a causa del lugar de la imagen en la jerarquía del ser, sino también porque el imitador, ceñido a las apariencias, no conoce el objeto que representa. El poeta y el pintor producen imágenes propias de un zapatero sin saber nada sobre zapatería. Sólo el jinete conoce la forma de las riendas; el curtidor que las manufactura sólo posee una «opinión» o «auténtica creencia»; el pintor que las representa no tiene ni siquiera tal opinión; él sólo conoce su apariencia (*República*, X.601).

Dentro de la representación pictórica, sin embargo, Platón distingue, a veces, entre dos clases. Un tipo es el denominado «construcción del parecido», cuyo criterio es el afán por la corrección y fidelidad al objeto representado. La construcción del parecido se consigue en el momento en que el artista produce una imagen, cuando «toma del mismo modelo sus relaciones exactas de longitud, de anchura y de profundidad, y reviste además cada parte de los colores que le convienen» (*Sofista*, 235d,e)*. En lo que atañe a la pintura, Platón parece estar pensando, en este caso, en un estilo plano, lineal, en el que se aplican colores locales fácilmente identificables.

La «imitación fantástica», el otro tipo de imitación pictórica, se caracteriza por una completa adhesión a las apariencias engañosas que no se corresponden con la realidad externa, o por la creación intencionada de ilusiones ópticas convincentes. Las ilusiones perspectivistas son los mejores ejemplos conocidos de imitación fantástica. Ajustar una estatua monumental a las condiciones bajo las que deberá ser contemplada es uno de los ejemplos aducidos por el mismo Platón. Si algunos escultores «reprodujeran, en efecto, estas bellezas con sus verdaderas proporciones, tú sabes bien que las partes superiores se nos aparecerían demasiado pequeñas y las partes inferiores demasiado grandes, puesto que vemos las unas de cerca y las otras de lejos» (*Sofista*, 236a)**. Alargar las partes superiores para crear una correcta «apariencia» es imitación fantástica. Otro ejemplo mencionado por Platón es un cierto tipo de pintura impresionista, que se sirve de efectos poderosos de luz y sombra, y que pretende producir sorprendentes efectos ilusionistas, especialmente cuando se contemplan a distancia (*Sofista*, 235e). La imitación fantástica es, por supuesto «falsedad» (*Sofista*, 266e-267e). Es preciso señalar que la música y las artes literarias no se mencionan en este contexto; aparte de la pintura y la escultura, sólo aparece sugerida la representación teatral.

Bajo la condena de Platón a la imitación visual, se percibe en él, a veces, una actitud diferente, una conciencia sobre el significado simbólico del acto de creación artística. Esta actitud está sólo vagamente sugerida —no puede establecerse

* Trad. F. de P. Samaranch, Platón, *Obras completas*, Aguilar, 1974.

** Trad. F. de P. Samaranch, ed. cit.

firmeramente— pero, dado el abrumador impacto de Platón sobre el pensamiento europeo, incluso este matiz de significación ha sido decisivo. Tal vez, donde mejor pueda comprenderse es en la idea de Platón sobre el universo, considerado como una obra de arte creada por el artista divino. Imitando el mundo de las Ideas, el artista divino configura el mundo real. El término utilizado para este artista divino, «Demiurgo», es una palabra que los griegos, y Platón especialmente, aplicaron también al artesano ocupado en una actividad útil, como una regla de tipo manual. El mundo físico creado por el Demiurgo no puede, desde luego, ser paralelo al mundo de los modelos ideales inmóviles en el que el Demiurgo se fijó cuando estaba modelando el cosmos, pero dentro de sus propias limitaciones es «parecido y análogo» al mundo de las Ideas (*Timeo*, 29c). De alguna manera está implícito, aunque nunca se ha establecido expresamente, que al artista se le puede otorgar en ocasiones la habilidad de imaginar ideas o modelos eternos.

Dentro del terreno específico de la pintura, Platón distingue entre artistas que dependen por completo de las impresiones sensoriales y pintores *poiéticos*, que no están totalmente sumergidos en el mundo de los objetos físicos y las apariencias ópticas, sino que conservan una cierta independencia. Los pintores *poiéticos* dirigen deliberadamente su mirada a un lado y a otro de lo que representan y concienzuda y atentamente, combinando sus colores, «formarán ... el modelo humano apoyándose en lo que Homero llamó divino y semejante a los dioses cuando se encuentra innato en los hombres» (*República*, VI.501)*. El pintor *poiético* está, quizá, dotado de la habilidad de crear imágenes de figuras ejemplares, en el sentido de «parecidas y análogas» al ideal inalcanzable. En este contexto, Platón no habla de artistas individuales, históricos. Pero en otro contexto se refiere con admiración a Fidias, como un «excelente y buen artesano» (*Menón*, 91d). En su admiración por el arte egipcio, Platón atribuye a éste algunas de las cualidades —especialmente, racionalidad y permanencia— que son características de los modelos auténticos y eternos. «Hace diez mil años ... se realizaron pinturas y relieves ni más bellos ni más feos que los de hoy en día, ya que al ejecutarlos se aplicaron las mismas reglas artísticas» (*Leyes*, II.656e y ss.).

