

13  
2-y



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## LAS IDEAS DE JOHANNES JOACHIM WINCKELMANN ACERCA DEL ARTE Y DEL ARTISTA



★ AGO. 20 1990 ★

SECRETARÍA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

T E S I S  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA  
P R E S E N T A :  
MARCOS ENRIQUE MARQUEZ PEREZ

**FALLA DE ORIGEN**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE.

INTRODUCCIÓN.	6
I. PRELIMINARES.	16
Vida y obra de Winckelmann.	16
Winckelmann y Roma.	19
Ambigüedad de Winckelmann.	22
II. INNOVACIONES DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA ANTIGÜEDAD.	28
La historia y los pensadores del siglo XVIII.	28
Originalidad de la <i>Historia del arte en la antigüedad</i> .	33
Estructura y objetivo.	41
Etapas del desarrollo del arte.	44
III. EL ARTE, PRODUCTO HUMANO.	47
Vertiente objetiva.	47
a) Humanidad del arte.	47
b) Origen y diversidad del arte.	49
c) Clima y arte.	50
d) Causas morales de la diversidad del arte.	55
e) Libertad y arte.	56
Vertiente subjetiva.	60

IV. EN TORNO A LA BELLEZA.	63
Universalidad e identidad de la idea de la belleza.	63
Sentido externo y sentido interno.	67
El problema de la definición de la belleza.	69
Aprehensión de la idea de la belleza.	70
La belleza ideal.	71
Unidad, sencillez e indeterminación de la idea de la belleza.	75
De lo humano a lo divino.	77
Belleza y expresión.	79
Proporción y composición.	84
Las partes del cuerpo humano.	87
Belleza y arte griego.	99
V. PLATÓN Y WINCKELMANN.	90
Planteamiento del problema.	90
La idea platónica de la belleza.	93
El arte para Platón.	97
Nexos y oposiciones entre Winckelmann y Platón.	101
Shaftesbury y la intuición.	104
Hutcheson y los sentidos externos e internos.	105
VI. DIBUJO Y APREHENSIÓN DE LA REALIDAD.	108
Dibujo y representación.	108
Importancia del dibujo en el pensamiento winckelmanniano.	111
Significados del término.	113
Dibujo y estilos.	119

VII. ARTE Y ENSEÑANZA.	123
Educación y academias del siglo XVIII.	123
El sentimiento de lo bello y la enseñanza.	125
La juventud dorada.	130
Los modelos: originales y reproducciones.	133
El artista, la copia y la imitación.	134
Winckelmann y las academias de arte.	136
CONCLUSIÓN.	143
BIBLIOGRAFÍA.	150

## INTRODUCCIÓN.

Una de las primeras preguntas que se asoma a la mente de quien lee las obras de Winckelmann, desde el ámbito de la filosofía, puede formularse de la siguiente manera: ¿cuál es el lugar de Winckelmann en la historia de la filosofía? Este interrogante no debe entenderse de ninguna manera como una aseveración previa a la búsqueda de la respuesta; tal y como si de antemano supiéramos que a Winckelmann le correspondiera un lugar en la filosofía y solamente buscáramos acomodarlo en ella. Así planteada la cuestión la pregunta deberá ser reformulada: ¿tiene alguna relación el pensamiento de Winckelmann con la filosofía?

En este punto debe aclararse que la pregunta no es banal ni carente de sentido; el problema no es producto de un simple ejercicio discursivo. Las historias de la filosofía han excluido el nombre de Winckelmann de sus páginas o, en el mejor de los casos, lo relegan a ocupar un lugar insignificante en donde se formulan interpretaciones discutibles acerca de su pensamiento. Las historias de la estética, por fortuna, asumen otra actitud frente a nuestro pensador. El nombre de Winckelmann comúnmente se asocia a la crítica del arte y a la arqueología y, asimismo, en algunos círculos de especialistas se discuten sus aportaciones a la historia del arte. Es, pues, evidente que estamos ante el pensamiento de un hombre al cual no llamaríamos un filósofo en sentido estricto, cualquiera que sea el significado de esta

expresión. Incluso, Winckelmann de alguna manera se opuso, es necesario asentarlo, a las abstracciones filosóficas.

Me atrevo a sugerir que antes de responder a la pregunta debería ser necesario aclarar: primero, la concepción de la filosofía a partir de la cual será contestada; segundo, los aspectos del pensamiento winckelmanniano considerados en dicho cuestionamiento; y, tercero, el significado de la expresión "tener relación con la filosofía". No me atrevo, en cambio, ni siquiera a intentar esclarecer estos asuntos. En lo siguiente, tan sólo me limitaré a formular ciertas apreciaciones acerca del pensamiento de Winckelmann, las cuales me llevaron originalmente a formular una tesis, en el medio de los estudios filosóficos, referida a la concepción winckelmanniana del arte. Por tales motivos, no ambiciono exponer más que meros atisbos para incluir algunos aspectos de las ideas del crítico alemán dentro de la historia de la filosofía.

Cassirer expresa con claridad cómo el siglo XVIII concibe de forma novedosa la unión entre la filosofía y la crítica artístico literaria que desemboca en la creación de la estética sistemática. "Pero antes de que se lograra esta síntesis y que cobrara en las obras de Kant su forma firme, el pensamiento filosófico tuvo que recorrer una serie de etapas previas en virtud de las cuales, desde ángulos distintos y desde puntos de vista diferentes, trataba de marcar la buscada unidad de lo

contrapuesto."<sup>1</sup> Aunque el nombre de Winckelmann no es citado explícitamente por Cassirer, se puede afirmar que en el perímetro de la prehistoria de la estética sistemática se halla Winckelmann.

En este pensador alemán se conjugan varias corrientes estéticas. Desde el clasicismo francés, frente al cual establece una distancia al negar el arte como simple embellecimiento de la naturaleza, hasta la reflexión acerca de la belleza procedente de la filosofía inglesa de Shaftesbury y Hutcheson. Asimismo, también están presentes en Winckelmann algunas ideas tomadas de los ilustrados franceses: Voltaire, Rousseau, Montesquieu.

La influencia ejercida por Winckelmann en el pensamiento filosófico contemporáneo y posterior a él no es nada despreciable. Acerca de ella me gustaría citar el nombre de un filósofo alemán quien explícitamente honra la memoria de su compatriota: me refiero a Hegel, algunas de cuyas alusiones se mencionan más adelante<sup>2</sup>. La deuda es constatada por Marchán Fiz de la siguiente manera: "Estimulado [Hegel] por la *Historia del arte en la antigüedad* [...], de Winckelmann, Grecia es admirada como el país de la belleza, en donde el ideal clásico alcanza su cenit gracias a un exquisito control de la forma artística, a una concordancia perfecta de lo externo y lo interno, de la forma y la idea, tal como se trasluce en las formas de los dioses de la mitología

---

<sup>1</sup> Ernst Cassirer, *Filosofía de la ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 306.

<sup>2</sup> Véase el tercer apartado.

griega corporeizados en las esculturas."<sup>3</sup> Para quien no bastaran ver las referencias a Winckelmann presentes en la *Estética* de Hegel, considere la nostalgia de dicho crítico por la antigüedad emparentada con la nostalgia de Hegel por el mismo mundo. Tal es el contenido expresado en las siguientes palabras de Hegel que nos recuerdan otras de Marx: "Antes he comparado ya el mundo griego con la juventud [...] en el sentido de que la juventud no es todavía la actividad del trabajo ni es aún la preocupación por un fin racional limitado, sino más bien el frescor vital concreto del espíritu. [...] Grecia nos ofrece la mirada serena del vigor juvenil de la vida espiritual."<sup>4</sup>

Con respecto al prestigio de Winckelmann presente en la conciencia del hombre de principios del siglo XIX, es curiosa una representación visual de la Filosofía, dispuesta en el Aula Magna de la Universidad de Bonn, obra del pintor J. Götzenberger. La pintura fue realizada entre 1829 y 1833 y en ella se representan, en el centro de la asamblea de los filósofos, las figuras de Durero, Rafael y Winckelmann, como alusión al papel mediador del arte y de la estética. Para este pintor, o para el autor del programa iconográfico de la Universidad de Bonn, sin duda Winckelmann ocupa un lugar en el ámbito de la Filosofía<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1987, p. 133.

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofía de la historia*, Zeus, Barcelona, 1970, p. 247.

<sup>5</sup> Véase la reproducción de una litografía de A. Weber, basada en la pintura de Götzenberger en: Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, ilustración

También cabe advertir la presencia del crítico alemán en los fundadores del socialismo científico. Este hecho lo deja claro Stefan Morawski: "La fascinación que la cultura griega ejercía sobre Marx y Engels deriva de Winckelmann"<sup>6</sup>. Y esta influencia no puede parecer extrafilosófica para quien conozca el planteamiento winckelmanniano de la armonía entre el hombre y la sociedad en la antigua Grecia frente a lo cual contrastaba fuertemente la sociedad capitalista analizada por Marx. Cederé a la tentación de citar dos fragmentos de la obra de Marx en donde se trasluce el pensamiento winckelmanniano: "En la economía burguesa y la época correspondiente, en lugar de la expansión completa de la interioridad humana, es el despojo completo; esta objetivación universal aparece como total, y el trastorno de todas las trabas unilaterales como sacrificio del fin en sí a un fin enteramente exterior. Por eso es que el juvenil mundo antiguo aparece como un mundo superior. Y lo es efectivamente, por todas partes donde se busca una figura perfecta, y una forma de contornos bien definidos."<sup>7</sup> "¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, allí donde ha alcanzado su más bello florecimiento; por qué esa etapa del desarrollo acabado para siempre no ejercería un hechizo eterno? Existen niños mal educados y otros que adoptan aires de personas mayores. Muchos pueblos de la antigüedad pertenecen a

---

14.

<sup>6</sup> Stefan Morawski, *Reflexiones sobre estética marxista*, Era, México, 1977, p. 81.

<sup>7</sup> Karl Marx, *Fundamentos de la crítica de la economía política*, volumen I, Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 372 y 373.

esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que ejerce sobre nosotros su arte no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que creció. Es, más bien, su producto y, por el contrario, se encuentra vinculado en forma indisoluble al hecho de que las condiciones insuficientemente maduras en que nació —únicas en que podía haber nacido— no podrán volver a darse."<sup>8</sup>

Sin desestimar todo lo anterior, me gustaría, empero, destacar otro aspecto del pensamiento winckelmanniano en la esfera de lo que podría llamarse la filosofía de la historia del arte en donde, a mi juicio, puede encontrarse la mayor aportación del crítico alemán al desarrollo de la filosofía vigente aún en nuestros días. Me refiero a su visión de la historia del arte desde una doble vertiente: la histórica, estrictamente hablando, y la sistemática, ambas presentes en la *Historia del arte en la antigüedad*. Quienes se han ocupado del pensamiento de Winckelmann aprecian claramente la formulación original del primer aspecto; pero, en cambio, no tienen presente el segundo. En uno y en otro asuntos nos encontramos con un planteamiento que rebasa la simple postura historiográfica del registro de los hechos —sin entender

---

<sup>8</sup> Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, citado en: C. Marx y F. Engels, *Textos sobre la producción artística*, selección de Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Madrid, 1972, p. 75 y 76. De paso, acerca de estos fragmentos, es necesario anotar, de acuerdo con Sánchez Vázquez, cómo Marx, al plantear el problema de la supervivencia de los valores del arte griego, "deslumbrado él también por el radiante sol del arte clásico", llega incluso a absolutizarlos de alguna manera. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética marxista)*, ERA, México, 1965, p. 96.

por ello la exclusión de los mismos, pues nadie podría negar la impresionante avalancha de datos registrados en la *Historia del arte en la antigüedad*. Por ejemplo, la sucesión de los estilos planteada en la parte histórica, ha sido precedida por el análisis de las características de ellos y de otras reflexiones teóricas las cuales, en su conjunto, permiten la comprensión del ciclo. Así se explica la aparente repetición de los temas visibles a simple vista para cualquier lector de la *Historia del arte en la antigüedad*.

Lukács caracteriza a la estética de Hegel como aquella en la cual se produce "la vinculación dialéctica de los problemas históricos con las cuestiones teóricas y sistemáticas de las legalidades objetivas universales"<sup>9</sup>. El mismo Lukács afirma que esta vinculación orgánica se da por primera vez en la filosofía clásica alemana y en el terreno de la estética. Este proceso culmina en Hegel quien "pudo dar un concepto histórico y filosófico de la evolución del arte. Pero esta evolución incluye en él la historia y el sistema del origen, el parecer y las transformaciones de las categorías estéticas en el marco de la historia real de la humanidad y del sistema completo de las categorías filosóficas."<sup>10</sup> A mi juicio, tal vinculación se inició con Winckelmann en la *Historia del arte en la antigüedad*.

El rechazo de Winckelmann a los textos de los críticos,

---

<sup>9</sup> Georg Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, Grijalbo, México, 1966, p. 123.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 128.

por un lado, y al de los filósofos que se han ocupado del arte, por el otro, adquiere sentido como negación de la validez del estudio del arte desde la parcialidad de cualquiera de los dos puntos de vista: crítica de las abstracciones formuladas sin un conocimiento concreto del arte y crítica de la simple historia de las vidas de los artistas. Winckelmann es plenamente consciente de la originalidad de su aportación y, con ella, contribuye, asimismo, a establecer la relación entre el desarrollo social —con sus determinantes físicas y morales— y el arte. La concepción winckelmanniana del arte, para quien esto escribe, no puede dejar de tener un lugar en la filosofía o en su historia.

La investigación presente se ha organizado en torno a la *Historia del arte en la antigüedad*, como la obra fundamental de Winckelmann en donde se plantean estos asuntos. Sin embargo, para redondear la exposición ha sido necesario acudir a otras obras de madurez, indispensables para tener una comprensión cabal del pensamiento winckelmanniano. En los *Preliminares* se tocan los temas más cercanos a la personalidad del autor —en círculos concéntricos—, para luego abordar sus ideas. Su vida, sus obras, sus ligas con la ciudad de Roma y su pretendida ambigüedad como determinante falso para juzgar su concepción del arte. La finalidad del segundo apartado es apresar la originalidad de su obra cumbre, así como la estructura y objetivos de ella. El siguiente está dedicado a dar cuenta de las características del arte considerado como producto humano y registra las causas de su producción, dentro de las cuales la libertad ocupa un lugar

privilegiado. El cuarto apartado gira en torno a la belleza: el problema de su captación y definición y las propiedades de la belleza ideal. Posteriormente se discuten los nexos entre el pensamiento de Platón y el de Winckelmann para luego establecer el origen verdadero de algunos conceptos winckelmannianos en las teorías de Shaftesbury y de Hutcheson. El sexto apartado aborda el tema del dibujo cuyo significado es clave para la comprensión de algunos aspectos del pensamiento del crítico alemán, tales como el de estilo. Al final, se consideran las aportaciones de Winckelmann a la pedagogía del arte de tal manera que se hagan visibles las exigencias requeridas por este pensador al artista. La misma sección incluye una reflexión acerca de la influencia de Winckelmann en un producto típico del siglo XVIII: las academias de arte. Se ha querido ejemplificar este tema con datos extraídos de la academia mexicana fundada en 1781: la Real Academia de San Carlos de la Nueva España.

Originalmente se había planeado que la investigación contuviera algún aporte al estudio de esta institución única en el ámbito americano. Posteriormente se ha dejado esta disquisición a un lado para no alejar aún más el texto de lo que se pudiera considerar el terreno estricto de la filosofía. Será tarea futura desarrollar este plan y probar su pertinencia filosófica. Igualmente queda para otra oportunidad confirmar plenamente lo apenas esbozado en esta Introducción.

No debo finalizar sin antes agradecer el interés y la ayuda que se han aportado Silvia Durán y Lourdes Romero. La

primera, con su atinada dirección, permitió que mis intereses encontraran el cauce filosófico; la segunda, con su influencia benéfica, motivó tanto la iniciación como la conclusión de esta tesis.

## I. PRELIMINARES.

### VIDA Y OBRA DE WINCKELMANN.

Johannes Joachim Winckelmann nació en Stendal y murió en 1768 en la ciudad de Trieste<sup>11</sup>. Independientemente de su formación luterana y de su posterior conversión al catolicismo, dos hechos lo influyeron de manera determinante: su estancia en las proximidades de Dresde y su ulterior traslado y permanencia en Roma. En 1748, a los 31 años, Winckelmann llegó al castillo de Noethenitz, cercano a Dresde, para trabajar en la biblioteca del conde de Dinau. Esta circunstancia lo puso en contacto con una vasta biblioteca que le permitió aumentar sus conocimientos sobre el mundo antiguo y moderno. También a este fin lo condujeron las visitas constantes que hizo a Dresde en donde conoció las espléndidas colecciones que estaban integrándose en esta ciudad<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Véanse las anotaciones biográficas que presenta Juan A. Ortega y Medina en el prólogo a: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1930. Asimismo las contenidas en un artículo de Mario Praz: "Winckelmann" en *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982; y en "Vita di Giovanni Winckelmann compilata da Giuseppe Eiselein", que forma parte del volumen primero de las *Opere di G. G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa*, Fratelli Giachetti, Prato, 1830. De igual manera será útil la introducción de Manuel Tamayo Benito a: J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1955. No deben olvidarse además algunos escritos de Winckelmann con datos autobiográficos: la carta a Federico Guillermo Marburg, fechada el 8 de diciembre de 1762, y el prólogo a las observaciones sobre la *Historia del arte en la antigüedad*, ambos publicados en español en el ya citado volumen *De la belleza en el arte clásico*.

<sup>12</sup> 1722 es la fecha generalmente aceptada como de la fundación de la galería de pinturas de Dresde. Más tarde se produjeron los

No es menor otra consecuencia de su estancia en Dñau: el encuentro con el nuncio Archinto quien actuó sobre Winckelmann como "catalizador espiritual", según palabras de Ortega y Medina<sup>13</sup>.

Archinto convenció a Winckelmann de la importancia de Roma para sus aspiraciones y le ofreció la ayuda del cardenal Passionei, entonces Cardenal Bibliotecario en los Estados Pontificios. Una condición le impuso: convertirse al catolicismo. La conversión se realizó, no sin sufrimientos, en 1754. Luego de una breve estancia en Dresde en donde escribió y publicó *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, en septiembre de 1755 se dirigió a Roma. Ya en esta ciudad se relacionó con Rafael Mengs y con el cardenal Passionei. En 1758 efectuó su primera visita a Herculano y Pestum y luego permaneció un año en Florencia en donde catalogó la colección de piedras preciosas del barón de Stosch. De vuelta en Roma se relacionó con el cardenal Albani quien lo nombró bibliotecario y conservador de su museo. En 1759 publicó *A advertencias sobre la manera de contemplar el arte antiguo, De la gracia en las obras de arte, Descripción del torso del Belvedere y Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos templos de Agrigento en Sicilia*. En 1760 escribió *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos, presentada por Johann Winckelmann*; asimismo publicó, en francés,

---

encargos de Augusto III de Sajonia a sus agentes, entre otros al veneciano Francesco Algarotti, para enriquecer estas colecciones —compras que culminaron, de alguna manera, con la adquisición de la *Madonna Sixtina* de Rafael, efectuada en 1754—.

<sup>13</sup> Juan A. Ortega y Medina, prólogo a: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 12.

Descripción de las piedras grabadas del gabinete del Barón de Stosch y, además, fue nombrado miembro de las Academias de Cortona y San Lucas y de la Royal Society of London. En 1763 Winckelmann fue designado por Clemente XIII Commissario delle Antichità della Camera Apostolica y mandó imprimir el *Tratado sobre la capacidad del sentimiento de lo bello en el arte y sobre la enseñanza de la misma*. En 1764 salió a la luz *Noticias sobre los nuevos descubrimientos de Herculano y la Historia del arte en la antigüedad*, probablemente el texto más importante de Winckelmann, cuya segunda edición apareció en 1776, ya muerto su autor.