El lector moderno, familiarizado con las severas condenas de Platón hacia las artes visuales, especialmente la pintura, no deja de sorprenderse al conocer una antigua tradición según la cual el propio Platón estudió pintura. Esta tradición, auténtica o no, transmitida a lo largo de los siglos, contribuyó a formar la imagen de sabio venerado y, como consecuencia, pudo ejercer una influencia considerable sobre los distintos modos de considerar la pintura. Quizá la fuente más antigua de esta tradición sea Diógenes Laercio, quien, alrededor del 150 d.C., relata en su *Vidas y opiniones de eminentes filósofos* —algo así como un *best-seller* de la Antigüedad— que Platón «se aplicó en el estudio de la pintura, y que escribió poemas, al principio, ditirambos y más tarde, poemas líricos y tragedias» (III.6). Este pasaje es interesante en cuanto relaciona la pintura con los nobles y venerados géneros de la poesía y la literatura. Otro autor del siglo II d.C. —Apuleyo— manifiesta categóricamente que Platón «no rechazó el arte de la pintura», señalando que la estu-

* Trad. J. A. Míguez, Aguilar, 1974.

dió en su juventud. En una época posterior, hacia el 500 d.C., el autor bizantino Olimpiodoro escribió que Platón obtuvo de los pintores a los que visitó el conocimiento sobre la mezcla de los colores, enseñanza que se pone de manifiesto en el *Timeo*. Sobre si Platón estudió pintura o no, se ha aclarado recientemente que, en efecto, utilizó el lenguaje de los pintores y el vocabulario técnico de los talleres con diligencia y un entendimiento profesional ⁶.

Aunque la íntima familiaridad de Platón con la pintura es algo incuestionable, su actitud hacia ella es profundamente ambivalente. Por una parte, como hemos observado, la rechaza como imitación inferior, desprovista de valor inherente. En *Leyes* (797b) se asegura a un interlocutor que no ha «perdido nada» por no tener ningún conocimiento sobre pintura; en el *Político* (277c) se dice que un discurso puede representar mejor la vida animada de lo que lo puede hacer «la pintura o cualquier otra manualidad». Por otra parte, ningún lector inquieto puede ignorar la fascinación de Platón por el proceso de la pintura y su complejidad. En *Timeo* (55c), se describe cómo el Demiurgo crea el cosmos pintándolo o «delineándolo», y tanto en *Timeo* como en otros trabajos encontramos descripciones detalladas del proceso de producción de un cuadro que sorprenden, a menudo, por su minuciosa observación y sus correctos detalles. Platón distingue tres pasos fundamentales en la creación de un cuadro (el mejor relato, por tomar un ejemplo, en *República*, VI.501a-c): el primero consiste en preparar una superficie limpia, probablemente blanca; el segundo es el boceto, el dibujo del contorno. (Platón no dice mucho realmente sobre este paso, pero sus observaciones parecen tener cierta relación con la «medición» —quizá la determinación de proporciones correctas— y por el contexto se deduce que dio a este paso una especial importancia.) La tercera fase es el «sombreado y coloreado». Un cuadro, finalizado en cuanto a sus contornos, adquiere su consumación sólo mediante la adición de colores apropiados y correctos (*Político*, 277b). Aunque sólo constituían la «consumación», Platón habla más a menudo sobre sombreado y coloreado que sobre los otros pasos y muestra en ellos una mayor familiaridad en los detalles. De este modo, reconoce que este paso en particular no tiene límites prefijados. En *Leyes* (769b), el ateniense dice en el tono de alguien que presenta algo comúnmente conocido: «Ya sabes que pintar un cuadro sobre algo parece una tarea que no se acaba nunca. Da la impresión de que el proceso de retocar mediante la aplicación de color o de relieve (o lo que sea, según de lo que se trate) nunca termina de llegar al punto en el que la claridad y la belleza del cuadro ya no se pueden mejorar.»