En 1767 publicó los *Monumentos antiguos inéditos*, obra escrita en italiano. El año siguiente, 1768, realizó un viaje al norte "para abrazar a los antiguos y fieles amigos"<sup>14</sup>. Llegó hasta Viena en donde la emperatriz María Teresa lo premió con honores y medallas. Winckelmann no soportó su alejamiento de tierras italianas e inició el viaje de vuelta. En Trieste se alojó unos días en espera del barco que lo llevaría a Ancona. Ahí conoció a Francesco Archangeli. La ingenuidad de Winckelmann lo llevó a mostrarle los presentes otorgados por sus reales benefactores. La codicia movió a Archangeli y Winckelmann murió el 8 de junio de 1768 a manos de su confidente.

Las obras de Winckelmann pueden clasificarse en tres grupos. En el primero se incluyen las formuladas en su juventud, con anterioridad a su viaje a Roma. Al segundo grupo pertenecen las obras cuyo plan surgió durante su primer año de estancia en

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 22.

Roma y que fueron escritas entre 1756 y 1759. El tercer grupo está constituido por las obras de plena madurez realizadas entre los años de 1760 y 1767. Ante la imposibilidad, práctica e inmediata, de enfrentar el pensamiento de Winckelmann en su desarrollo histórico, un análisis honesto exigirá limitarse al estudio de alguno de los tres periodos ya señalados. Para los fines del presente trabajo, un texto será considerado como objeto central de esta investigación: la *Historia del arte en la antigüedad*, editada según lo dicho párrafos arriba en 1764. Además, el *Tratado sobre la capacidad del sentimiento de lo bello* —publicado en 1763— y los *Monumentos antiguos inéditos* —de 1767— nos serán útiles para el esclarecimiento de las ideas maduras de Winckelmann. Para complementar, en algún caso también serán utilizadas las obras anteriores, cuando sea indispensable, con las precauciones que ameriten.

Antes de abordar el aspecto central del trabajo, conviene destacar dos características más, pertenecientes ambas a la esfera de la subjetividad winckelmanniana, esenciales para establecer un contacto cercano con el espíritu de nuestro escritor: su relación con Roma y su pretendida ambigüedad.

#### WINCKELMANN Y ROMA.

El 8 de diciembre de 1762 Winckelmann declara en una carta dirigida a su antiguo condiscípulo Guillermo Federico Marburg: "Yo diría: no he vivido sino hasta estos últimos ocho años; esto es, el tiempo que llevo de vivir en Roma y en otras

ciudades de Italia." A lo cual agrega: "Aquí he intentado revivir la juventud que había perdido en parte en soledad y en parte en la pobreza y aflicción; y moriré por lo menos contento porque he logrado todo lo que deseaba."<sup>15</sup> La preferencia de Winckelmann por Roma, nadie pretenderá negarlo, alude evidentemente a sus experiencias subjetivas y a los beneficios que obtuvo en esta ciudad. Winckelmann revela a Juan Miguel Francke, en una carta escrita en 1762: "En Roma se puede llegar a ser digno de respeto sin necesidad de convertirse en un escritorzuelo público, y el que logra en Roma estimación la tendrá también en otros lugares de Italia, porque la Ciudad Eterna es el punto central de la península. [...] El camino de la vida y del sustento de un sabio es también aquí, al igual que el de la estimación, singularmente distinto de aquel que hay que recorrer en los países protestantes. Porque allá tiene uno que encontrar su camino y ganar su pan echando los bofes, y aquí en Roma se lo proporciona todo la Iglesia a quien lo sabe buscar." Y luego añade: "Por lo que llevo dicho usted mismo habrá ya deducido que entre los sabios de Roma la pedantería se da con más rareza que en cualquier otra parte. [...] En Roma, antes bien, y por lo general en Italia, el influjo del cielo parece que provoca la alegría y nos precave contra lo pedantesco"<sup>16</sup>.

Fueron ciertos los favores personales que Roma le

---

<sup>15</sup>J. J. Winckelmann, *Carta a Marburg, en Berlín*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 154.

<sup>16</sup>J. J. Winckelmann, *Carta de recomendación para el erudito que emprenda un viaje a Italia y visite especialmente Roma*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 152-154.

proporcionó; sin embargo, estas apreciaciones revelan una faceta más extrapersonal y perteneciente a la concepción de Winckelmann acerca del arte. Para este crítico, la auténtica y perfecta comprensión de lo bello no puede obtenerse sino en contacto con los originales; el conocimiento por medio de reproducciones y copias de las obras de arte, por más buenas que tales copias sean, no es más que conocimiento de sombras. La competencia sobre los originales sólo puede obtenerse en Roma. "Fuera de Roma debe uno contentarse, como muchos enamorados, con una mirada y con un suspiro; es decir con tener en gran estima lo poco y lo mediocre."<sup>17</sup> Esta cita, entresacada del *Tratado sobre la capacidad del sentimiento de lo bello en el arte y sobre la enseñanza de la misma*, revela el fondo, en el pensamiento de Winckelmann, de su predilección por Roma. Así lo confirma él mismo: "sólo en Roma podemos hallar el perfecto, exacto y puro sentimiento del arte. Esta capital del mundo queda todavía hoy como una inagotable fuente de belleza del arte, y más se descubre aquí en un mes que en un año en la ciudad sepultada cercana a Nápoles."<sup>18</sup>

No está por demás decir que Winckelmann ha compartido este enamoramiento por Roma con otros muchos hombres de diversas épocas: Montaigne, Montesquieu, Mengs, Chateaubriand, Stendhal, Taine, Goethe, Thordvaldsen, Overbeck, Pferr. El múltiple prestigio de Roma —religioso, político, artístico—, el clima

---

<sup>17</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello en el arte y sobre la enseñanza de la misma*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 178.

<sup>18</sup> *Idem*.

intelectual, la libertad de costumbres y de palabra, caracterizaba a Roma, en el siglo XVIII, como una ciudad cosmopolita con la corte más humanista de Europa. A riesgo de ser sumamente parcial, bástenos mencionar las imágenes de este mundo que otro habitante de Roma, contemporáneo de Winckelmann y veneciano de origen, nos legó para excitar nuestra imaginación: las *Vedute di Roma* de Piranesi<sup>19</sup>.

La Roma de los mendigos y de los viajeros; la de calles sucias y oscuridad nocturna; la del Foro Romano convertido en Campo Vaccino; la Roma del arte antiguo, renacentista y barroco; la ciudad de voluptuosidad pagana y centro de peregrinaciones devotas; la Roma múltiple y ambigua no pudo dejar de atraer íntimamente a Winckelmann para establecer con ella una relación compleja de identificación y asimilación.

#### AMBIGÜEDAD DE WINCKELMANN.

Mario Praz dedica un artículo<sup>20</sup>, publicado en su libro *Gusto neoclásico*, a esclarecer la relación entre las preferencias sexuales de Winckelmann y su concepción acerca del arte.

<sup>19</sup> No debe olvidarse, sin embargo, la oposición entre las concepciones de Winckelmann y de Piranesi. La preeminencia para éste de los romanos y etruscos frente a los griegos, origina el siguiente juicio de Winckelmann, con respecto a *Della magnificenza ed architettura de' Romani* de Piranesi, publicada en 1760: "valiosa por sus ilustraciones pero de mérito menor por el texto que las acompaña". Véase: Jonathan Scott, *Piranesi*, Academy Editions/St. Martin's Press, Londres, 1975, p. 157.

<sup>20</sup> Mario Praz, "Winckelmann", en *op. cit.*, p. 84-85.

Seguramente sería abusivo pretender explicar las teorías winckelmannianas a partir de tales peculiaridades. Mas esta razonable precaución no debe ser un obstáculo para intentar alumbrar algunos aspectos del pensamiento de Winckelmann no esclarecidos de otra manera.

Praz nota la oposición entre el ideal de belleza admitido explícitamente por Winckelmann y sus descripciones de las obras que materializan dicho ideal. No me detendré mucho en precisar las características de la belleza ideal, más adelante habrá oportunidad de ello. Sin salir de los límites de este apartado basta citar la indefinición, característica de la belleza para cuya explicación Winckelmann hace un parangón entre ella y el agua —mejor entre menor sabor tenga—; palabras copiadas por Winckelmann a Bouhours —como bien demuestra Praz<sup>21</sup>—. Las descripciones, en cambio, no exhiben la insipidez que supuestamente caracterizaría a las obras; ellas están impregnadas de voluptuosidad, "de lánguido erotismo liminal"<sup>22</sup>.

En la *Descripción del "Torso de Belvedere"* se lee: "Indaga entre aquellos que conocen cuanto de más bello existe en la naturaleza de los mortales si han visto un costado que sea comparable con el izquierdo del *Torso*. La acción y reacción de sus músculos está admirablemente equilibrada mediante una sabia medida en la que se acompañan los movimientos alterados y la fuerza aligera; de esta suerte el cuerpo podía realizar todo lo que era

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 69.

capaz de emprender. "23 "¡Oh, quién pudiera ver esta imagen en toda la grandiosidad y belleza con que ella se reveló a la inteligencia del artista, para poder decir solamente, por lo que de ella resta, lo que el artista pensó y lo que yo debería pensar! Mi mayor felicidad, después de la suya, sería poder describir dignamente esta obra. Pero me quedo plenamente acongojado, tan triste como Psique cuando supo del amor y comenzó a deplorarlo desde el punto y hora en que ella lo conoció, porque yo lamento también los irreprochables daños causados a este Hércules, después de que he alcanzado el conocimiento de su belleza."24

Las citas pueden parecer largas; empero, son indispensables para fundamentar la apreciación planteada líneas arriba. El Genio de la Villa Borghese produce la misma exaltada descripción en la *Historia del arte en la antigüedad*: "Aprovecho esta ocasión para mencionar una figura de la más elevada belleza, para hablar de la estatua del Genio, de la Villa Borghese, de la talla de un adolescente bien formado. Desearía poder describir una belleza sin par entre los hijos de los hombres. Si la imaginación, henchida de la belleza individual de la Naturaleza, y completamente absorta en la contemplación de la belleza absoluta que emana de Dios, se representase en sueños la aparición de un ángel cuyo rostro resplandeciese de luz y cuyas formas semejases al sereno discurrir del manantial de la suprema armonía, entonces podría representarse el aspecto de esta asombrosa figura. Tal es

---

23 J. J. Winckelmann, *Descripción del Torsó de Belvedere*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 135.

24 *Ibidem*, p. 137.

la idea que el lector debe formarse de ella. Se podría decir que el arte ha creado esta belleza, gracias al cielo, tomándola de la belleza de los ángeles."<sup>25</sup>

Similar éxtasis provoca a Winckelmann el llamado Antinoo del Belvedere, del cual comenta: "Tanto la postura como la actitud toda de esta noble imagen presentan esta calma profunda, este goce de sí mismo, que resulta de un recogimiento perfecto, de tal modo, que los sentidos no parecen tener ninguna relación con los objetos externos. Sus ojos tienen esa moderada curvatura de los de la diosa del amor, pero están llenos de candor e inocencia, no demuestran ningún deseo. Su boca, en la que se armonizan una justa pequeñez con la foma más agradable, respira una gran cantidad de emociones, sin que parezca tener conciencia de ellas."<sup>26</sup>

La última cita que transcribiré ha sido obtenida del texto de la primera edición de la *Historia del arte en la antigüedad*. El fragmento fue retirado de la segunda edición y se refiere a una pintura de Mengs que engañosamente le presentaron a Winckelmann haciéndosela pasar por obra de la antigüedad: "El amante de Zeus es seguramente una de las más extraordinariamente bellas figuras que nos hayan quedado de la antigüedad, y no sabría encontrar nada comparable con su rostro; exhala de él tanta voluptuosidad que toda su alma parece volcarse toda en aquel beso."<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 427 y 428.

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 1044 y 1045.

<sup>27</sup>J. J. Winckelmann, *Opere...*, vol. II, p. 959. Para la historia de la impostura véase: "Aggiunta al libro VII della Storia

Mario Praz formula una interpretación encaminada a explicar tales arrebatos: Winckelmann ve en el arte griego su propia naturaleza. Esta naturaleza, ambigua según Praz, encuentra su misma ambigüedad en la escultura antigua: hermafroditas, eunucos, indefinidas figuras de adolescentes. "Y aquellas formas casi despojadas del cuerpo, exquisitamente vagas, producto de sutiles selecciones, meta final de profundas reflexiones metafísicas sobre la belleza y sobre la línea perfecta, no eran otras que las que ya llevaba en sí misma la originaria sensibilidad de Winckelmann: ambiguo Narciso reflejado en un atónico espejo de aguas transparentes."<sup>28</sup>

A pesar de toda la verdad que pudiera haber en las apreciaciones del especialista en el neoclasicismo, parece que ellas apenas han tocado los aspectos más superficiales del problema. Nadie niega que los planteamientos winckelmannianos manifiesten la individualidad de su autor con todas las contradicciones —no ambigüedades— implicadas por ella. Pero tales contradicciones bien pueden ser casos particulares de una oposición más profunda: la existente entre racionalidad e irracionalidad, para llamarla de alguna manera. Evidentemente el segundo elemento de esta pareja no es asumido por Winckelmann de manera conciente. Indeterminación, belleza ideal, unidad, proporción, regularidad, reposo, decoro, ausencia de pasión, grandeza de alma y noble sencillez, término medio, tono

---

dell'Arte", en el mismo volumen citado, p. 1040-1048; y Mario Praz, "Las antigüedades de Herculano", en :op. cit., p. 99.

<sup>28</sup> Mario Praz, "Winckelmann", en: op. cit., p. 73.

conveniente y otras expresiones más son usadas por Winckelmann. Ninguna de ellas, repetidas insistentemente por los críticos posteriores para diferenciar al neoclasicismo, ayudan a comprender la pasión que el arte griego despierta en Winckelmann. Esta emoción —lo dionisiaco en lo apolíneo—, junto a la nostalgia del pasado clásico, aunado todo a su tendencia didáctica<sup>29</sup>, pudieran ayudar a confirmar la teoría de que entre el neoclasicismo y el romanticismo no existe contradicción real.

---

<sup>29</sup> Para el aspecto didáctico de un grupo de artistas pertenecientes al romanticismo, los Nazarenos, véase: Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 109.

## II. INNOVACIONES DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA ANTIGUEDAD.

### LA HISTORIA Y LOS PENSADORES DEL SIGLO XVIII.

El siglo XVIII ha sido acusado de ahistoricismo. La concepción de la invariabilidad de la naturaleza humana y la actitud despectiva hacia el pasado pueden ser las principales causas de esta acusación. No se trata, pues, de que al referirse al antihistoricismo del siglo XVIII se tenga en cuenta una supuesta ausencia de trabajos historiográficos. La abundancia de éstos sería suficiente para negar la acusación. Tal planteamiento, en cambio, ha sido formulado desde el punto de vista del sentido del acaecer histórico, es decir, desde la filosofía de la historia. Cassirer sostiene que este achaque se originó en el romanticismo. Circunstancia cuyas implicaciones son más que interesantes: "El principio que el Romanticismo gana para lo históricamente lejano y lejanísimo, no sabe aplicarlo a lo históricamente próximo."<sup>30</sup>

El siglo de las luces, en contra de lo comúnmente sostenido, no sólo se propone conquistar el mundo de lo histórico, sino también fundarlo conceptualmente. A diferencia del ámbito de las ciencias naturales en donde este paso se había dado desde el Renacimiento, el universo de la historia presentaba otro aspecto. No debe extrañar entonces la dificultad con la cual en ese momento

---

<sup>30</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 223.

se inició el avance. Elocuente es, en este sentido, la comparación entre dos concepciones ilustradas con respecto a la historia: la de Voltaire y la de Rousseau.

"No me propongo escribir tan sólo de la vida de Luis XIV; mi propósito reconoce un objeto más amplio. No trato de pintar para la posteridad las acciones de un solo hombre, sino el espíritu de los hombres en el siglo más ilustrado que haya habido jamás."<sup>31</sup> Con tales palabras inicia Voltaire *El siglo de Luis XIV*. Sus expresiones están llenas de un nuevo significado de la historia; tanto así como las presentes en el *Diccionario filosófico*, referidas a la historia judía: "Se puede decir, pues, sin blasfemar que la historia de los reyes judíos ha sido escrita como la de otros pueblos, y que Dios no se ha tomado la pena de dictar por sí mismo la historia de un pueblo al que ya no gobernaba."<sup>32</sup> Y más adelante, con su típica ironía: "¿Cómo no prosternarse ante un trapero que os prueba que su historia ha sido escrita por la propia Divinidad, mientras que las historias de griegos y romanos nos han sido transmitidas por profanos?"<sup>33</sup> Dos citas de Voltaire escogidas para mostrar cómo, en el pensamiento del ilustrado francés, el lugar de Dios es ocupado por los hombres en la historia y el papel de quien la escribe va más allá del relato de las acciones de un hombre para ocuparse del estudio del

<sup>31</sup> Voltaire, *El siglo de Luis XIV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 7.

<sup>32</sup> Voltaire, *Diccionario filosófico*, Clásicos Bergua, Madrid, 1966, p. 296.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 297.

espíritu de la comunidad<sup>34</sup>. "Lo que le atrae" —dice Cassirer de Voltaire— "no es la sucesión de los acontecimientos, sino la marcha de la cultura y la íntima conexión de sus momentos diversos."<sup>35</sup> Voltaire busca dentro del conjunto de hechos que constituyen el devenir humano la regularidad oculta. En esta medida, la labor del historiador es similar a la del científico natural: ambos intentan encontrar la ley invariable en lo accidental y cambiante<sup>36</sup>. Si bien es cierto que para Voltaire la naturaleza humana —la razón— es única, la historia es el proceso progresivo por el cual se hace patente la misma naturaleza. "La historia nos puede mostrar únicamente que este « eterno » [la naturaleza humana] se manifiesta, sin embargo, temporalmente, cómo circula en la corriente del tiempo y en ella va revelando, poco a poco, cada vez con mayor pureza y perfección, su forma radical y primigenia."<sup>37</sup>

Contrario a la idea de progreso parece ser, en cambio, Rousseau. Para él es empresa imposible hacer eterno aquello que no es. "El cuerpo político, como el cuerpo humano, comienza a morir

---

<sup>34</sup> Para Eduardo Nicol estos aspectos ya se encuentran en Vico. Véase: *Historicismo y existencialismo*. Tecnos, Madrid, 1960, p. 69-71.

<sup>35</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 242 y 243.

<sup>36</sup> Althusser sostiene que es Montesquieu el primero en plantear esta revolución metódica en las ciencias sociales: "Si Montesquieu no es el primero que concibió la idea de una física social, sí es el primero que quiso darle el espíritu de la física nueva, es decir, partir de los hechos en vez de las esencias, y deducir las leyes basándose en estos hechos." Louis Althusser, *Montesquieu, la política y la historia*, Cuadernos de Teoría y Práctica, Medellín, Colombia, 1971, p. 18.

<sup>37</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 247.

desde su nacimiento, llevando en sí los gérmenes de su destrucción", asienta Rousseau en *El contrato social* después de haber anotado: "Si Esparta y Roma perecieron, ¿qué Estado puede esperar existir perpetuamente?"<sup>38</sup> Rousseau niega la pretensión científica de la historia. Ella está llena de vicios: retrata a los hombres por sus malas acciones y no por las buenas; nada dice de la prosperidad de los pueblos pacíficos y sí de las revoluciones y catástrofes; "la historia, como la filosofía, calumnia sin cesar al linaje humano"<sup>39</sup>; los hechos son amoldados de acuerdo con los intereses del historiador; éste desconoce la razón de los hechos; las causas de ellos permanecen desconocidas; la historia es una pintura de fantasía. La reflexión acerca de la historia tampoco se salva en la apreciación de Rousseau: "El espíritu filosófico ha llamado a este objeto las reflexiones de varios escritores de este siglo; pero dudo que la verdad salga más depurada de su trabajo. Habiéndose apoderado de todos ellos la manía de sistemas, ninguno procura ver las cosas como son, sino como concuerdan con su sistema."<sup>40</sup> Asimismo, Rousseau niega el progreso de la razón en el género humano "porque todo lo que por una parte se gana, se pierde por otra"<sup>41</sup>. A esta línea de pensamiento se refiere María José Villaverde cuando sostiene: "Jean-Jacques cree en la degeneración del género humano: los

---

<sup>38</sup> Jean-Jacques Rousseau, *El contrato social*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962, p. 116.

<sup>39</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o de la educación*, Porrúa, México, 1984, p. 175.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 267.

antiguos eran virtuosos y valerosos, los modernos sólo merecen desprecio. De ahí que el preceptor de Emile renuncie a enseñarle la historia moderna: sólo en la antigua encontrará su alumno modelos de comportamiento y ejemplos de virtud."<sup>42</sup> El amor de Rousseau por la antigüedad clásica es constante en sus obras. La nostalgia por el pasado lo lleva a una apología de la libertad y de la independencia presentes en los pueblos de la antigüedad<sup>43</sup>.

En este rico, complejo y contradictorio medio, respecto a la historia y a sus fundamentos, surge la *Historia del arte en la antigüedad* de Winckelmann. Una advertencia será útil, antes de enfrentarnos con ella, sus visibles contradicciones son producto de los naturales tanteos en la fundación de una nueva disciplina. La superficie de ellas no debe impedir la captación de la unidad yacente en el fondo de la obra. La lectura puede dificultarse aún más por la profusión de referencias a obras y autores apenas significativos para el lector actual. No de balde Winckelmann se oponía a la vanal erudición libresca. Sin embargo, este pensador alemán también tuvo que ceder y conceder a las costumbres de su tiempo y a las exigencias de sus contemporáneos. Así lo dejan ver las siguientes palabras, pertenecientes a las *Observaciones relativas a la historia del arte en la antigüedad*, publicadas tres

---

<sup>42</sup> María José Villaverde, *Rousseau y el pensamiento de las luces*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 136.

<sup>43</sup> No es la ocasión para plantear si la labor histórica está ausente o no de los textos de Rousseau. Su análisis del "estado de naturaleza", aunque salpicado de situaciones de hecho, más bien constituye una indagación lógica y no una investigación histórica. Véase: Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Península, Barcelona, 1976, p. 36 y 37.

años después de su magna obra: "No me atrevo a confesar las faltas de la *Historia del arte* ; pero diré que así como no es ningún deshonor dejar escapar algún venado durante una cacería o fallar algún tiro así espero también merecer disculpa por todo lo que no he observado o he pasado por alto, y confío en ganar asimismo el perdón si no siempre he dado exactamente en el blanco. Puedo asegurar por el contrario, que más de una cosa no sólo allí sino también aquí no ha sido mencionada; débese ello, por una lado a que las explicaciones hubieran sido vagas o defectuosas al no poderlas ilustrar con grabados; por el otro a que me hubiera visto obligado a meterme en explicaciones eruditas las cuales me habrían alejado demasiado de mi objetivo. Estimo que la vasta erudición debe estar representada en mínima parte en cualquier disertación sobre el arte, porque donde tal erudición no enseña nada esencial merece antes bien ser ignorada, y entonces ocurre con ella lo que con la tos en los oradores superficiales o en los malos cantantes de lira [para decirlo como los antiguos], que suele ser fatal indicio de la falta de dotes apropiadas."<sup>44</sup>

#### ORIGINALIDAD DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA ANTIGUEDAD.

Panofsky afirma: el "primer libro que exhibió la fórmula « historia del arte » en su frontispicio fue la *Geschichte der*

---

<sup>44</sup>J. J. Winckelmann, Prólogo a las *Observaciones sobre la Historia del arte en la antigüedad*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 197 y 198.

*Kunst des Altertums* (1764), de Winckelmann<sup>45</sup>; empero, advierte que quien sentó las bases metodológicas de esta disciplina fue Karl Friedrich von Rumohr. No pretendo discutir la validez de esta última observación; sin embargo, es factible señalar algunas innovaciones que Winckelmann llevó a cabo en la *Historia del arte en la antigüedad*, por las que se le puede otorgar la paternidad de esta disciplina.

En este sentido creo que Winckelmann no sólo "fue el primero en proponer una interpretación comprensiva del arte griego", como lo declara Alfredo Hlito<sup>46</sup>, sino el primero en sostener una teoría de la historia del arte. No concuerda con esto Meinecke, quien rechaza la originalidad de Winckelmann. Según Friedrich Meinecke los principios de Caylus —enunciados en *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, publicado en 1761, tres años antes que la *Historia del arte en la antigüedad*— "se tocan ya con los de Winckelmann."<sup>47</sup> Nuestro autor conocía bien el pensamiento del conde Caylus, a quien con sincera admiración llama "el inmortal", "el célebre", "el culto" o de alguna otra manera semejante, sin importar que a renglón seguido le enmiende sus apreciaciones. Sin embargo, la ausencia de originalidad de Winckelmann no puede establecerse solamente indicando elementos tomados de otros autores; las innovaciones de

<sup>45</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979, p. 351.

<sup>46</sup> Alfredo Hlito, prefacio a: J. J. Winckelmann, *Lo bello en el arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, p. 7.

<sup>47</sup> Friedrich Meinecke, *El historicismo y su génesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943, p. 251.

Winckelmann radican en otros aspectos. No se niega la existencia de préstamos e influencias: son evidentes. Empero, el pensamiento winckelmanniano no se agota en ellos.

Winckelmann mismo estaba conciente de la transformación que introdujo en el estudio de la producción artística del hombre. Ya en el prólogo de la *Historia del arte en la antigüedad* afirma que esta obra "no constituye una simple exposición cronológica de los cambios que el Arte ha experimentado."<sup>48</sup> A lo cual agrega: "mi propósito es ofrecer el compendio de una sistematización del Arte."<sup>49</sup>

La finalidad perseguida por Winckelmann, en consecuencia, de ninguna manera es una historia de los artistas. Meinecke no deja de reconocer en este hecho "una significación revolucionaria"<sup>50</sup>. "El objeto de una historia del Arte razonada —afirma Winckelmann— consiste, sobre todo, en remontarse hasta los orígenes, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección; marcar su decadencia y caída hasta su desaparición y dar a conocer los diferentes estilos y características del arte de los distintos pueblos, épocas y artistas, demostrando todas las afirmaciones, en la medida de lo posible, por medio de los monumentos de la Antigüedad que han llegado hasta nosotros."<sup>51</sup>

Un párrafo después Winckelmann afirma que otras obras

---

<sup>48</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 95.

<sup>49</sup>*Idem.*

<sup>50</sup>Friedrich Meinecke, *op. cit.*, p. 257. "La enorme impresión que produjo en sus contemporáneos, demuestra que ya se barruntaba el soplo de un nuevo espíritu." *Idem.*

<sup>51</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 96.

anteriores a la suya llevan el título de *Historia del arte*, pero en ellas los autores sólo manifiestan su erudición libresca sin un conocimiento real y directo de las artes. Esta consideración, repetida varias veces, nos revela una característica metodológica de su planteamiento: partir de las obras mismas para tener una comprensión sin intermediarios de ellas y dejar a un lado el conocimiento proporcionado por los libros y por las estampas.

Es un hecho de sobra conocido que antes de la invención de la fotografía el grabado constituía el único procedimiento para difundir imágenes exactamente repetibles<sup>52</sup>. Esta función de la gráfica como transmisora de información —tarea desempeñada luego por la fotografía y las técnicas gráficas fotomecánicas— permitió el desarrollo de múltiples ramas de la ciencia, desbloqueó la comunicación en imágenes y prestó grandes servicios en las instituciones dedicadas a la enseñanza de las artes. No obstante sus bondades, el grabado de reproducción condujo a lamentables errores que Winckelmann no deja de mencionar. "Montfaucon, alejado de los tesoros de la antigüedad, ha compuesto su obra por reminiscencias. Obligado a ver con los ojos de otros, no ha podido juzgar más que sobre grabados y dibujos, cosa que le ha hecho cometer graves errores."<sup>53</sup>

Tales errores llevan a Winckelmann a plantear la necesidad de partir del conocimiento de la obra misma antes de

---

<sup>52</sup> Véase: William M. Ivins jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona 1975, *passim*.

<sup>53</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 101.

reflexionar sobre ella. Esta posición de Winckelmann no debe de juzgarse como empírica. Nadie puede ocultar la formación erudita de nuestro autor, de la cual sus mismas obras nos indican sus fuentes. Menos aún puede significar la ausencia de una teoría. Su insistencia en el contacto directo con las obras más bien revela una condición indispensable, no exclusiva, para obtener conclusiones válidas. "Todo cuanto he señalado como prueba de mis argumentos lo he visto yo mismo, y muchas veces, y lo he podido contemplar, tanto las pinturas, como las esculturas, como las piedras grabadas y las monedas."<sup>54</sup> Como complemento, responde a la posible objeción del porqué incluye grabados en su *Historia del arte en la antigüedad*: "Pero para ayudar a la imaginación del lector, he añadido también grabados de piedras o monedas, tomadas algunas solamente de libros en las que se hallan grabadas en cobre, cuando estas reproducciones están bien hechas."<sup>55</sup> Winckelmann admira los buenos grabados; critica los de mala factura y la interpretación basada exclusivamente en ellos.

Según Bernard Bosanquet no es posible dejar de relacionar estas constantes críticas de Winckelmann con la actitud similar de Bacon<sup>56</sup>. La reverencia por los textos de los antiguos no

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> Bernard Bosanquet, *Historia de la estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, p. 261. "Es evidente que en pasajes como el que acabamos de reproducir, y que podríamos multiplicar hasta el infinito, tenemos el mismo afán de que Bacon es tan elocuente exponente: el afán por huir del mundo de los libros y de la reflexión hacia el de la observación sensible directa, encerrando probablemente la conciencia de que las facultades humanas requieren otra nutrición y ejercicio que el que un medio meramente literario puede ofrecer", *ibidem*, p. 262.

debe suplir el contacto con las cosas mismas. Sin dejar de lado esta observación perfectamente válida, debe llamarse a cuentas a otra circunstancia que probablemente haya colaborado a motivar el principio metodológico de Winckelmann referente al contacto directo con las obras: la actitud pietista alemana que requiere de la experiencia directa con Dios. Al respecto, vale la pena citar unas líneas de Juan A. Ortega y Medina tomadas de su ya citado prólogo a la edición de Winckelmann: "El siglo XVIII no es sólo deísmo o religión natural; no es únicamente abandono y proceso de Dios o carcajada irreverente volteriana; este siglo es asimismo, visto desde la vertiente del protestantismo alemán, una época de intenso y hondo reavivamiento religioso, de *despertar* espiritual. Lo que interesa en sumo grado a todo cristiano sincero es el valor emotivo de la religión y no la explicación racional del dogma ni la rutina eclesiástica. El pietista, es decir el hombre piadoso, entendiendo la palabra en su sentido más lato, presta atención a su corazón porque siente que de él únicamente, manantial de la fe viva, puede brotar la auténtica experiencia religiosa; su reencuentro con Dios por el camino único del sentimiento y experiencia personales."<sup>57</sup> Contacto directo con Dios que permanece en el trasfondo de la vida de Winckelmann y que explica algunos de sus hábitos. Contacto directo con las obras de arte, ausencia de intermediarios. En ello radica la posibilidad de captar la auténtica belleza y también, en suma, la posibilidad de su metodología didáctica que luego veremos.

---

<sup>57</sup> Juan A. Ortega y Medina. Prólogo a: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 14.

Otro elemento metodológico que importa destacar en la concepción de Winckelmann es el de hipótesis. En primer lugar, este pensador distingue entre las hipótesis formuladas en las disciplinas naturales y las elaboradas en la exploración del arte: la base de sustentación de las segundas puede no ser tan amplia como la requerida para las primeras. En segundo lugar, expresa el valor que tales instrumentos poseen para avanzar en el conocimiento en general y, específicamente, en la historia del arte: "Son como el andamiaje de un edificio, incluso se hacen insustituibles cuando, por la falta de conocimientos sobre el arte de los antiguos, no se quieren dar grandes saltos sobre extensos lugares completamente vacíos."<sup>58</sup>

Efectivamente, Winckelmann tendrá que formular múltiples hipótesis en la *Historia del arte en la antigüedad*, debido a la escasa información disponible en su época sobre amplios periodos. Véanse, si no, los escasos ejemplos que cita del estilo griego sublime: la Pallas de la Villa Albani y el grupo de Niobe con sus hijas, de la Villa Médicis<sup>59</sup>. Mínimas referencias del estilo del siglo de Fidias, el cual posee, según Winckelmann, toda la majestad de que el arte era susceptible<sup>60</sup>.

La imagen visual utilizada por Winckelmann acerca de este andamiaje teórico parece autorizarnos a pensar que él se refería a un conjunto articulado, a un sistema de proposiciones,

---

<sup>58</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 110.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 633.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 610.

tal y como se caracterizaría a una hipótesis en nuestros días<sup>61</sup>: "Algunos argumentos sobre cosas que no están claras como la luz del sol, tomados individualmente, son como una simple similitud; mas, recogidos todos y ligados unos con otros, constituyen una demostración."<sup>62</sup>

La exigencia del contacto directo con las obras de arte, la afirmación del papel central de las hipótesis en la obtención de conocimientos en la historia del arte, su formulación del carácter de construcción elaborada de las hipótesis, su reconocimiento de que ellas no constituyen hechos en sí mismas<sup>63</sup> son aspectos del razonamiento de Winckelmann que bastan para separarlo de cualquier otro pensador anterior en la historia de la historia del arte.

Dejo para un apartado posterior la consideración acerca del método usado para el análisis de la idea de belleza. La difícil exposición del procedimiento utilizado por Winckelmann

---

<sup>61</sup>"El sistema de conocimientos que constituye una hipótesis, está organizado de un cierto modo, ya que se constituye con un fin especial: explicar, en la medida que lo permita el nivel de desarrollo de los conocimientos científicos, el fenómeno que se investiga. En consonancia con este fin, el conocimiento alcanzado se unifica, se sintetiza en un sistema." P. V. Kopnin, *Hipótesis y verdad*, Grijalbo, México, 1960, p. 13 y *passim*.

<sup>62</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 110.

<sup>63</sup>"Cuando el biólogo dice que la vida surgió hace dos billones de años, que los primeros organismos terrestres fueron los líquenes, [...], no está comunicando información acerca de la experiencia, sino formulando hipótesis con cuya ayuda pueden interpretarse ciertos acúmulos de experiencia: sus supuestos, por ser hipótesis, no son acerca de experiencia, sino acerca de hechos no experienciables; y los usará para explicar su experiencia biológica." Mario Bunge, *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 251 y 252.

separada del objeto sobre el cual recae —la belleza— llevaría, para evitar el obstáculo, a repeticiones inútiles.

#### ESTRUCTURA Y OBJETIVO.

a) Winckelmann divide en dos partes la *Historia del arte en la antigüedad*, ellas reflejan su concepción de esta disciplina. Lo que nosotros llamaríamos la historiografía del arte antiguo queda relegada a la segunda parte, cuyo único libro se titula *Historia del arte en la antigüedad, considerado según las circunstancias externas de aquellos tiempos*. De esta manera, "los simples datos históricos"<sup>64</sup> forman parte de la disciplina en cuestión —aunque en este sentido Winckelmann también distingue su labor y la de quienes "han tratado el tema desde un punto de vista exclusivamente histórico"<sup>65</sup>—, pero no constituyen su totalidad. La primera parte, en cambio, contiene su "historia del arte sistemática". Así lo ha declarado Winckelmann desde las primeras palabras de su prólogo: "*La Historia del Arte en la Antigüedad*, [...], no constituye una simple exposición cronológica de los cambios que el Arte ha experimentado. Tomo la palabra Historia en el sentido más amplio que tal término tiene en la lengua griega, ya que mi propósito es ofrecer el compendio de una sistematización del Arte."<sup>66</sup> Meinecke llama a este sistema la "visión intuitiva de

---

<sup>64</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 1089.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 796.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 95.

la esencia.<sup>67</sup> Claramente se advierte que esta no es la única forma posible de interpretar el término en discusión. Para esclarecer su significado es indispensable dar un vistazo al contenido de la primera parte. Ella está integrada por reflexiones —extensamente apoyadas en datos empíricos— acerca del origen del arte, las causas de su diversidad, las etapas de su desarrollo y las características de tales periodos en los diferentes pueblos; así como sobre la belleza o esencia del arte, las peculiaridades de ella, la belleza del todo y de las partes y, en suma, la materia de las artes o parte mecánica. En sentido estricto, la sistematización del arte, a la cual se refiere Winckelmann, parece más bien corresponder a la estructura del fenómeno artístico considerado de alguna manera con independencia del tiempo o, más bien, del acaecer de las circunstancias históricas externas. Vistos de esta manera, sistema y cronología son términos opuestos y complementarios; ellos se refieren a dos formas para abordar la realidad artística, dos procedimientos que permiten la captación de la totalidad del arte.

Esta característica la apreció Wölfflin quien, en un breve ensayo sobre Burckhardt, enfrenta dos tipos de historiadores del arte: el sistemático y el de la historia casual y singular. Coloca a Burckhardt dentro de los primeros y anota cómo para éste la *Historia del arte en la antigüedad* de Winckelmann constituye un "modelo para el tratamiento sistemático de la historia del arte".<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Friedrich Meinecke, *op. cit.*, p. 254.

<sup>68</sup> Heinrich Wölfflin, "Jacob Burckhardt y la historia sistemática del arte", publicado en: *Reflexiones sobre la historia del arte*.

Y finaliza diciendo de qué manera tanto uno como otro prototipo de historiadores se entremezclan aunque con predominio de alguna de las dos visiones.

b) En el prólogo a la *Historia del arte en la antigüedad* Winckelmann señala lo que constituye la finalidad de su obra: "me he propuesto tratar de la esencia misma del Arte."<sup>69</sup> Sin embargo, un párrafo antes nos había declarado el verdadero objeto de sus reflexiones: "Después de hablar del origen del Arte en los distintos pueblos que lo han cultivado, trataré en particular del arte de los egipcios y de los etruscos, y a continuación estudiaré de manera especial el arte de los griegos, lo cual constituye el tema principal de toda la obra..."<sup>70</sup>. Winckelmann no deja dudas sobre esto, no oculta sus preferencias por el arte griego. Parecería que el arte de otros pueblos solamente es un pretexto para analizar las obras de los helenos. "Como la intención más elevada de esta Historia es hablar del arte de los griegos, por eso he tenido que extenderme más en esta parte, y habría podido decir más aún si hubiera escrito para griegos y no en un lenguaje moderno, que me impone tantas precauciones."<sup>71</sup> Efectivamente, el

---

Península, Barcelona, 1988, p. 170.

<sup>69</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 93.

<sup>70</sup>*Idem*.

<sup>71</sup>*Ibidem*, p. 119. La alta estimación respecto a los griegos no es ajena a otros pensadores del siglo XVIII. Véase una nota de Voltaire a *Del espíritu de las leyes* de Montesquieu, libro XIV: "La diferencia más visible es la que hay entre los europeos y los habitantes del resto del globo; y esta diferencia es obra de los griegos, que eran meridionales. Fueron los filósofos de Atenas, de Mileto, de Siracusa, de Alejandría los que han hecho a los

porcentaje mayor de la obra está dedicado al arte griego y, además, como veremos después, las categorías valorativas para apreciar toda creación plástica han sido inferidas de las características del arte de este pueblo.

Conviene insistir, sin embargo, que aunque tenido en la más alta estima por Winckelmann, el arte griego, como todo producto artístico de cualquier pueblo, posee una historia, es decir, presenta un desarrollo: a partir de su nacimiento se eleva hasta la perfección para luego caer en la decadencia. Este juicio tendrá una gran trascendencia para las posteriores teorías del arte.