Resumiendo nuestras breves observaciones podemos decir que el conflicto señalado al principio de este capítulo se hace patente claramente en Platón. Su doble actitud frente a las artes visuales —abierta condena y fascinación medio mística— se convirtió en una autoridad como fuente de inspiración en la historia de las ideas y, en distintos períodos, constituyó un factor de gran peso a la hora de determinar la valoración de las artes y los artistas.

⁶ Para el vocabulario técnico y de la estética (en especial, de las artes visuales), véase la obra esmerada e instructiva de J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (New Haven, 1974).

2. *Aristóteles*

Aristóteles prestó solamente una atención superficial a las artes visuales y las pocas observaciones que conciernen a nuestro tema no pueden constituir una teoría del arte bien articulada; a diferencia de Platón, no parece haber estado fascinado por las artes visuales⁷. Sin embargo, algunos de sus conceptos generales fueron cruciales para la teoría del arte de épocas posteriores y deben ser brevemente analizados.

La filosofía básica de Aristóteles es un fértil campo de cultivo para el desarrollo de una teoría del arte. Hablando en términos generales, en su pensamiento sobre la naturaleza y las artes reemplazó el dualismo platónico de la Idea y la Apariencia por la noción de la relación entre Materia y Forma. Los conceptos de Transformación y Producción jugaron, por ello, un importante papel en su doctrina. En contraste con Platón, no concibe el proceso de producir un objeto como el desvanecimiento de una imagen, como reflejo carente de articulación diferenciada y adecuada, a la vez que alejado de su modelo ideal; por el contrario, lo concibe como un proceso en el que el objeto se hace real al alcanzar una articulación distinta y una forma definida. Por esta razón, el objeto individual que surge del proceso de producción está dotado de una completa realidad. La «producción» se entiende en el sentido más amplio posible, pudiéndose encontrar tanto en la naturaleza como en la actividad humana. En cualquier lugar tiene la misma estructura. En un pasaje clásico de su *Metafísica* (VII.6.1032a), Aristóteles distingue tres elementos fundamentales en esta estructura: cada objeto (o criatura) está originado por un «agente»; está formado «a partir de algo» y se forma «hacia algo». Esta estructura general está presente también, como muchas generaciones posteriores han demostrado, en el proceso de creación artística.

Naturalmente, no sorprende que Aristóteles dedicara gran atención a las diferentes técnicas o «artes». A nosotros han llegado sus tratados sobre *Poética* y *Retórica* (así como algunas discusiones sobre problemas particulares de retórica) y conocemos la existencia de escritos, ahora perdidos, sobre literatura y música. Parece que nunca llegó a escribir un tratado sobre artes visuales, pero por sus observaciones aisladas, dispersas en sus obras, podemos componer un bosquejo de sus criterios sobre pintura y escultura.

Comencemos con la relación entre el productor y el objeto que produce. Cuando el carpintero elabora un objeto, dice Aristóteles (*De generatione animalium*, 730b. 10 ss.), «ninguna parte material se desplaza del carpintero al material, es decir, a la madera con la que trabaja». Observando al carpintero en su tarea, vemos que la madera con la que él trabaja se transforma mediante sus herramientas y que las herramientas se mueven con sus manos. Pero de nada sirve preguntar ¿quién mueve sus manos?» ... es el conocimiento [el del carpintero] de su arte y su alma, donde reside la forma, lo que impulsa sus manos». Mientras que (en lenguaje mo-

⁷ Para las opiniones de Aristóteles sobre las artes, véase (junto a la bibliografía ya mencionada) dos estudios más antiguos: S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, con texto crítico y traducción de la *Poética* (Londres, 1911); A. Rostagni, «Aristotele e aristotelismo nella storia dell'Estetica antica», reeditado por él mismo en *Scritti minori, I, Estetica* (Turín, 1955), pp. 76-254.

derno) el carpintero obviamente es aquí el creador del objeto que talla, ninguna sustancia material, ni siquiera sutil, se transfiere del carpintero hacia su obra. Los medios entre el carpintero y el objeto formado —esto es, las herramientas y las manos— separan también de hecho la forma existente en el alma del carpintero de la forma final del objeto que él produce. Pero, ¿cuál es exactamente la fuente de la forma del objeto?