#### ETAPAS DEL DESARROLLO DEL ARTE.

Dilthey, en su texto *El mundo histórico*, asegura: "La cima de la aportación de Winckelmann la representa su exposición de la sucesión de las formas de estilo."<sup>72</sup> Idea repetida por Ortega y Medina con palabras más o menos idénticas. Efectivamente, Winckelmann considera que la historia del arte puede dividirse en cinco etapas: iniciación, crecimiento, perfección, decadencia y fin<sup>73</sup>. Estas etapas caracterizarán al arte de todos los pueblos.

---

habitantes de Europa superiores a los hombres de los demás países. Que Jerjes hubiera triunfado en Salamina, y pudiera ser que todavía fuéramos bárbaros." Montesquieu, *Del espíritu de las leyes*, Porrúa, México, 1987, p. 159.

<sup>72</sup> Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, p. 308.

<sup>73</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 609.

Así, en la producción artística griega se suceden cuatro estilos, en los cuales se expresan estos periodos: estilo antiguo, estilo sublime, estilo bello y estilo de imitación. No discutiremos lo apropiado o no de esta clasificación, aunque algunos consideren su correspondencia con los conceptos modernos de arcaico, clásico y helenístico<sup>74</sup>. Solamente destacaremos una de las consecuencias de esta declaración: la destrucción de la condición de intemporalidad del arte griego.

Es evidente la íntima contradicción surgida en este punto: por un lado, el arte griego es el objeto de estudio de la Historia... como modelo de eterna perfección; por el otro, el mismo es mirado como un arte ya perdido como consecuencia de la propia naturaleza no permanente del arte. El antihistoricismo de Winckelmann que se deriva de su visión ideal del arte griego choca con un hecho que él mismo destaca: "Como una enamorada que, en su desolación, permanece a la orilla del mar, siguiendo con la vista al navío que le roba a su amante, sin esperanza de volverle a ver y, en su ilusión, cree percibir siempre la imagen del amado en las velas cada vez más lejanas [...], también nosotros, como esa enamorada, nos hemos quedado solamente con una sombra del objeto de nuestros deseos"<sup>75</sup>.

Tal concepción llevaba el germen de la revalorización del arte de otros pueblos y épocas. A pesar del desprecio de

---

<sup>74</sup> Alfredo Hilo, prefacio a: Winckelmann, *Lo bello en el arte*, p. 10.

<sup>75</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 1080.

Winckelmann por las "producciones bárbaras de la Edad Media"<sup>76</sup>, el desarrollo de la noción antes citada condujo a Goethe a la defensa de la arquitectura gótica. Al respecto, véase un párrafo de este escritor alemán, entresacado de su ensayo dedicado a Winckelmann, en donde con lenguaje lleno de significaciones, opone el hombre moderno a los antiguos.

Si el hombre moderno se lanza, como nos acaba de ocurrir a nosotros, casi a cada consideración, en lo infinito, para finalmente, si le es posible, volverse de nuevo a un punto limitado, los antiguos sentían sin más ambages, inmediatamente, su único placer dentro de los dilectos confines del bello mundo. En él radicaban, a él estaban llamados, aquí hallaba campo su actividad y objeto y pábulo su pasión.

Parecería que con tales palabras Goethe estaría convocando a los dos términos de la contradicción winckelmanniana: el mundo cerrado de la ahistoricidad y el cosmos abierto de lo histórico. Winckelmann se nos presenta como un hombre atrapado entre la dramática oposición de su deseo por una realidad eterna y su pérdida y su vivencia de una realidad cambiante.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 448.

<sup>77</sup> Goethe, Winckelmann, en: J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 45.

### III. EL ARTE, PRODUCTO HUMANO.

Me parece bien iniciar este apartado citando una idea tomada por Winckelmann de Protágoras y adaptada para sus fines: en el arte el hombre es la medida de todas las cosas. Esta frase, de inmediato, nos pone en contacto con dos vertientes de la posición de Winckelmann ante el arte: por un lado, con una característica objetiva y, por el otro, con una disposición subjetiva.

#### VERTIENTE OBJETIVA.

##### a) Humanidad del arte.

El arte es un producto de la actividad humana y, a la vez, va dirigido al consumo humano. No puede ser más que referible al hombre. Aunque Winckelmann todavía no se encuentra completamente alejado de las antiguas concepciones acerca del arte —materializadas en el siglo XVI por los manieristas en el anagrama *Disegno, segno di Dio*, idea que de alguna manera parece yacer en el fondo del concepto de belleza ideal<sup>78</sup>—, este crítico es firme al caracterizar al arte como obra humana. La exigencia de un contacto directo con las obras de arte, el estudio de la labor concreta del artifice, la identificación del estilo de una obra por el estudio material de ella son características del

---

<sup>78</sup> Véase: J. J. Winckelmann. *Historia del arte en la antigüedad*, p. 406.

pensamiento de Winckelmann que nos hablan, de alguna manera, de la humanidad del arte.

Profundizando más en este sentido, Winckelmann nos dice: el objeto principal del arte es el hombre. Tal idea se complementará con la teoría del arte como expresión de las características del pueblo que lo crea. "El hombre ha sido siempre el principal objeto del arte; por eso los artistas de todos los países han dado a sus figuras la fisonomía característica de su pueblo."<sup>79</sup> De ahí la importancia de determinar los aspectos que influyen en las características de un pueblo pues unos y otras se manifestarán en sus productos artísticos.

Antes de proseguir describiendo estas características es conveniente insistir en el aspecto central ocupado por el hombre en el arte, de acuerdo con Winckelmann. Esta idea impregna su concepción y lo lleva a decir que el arte comienza con el conocimiento del hombre: "El estudio del Arte, lo mismo que el de la sabiduría, debe comenzar por el conocimiento de sí mismo."<sup>80</sup>

De paso diremos que para Winckelmann los nexos entre el hombre y las artes son diferentes: son más inmediatos con la pintura y la escultura, más lejanos con la arquitectura<sup>81</sup>. Esta afirmación puede explicar, en parte, el porqué deja a un lado los problemas de la arquitectura en su *Historia del arte en la antigüedad*; ausencia ya cubierta, sin embargo, desde 1759 con sus *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 305.

El principal objeto de la pintura, asienta Winckelmann, son los seres animados. Una de las causas de la decadencia de la pintura romana en la época de Augusto fue el representar "paisajes, marinas, bosques y mil otros temas baladíes"<sup>82</sup>. Cosas vulgares llama a las pinturas que tienen por tema tiendas de artesanos, burros y comestibles. Sin embargo, no desdeña las representaciones griegas de algunos animales. Por ello dice que los artistas modernos no aventajan a los antiguos en las figuras de los caballos. Asimismo, Winckelmann destaca en las imágenes antiguas de leones el hecho de que son ideales y no de leones auténticos<sup>83</sup>.

Esto último debe tomarse como un reconocimiento al trabajo de los antiguos y no como una contradicción en los planteamientos winckelmannianos. Si hay contradicción, en cambio, entre esta concepción y la labor de los paisajistas neoclásicos, tales como Koch o los Hackert. Acerca de esto Novotny declara: "Para los ideólogos clasicistas más inexorables el paisaje ni siquiera merecía su atención; ni en teoría, ni en la práctica."<sup>84</sup> Winckelmann pertenece a este grupo.

#### b) Origen y diversidad del arte.

Para Winckelmann, el arte no tiene una patria determinada, las condiciones que le hicieron nacer fueron

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 790.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>84</sup> Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 63.

similares en todos los pueblos. Dos elementos se aunaron para dar origen al arte: la necesidad y el placer. Sin embargo, la diversidad del arte es consecuencia de las particularidades de cada pueblo. "Las artes relacionadas con el dibujo deben su origen a la necesidad; por esto han tenido que ser imaginadas en particular en cada país; y aunque la escultura y la pintura, lo mismo que la poesía, puedan ser consideradas preferentemente como hijas del placer más que de la necesidad, no se puede negar que el placer es algo tan esencial para el hombre como los objetos más inmediatos y necesarios para su existencia."<sup>85</sup>

Al efectuar algunas observaciones sobre el arte de los fenicios, Winckelmann destaca cómo la riqueza de este pueblo dedicado al comercio se manifestaba en la opulencia de sus construcciones y en la magnificencia de sus esculturas. "La abundancia es la madre de las artes"<sup>86</sup>, dice Winckelmann y a lo largo de su *Historia* anotará la coincidencia de los periodos de máximo desarrollo económico y artístico.

c) Clima y arte.

Winckelmann plantea con mucha insistencia el asunto de la influencia del clima en los pueblos. Con palabras de nuestro autor: "Por influencia del clima entendemos los efectos que la diferente situación de los países, la distinta temperatura del aire y la diversidad de alimentación de los hombres producen

---

<sup>85</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 120.

<sup>86</sup>*Ibidem*, p. 238.

comúnmente, tanto en la conformación física de los individuos de los distintos pueblos, como en su manera de pensar. El clima, dice Polibio, influye tanto en las costumbres de los pueblos como en su aspecto y en su color."<sup>87</sup>

Winckelmann no cita la fuente inmediata de su pensamiento: *Del espíritu de las leyes* de Montesquieu. Este autor dedica varios de los libros de su obra a estudiar la influencia del clima en diversos aspectos relacionados con las leyes. En el libro XIV plantea de qué manera el clima determina las características de los hombres: mayor o menor corpulencia, elasticidad y vigor; rencor, astucia, fineza y franqueza; imaginación, gusto, sensibilidad y viveza; sensibilidad amorosa, susceptibilidad para captar el dolor, fuerza de voluntad para manejarse por uno mismo. "He visto óperas en Inglaterra y en Italia; en ambos países he oído las mismas piezas, ejecutadas por los mismos actores, y he observado que la música, siendo la misma, produce en los dos países efectos desiguales: deja a los ingleses tan tranquilos y excita a los italianos hasta un punto que parece inconcebible."<sup>88</sup> Más adelante<sup>89</sup> se volverá a comentar esta referencia.

Sin embargo, existe una diferencia valorativa entre la posición de Montesquieu y la de Winckelmann. Mientras que para el

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>88</sup> Montesquieu, *Del espíritu de las leyes*, p. 151. "Entre los ardientes italianos, la imaginación prevalece sobre la razón, mientras que entre los reflexivos ingleses la razón reina sobre la imaginación." Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 175.

<sup>89</sup> Página 56.

primero el frío origina mejores hombres, para el segundo el calor es la causa del mismo efecto: "la mayor o menor agudeza de espíritu de estos hombres se halla en relación con el mayor o menor grado de calor del clima en que habitan. Los napolitanos son más finos y astutos que los romanos; los sicilianos, más que los napolitanos; pero los griegos, como es sabido, aventajan incluso a los sicilianos en astucia."<sup>90</sup>

Las características naturales de un país, en consecuencia, se encuentran impresas en el aspecto físico y en los rasgos del carácter de sus habitantes. "Así como la naturaleza influye prontamente en la pubertad de los jóvenes de los países cálidos, así también ella determina características como el color de los ojos y cabellos y su disposición."<sup>91</sup> Winckelmann aplica este señalamiento al describir las condiciones del clima griego y, posteriormente, declara la excelencia del ambiente geográfico de Grecia: clima cálido, firmeza del terreno, aire leve y puro, equilibrio entre el frío y el calor, constancia de la temperatura. "Es un hecho el que cuanto más se aproxima la Naturaleza al cielo de Grecia, más bella, majestuosa y activa se muestra en la conformación de los seres humanos."<sup>92</sup> De este punto Winckelmann pasa a establecer firmemente la consecuencia de sus premisas: la excepcional belleza de los griegos.

Winckelmann intenta probar su aserción señalando algunas características físicas de los griegos: ausencia de narices

---

<sup>90</sup> Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 166.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 165.

chatas, el bello óvalo de su rostro, inexistencia de las cicatrices provocadas por la viruela. En otro pasaje extiende su aseveración a los italianos: "La razón del clima hace también que en las bellas provincias de Italia raras veces se vean en los rostros de los habitantes esos rasgos indecisos y equívocos que frecuentemente se encuentran en los pueblos transalpinos. Los rasgos que caracterizan a los italianos son nobles o inteligentes; la forma de su rostro es de ordinario grande y decidida, y todas las partes del cuerpo constituyen una bella armonía con el conjunto."<sup>93</sup>

La influencia del clima en las características de los pueblos es una idea que será repetida incontables veces por otros pensadores. Un caso: Hegel en sus *Lecciones de filosofía de la historia*. "En las zonas extremas, el hombre no es capaz de moverse libremente; frío y calor son entonces demasiado influyentes para permitir al espíritu construirse un mundo aparte. Ya lo dice Aristóteles: cuando se halla colmado el imperativo de la necesidad, se vuelve el hombre hacia lo universal y lo superior. Pero sin duda que, en las exageradas condiciones de aquellas zonas la urgencia no puede cesar jamás ni puede ser evitada, y el hombre se halla constantemente obligado a dirigir su atención a la naturaleza, a los abrazadores rayos del sol y al frío glacial. El auténtico escenario para la historia universal es, por tanto, la zona templada, y más en especial su parte septentrional, puesto que aquí la Tierra tiene la configuración de continente y posee un

---

<sup>93</sup> *idem*.

amplio pecho, como decían los griegos. <sup>94</sup>

Curioso, para la mentalidad actual, resulta el apelar al clima para explicar las diferencias entre las lenguas. De acuerdo con Winckelmann el clima influye en los órganos de la palabra y así los nervios de la lengua son más torpes en las regiones frías. Esta causa también explica la carencia de ciertas letras en diversos pueblos y la existencia de monosílabos y combinaciones de consonantes impronunciables para los no naturales de una región. La misma razón da cuentas de las diferencias entre los dialectos Italianos: articulación más abierta y menos ruda conforme los hablantes se alejan más del norte y, consecuentemente, del frío. El clima agradable disfrutado por los griegos del Asia Menor explica por qué su lengua se enriqueció en vocales y se hizo más dulce y musical; y, con ello, florecieron los primeros poetas y la filosofía griega. El recurrir al clima para explicar las diferencias entre las lenguas no debe extrañarnos. Esta idea habitaba en las mentes de otras personalidades del siglo XVIII. Rousseau, en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, afirma: "Todo cuanto he dicho hasta aquí conviene a las lenguas primitivas en general y a las progresiones que resultan de la duración, pero no explica ni su origen ni sus diferencias. La principal causa que las distingue es local, procede de los climas en que nacen y de la manera en que se forman; es a esta causa a la que hay que remontarse para concebir la diferencia general y característica

---

<sup>94</sup> George Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofía de la historia*, p. 104.

que se observa entre las lenguas del mediodía y las del norte.<sup>95</sup>

d) Causas morales de la diversidad del arte.

Winckelmann no limita las influencias que recibe el hombre al clima; su punto de vista es más complejo. El llama la atención sobre las causas que llama morales. Es posible referir estas condiciones a la educación, las costumbres y la forma de gobierno. La influencia que ellas ejercen es de tal manera que, incluso, alteran las características humanas naturales. Es fácil comprender, dice Winckelmann, que la constitución actual de los griegos y de los italianos, su educación y su manera de pensar han influido también en su configuración. "La costumbre ejerce tal

---

<sup>95</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Akal, Madrid, 1980, p. 57. "Sea, pues, que se busque el origen de las artes sea que se observe en las primeras costumbres, se ve que todo se refiere en su principio a los medios de subvenir a la subsistencia, y por lo que se refiere a los medios que reúne a los hombres, están determinados por el clima y la naturaleza del suelo. Por tanto, hay que explicar por las mismas causas la diversidad de las lenguas y la oposición de sus caracteres." *Ibidem*, p. 57. Es cierto que este tratado no pudo conocerlo Winckelmann, pues su primera publicación, en edición póstuma, data de 1781. Sin embargo, el problema de la fecha de su elaboración no ha quedado resuelto. Por el análisis que realiza Derrida en *De la gramatología*, parece que su redacción fue contemporánea o posterior al *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, publicado en 1754. Derrida destaca las parejas de opuestos que implican el pensamiento de Rousseau: Norte y sur; frío y calor; articulación y acento; necesidad y pasión. Es sumamente interesante observar cómo estas parejas de opuestos ofrecen grandes similitudes con otras que revela el pensamiento de Winckelmann; sobre todo cuando éste considera la necesidad y el placer como causas del origen del arte. Compárese con el siguiente fragmento extraído del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: "En los climas meridionales, donde la naturaleza es pródiga, las necesidades nacen de las pasiones; en los países fríos, donde es avara, las pasiones nacen de las necesidades, y las lenguas, tristes hijas de la necesidad, se resienten de su duro origen." Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p. 78.

influjo en nuestro espíritu como trabas a nuestro cuerpo, e impone sus leyes incluso a los órganos que la Naturaleza nos ha dado; por esto un oído habituado a la música francesa no se sentirá conmovido por la más bella composición musical italiana."<sup>98</sup> Nada más esclarecedor, para comprender la actitud winckelmanniana, que comparar este pasaje con el de Montesquieu, citado, párrafos arriba, referente a la reacción de ingleses e italianos frente a la música. Nos encontramos ante un mismo hecho explicado con dos concepciones diferentes: para Montesquieu el clima determina la estructura corporal humana; para Winckelmann, sin excluir lo anterior, la cultura llega a alterar la misma naturaleza.

Poco importa si el ejemplo tomado de la música y citado por Winckelmann es apropiado o no. Fundamental es, en cambio, destacar las mutuas influencias que nuestro autor ha establecido: de la naturaleza al hombre, del hombre al arte, de lo cultural a la naturaleza humana, de lo cultural al arte. La riqueza de una concepción que plantea tales relaciones es evidente. Un caso particular de ellas conviene ahora destacar: la libertad.

#### e) Libertad y arte.

Al inicio de la segunda parte de la *Historia del arte en la antigüedad*, Winckelmann obtiene una conclusión de sus investigaciones sistemáticas que luego repetirá incontables veces en la parte propiamente histórica de su obra: "la libertad es la

---

<sup>98</sup> Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 173.

única que ha elevado el Arte a su perfección."<sup>97</sup> La libertad es como el tallo vigoroso del cual se eleva el reloj del pensamiento, dice Winckelmann en uno de sus arrebatos líricos. El alma alcanza mayor elevación en libertad que sujeta a la tiranía de los déspotas. El arte solamente se desarrolla con fuerza en los pueblos libres y decae en aquéllos sometidos a la tiranía.

Siguiendo esta idea, al referirse a los volscos —pueblo vecino de los etruscos— cuya población era muy numerosa, dice de ellos: "La población y el lujo alentaron la industria, la libertad dio impulso al espíritu; circunstancias siempre favorables al Arte."<sup>98</sup> No es este pueblo, sin embargo, el paradigma para mostrar la relación entre arte y libertad. No hay duda en este asunto; el modelo lo constituyen los griegos. "La libertad, madre de los grandes acontecimientos, lo mismo que de las revoluciones y de las rivalidades entre los griegos, extendió [...] entre este pueblo la primera semilla de los sentimientos nobles. Lo mismo que el espectáculo de la vasta superficie del mar y el aspecto de las olas enormes que vienen a romperse contra las rocas elevan nuestra alma, y desvían nuestro espíritu de todas las pequeñeces, igualmente la contemplación de cosas y hombres tan grandes no podía producir mediocres concepciones."<sup>99</sup> Para Winckelmann la

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 795 y 796.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 377. Párrafos como este son clara expresión del sentimiento de lo sublime. "Un espíritu pensante no puede ocuparse con abyectos pensamientos encontrándose a orillas de la mar; la infinidad de la vista ensancha los límites del espíritu, que si en principio parece extraviarse, vuelve pronto de nuevo más poderoso que antes." J. J. Winckelmann, *Prólogo a las Observaciones sobre la Historia del arte en la antigüedad*, en: *De la belleza en el*

"libertad es una de las causas de la preeminencia de los griegos en el Arte."<sup>100</sup> Nuestro autor llama la atención acerca de cómo la libertad existía entre los griegos incluso en la época de los reyes. Winckelmann ve libertad en este pueblo tanto en el hecho de que los atletas olímpicos no cubrieran ninguna parte de sus cuerpos, como en la circunstancia de poseer una organización política basada en las ciudades estado —inexistencia de un solo soberano para todos los griegos—. No sometimiento de un estado libre a otro, no exclusión de los demás fue el significado de la libertad para los griegos, al menos durante una época cuyo fin lo marca la conquista de Naxos por Atenas.

Esta libertad se refleja en el arte griego y sobre todo en el arte de Atenas. Por ello, en consecuencia, la historia del arte es, de alguna manera, la historia de la libertad de Atenas. La pérdida de la libertad de esta ciudad estado, posterior a la Guerra del Peloponeso, fue funesta para el arte. Luego, con la recuperación de la libertad de Atenas, el "Arte, cuyo destino se vio en Grecia ligado siempre al destino de Atenas, renació entonces"<sup>101</sup>.

La libertad también determina los estilos del arte griego. El paso del estilo antiguo al sublime se produce precisamente como consecuencia de la libertad. "Cuando la libertad iluminó a Grecia, el Arte adquirió, al mismo tiempo, más audacia y

---

arte clásico, p. 200. Véase la opinión de Bosanquet en la *Historia de la estética*, p. 283.

<sup>100</sup> Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 371.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 850.

elevación"<sup>102</sup>. Es entonces cuando surge el estilo sublime en donde el arte se forma una naturaleza particular, pues se aleja de las reglas de la naturaleza y se entrega, en efecto, al ideal.

Incluso las obras griegas durante la dominación de los lacedemonios "eran todavía nobles retoños plantados en el terreno de la libertad."<sup>103</sup> Gracias a su pasado libre este gran arte sobrevive. Mas durante la época de Alejandro su sustento radica en el lujo y la liberalidad. Entonces los griegos "disfrutaron de una indolente libertad", con las ventajas de gozar individualmente de ella, sin los males que acompaña su defensa<sup>104</sup>.

Los beneficios de la libertad no sólo se observan en los pueblos de la antigüedad. Winckelmann los encuentra igualmente entre sus contemporáneos. "En los países en que, al lado de la influencia del clima, reina aún una sombra de la antigua libertad, se hallará que la actual manera de pensar tiene mucha semejanza con la de antaño. Es lo que ahora se ve en Roma, donde el pueblo, bajo el gobierno eclesiástico, goza de una libertad rayana en la licencia. Aún hoy se podrían encontrar en Roma guerreros intrépidos, capaces, como sus antepasados, de afrontar la muerte. Aún hoy se ven entre las mujeres del pueblo, cuyas costumbres están menos corrompidas que las de las mujeres de la aristocracia, heroínas que muestran valor y resolución como las antiguas romanas".<sup>105</sup> Por ello, para el filósofo romano Gulián, quien

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 808.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 871.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 174.

comparte la opinión de Mehring. Winckelmann "aparece como un ilustrado que hace la apología de la libertad, o como un esteta que ve el arte griego como « hijo de la libertad »".<sup>106</sup> Es en este aspecto en donde se encuentra un nexo directo entre el pensamiento de Winckelmann y la sociedad en la cual surge. En tal sentido, Lukács dice: "La concepción de la Antigüedad al modo de Winckelmann y de Lessing fue un reflejo de la preparación de la Revolución democrática, fue el grito que quería despertar al renaciente ciudadano de la polis, al ciudadano, al hombre nuevo, libre y armónico, de la sociedad que hay que crear."<sup>107</sup> No puede negarse la inmersión de Winckelmann dentro de las corrientes vitales del siglo XVIII. Vida que se refleja en un momento del proceso transformador de la realidad con todas las contradicciones inherentes a ella misma.

#### VERTIENTE SUBJETIVA.

La idea de la cercanía del arte para el hombre también nos habla de la disposición personal de Winckelmann para con el arte y, sobre todo, para con el arte griego. Nada más aleccionador, en este sentido, que las imágenes creadas por Winckelmann para hablarnos de su empresa por investigar la

---

<sup>106</sup> Constantin I. Gulián, *Método y sistema de Hegel. 1 Fuentes ideológicas y génesis de la filosofía hegeliana*, Grijalbo, México, 1971, p. 109.

<sup>107</sup> Georg Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, p. 378.

belleza:

Después de la introducción que precede, pasemos a hablar de la esencia misma del Arte. Comparezo ante el estudio de tal problema lo mismo que los jóvenes griegos que después de muchos días de preparación para los juegos del estadio se aprestaban a la lid, adelantándose a la vista de la nación entera congregada, con el secreto temor de sus futuros éxitos. Y lo que he dicho en los libros precedentes sobre el arte de los egipcios y los etruscos, debe considerarse como semejante a los ejercicios que precedían a los juegos olímpicos. Así, pues, me transporto imaginariamente al estadio del Olimpo. En él veo las estatuas de atletas de todas las edades, carros de bronce de dos y cuatro caballos en los cuales va erguida la figura del vencedor, y mi vista se sacia en la contemplación de obras maestras. ¿Cuántas veces se ha entregado mi imaginación a este agradable ensueño? Me comparo a los atletas de estos juegos; mi empresa no es menos arriesgada que la suya. Me de cuidar muy bien de no perder de vista esta verdad, si quiero entrar en liza para dominar las sublimes bellezas de tantas obras de arte que veo ante mis ojos. Un justo temor me sobrecoge cuando, al pasear mi mirada, diviso lo mismo que en aquellos combates la belleza, no un solo atleta, sino una infinidad de jueces esclarecidos.<sup>108</sup>

Es posible que en ninguna otra parte de sus escritos haya una confesión más plena, acerca de la dedicación de su vida al arte, que en el párrafo citado. El amor al arte, lo declara Winckelmann en el prólogo a la *Historia del arte en la antigüedad*, fue su mayor inclinación. Este espíritu, "intima vocación", se impuso por sobre su educación y circunstancias. La relación personal de nuestro autor con las obras de arte expresa la condición sin la cual no es posible aprehender la belleza de

---

<sup>108</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 389-390.

ellas. La belleza le hizo señales a Winckelmann gracias a su ausencia de indiferencia con respecto a ella, al asombro que le provocaba, al proceso siempre renovado de discurrir por su cuenta, a la búsqueda y construcción de su camino; gracias, en fin, a su entusiasmo religioso, como dice Ortega y Medina<sup>100</sup>, por la belleza en el arte.

---

<sup>100</sup>Juan A. Ortega y Medina, prólogo a: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 44.

#### IV. EN TORNO A LA BELLEZA.

##### UNIVERSALIDAD E IDENTIDAD DE LA IDEA DE LA BELLEZA.

Winckelmann considera que la esencia del arte es la belleza. Es significativo que el estudio de ella, dentro de la *Historia del arte en la antigüedad*, lo realice en el libro cuarto de la primera parte, en donde trata del arte de los griegos. Más tarde, al finalizar este apartado se comprenderá este hecho. Por lo pronto, para empezar, Winckelmann sostiene que nunca antes han sido estudiados profundamente los principios del arte y de la belleza<sup>110</sup>. Entre las causas de este estado señala la muchas veces citada erudición. También responsabiliza a los filósofos quienes con sus sutilezas metafísicas no han dejado lugar al sentimiento. "Estas grandes verdades generales, que, llevándonos por los floridos senderos, nos conducen al examen de la belleza, y de ahí a la fuente misma de la belleza universal, se hallan envueltas con vanas especulaciones."<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Similar idea plantea Diderot que nos hace constatar una circunstancia captada por otros pensadores: "Antes de penetrar en la difícil investigación sobre el origen de lo bello, resaltaré en primer lugar, como todos los demás autores que han escrito al respecto, que, por una especie de fatalidad, aquellas cosa de las que hablan más los hombres son, por lo general, las que menos conocen y que tal es el caso, entre otros muchos, de la naturaleza de lo bello. [...] ¿Cómo es posible que casi todos los hombres estén de acuerdo en que existe lo bello, que haya tantos entre ellos que sientan vivamente dónde pueda estar y que sepan tan poco acerca de qué es?" *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Aguilar, Buenos Aires, 1981, p. 27.

<sup>111</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 392. Esta crítica a la reflexión filosófica en torno a la belleza

Winckelmann no oculta la dificultad implicada al intentar decir en qué consiste la belleza. Así como la enfermedad se hace sentir, no la salud; así también sucede con la fealdad y la belleza. Vemos y sentimos la ausencia de esta última, pero es difícil dar una idea de su esencia.

Esta tarea se complica al considerar la existencia de opiniones divergentes sobre tal asunto de la belleza. La divergencia no se manifiesta tanto con la belleza natural como con la artística. Winckelmann explica esta situación oponiendo la voluptuosidad a la belleza, el corazón a la inteligencia. La voluptuosidad seduce los sentidos de los jóvenes y su pasión por el objeto les impide captar la belleza. Lo mismo sucede en quienes por las deficiencias de su educación artística no aciertan a eliminar de su juicio los malos modelos. De ahí la importancia de una educación de los artistas basada en determinados patrones. Volveremos sobre esto en otro apartado.

La contextura y acción de los nervios ópticos determinan en cada quien, según Winckelmann, la idea de belleza. Esta explicación fisiológica no debe extrañarnos ahora que ya hemos visto cómo características ambientales determinan los órganos del hombre y éstos, a su vez, lo producido por él mismo. Al final estas explicaciones llevarán a Winckelmann a apoyar la idea de la

---

parece acercar el punto de vista de Winckelmann con el de Shaftesbury. Cassirer plantea la posición de este pensador inglés de la siguiente manera: "Trata de resucitar el ideal original de la filosofía, la doctrina de la sabiduría. Por este camino, y no por el de la especulación abstracta o el de la observación empírica, se acerca Shaftesbury a los problemas de la estética. Para él constituirían problemas de la vida mucho antes de haberse convertido en puros problemas técnicos." *Op. cit.*, p. 344.

unicidad de la belleza o de lo erróneo de ideas producidas en ambientes no propicios. Pero, antes, vale la pena detenerse un poco y anotar la opinión que le merecen Miguel Ángel y Bernini por sus conceptos de belleza materializados en sus respectivas obras artísticas.

Tanto el uno como el otro exhiben deformaciones de este concepto. Miguel Ángel ha querido mostrar su habilidad técnica, el conocimiento del cuerpo humano y su capacidad para demostrar la fuerza. Bernini, en su afán por hacer todo de fácil comprensión, acude a formas de expresión comunes. En ambos, "la naturaleza del clima no ha permitido que madurase en su interior el dulce sentimiento de la belleza."<sup>112</sup>

Winckelmann sostiene la existencia de anomalías del concepto de belleza en la medida en que cree en una idea única de ella, de la cual se apartan estas anomalías. Efectivamente, él afirma: quienes "han contemplado y elegido la belleza como objeto digno de sus meditaciones no es posible que discrepen en esta cualidad, que es una y no diversa."<sup>113</sup> Y, más tarde, en la sección dedicada a los artistas griegos representantes del estilo sublime, lo confirma: "sólo se puede concebir una idea de la belleza, que es la belleza absoluta, siempre semejante a sí misma".<sup>114</sup>

Siguiendo este camino, Winckelmann expresa su desacuerdo con quienes plantean la no universalidad del concepto de belleza. Es claro a qué noción se refiere. Aunque los pueblos lejanos

---

<sup>112</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 397.

<sup>113</sup>*Ibidem*, p. 401.

<sup>114</sup>*Ibidem*, p. 630.

representen sus propios rasgos en su arte, cuestión que ya ha dejado asentada, esas representaciones se apartan de las cualidades esenciales de la belleza. Ojos oblicuos, nariz chata, labios levantados e hinchados, ojos pequeños constituyen desviaciones de la belleza. Estas anomalías son producto de los extremos del clima.

He aquí la última consecuencia de la teoría del clima y el fundamento del pensamiento de Winckelmann expresado por él mismo: la naturaleza benigna de los países con clima templado —alejado de los extremos— influye en la justeza de las ideas: "De donde se deduce que nuestras ideas de la belleza, lo mismo que las de los griegos adaptadas a las formas más regulares, deben ser más justas que las nociones de belleza que pueden formarse en pueblos que, como ha dicho un poeta moderno, « no son más que un esbozo de la imagen del Creador » y « lo que no es bello —dijo Eurípides— no puede ser bello en ningún sitio ». "<sup>115</sup>

Para completar esta visión Winckelmann anota que la mayoría de los pueblos civilizados coinciden con la idea de la belleza. Y concluye: la idea de la belleza no es arbitraria ni convencional. La belleza es percibida por los sentidos, "pero es reconocida y sentida por el espíritu."<sup>116</sup> Esta afirmación nos coloca frente a la distinción winckelmanniana entre el sentido externo y el sentido interno.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 402.

## SENTIDO EXTERNO Y SENTIDO INTERNO.

En el pequeño tratado *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*<sup>117</sup>, el cual es en realidad una carta dirigida a su amigo Federico Reinhold Berg, Winckelmann establece la distinción entre el sentido externo y el sentido interno. Según este crítico, por el primero recibimos las impresiones y, de igual forma, es el instrumento de la sensación de la belleza. El mismo es susceptible de educarse para convertirlo en un sentido exacto. Así se llega a tener un ojo preciso, un oído sutil o un olfato sensible. "Muchos médicos serían más diestros si hubieran logrado una mayor acuidad táctil."<sup>118</sup> Mediante el ejercicio es posible obtener la exactitud del sentido externo. La incorrección de la vista del artista se muestra como falta en la obra de arte. Sin embargo, no todos los yerros de una pintura o escultura se deben a la inexactitud del sentido externo de los creadores. La culpa también radica "en el falso sistema que se eligió" —por el artista— "y siguió a ojos cerrados."<sup>119</sup> Dice Winckelmann en la *Historia del arte en la antigüedad*, como respondiendo a alguna objeción no formulada: "El órgano que es instruido por el espíritu pierde en el aspecto de la sensación, pero gana en cuanto a exactitud de juicio."<sup>120</sup> La educación del sentido externo es, a la

---

<sup>117</sup> Publicado por Juan A. Ortega y Medina en: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 163-190.

<sup>118</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De lo bello en el arte clásico*, p. 170.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>120</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 402.

vez, pérdida y ganancia: pérdida de sensación porque se rige al sentido; ganancia en cuanto a la capacidad de juzgar la belleza. Este último aspecto hace referencia al sentido interior.

El sentido interno es el asiento del sentimiento de la belleza; él experimenta el "gusto de lo bello en sí"<sup>121</sup>. Para esclarecer este asunto conviene referir las palabras con que Winckelmann, en *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, establece las relaciones entre uno y otro sentidos. "Cuando el sentido externo resulta exacto, es de desearse que el interno esté perfectamente adecuado a él; porque el sentido interno es como un segundo espejo al través del cual vemos de perfil lo esencial de nuestra propia semejanza. El sentido interno es la representación y la conformación de las impresiones recibidas por el sentido externo, y es, en una palabra, lo que nosotros llamamos sensibilidad."<sup>122</sup> Este pasaje no es todo lo claro que desearíamos y nos llevará, en una sección aparte, a la discusión acerca del supuesto platonismo de Winckelmann. Por lo pronto, anotemos una conclusión: parece que Winckelmann caracteriza al sentido interno como la capacidad de juzgar o apreciar la belleza: ella es percibida por los sentidos, pero reconocida por el espíritu. Por lo demás, es evidente que no necesariamente la excelencia de uno implica la excelencia del otro sentido. Hay dibujantes hábiles sin sensibilidad, capaces de imitar lo bello no de descubrirlo ni concebirlo. Winckelmann

---

<sup>121</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 170.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 172.

menciona a Bernini como ejemplo de artista sin esta sensibilidad. De nuevo el gran escultor barroco es objeto de las críticas y del desprecio de Winckelmann.

#### EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN DE LA BELLEZA.

Mientras que en la *Historia del arte en la antigüedad*<sup>123</sup> Winckelmann asienta la dificultad de definir la belleza, en los *Monumentos antiguos inéditos*<sup>124</sup> va más allá al sostener la imposibilidad de definirla. Se entiende que la diversidad de grado entre una y otra afirmaciones debe su origen al deseo de precisar su postura como respuesta a alguna objeción planteada después de salir a la luz el primer texto; en los *Monumentos antiguos inéditos*, entre otros asuntos, Winckelmann se encarga de corregir fallas cometidas en anteriores trabajos o en afinar sus argumentos para acallar las críticas. A pesar de todo, debe notarse que el principio esencial aducido para sostener o la dificultad o la imposibilidad de definir la belleza es básicamente el mismo: se trata de un argumento tomado de la lógica de la definición. No existe nada más elevado que la belleza, ella es una "cosa superior a nuestro intelecto"<sup>125</sup>; por tal motivo la razón de la belleza no puede encontrarse fuera de ella misma. Explicemos un poco más.

---

<sup>123</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 406.

<sup>124</sup>J. J. Winckelmann, *Monumentos antiguos inéditos*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 215.

<sup>125</sup>*Idem*.

Toda definición expresa la esencia de algo, proporcionando la razón de ello. La extensión de lo definido es menor a la extensión de la razón utilizada para definirlo. Empero, como no hay nada más elevado a la belleza, a nada se puede acudir para explicarla; la razón de la misma no se encuentra fuera de ella y de ahí la dificultad o imposibilidad de definirla.

Esta reflexión lleva a Winckelmann a delimitar el concepto de belleza, primero, por un procedimiento negativo, destaca lo que no es la belleza, y, segundo, por un análisis de las características de lo bello.

#### APREHENSIÓN DE LA IDEA DE LA BELLEZA.

¿Cómo llegamos a tener la idea de la belleza? Winckelmann afirma que la belleza se encuentra en toda creatura o esencia creada; en consecuencia ella "no ha de ser buscada fuera de las mismas"<sup>126</sup>. Nuestra idea de belleza se forma "de la asociación de cierto número de conocimientos particulares. Cuando esta suma de conocimientos es justa y está unida y combinada, nos da la más alta idea de la belleza humana; idea que nosotros podemos exaltar y hacer más pura por nuestra capacidad de elevarnos por encima de la materia."<sup>127</sup> Abstracción y combinación de los datos particulares, asociados de una manera justa, al par

---

<sup>126</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 400.

<sup>127</sup>*Idem.*

de la purificación de la forma separándola de la materia, son las formulaciones de Winckelmann para referir el proceso inductivo que lo conduce a la idea de belleza. "La investigación de la belleza, lo mismo que la mayoría de las especulaciones filosóficas, presenta gran número de dificultades y no podemos proceder en ella a la manera de los geómetras, pasando de lo general a lo particular, y de la naturaleza intrínseca de las cosas a sus propiedades. Nos vemos obligados a razonar por inducción y a extraer conclusiones probables de un corto número de datos aislados."<sup>128</sup>

Con este proceso Winckelmann indica una metodología inductiva específica que requiere de ciertos datos particulares y de cierta combinación de ellos para la obtención de la idea de la belleza. Es en relación con este método como adquiere pleno significado la exigencia del contacto directo con las obras, de una actitud carente de apatía ante ellas y de la realización de atentas y múltiples observaciones.

#### LA BELLEZA IDEAL.

El término ideal en Winckelmann expresa el resultado de un proceso de análisis y síntesis, de recomposición de un todo con elementos que han sido tomados de diversos individuos: "la combinación de diversas partes para formar un todo que no existe

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 409.

realmente como conjunto es lo que se llama ideal"<sup>129</sup>. De acuerdo con este pensamiento, algo puede ser ideal sin ser bello. Como ejemplos, Winckelmann convoca a la mente las figuras egipcias. Estas son ideales —pues no poseen indicaciones de músculos, nervios o venas— y carecen de belleza.