La respuesta de Aristóteles es ambigua. Su formulación —«es el conocimiento de su arte, y su alma, donde reside la forma, lo que mueve sus manos»— plantea más un problema que una respuesta: ¿es la personalidad individual del artista, o es el arte como tradición objetiva, supraindividual, el que se considera el creador de la obra de arte? En otros tratados parece sugerir que la fuente de la obra es el artista individual o artesano. En el libro VI de *Metafísica*, Aristóteles, hablando de las causas de distintas cosas dice, «pero del arte proceden las cosas cuyas formas se encuentran en el alma del artista» (1032a. 32). En *De anima*, él llama al alma «la morada de las formas» (429a. 27 ss.), y anteriormente, en la misma obra define con más precisión el lugar del alma donde habita la forma: es «la parte pensante del alma» (429a. 15 ss.). Bernard Schweitzer, en su estudio, *The Artist and the Artistic in Antiquity*⁸ subraya el significado de esta frase: Aristóteles, dice Schweitzer, ve el origen del proceso creativo en un elemento específicamente intelectual; la «forma» que mora en el alma no es solamente un grupo de impresiones extraídas del mundo exterior y almacenadas en la propia memoria; es una «idea», algo que se sabe. Sin embargo, cualquiera que sea el significado preciso de «forma» y «alma» en este contexto particular, está claro que Aristóteles parece aquí considerar como fuerza motor del proceso al artista individual o artesano, más que a una impersonal *technē*.

En otros pasajes, sin embargo, Aristóteles parece sugerir que el creador es la tradición misma, una especie de artista colectivo, impersonal. Sus ejemplos se refieren a la arquitectura (*De generatione animalium*, 734b. 17), pero también aluden a la escultura. Así, dice en una ocasión que lo que ocurre en la naturaleza espontáneamente —por ejemplo, la recuperación de la salud— debe ser premeditado en el ser, y dicha premeditación debería ser de la misma naturaleza que la obra producida. «Los productos del arte, sin embargo, requieren la preexistencia de una causa eficiente homogénea con ellos mismos, tal como el arte de la estatuaria, que debe necesariamente preceder a la estatua, pues es imposible que se produzca espontáneamente» (*De partibus animalium*, 640a. 30 ss.). La causa de la estatua, así pues, no es el artista espontáneo, motivado por emociones o incluso por formas que residen en su alma, sino la *technē* misma de la estatuaria.

La valoración que hace Aristóteles de la escultura (perceptible, en ocasiones) está probablemente relacionada con su concepción de este arte como algo gober-

⁸ Este estudio, que apareció originariamente en *Neue Heidelberger Jahrbücher* en 1924, puede consultarse ahora fácilmente en la recopilación de artículos de Schweitzer, *Zur Kunst der Antike* (Tübingen, 1963), I, pp. 11-104. Para el concepto de la creatividad artística en el pensamiento griego, especialmente en lo que concierne al pintor y al escultor, véase también E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (Nueva York, 1968) [Ed. cast.: *Idea (Contribución a la historia de la teoría del arte)*, Edit. Cátedra.], cap. 1. Este estudio de Panofsky apareció originalmente en alemán en 1924, el mismo año en que Schweitzer publicó su artículo.

nado por reglas. Así, en la *Ética a Nicómaco*, dice: «Asignamos la sabiduría en las artes a sus máximos exponentes, por ejemplo, a Fidias como escultor y a Policeto como realizador de retratos a través de estatuas, y al decir sabiduría no queremos decir otra cosa que excelencia en el arte» (1141a. 10 ss.). Schweitzer ha insistido correctamente en que aquí el arte está completamente separado del artista individual⁹. Lo que cambia de un artista a otro es solamente el grado de competencia, la capacidad o «virtud» (*arete*). No se puede encontrar aquí indicación alguna sobre un estilo personal que trascienda las reglas objetivas.

También de las escasas observaciones de Aristóteles sobre pintura podemos deducir algunas impresiones generales de sus criterios. El elemento distintivo de la pintura es el color, pero aunque Aristóteles valora el color, no lo sitúa, obviamente, en un lugar alto en la escala de valores. Podemos disfrutar del color aun sin saber el tema de la pintura (*Poética*, 1448b. 19), pero no conoceremos nada del cuadro. Los colores más bellos valen menos que un boceto nítido (1450b. 2). Orden y nitidez (y, en este caso, la habilidad de identificar la figura retratada) —los más altos valores de una obra de arte— no se consiguen por el color, sino por la línea. «La belleza depende de la magnitud y del orden», dice Aristóteles; en otras palabras, depende de unidades mensurables que sólo pueden ser expresadas correctamente por medio de líneas.

La línea también representa (o revela) la estructura de la obra en su conjunto, mientras que el color tiene un significado local y limitado. Analizando los elementos individuales de la tragedia, especialmente la trama y los personajes, Aristóteles subraya la superioridad de la estructura global sobre el personaje individual. «La trama», así, es lo más importante; es como el alma de la tragedia; el personaje se mantiene en lugar secundario. Un hecho similar se observa en la pintura. Los más hermosos colores dispuestos de forma confusa no producirán tanto placer como el contorno en tiza de un retrato» (*Poética*, 1450b. 2). Implícitamente tenemos aquí una jerarquía de estilos: el estilo lineal o los elementos lineales representan el valor supremo en el arte de la pintura.