De manera complementaria, Winckelmann distingue entre la belleza individual y la belleza ideal. Aunque en la naturaleza algunos individuos posean partes bellas, también poseen otros elementos que difícilmente pueden caracterizarse como tales. Incluso, sus partes bellas siempre es posible imaginarlas aún más bellas de lo que son. "La Naturaleza tiene sus defectos"<sup>130</sup>, sostiene Winckelmann y, un poco después, agrega de forma concluyente: "En las partes aisladas, la Naturaleza nos presenta bellezas tan grandes como el Arte; pero con relación al conjunto, el Arte aventaja a la Naturaleza. Y cuando Rafael y Guido se quejan de no hallar modelos en la Naturaleza, yo creo que cometen una falta de atención sobre lo realmente bello."<sup>131</sup>

Ciertamente hay arte reproductor de la naturaleza. Tal es el caso de los retratos. En ellos vemos elementos que nadie juzgaría como bellos. En esta situación se encuentra una cabeza de Julia, ubicada en el palacio Giustiniani, de la cual nos habla Winckelmann. Ella muestra las cejas juntas. Por este medio el artista no quiso enaltecer la belleza de su obra, sólo pretendió

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 415.

"copiar exactamente al modelo"<sup>132</sup>.

La belleza ideal se constituye por la reunión de partes bellas obtenidas de distintos cuerpos. "Esta selección de las partes bellas y su armónica asociación en una sola figura produjo la belleza ideal. Esta no es por consiguiente una percepción metafísica. Por eso lo ideal no puede tener lugar en las partes del cuerpo humano aisladamente consideradas, sino solamente en el conjunto de la figura."<sup>133</sup> Ya se ve cómo la belleza ideal, obtenida por un proceso complejo de análisis y síntesis, se refiere a realidades concretas e individuales no a "percepciones metafísicas". Mientras que los entes naturales son sujetos de la belleza, el arte es el sujeto de la belleza ideal. Winckelmann no propone al arte la imitación de la naturaleza. El artista parte de ella tomándola como su materia prima; la descompone y separa lo bello para luego producir un hecho que la supera: la obra de arte, materialización de la belleza ideal<sup>134</sup>. Con respecto al arte, sólo

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>134</sup> Es interesante leer las críticas, no bien intencionadas, a este procedimiento tal y como Canova, según Brandi, lo lleva a cabo: "Así la escultura de Paolina Borghese, a la que no se le puede negar la fulguración inicial, la fluidez plástica que en la formulación tropieza a cada paso, sin que por ello deje de palpar lentamente bajo el lustroso pack de aquel mármol, como un secreto arroyo, una linfa benigna. En los retratos es precisamente en donde se advierte la insanable contradicción. Para Canova, que se movía como artista y no como reproductor, la realidad no era la inmediata matriz de la forma; penosamente se veía obligado a remitirse a ella, pero como su escultura tenía que ser clásica, frente al modelo no tenía más remedio que elegir entre el repertorio antiguo los ojos, el pelo, la nariz, los labios, las orejas, que permitieran mantener un recuerdo del vivo y a la vez lo remitiese al reino de los muertos clásicos. Y él, como un dentista que elige entre el inventario de los dientes falsos los que más se parecen a los que conserva el paciente, comparaba,

en el caso de los griegos se llega a identificar la naturaleza y el ideal, como producto de las afortunadas circunstancias que determinaron su superioridad: lo que para los griegos es natural, para nosotros es ideal<sup>135</sup>.

Los griegos bien supieron realizar este proceso por medio del cual se eliminan los atractivos personales de un sujeto, los cuales desvían el espíritu de la verdadera belleza<sup>136</sup>. Del arte griego Winckelmann cita un claro ejemplo de la belleza ideal: los hermafroditas. La abstracción que implica el proceso de elaboración de una figura ideal lleva por el camino de la elección de partes tomadas de los dos sexos. "Al aumentar la habilidad del Arte, se trató de combinar las bellezas y propiedades de los dos sexos en las figuras de los hermafroditas, que, tal como aparecen en la producciones de los antiguos, son obras también ideales, aunque no ignoro que en la realidad ha habido hermafroditas"<sup>137</sup>.

Una advertencia de Winckelmann debemos tener presente:

---

seleccionaba, surtía... Del parecido con el modelo iba a quedar lo que queda de un vivo en la máscara de un muerto: algo en franca decadencia y ahora ya de una falsedad incorregible y manifiesta." Cesare Brandi, "Periplo della scultura moderna", en *L'immagine*, enero-febrero de 1949, citado por Mario Praz, "Canova y la belleza", *op. cit.*, p. 180.

<sup>135</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 305.

<sup>136</sup> Winckelmann conocía bien el proceso que Jenofonte nos da a conocer en boca de Sócrates y del pintor Parrasio: "—Y cuando queréis representar formas perfectamente bellas, puesto que no es fácil hallar un hombre sin imperfección, ¿no juntáis de muchos lo más bello de cada uno y componéis así cuerpos totalmente bellos?", dice Sócrates, a lo cual responde Parrasio: "—Tal es lo que hacemos". Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, X, 2-3, en: *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948, p. 229.

<sup>137</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 416 y 417.

la contradicción entre la verdad y la belleza debe ser resuelta adoptando el partido por esta última. Es posible apartarse de la verdad, nunca debe serlo de la belleza. El arte, durante el proceso selectivo de construcción de la imagen ideal, debe evitar lo disforme. Aun cuando la mayoría de las representaciones antiguas de Hécuba la presenten decrepita, con el rostro marcado por las arrugas, la piel flácida y los senos colgantes, "los más hábiles artistas de la antigüedad" procuraban evitar estas deformaciones<sup>139</sup>.

#### UNIDAD, SENCILLEZ E INDETERMINACIÓN DE LA BELLEZA.

Ni el color ni lo agradable y amable constituyen la belleza. El primero contribuye a ella, mas nadie niega que lo bello puede adoptar un color desagradable. Por esto mismo lo agradable y amable pueden presentarse en ausencia de la belleza: una persona puede ser agradable sin ser bella.

"La belleza suprema reside en Dios."<sup>139</sup>, afirma Winckelmann en la *Historia del arte en la antigüedad*, y, en consecuencia, la belleza humana, su perfección, será valorada conforme con la primera. En los *Monumentos antiguos inéditos*, también anota el mismo pensamiento: "el cumplimiento de la belleza no existe sino en Dios; por consiguiente la belleza humana tanto

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 406.

más alta se eleva cuanto más conveniente, proporcionada y correspondiente puede uno imaginársela a la del Ser Supremo, y distinta de la materia por su unidad e indivisibilidad"<sup>140</sup>. Nótese que Winckelmann, aun cuando asevera la existencia de la máxima belleza en Dios, no habla ni de participación ni de conformación de la belleza humana a la divina. El exclusivamente marca un criterio valorativo para enjuiciar la belleza humana: entre más similar a la divina, más perfecta.

Así la unidad y sencillez de Dios, opuestas a la multiplicidad de la materia, determinarán las dos fuentes básicas de la belleza: la unidad y la sencillez. La unidad de un objeto permite su captación en una idea. La sencillez de su ejecución lo hace grandioso. Lo que es múltiple pierde grandeza, no es comprensible de una vez. Una construcción armoniosa es bella y sencilla y no sobrecargada de adornos. Winckelmann destaca la llamada unidad material, es decir, la unidad de la forma de las figuras. Esta cualidad se observa en las imágenes de la juventud representadas por los griegos, en las cuales "se deslizan tan dulcemente sus turgencias que se pueden semejar a la superficie del mar cuando no está agitada por los vientos, el cual aunque se mueve dícese que está en calma."<sup>141</sup> La belleza juvenil ofrece el contraste de la multiplicidad en la unidad de la forma.

Otra característica de la belleza es su indeterminación. Con este concepto Winckelmann entiende que nada debe destruir la

---

<sup>140</sup> J. J. Winckelmann, *Monumentos antiguos inéditos*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 218.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 218.

unidad de la belleza: ninguna pasión o movimiento del alma la constituyen, ninguna caracterización de persona particular se halla en ella, ninguna línea aparte de lo que es, en sentido estricto, la belleza. "De acuerdo con esta idea, la belleza debe ser como el agua más limpia extraída de un manantial puro, que es tanto más saludable cuanto menos sabor tiene y más desprovista se halla de toda clase de partículas heterogéneas."<sup>142</sup>

#### DE LO HUMANO A LO DIVINO.

La belleza ideal despoja al cuerpo de las "debilidades humanas". Sin tendones ni venas los cuerpos son de tal manera que —como Epicuro decía de los dioses— casi tienen sangre. La presencia o ausencia de la naturaleza humana grosera en el arte griego —tendones, músculos, nervios— es el indicio para identificar una representación humana, heroica o divina. El Hércules Farnesio revela rasgos humanos, mientras el Hércules del Torso de Belvedere exhibe un dios. "Allí donde los postas terminan da comienzo el arte a su obra. Aquellos callaban tan pronto como el héroe había sido admitido entre los dioses y quedaba desposado con la diosa de la eterna juventud; pero éste [el Torso de Belvedere] nos muestra bajo una forma delificada un cuerpo

---

<sup>142</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 408. Similar expresión utiliza Winckelmann en los *Monumentos antiguos inéditos*: "Por ello es que puede decirse de la belleza lo que del agua de un manantial, que cuanto menos sabor tiene, es decir cuanto más privada está de cualquier partícula extraña, tanto más se estima por salubre." *De la belleza en el arte clásico*, p. 217.

inmortal, por decirlo así, cuyo vigor y ligereza se han conservado a pesar de los enormes trabajos que el héroe ha tenido que realizar."<sup>143</sup> Así lo plantea Winckelmann en la *Descripción del Torsó de Belvedere* y once años después, en los *Monumentos antiguos inéditos*, vuelve sobre el asunto: "Con los susoindicados signos de suficiencia divina se infiere del torsó de una estatua que se encuentra en el pórtico del Belvedere a un Hércules purificado de la escoria y fragilidad humanas y traspasado al consorcio de los dioses, y pues distinto a las estatuas que lo representan también, pero todavía mortal, purgando a la tierra de los tiranos que la oprimen y combatiendo a los monstruos. [...] Su cuerpo, privado de venas y nervios, no está para ser nutrido con manjares humanos ni para hacer uso de sus fuerzas; los músculos se ven ondulantes, faltos de tensión, como animados por un reciente neuma vital que se insinúa en toda la superficie; de suerte que tenemos ante los ojos a un Hércules rejuvenecido sin alterar para ello su edad ni su complexión."<sup>144</sup>

Para la conversión de la figura de un héroe en dios se procede por eliminación, no por adición: se eliminan los elementos procedentes del natural, los ángulos demasiado escorzados y pronunciados "hasta que las formas adquieran un grado de sublime elegancia como si solamente el espíritu hubiese operado en

---

<sup>143</sup> J. J. Winckelmann, *Descripción del Torsó de Belvedere*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 134.

<sup>144</sup> J. J. Winckelmann, *Monumentos antiguos inéditos*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 225. Modernamente el torsó ha sido identificado como de Polifemo en espera de Galatea.

ellas.<sup>145</sup> La dialéctica de la representación de lo humano a lo divino presenta similitudes con el proceso de obtención de la belleza ideal a partir de la natural: por un lado, el ascenso a la belleza divina, o el descenso de ella, se origina por la supresión de lo humano, o adición de lo mismo; por el otro, el ideal es abstracción de lo natural e individual. Parecería, pues, que la escala va del individuo natural a la representación ideal de la divinidad.

#### BELLEZA Y EXPRESIÓN.

La expresión, junto con la proporción, son cualidades que deben de tomarse en cuenta al lado de la belleza, dice Winckelmann en la *Historia del arte en la antigüedad*. Gesto, aspecto de la cabeza, postura y movimientos del cuerpo y de los miembros son los elementos que constituyen la expresión en las obras de arte.

Belleza y expresión, en primer lugar, son términos que se oponen. La expresión, al alterar los rasgos del rostro y la disposición del cuerpo, modifica la belleza; ella resulta más perjudicada cuanto mayor es la alteración<sup>146</sup>. Por tal motivo, el arte griego representa las figuras en actitud tranquila; pues la calma es lo más conveniente para la belleza. La noción de la

---

<sup>145</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 450.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 472.

belleza nace en el alma "replegada en si misma"<sup>147</sup>. Sucede así, explica Winckelmann, porque para llegar a la belleza es necesario estar en meditación y alejar todas las imágenes individuales. No es indispensable recordar ahora cómo lo individual queda fuera de la belleza ideal. Si, en cambio, conviene notar, por lo dicho, de qué manera la expresión es un término ligado en Winckelmann a lo individual. En esto radica la principal causa de la contraposición entre belleza y expresión.

Belleza y expresión, en segundo lugar, son términos complementarios. Para mostrarlo Winckelmann cita una máxima: "Sin la expresión, la belleza sería insignificante; sin la belleza, la expresión sería desagradable."<sup>148</sup> Luego, apela a la teoría del amor y del odio de Empédocles para afirmar que de la unión y reacción de ambas "nace la belleza que conmueve y que interesa."<sup>149</sup>

Es imposible dejar de advertir una contradicción profunda en todo lo anterior. O Winckelmann usa aquí el término belleza en dos sentidos, o esto sucede con el término expresión. La oposición entre belleza y expresión se basa en un sentido y la complementariedad en otro.

Para esclarecer el asunto será necesario acudir al texto de los *Monumentos antiguos inéditos*. Efectivamente, un elemento claramente explícito en esta obra había sido dejado de lado, por

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 474.

<sup>149</sup> *Idem*. La referencia a Empédocles es al amor y al odio como principios de la realidad. Véase: *Sobre la naturaleza de los seres. Las purificaciones*, fragmentos 17 y 28, Aguilar. Buenos Aires, 1964, p. 77-79 y 82.

nosotros, al interpretar la *Historia del arte en la antigüedad*. "La expresión y la acción" —dice Winckelmann— "son tanto en el diseño como en la naturaleza el índice del estado activo y pasivo del alma"<sup>150</sup>. En consecuencia, la expresión es un signo cuyo significante es la disposición del cuerpo y del rostro y su significado el estado del alma. De acuerdo con esta concepción, la calma y la placidez de las representaciones bellas son expresiones que se refieren al significante y, a la vez, expresan el "estado activo y pasivo del alma". Así se explica cómo una figura inexpressiva en cuanto al estado interior sería una belleza que no conmoviera ni interesaría: un puro significante vacío de contenido. Por el contrario, una figura que revelara el interior destruyendo la calma y la placidez dejaría de ser bella; pues el significado así expresado eliminaría el principio de la unidad de la belleza. Winckelmann elabora una imagen para referirse al término medio entre tales extremos: "solamente se descubre el fondo de los ríos y del mar cuando sus aguas están tranquilas, sin agitación"<sup>151</sup>; "como la imagen de quien se mira o refleja en una fuente; una imagen que no aparece por lo menos cierta sino cuando la superficie del agua está tranquila, límpida y queda"<sup>152</sup>.

Por dicho motivo Winckelmann incluso censura al estilo antiguo griego. En este arte severo y austero, cuyos atributos

---

<sup>150</sup>J. J. Winckelmann, *Monumentos antiguos inéditos*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 228.

<sup>151</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 473.

<sup>152</sup>J. J. Winckelmann, *Monumentos antiguos inéditos*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 228. Praz, de nuevo, atribuye esta imagen a Bouhours. Véase: Mario Praz, "Winckelmann", en: *op. cit.*, p. 83, n. 13.

contribuyen a dar grandeza y majestuosidad a las figuras, su misma fuerza expresiva altera la belleza del conjunto. En arte existe una línea que separa lo demasiado poco de lo excesivo. "en esa línea se encuentra la verdadera belleza."<sup>153</sup>

Tres esculturas sirven para mostrar la relación perfecta entre la belleza y la expresión: el grupo de Niobe, el del Laocoonte y el Apolo del Belvedere. Niobe se enfrenta al temor extremo de la muerte y, a pesar de ello, no se alteran los rasgos de su fisonomía. Laocoonte no pierde la firmeza de alma aunque su cuerpo manifieste el máximo dolor en cada músculo y nervio. El rostro de Apolo expresa desdén por la serpiente Pitón y desprecio por la victoria obtenida, sin abandonar la placidez y la serenidad marcadas por su frente y mirada.

En este contexto es posible comprender la máxima winckelmanniana "grandeza de alma y noble sencillez"<sup>154</sup>, ya formulada desde las *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*: "el rasgo común distintivo de las exquisitas piezas de los grandes maestros griegos es una noble sencillez y una serena grandeza tanto en la actitud como en la

---

<sup>153</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 530. Esta proposición ya había sido utilizada por Winckelmann desde uno de sus textos del periodo de Dresde: *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, aunque en este caso para referirse al contorno de una obra: "La línea que separa en la naturaleza lo que es suficiente de lo que es superfluo es sutilísima, y muchos de los grandes maestros modernos se encuentran por lo mismo demasiado alejados ya a un lado ora al otro de la divisoria o de los límites que no siempre son aprehensibles. Aquel que quería evitar un contorno exento caía en lo turgente, y el que quiso substraerse a esto incurrió en lo anguloso." En: *De la belleza en el arte clásico*, p. 70.

<sup>154</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 481.

expresión. Así como el fondo del mar siempre está tranquilo no importa que la superficie pueda agitarse, así también en las figuras de los griegos muestra la expresión un alma reposada y grande en todos los sufrimientos."<sup>155</sup>

Es oportuna la ocasión para, al menos, anotar alguna idea acerca del reproche comúnmente lanzado al arte neoclásico, en cuya base parece habitar la referencia a la noble sencillez y serena grandeza winckelmanniana: la acusación de frialdad. Véanse algunos ejemplos. De Thorvaldsen: "su actividad y humanidad carecen de problemas y de pasiones, de ósmosis con la vida, la historia, la naturaleza"; de Canova: "Frente a su vasta obra nos sentimos como ante los conspicuos volúmenes de un habilísimo versificador de epopeyas vacuas y sonoras", "frigidéz, academicismo y amaneramiento son el pasivo evidente del arte de Canova"; de David: "capas blancas, blancas urnas, blancas columnas, estatuas blancas, y todos los demás colores tienen algo de esta palidez y frialdad marmórea"; de Flaxman: "Cáscaras vacías de donde han desaparecido pulpa y sabor"; de Mengs: "desvaidas copias rafaelescas"<sup>156</sup>. Sorprende la unanimidad de la crítica ante autores tan diversos. Esta actitud parece constatar la presencia de una cualidad, concientemente perseguida en el neoclasicismo, que exige una apreciación más refinada para acceder al

---

<sup>155</sup> J. J. Winckelmann, *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 63.

<sup>156</sup> Las opiniones han sido obtenidas de las citas hechas por Mario Praz en diversos artículos de su *Gusto neoclásico*: "Neoclasicismo e imperio", "Winckelmann", "David astro frío", "Canova y la belleza", "El caballero Alberto" y *passim*.

significado. Las críticas citadas permanecen en la superficie, en el puro significante, sin llegar a comprender las características generales e individuales de las obras neoclásicas. La "forma de ver" revelada con tales expresiones difícilmente puede dar razón de arrebatos emotivos provocados por esculturas neoclásicas, como el beso sensual de Flaubert bajo la axila de la Psique de Canova.

#### PROPORCIÓN Y COMPOSICIÓN.

Aunque la proporción sea el fundamento de la belleza, no basta para que una figura sea bella. Antes bien, la proporción debe estar subordinada a la belleza ideal, a tal punto que la primera puede sacrificarse en función de la segunda. De esta manera, la oposición entre técnica y ciencia, por un lado, y genio y sentimiento, por el otro, originada por el asunto de la proporción, es resuelta en favor del segundo par de conceptos. "Muchos artistas han llegado a dominar perfectamente la proporción y pocos han sabido expresar la belleza. Para esto se requiere más genio y sentimiento que ciencia adquirida."<sup>157</sup>

Winckelmann hace suya una idea tomada del pitagorismo: la perfección de la triada<sup>158</sup>. De ahí parte para establecer el

---

<sup>157</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 493.