La teoría de la imitación de Aristóteles constituye el rasgo más influyente de su estética. Incluso en épocas en que toda la filosofía de Aristóteles se vio rechazada (como en el humanismo Renacentista), su concepto de la imitación gozó de una enorme relevancia. En el pensamiento de Aristóteles, la noción de imitación no tiene la amplia validez que posee en la doctrina de Platón ya que se restringe a las artes. El objeto de imitación, como dice Aristóteles en la *Poética*, es la acción de los hombres. Con ello se refiere fundamentalmente a las artes que hacen uso del «ritmo, lenguaje, y armonía», esto es, el teatro; pero considera la misma definición válida para las artes que emplean «color y forma» (*Poética*, 1447a. 18 ss.). Dicha imitación puede presentar diferentes niveles. Los objetos que el imitador representa con acciones de los hombres: «de ahí que debamos representar a los hombres mejor que en la vida real, o peor, o tal y como son. Ocurre lo mismo en la pintura. Polignoto representa a los hombres más nobles de lo que son; Pauson, menos nobles; Dionisos los mostró tan reales como la vida misma» (*Poética*, 1448a.

⁹ Schweitzer, *Zur Kunst der Antike*, I, pp. 47 y ss.

3 ss.). Quienes quiera que fuesen los artistas a los que hacía referencia —y esto es algo polémico entre los eruditos— Aristóteles siempre tenía una jerarquía en la mente. ¿Pero una jerarquía de qué? ¿Difieren los pintores mencionados unos de otros por retratar gentes y/o acciones diferentes, o representan las mismas gentes y acciones pero de diferentes maneras? La diferencia que existe entre ellos, ¿es en cuanto a ideas y temas o en cuanto a forma y estilo?

Los partidarios de la primera interpretación pueden quizá encontrar algún apoyo en la opinión de Aristóteles (no relacionada directamente con la pintura) según la cual los personajes de Homero «son mejores de lo que somos nosotros», mientras que aquellos que aparecen en parodias son peores (*Poética*, 1448a. 12 ss.). En un interesante pasaje de la *Política* (1340a. 32 ss.) leemos que «a la gente joven hay que enseñarla a contemplar, no las obras de Pauson, sino las de Polignoto o las de cualquier otro pintor o escultor que exprese ideas morales». Aquellos que están a favor de una interpretación más formal pueden recurrir a una tradición (formulada en escritos posteriores a Aristóteles, pero presente durante toda la Antigüedad) que atribuye la mensurabilidad y la precisión a Polignoto. Quintiliano (*Institutio oratoria*, XII.10.3) le imputó *simplex color* (lo cual sólo quiere decir que utilizó pocos colores y puros, y esto sugiere, por el contrario, un estilo lineal); y Elio (*Variae historiae*, IV.3) le adjudica «precisión», que igualmente sugiere un estilo lineal. El predominio de la línea se consideraba superior y esto podía muy bien llevar implícitas algunas connotaciones morales. El significado de estos pasajes no ha sido lo suficientemente esclarecido a pesar de las muchas discusiones habidas desde Séneca a Boileau; tampoco la investigación filológica moderna ha alcanzado una clarificación definitiva.

Como hemos visto, las artes visuales tuvieron sólo una importancia marginal para Aristóteles, y el conocimiento que tuvo de ellas fue más bien limitado. Sus principales aportaciones a la filosofía del arte (tales como el concepto de imitación en todo su alcance, el problema del espectador y especialmente la idea de catarsis) sobrepasan el dominio específico de las artes visuales y no precisan discusión aquí. Sin embargo, aun dentro de estas limitaciones, formuló algunos de los más importantes y perdurables problemas en la interpretación de la pintura y la escultura. No obstante, sigue existiendo una cierta ambigüedad tanto en estos problemas como en su formulación. La paradoja que señalamos al comienzo de este capítulo quedó sin solución en la filosofía clásica.

III. LAS ENSEÑANZAS DEL TALLER

1. Jenofonte

Hasta aquí nos hemos centrado en los grandes sistemas filosóficos. Pero la época de Platón y Aristóteles nos ha dejado un testimonio literario de naturaleza distinta que, si bien es menos significativo desde el punto de vista filosófico, deriva de fuentes más estrechamente relacionadas con el arte del momento, plantea nuevos problemas y nos pone en contacto directo con el pensamiento de los talleres. Testimonios de esta naturaleza se pueden encontrar en los escritos de Jenofonte.