<sup>158</sup>"La magnitud que se extiende en un solo sentido es la línea, la que se extiende en dos sentidos es la superficie, la que se extiende en los tres sentidos es el cuerpo, y fuera de estas no existe ninguna otra magnitud, por ser las tres las únicas posibles y por ser el mismo tres la totalidad, pues como también dicen los pitagóricos, el todo mismo y todas las cosas vienen definidas por

número tres como la base de la proporción del cuerpo humano. Tres partes lo forman y tres elementos constituyen, a su vez, cada una de ellas. El número tres tiene que ver también con cada uno de los elementos integrantes de cada parte. Así, la cabeza tiene tres partes y la nariz funciona como módulo de ella. Entre la nariz y la frente se da la proporción de nueve a doce.

El análisis de las esculturas griegas muestra cómo, en cuanto a las proporciones, los griegos fueron fieles seguidores de principios fijos. El pie, cuya longitud es más regular en relación con las otras partes del cuerpo, fue considerado como norma por los antiguos. Las variaciones de las reglas deben originarse, sin duda, en modelos tomados del natural.

A pesar de todo lo dicho, no debe olvidarse el planteamiento original de Winckelmann: "Los intentos realizados para someter las proporciones del cuerpo a las reglas de la armonía general y de la música no prometen grandes descubrimientos ni enseñanzas a los dibujantes, ni a los que tratan de conocer la belleza. Un examen matemático de esta materia sería para los artistas tan inútil como para los militares el frecuentar una sala de armas un día de batalla."<sup>150</sup> Nada revela más el sentido común de Winckelmann y su actitud lejana de torpes recetas artísticas.

En cuanto a la composición, Winckelmann sólo presenta

---

tres elementos; en efecto, el fin, el medio y el principio tienen el mismo número que el todo; este número es la triada." Aristóteles, *De celo*, I, 1, 208, en: *Obras*, Aguilar, Madrid, 1984, p. 712.

<sup>150</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 301 y 302.

breves notas. Primero refiere dos características del arte griego: economía de las figuras y reposo en la acción. La primera regla muestra, según Winckelmann, la influencia del teatro en las artes plásticas. Así como Sófocles nada representaba acudiendo a más de tres personajes, los artistas griegos daban cuenta de toda una acción con un solo personaje. "Siguiendo estas normas el pintor Teón, según nos transmite Eliano, representó la figura de un guerrero que resistía él solo a sus adversarios sin presentarnos a estos en el cuadro."<sup>160</sup> A las dos primeras reglas Winckelmann agrega, luego, otras dos: el arte de agrupar y el contraste que nace del tema mismo. Este último aspecto le sirve para criticar a quienes basados en la idea del contraste justifican la inclusión de cualquier cosa en sus cuadros.

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 502. No está de más referir cómo este principio fue totalmente rechazado por la crítica mexicana a mediados del siglo XIX. Con relación a una pintura de Giovanni Silvagni, llamada *Episodio de la destrucción de Jerusalem por Tito*, Rafael de Rafael dice: "eso de representar un asunto tan grande como la destrucción de la espléndida ciudad de los profetas, por medio de un episodio tan pequeño como la muerte de un soldado y la desesperación de una mujer, no nos parece un buen principio, ni lo vemos puesto en práctica por ninguno de los grandes maestros antiguos y si acaso, por bien pocos de los modernos. Representar un suceso inmenso por medio de un grupo de pocas figuras, creemos que es uno de los principios de la escultura, cuyo campo es tan limitado; pero de ningún modo de la pintura, que tiene a su disposición todos los elementos de la naturaleza, [...], y, si nos es lícito expresarnos así, toda la inmensa extensión del espacio." Rafael de Rafael, "Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México", en: *El espectador de México*, 4 de enero de 1851, p. 20; incluido en: Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1858)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 249.

## LAS PARTES DEL CUERPO HUMANO.

Hasta ahora Winckelmann ha hablado de la belleza refiriéndola al conjunto de la figura humana. Espero, también considera necesario hablar "de las partes que contribuyen a hacerla bella"<sup>161</sup>, es decir, de las partes del cuerpo humano. Este estudio debe iniciarse por las extremidades —cabeza y miembros superiores e inferiores— pues en ellas se encuentra "la vida, el movimiento, la expresión y la acción" y, además, su forma es lo más difícil de captar. De esta última afirmación se infieren consecuencias para la enseñanza de las artes que luego se verán.

A continuación, Winckelmann efectúa una descripción de cada una de las partes ideales del cuerpo humano. Empieza por la cabeza, el perfil, la frente, el cabello; sigue por los ojos, párpados y cejas, la boca, la barbilla y las orejas; más adelante aborda las manos, las rodillas y las piernas, los pies, el pecho masculino y el seno femenino; para terminar con los pezones, el abdomen y las partes sexuales. Inmediatamente después reflexiona sobre la figura griega vestida: telas, tipos de vestido, pliegues y adornos. No es posible, en este trabajo, seguir minuciosamente la exposición de Winckelmann. Sea suficiente dejar asentada la importancia de los planteamientos winckelmannianos y su influencia en filósofos como Hegel. Este, en su *Estética*, al ocuparse de la escultura declara: "Si nos volvemos ahora al examen más determinado de los momentos principales que se encuentran en la

---

<sup>161</sup>J. J. Winckelmann, *Monumentos antiguos inéditos*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 214.

figura escultórica ideal, tenemos que seguir aquí a Winckelmann en lo esencial, quien con el sentido más fino y la mayor fortuna ha descrito las formas particulares y el modo en que ellas fueron tratadas y plasmadas por los artistas griegos para poder valorarlas como ideal de la escultura.<sup>162</sup> En efecto, Hegel atiende a las observaciones de Winckelmann a tal grado que, sin olvidar las diferencias conceptuales, en algunos casos llega a seguirlo literalmente. Y no es poco tributo el que le rinde al decir, al principio del segundo capítulo de la segunda sección: "fue Winckelmann quien tanto con el entusiasmo de su intuición reproductiva como con su comprensión y juicio desterró la charla insustancial sobre lo ideal de la belleza griega, puesto que ha caracterizado las formas de las partes [escultóricas] de manera individual y determinada —un método que logró ser el único instructivo. A lo que él obtuvo como resultado pueden agregarse, sin duda, aún muchas observaciones singulares agudas, excepciones y demás, pero no debe desdeñarse, a causa de esos amplios detalles y los errores individuales en los que ha caído, lo principal, que él conquistó, y cuidar de no echarlo en olvido."<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Georg W. F. Hegel, *Estética*, vol. 6, *El sistema de las artes particulares: la arquitectura y la escultura*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965, p. 166 y 167.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 162.

## BELLEZA Y ARTE GRIEGO.

Antes de finalizar este apartado debe considerarse un asunto anunciado al principio. Ahora nos encontramos en condiciones de responder al porqué Winckelmann plantea las cuestiones de la belleza dentro del libro dedicado al arte de los griegos. Las cualidades del clima y morales, la forma de gobierno y la libertad de los antiguos griegos se conjuntaron para dar origen a la máxima expresión del arte. Los griegos, el pueblo más bello del mundo, produjo un arte poseedor de las características de la belleza universal, única e indeterminada: la belleza ideal. Winckelmann procede, de acuerdo con el método inductivo, a inferir tales cualidades a partir de las obras de arte que las materializan. Su exposición de la belleza, como parte de la historia sistemática del arte, sigue el camino designado por Winckelmann "del tronco a las ramas": de la totalidad a las partes. La belleza debía ser tema de la sección correspondiente al arte de los griegos. Así lo hemos confirmado.

## V. PLATÓN Y WINCKELMANN.

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Ahora estamos en condiciones de profundizar en un asunto enunciado previamente: el platonismo de Winckelmann. Cuando se planteó la diferencia entre los sentidos externo e interno se mencionó el tratado *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*. En esta obra se encuentra el siguiente párrafo que exigirá nuestra atención inmediata: "El verdadero sentimiento de lo bello es parecido a un flúido aljez que se vertiese sobre la cabeza del Apolo, que quedaría por todas partes rodeada y afectada por el yeso. El módulo de este sentimiento no lo proporcionan el instinto, la amistad ni la complacencia, sino lo que el sutil sentido interno, depurado de todo extraño deseo, experimenta por su gusto de lo bello en sí. Usted, querido amigo, verá aquí que me tonifico con ideas platónicas, gracias a las cuales no se les podrá negar a muchos este sentimiento; pero usted sabe que en la enseñanza así como en las leyes, uno debe buscar el tono más alto, porque la cuerda por sí misma se afloja; yo hablo de lo que debería ser, no de lo que suele ser, y mi opinión no deberá nunca tomarse como prueba de la autenticidad y precisión del cálculo."<sup>164</sup> Las afirmaciones contenidas en la primera parte de esta cita —junto a la presencia de enunciados tales como "belleza absoluta

---

<sup>164</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 170. El subrayado es mío.

siempre semejante a sí misma"; aunado todo a una estructura discursiva expresada en parejas de conceptos opuestos tales como sentido interno-sentido externo, belleza ideal-belleza individual, imitación-copia, etcétera— han llevado a atribuir raíces en el platonismo al pensamiento winckelmanniano.

Efectivamente, Giorgio Tonelli, por ejemplo, dice brevemente de Winckelmann: "El origen de sus doctrinas, [...], es neoplatónico. Introduce una distinción entre belleza inferior (sensible) y belleza superior (ideal o espiritual). La primera es imitación; la segunda es creación de algo superior a la naturaleza por medio de una idea inherente al entendimiento, derivada de la intuición de la belleza divina, con su valor moral."<sup>165</sup> De manera similar Juan A. Ortega y Medina, en el prólogo tantas veces citado, al comentar el asunto que ahora nos interesa, asegura: "Comienza [Winckelmann] por distinguir, con riguroso parecer baumgartiano, dos sentidos o estéticas; es a saber dos modos para sentir o reconocer lo que es bello: el sentido interno y el externo. El primero acoge y da forma a las impresiones recibidas por el segundo; mediante esta especie de intuición sensible se capta el concepto de belleza sin tener que recurrir al razonamiento lógico-normativo. El sentido interno, que es puro sentimiento, eleva el alma para que ella pueda descubrir y contemplar por reminiscencia la pura belleza; el sentido externo,

---

<sup>165</sup> Giorgio Tonelli, "La filosofía alemana desde Leibnitz hasta Kant", en: *Historia de la filosofía Siglo Veintiuno*, vol. 7, Siglo XXI, México, 1977, p. 141. Las escasas líneas que dedica Tonelli a Winckelmann son ejemplo elocuente del trato que las historias de la filosofía dan a nuestro autor.

por el contrario, a lo más que llega es a la imitación de la naturaleza: el uno pertenece a la esfera de lo suprasensible y en ella se queda y reposa, el otro a la esfera de lo racional, canónico y sensible.<sup>166</sup>

Con todo lo apropiado e inapropiado que pudieran tener estas interpretaciones, ellas no responden a otras aseveraciones del mismo Winckelmann que luego llamaremos de nueva cuenta en este apartado. Por lo pronto, no podría precisar en qué medida Platón constituía una de las lecturas favoritas de Winckelmann, de manera similar a como lo era Homero. No obstante, las pruebas de que Platón había sido leído intensamente por el crítico alemán se exhiben acá y allá en la *Historia del arte en la antigüedad*. Citas, explícitas o no, del *Timeo*, de las *Leyes*, de la *República*, del *Hippias mayor*, del *Gorgias*, del *Político*. Esta circunstancia no debe apresurarnos a decidir acerca del platonismo de Winckelmann. Algunas citas son observaciones complementarias para la exposición, otras veces constituyen ilustraciones de su discurso y sólo unas cuantas parecen integrar algunos aspectos del pensamiento de Platón a la reflexión de Winckelmann. Empero, ninguna referencia explícita de la obra de Platón tiene consecuencias de envergadura en la teoría winckelmanniana del arte. Mostrar los asuntos por los cuales Winckelmann convoca a Platón no carecería de interés para el curioso<sup>167</sup>. Sin embargo, la

<sup>166</sup> Juan A. Ortega y Medina, prólogo a: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 27.

<sup>167</sup> He aquí algunas de la referencias: *οφειδύνη*, nombre de una piedra montada en un anillo; ausencia de cambio en la estatuas ejecutadas en Egipto durante diez mil años; tres aspiraciones de los griegos:

aplicación del adjetivo "platonismo" al pensamiento winckelmanniano, o su exclusión, debe previamente pasar por un análisis menos superficial. Por ello, en lo que sigue, primero se plantearán algunos aspectos del pensamiento de Platón acerca de la belleza y del arte, útiles para luego analizar su posible presencia en la concepción de Winckelmann. Finalmente se indagará el probable origen de estas ideas en las teorías de Shaftesbury y de Hutcheson.

#### LA IDEA PLATÓNICA DE LA BELLEZA.

En cuanto a la belleza, la primera distinción que Platón

---

gozar de buena salud, tener bello aspecto, poseer riquezas bien adquiridas; Platón participó en los juegos istmicos; Platón se ejercitó en el dibujo y en las ciencias; Platón inmortalizó a un panadero (Tearión); distinción platónica entre la belleza y lo agradable y amable, p. 403; Platón y Aristóteles han sostenido lo contrario en cuanto a la tragedia, p. 405; las imágenes de los dioses no tenían sus verdaderas proporciones "sino las que la imaginación había juzgado más bellas", p. 424; "el reposo del alma era considerado como un estado intermedio entre el placer y el pensar", p. 472; en algunos bustos de emperatrices se ve "una evidente sabiduría [...] que Platón consideraba como un objeto que no puede caer bajo los sentidos", p. 488; el tres es número perfecto; acerca de las orejas de los espartanos; "Platón afirma que la admiración es el sentimiento de un alma filosófica y el principio de la sabiduría" p. 538; los caballos griegos son bellos; acerca de unos pendientes de oro; la clámide y los harapos de Aristipo; acerca del estilo de Platón; difícil expresar el carácter tranquilo y prudente, p. 639; la primera Gracia sólo habla al espíritu "pues lo sublime dice Platón, no tiene modelo" p. 641; Talia, compañera de Vulcano, según Platón; Sócrates descubrió las Gracias a Platón; la Gracia cómica relacionada con la nariz; el deseo de hablar aumenta en la medida en que disminuye el gusto por los placeres; las estatuas de mármol hechas de un solo bloque; costumbre de pintar las estatuas entre los griegos; una cita del Gorgias referente a un pasaje de la Antígona de Eurípides; etcétera.

establece, ya desde el *Hiptas* mayor, separa las cosas bellas de lo "bello en tanto que bello" o "bello en sí". "Es que has olvidado lo que yo preguntaba?" —dice Sócrates en el mencionado diálogo— "Te estaba preguntando sobre lo bello en sí, sobre esa belleza que, uniéndose a un objeto cualquiera, hace que este sea bello, tanto si se trata de piedra o de madera, de un hombre o de un dios, de una acción o de una ciencia."<sup>108</sup> Así, las cosas son bellas porque participan de la idea de la belleza. Esta afirmación plantea dos problemas concernientes a la naturaleza de las ideas y a la participación.

Con respecto al primer problema, sólo diré que Platón se refiere con el término idea a entes reales y no mentales. No se trata de conceptos inferidos por medio de un proceso de abstracción. Platón rechaza el supuesto de que se tratase de entes mentales basado en que las ideas son entes en sí. Considerada de otra manera la idea de belleza, difícilmente se entendería la dialéctica ascendente del amor, en donde el amor es el deseo de lo bello. Dice el conocido discurso de Diotima en *El banquete*:

Es menester si se quiere ir por el recto camino hacia esa recta, comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos, y si se conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos; comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro, y que si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto, es menester hacerse enamorado de todos los cuerpos bellos y

---

<sup>108</sup> Platón, *Hiptas mayor*, en: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1960, p. 130.

sosegar ese vehemente apego a uno solo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de esto, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto de alma, aunque tenga poca lozanía, baste ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar y buscar palabras tales que puedan hacer mejores a los jóvenes, a fin de ser obligado nuevamente a contemplar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes y a percibir que todo ello está unido por parentesco a sí mismo, para considerar así que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia. Después de las normas de conducta, es menester que el iniciador conduzca a las ciencias para que el iniciado vea a su vez la belleza de estas, dirija su mirada a toda esa belleza, que ya es mucha, y no sea en lo sucesivo hombre vil y de mezquino espíritu por servir a la belleza que reside en un solo ser, contentándose, como un criado, con la belleza de un mancebo, de un hombre o de una norma de conducta, sino que vuelva su mirada a ese inmenso mar de la belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía, hasta que, robustecido y elevado por ella, vislumbre una ciencia única, que es tal como la voy a explicar y que versa sobre una belleza que es así. Procura —agregó— prestarme toda la atención que te sea posible. En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello, aquello precisamente, Sócrates, por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores, que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no, ni bello en un respecto y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal modo que sea para unos bello y para otros feo. Tampoco se mostrará a él la belleza, ponga por caso, como un rostro, unas manos, ni ninguna otra cosa de las que participa el cuerpo, ni como un razonamiento, ni como un conocimiento, ni como algo que exista en otro ser, por ejemplo, en un viviente, en la tierra, en el cielo o en otro cualquiera, sino la propia belleza en sí que siempre es consigo

misma específicamente única, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella en modo tal, que aunque nazcan y mueran las demás, no aumenta ella en nada ni disminuye, ni padece nada en absoluto.

Larga y bella, la cita nos pone en contacto con el segundo problema: la participación. Con palabras del *Fedón*: "cada una de las ideas era algo, y que, por participar en estas, las demás cosas reciben de ellas su nombre"<sup>170</sup>. En el *Fedro* Platón caracteriza esta relación entre las cosas del mundo físico y las ideas diciendo de las primeras que son semejanzas, imágenes o imitaciones de las segundas. En el *Parménides* critica tanto el concepto de participación como el de imitación<sup>171</sup>. Ello lo lleva, en el *Sofista*, a hablar de: participación de las ideas con respecto a la idea de Ser; comunicación entre las ideas; e imitación de éstas en el mundo sensible. En el *Timeo* el Demiurgo modela los seres a imagen de las ideas.

Sin pretender esclarecer estas cuestiones, bástenos tener presente que: primero, la idea de belleza posee un tipo de existencia diferente a la de las cosas bellas; y, segundo, la belleza de estas últimas tiene que ver, de alguna manera, con la idea de la belleza; sin ella las cosas bellas dejarían de ser. Este aspecto será precisado al exponer el pensamiento de Platón con respecto al arte.

---

<sup>169</sup> Platón, *El banquete*, en: *op. cit.*, p. 598 y 599.

<sup>170</sup> Platón, *Fedón*, en: *ibidem*, p. 653.

<sup>171</sup> "Hay en ello una crítica de toda concepción material de la participación". Jean Wahl, "Platón", en: *Historia de la filosofía siglo XXI*, Siglo XXI, Madrid, 1972, p. 114.

## EL ARTE PARA PLATÓN.

En *La república* Platón expone con claridad su concepción acerca del arte. Al principio del libro décimo, como parte de la investigación acerca de la imitación, Platón define al pintor como autor de una obra "distante tres grados de la natural"<sup>172</sup>. Para inferir este juicio él ha partido de la idea de cama. Esta constituye la cama real "fabricada por Dios". El artesano, al fabricar una cama, imita la idea. A su vez, el pintor realiza su obra imitando la cama de madera: éste es un "imitador de la obra de los artesanos". Platón describe al artista con palabras poseedoras de un fuerte sentido valorativo: "Ese artesano no sólo fabrica toda clase de mobiliario, sino que hace surgir todas las cosas de la tierra, produce los seres vivos e incluso se produce a sí mismo. Pero además de esto, es causa de la tierra, del cielo y de los dioses, y elabora todo lo que se encuentra en el cielo y bajo la tierra, en el Hades."<sup>173</sup>

Grande parece ser el poder del artista; de tal manera pensaría quien no estuviera atento a la ironía encerrada en las palabras de Platón. La descripción anterior más bien exhibe al artista como un encantador. Ciertamente lo es, para Platón, no sólo porque su producto esté alejado tres grados de la verdadera realidad. Agrava esta situación el hecho de que el pintor, al imitar las cosas, imite la apariencia de ellas y presente sólo un

---

<sup>172</sup> Platón, *La república*, en: *op. cit.*, p. 841.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 840.

poco de las mismas: al pintar una cama, el pintor la representa parcialmente; el nos pone frente a una cama de lado o una de frente. El arte produce fantasmas. Asimismo, el artista puede realizar cualquier cosa sin entender absolutamente nada de ello. Puede representar a un carpintero sin tener conocimiento del oficio de su modelo. "No obstante, si es un buen pintor, podrá mostrar a distancia su obra, tanto a niños como a hombres insensatos y llegar a engañarlos con la apariencia de un carpintero de verdad."<sup>174</sup>

Viene al caso comentar la expresión "podrá mostrar a distancia", pues ella revela un momento culminante del engaño del arte. Schuhl afirma que en la época de Platón se había desarrollado en el arte griego "una especie de impresionismo que sólo apuntaba a provocar la ilusión óptica"<sup>175</sup>. Esta tendencia parece emparentada con los sofistas, específicamente con Gorgias, y propone una estética de la ilusión orientada a conmovir fácilmente al público. Aunque no exclusivamente, las críticas de Platón al arte van dirigidas sobre todo contra esta concepción.

En el *Sofista*, Platón distingue y contrapone dos formas de mimética: la primera es el arte de copiar con la mayor fidelidad; la segunda es el arte del simulacro, el cual pretende fidelidad sin tenerla realmente. Como ejemplo de este arte ilusionista, Platón anota a los pintores y escultores autores de obras de gran tamaño. "Si ellos reprodujeran, en efecto, estas

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 842.

<sup>175</sup> Pierre-Maxime Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 17.

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 cerca y las otras de lejos."<sup>176</sup> En el *Filebo*, un juicio similar parece referirse a la escenografía: "En la visión, el hecho de ver de cerca o de lejos suprime la verdadera apreciación de las dimensiones y falsea el juicio"<sup>177</sup>. El arte de los charlatanes, la magia y la pintura en claroscuro son idénticos en tanto que ocasionan perturbación en el alma humana al pretender exhibir una cosa como no es: la curva, recta; lo cóncavo, convexo<sup>178</sup>. Una pintura en perspectiva semeja unidad a lo lejos, lo cual produce apariencia de identidad y de semejanza; de cerca, en cambio, la misma aparece múltiple y diferente<sup>179</sup>.

La última observación, referida en el *Parménides*, nos enfrenta a un aspecto requerido por Platón al arte: la unidad. La belleza no consiste en la yuxtaposición de elementos bellos: "los amantes de las audiciones y de los espectáculos se complacen en degustar buenas voces, colores y formas, y todas aquellas cosas en las que entran estos elementos, pero [...] su mente no es, en cambio, capaz de ver y abrazar lo bello en sí mismo."<sup>180</sup>

La misma idea se afirma en otro pasaje de *La república* en donde, con ocasión de distinguir la felicidad de la ciudad y la

<sup>176</sup> Platón, *El sofista*, en: *op. cit.*, p. 1032.

<sup>177</sup> Platón, *Filebo*, en: *ibidem*, p. 1260.

<sup>178</sup> Platón, *La república*, en: *ibid.*, p. 845.

<sup>179</sup> Platón, *Parménides*, en: *ibid.*, p. 1005.

<sup>180</sup> Platón, *La república*, en: *ibid.*, p. 770.

de los ciudadanos, se plantea la cuestión de la belleza del conjunto y la belleza de las partes. Los más bellos colores para pintar una escultura, dice Platón, son los que convienen al conjunto. Un color bello no produce belleza cuando hace que las partes de un todo no parezcan lo que son. "Admirado varón, no pienses que tenemos que pintar los ojos tan bellamente que no parezcan ojos, ni tampoco de la misma manera las demás partes de la figura. Observa ante todo si dando a cada parte el color que le conviene, hacemos hermoso el conjunto."<sup>181</sup>

Para Platón el placer provocado por el arte deja de ser un elemento sobre el cual construir el juicio valorativo. Su punto de vista se erige sobre la determinación del arte como imitación. De acuerdo con ello, la igualdad pasará a ocupar el lugar central del juicio valorativo. Tal se afirma en *Las leyes*: "Y la rectitud propia de estas artes [de la imitación] les vendrá, según creo, y hablando en general, de la exacta correspondencia en los aspectos de cantidad y cualidad, más bien que del placer."<sup>182</sup> La igualdad, en consecuencia, se refiere a la relación entre lo imitado y la imitación. Asimismo, para ser un buen juez debe conocerse el modelo y la obra de arte. Solamente de esta manera puede enjuiciarse si la imitación está bien hecha o, por lo contrario, en qué aspecto la copia falla.

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 734.

<sup>182</sup> Platón, *Las leyes*, en: *op. cit.*, p. 1323.

## NEXOS Y OPOSICIONES ENTRE WINCKELMANN Y PLATÓN.

Esta mirada rápida al pensamiento de Platón con respecto al arte nos sirve para intentar comprender los nexos entre el filósofo griego y Winckelmann. El primero asunto que se antoja comparar es el relacionado con la idea de la belleza y la belleza ideal. En los textos ya referidos, el pensador alemán utiliza expresiones tales como "lo bello en sí" y "tonificarse con ideas platónicas". Una y otra fórmulas nos hacen pensar en Platón seriamente. Mas, de inmediato, después asienta que habla "de lo que debería ser, no de lo que suele ser". Como si lo dicho fueran imágenes útiles para la comprensión, no conceptos técnicos precisos. Si el sentido interno capta la belleza en sí y la descubre "por reminiscencia" en lo proporcionado por el sentido externo, entonces "con palabras de Winckelmann", "no se les podrá negar a muchos este sentimiento". Y, sin embargo, Winckelmann rechaza esta consecuencia a lo largo de sus obras. Su labor didáctica va encaminada precisamente a remediar la ausencia de esta capacidad para apreciar la belleza.

Otro fragmento, procedente de la *Historia del arte en la antigüedad*, es aún más significativo que los anteriores: "Pero como sólo se puede concebir una idea de la belleza, que es la belleza absoluta, siempre semejante a sí misma, que siempre estuvo presente a los ojos de estos artistas, forzosamente han tenido que aproximarse las obras por ellos creadas a dicha belleza ideal, pareciéndose entre sí. Tal es la causa de la conformidad que se encuentra entre las cabezas de Nicobe y las de todas sus hijas.

conformidad perfecta en la que sólo se diferencian los distintos grados de la edad y de la belleza."<sup>183</sup> En este texto realmente la belleza ideal —concreta, material— es la expresión de una idea de la belleza que posee características de única, invariable, perseguida en las realizaciones concretas del arte, modelo de los artistas. En consecuencia: ¿estamos ante la idea platónica de la belleza? Esta pregunta debe responderse negativamente. Nada de lo dicho en el fragmento citado niega el proceso inductivo de obtención de la idea winckelmanniana de la belleza; ni el proceso de análisis y síntesis que, a partir de lo bello individual, lleva al artista a la belleza ideal. Nada hay que remita a la reminiscencia platónica. Nada que conduzca a pensar en el arte como distante tres grados de la verdadera realidad: el arte para Winckelmann está muy alejado de ser productor de fantasmas. En el texto citado está ausente cualquier declaración de una belleza sensible inferior —la Níobe y sus hijas!— y una belleza superior espiritual. La idea de la belleza winckelmanniana se obtiene por inducción y la más alta belleza es concreta, no una "percepción metafísica".

Otro aspecto del pensamiento platónico nos lleva a palpar la oposición con las ideas de Winckelmann. Mientras que Platón llega a salvar, de alguna manera, el arte producto de la copia fiel y desprecia el arte del simulacro o falsa copia; Winckelmann, en cambio, enfrenta la copia al verdadero arte, a la creación. Tal es su postura desde las *Advertencias sobre la manera*

---

<sup>183</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 639.

de contemplar el arte antiguo, publicadas como ya se dijo en 1759: "Presta atención y observa si el maestro de la obra que tú contemplas ha pensado por sí mismo o si únicamente ha copiado; si ha conocido y tenido en cuenta la mira principal en que consiste el arte, la belleza, o si por lo contrario ha llevado a cabo su integración plástica acudiendo a las formas vulgares: mira, pues, si ha trabajado como un verdadero hombre o si ha jugado como un niño."<sup>184</sup> No puede ser de otra manera. El desprecio por la copia servil es un corolario de su concepción de la belleza ideal: en el conflicto entre la belleza y la verdad, la verdad puede ser sacrificada.

Si hay, en cambio, plena asimilación del principio referente a la belleza del conjunto y de las partes. El fragmento de *La república*, en donde Platón presenta esta tesis, era plenamente conocido por Winckelmann, pues lo transcribe en la *Historia del arte en la antigüedad*<sup>185</sup>. Ciertamente, otro motivo lo lleva a transcribir la referencia; espero, no hay duda de que para el crítico alemán la belleza del conjunto no se identifica con la belleza de sus partes.

Será necesario acudir a otras fuentes para intentar comprender de manera cabal el pensamiento winckelmanniano en torno a la belleza. En el origen del concepto referente al sentido interno, que por lo visto nos ha provocado ciertas dificultades,

---

<sup>184</sup>J. J. Winckelmann, *Advertencias sobre la manera de contemplar el arte antiguo*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 114.

<sup>185</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 756 y 757.

quizá esté la clave para esta tarea. Dos filósofos ingleses tienen que ver con ello: Shaftesbury y Hutcheson.

#### SHAFTESBURY Y LA INTUICIÓN.

Cassirer plantea, en su famosa *Filosofía de la ilustración*, cómo los filósofos de la estética inglesa se sienten continuadores del pensamiento de Shaftesbury. Uno de los aspectos fecundos de la concepción de éste radica en el planteamiento referente a la comprensión de la verdad. Entre los conceptos abstractos y la experiencia, dicho pensador muestra un tercer camino: el de la intuición. Este tipo de comprensión está presente en el fenómeno de lo bello. Tanto el mundo exterior como el mundo interior se unen en la contemplación de lo bello; en él desaparecen las barreras existentes entre ambos mundos. A Shaftesbury no le interesan las reglas objetivas de los géneros —preocupación de la estética clasicista—, ni el proceso psíquico desencadenado por el espectáculo del arte —abordado por la estética empirista—. Shaftesbury orienta su reflexión a la creación como momento de unión entre lo interno y lo externo. "Al artista, que saca de sí constantemente un mundo en pequeño y lo coloca delante de sí en su concentración objetiva, se le convierte por primera vez el universo en algo comprensible, como producto de las mismas fuerzas que él experimenta en su interior. Para él, cada singular no es sino un símbolo y jeroglífico de lo divino:

lee « el alma del artista en su Apolo » .<sup>186</sup>

Parece que la fuente de la comprensión intuitiva de Shaftesbury se halla en Plotino. Sin embargo, hay una clara distancia entre el pensamiento neoplatónico y de Platón con el del filósofo inglés. Para el mismo, el arte no consiste en la imitación de la naturaleza. La fuerza del genio, del creador, radica "en descubrir conexiones disimuladas y escondidas."<sup>187</sup>

Las ideas de Shaftesbury serán tomadas y reelaboradas por Francis Hutcheson quien a decir de Cassirer ha explicado metódicamente la concepción del noble inglés. Sin embargo, Hutcheson vuelve a introducir la separación entre razón y experiencia, entre ideas innatas y conceptos derivados por deducción al formular la teoría de los sentido internos y externos.

#### HUTCHESON Y LOS SENTIDOS EXTERNOS E INTERNOS.

Francis Hutcheson parece haber sido el primero en plantear la distinción entre el sentido interno y el sentido externo en el *An Inquiry into the original of our Ideas of Beauty and Virtue in two Treatises...*, publicado en 1725. En este tratado Hutcheson establece la diferencia entre los sentidos externos, o facultades corporales comúnmente llamadas sentidos, y los sentidos

---

<sup>186</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 347.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 348.

internos. A diferencia de lo que después hará Winckelmann, Hutcheson plantea la existencia de dos sentidos internos: el sentido interno de lo bello y el sentido interno de lo bueno. Dejemos a un lado este último y permanezcamos sólo con el sentido de lo bello. Este es una facultad por la cual el hombre capta lo bello. Esta facultad es innata aunque no comienza a funcionar al momento de nacer. Por ello Diderot le atribuye a Hutcheson las siguientes palabras, en la exposición que le dedica a este filósofo en el artículo Bello del volumen segundo de la Enciclopedia: "Y por ello hay que suponer que aquellas facultades que llamo los sentidos internos de lo bello y de lo bueno, proceden únicamente de la instrucción y de la educación."<sup>188</sup> Así como las sensaciones son percepciones de objetos exteriores que impresionan los órganos y son captados por un específico sentido —la vista, el oído, etcétera—, así también el sentido interno de lo bello es la facultad que capta "la idea que ciertos órganos provocan en nuestra alma"<sup>189</sup>. En este sentido, Raymond Bayer aclara: "La sensación es la idea que la presencia de los objetos exteriores excita en nuestras almas."<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Diderot, *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Aguilar, Buenos Aires, 1981, p. 34. En 1752 apareció el tomo segundo de la Enciclopedia. En 1792 fue reeditado el artículo Beau con el nombre *Recherches philosophiques...* en la publicación de las obras de Diderot hecha por Naigeon.

<sup>189</sup> Diderot, *op. cit.*, p. 35.

<sup>190</sup> Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 227. Hasta aquí parece llegar la similitud entre el pensamiento winckelmanniano y el de Hutcheson. La distinción de este último entre dos tipos de belleza, la absoluta y la relativa, no pertenece para nada a la concepción del crítico alemán. Efectivamente, los dos tipos de belleza se refieren a lo bello natural y al arte. Mientras que lo bello

A partir de este punto es posible vislumbrar la solución al problema abordado. La intuición para aprehender lo bello, presente en el pensamiento de Shaftesbury, se convierte en una facultad innata específica en Hutcheson similar, en cierta medida, a las otras facultades sensoriales, por donde se aprehende la belleza. Para Winckelmann, los datos aportados por los sentidos externos son el contenido sobre el cual actúa el sentido interno. Este, como yeso líquido —imagen que alude a la ausencia de toda forma original del sentido interno—, adopta la forma de lo que el hombre recibe por la experiencia. De esta manera, se convierte en un módulo que servirá de parangón para toda experiencia de lo bello. Consecuentemente, las realizaciones concretas del arte estarán emparentadas entre sí en la medida en que correspondan a dicho módulo.

Si esta interpretación es correcta, la idea de la belleza es producto del contacto directo con el arte y de un proceso de abstracción inductiva que en nada contradice la naturaleza innata del sentimiento de la belleza. Corolario de todo lo anterior es el lugar central ocupado por la educación artística del hombre en el pensamiento de Winckelmann. Aunque todos los hombres disponen de la facultad para captar la belleza, no todos llegan a poseer una idea justa de ella. Inducir esta idea es la labor del educador.

---

absoluto no se compara con ninguna otra cosa de la cual sea su imitación, lo bello relativo consiste en la conformidad existente entre el modelo y su copia. Ni uno ni otro tipo de belleza tienen que ver con la belleza ideal winckelmanniana.

## VI. DIBUJO Y APREHENSIÓN DE LA REALIDAD.

### DIBUJO Y REPRESENTACIÓN.

Todo dibujo es una realidad y, a la vez, representa una realidad. Su materialidad alude, de alguna manera, a una otra realidad. La validez de esta afirmación no se limita a la representación del dibujo figurativo. La capacidad representativa del dibujo tampoco niega la posibilidad de ser visto —además o exclusivamente— como configuración; por su textura, composición u otra propiedad inmanente.

En qué sentido el dibujo es una representación rebasa tanto los límites de este trabajo, como de su capacidad para contemplar el asunto. El problema de la mimesis, presente ya desde Platón, y de la especificidad del reflejo artístico, formulado lúcidamente por pensadores marxistas como Lukács, requiere ser abordado como asunto central de otra investigación. Sin embargo, dado el lugar que ocupa el dibujo dentro del pensamiento winckelmanniano para determinar los estilos y, en consecuencia, comprender la evolución histórica del arte, es imprescindible al menos constatar alguna característica del dibujo, compartida con otras artes, en donde se ve la distancia existente entre él y la realidad, con la cual se revela, implícitamente, una cercanía. Para ello nos es útil destacar una característica observada por Richard Wollheim quien, por cierto, no llega a plantearse los nexos entre realidad y dibujo. Este filósofo se limita a

reflexionar acerca de la experiencia visual y descubre una diferencia esencial entre ésta y el dibujo: mientras que en la percepción de objetos nos encontramos con la existencia de bordes, en cambio en el dibujo nos hallamos con contornos. En ocasiones se usa el mismo término, contorno, para referirse tanto al uno como al otro aspectos. Ello no debe engañarnos. En los objetos, o por lo menos en su percepción, hay bordes —dice Wollheim— "bordes tal vez marcados, o articulados para nosotros, por alguna especie de mecanismo de separación o de delimitación, tal como una marcada degradación de color, o una diferencia de luz, o un halo o corona en torno al objeto, pero de todos modos bordes. Pero nadie podría sostener que los dibujos contienen bordes: es decir, dentro de los bordes de la hoja."<sup>101</sup>

Hay una razón que explica este hecho: la bidimensionalidad de la superficie que constituye el dibujo. Basta esta circunstancia para no asimilar realidad y obra de arte y para plantear el asunto que nos interesa. Decíamos que todo dibujo alude, de alguna manera, a la realidad; esta forma de aludirla es asimismo una selección de ella, una abstracción y una transposición. Bastaría tener presentes los dibujos de un artista neoclásico como Flaxman para ejemplificar, sin lugar a dudas, el

---

<sup>101</sup> Richard Wollheim, "Acerca del dibujo de un objeto", en: Harold Osborne comp., *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 237. De paso anoto los significados acerca del término representación que Wollheim anota en su indagación: "como una especie de ilusión parcial o inhibida"; como código o convención, "ver un dibujo como representación de algo ya no es tomarlo, por ese algo, sino más bien entender ese algo por él"; finalmente, ver algo como representación es verlo como algo extendido y delante de y a través de otra cosa. Su análisis, dentro de los límites de su concepción, lo llevará a elegir la última especificación.

complejo proceso de elaboración por el cual pasó la realidad, cualquiera que haya sido ésta, para producir tales resultados. La síntesis expresada por su dibujo lineal, la simplificación de los elementos, la presencia clara de los espacios vacíos que destacan el dominio de la figura sobre el fondo, la ausencia de todo medio tono son elementos elocuentes de la abstracción del dibujo realizada por Flaxman.

Ida Rodríguez Prampolini nos habla de la capacidad del dibujo lineal para abstraer, "para negar lo no esencial"<sup>192</sup>. Ella acertadamente afirma: "Trazar líneas es reproducir la forma que ha determinado la razón y esa forma no puede ser nunca impersonal porque la razón que la piensa es una razón concreta ubicada en un contexto social determinado. El dibujo es apenas el instrumento que nos ayuda a pensar sobre la forma y su función está lejos de ser la de un mero reproductor de la realidad."<sup>193</sup>

Estas reflexiones son particularmente aplicables al arte neoclásico. Rodríguez Prampolini destaca que para los artistas neoclásicos, quienes "basan su pintura en el contorno lineal", el dibujo es "la base de toda representación plástica, fuera pintura, escultura o arquitectura"<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 15.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 21.

## IMPORTANCIA DEL DIBUJO.

Es imprescindible elucidar con precisión el significado del término dibujo para Winckelmann, pues ello nos ayudará en buena medida a comprender algunos aspectos de la teoría winckelmanniana del arte y de la historia del arte. El elemento clave de la sucesión de los estilos en la historia del arte es el dibujo. Ella exhibirá la progresión del proceso de captación de la belleza a partir de la realidad; aprehensión materializada en el dibujo. Gracias a que por medio del dibujo el artista condensa su aprehensión de la realidad, el historiador descubre en su estudio las líneas del desarrollo del arte. Conviene tener presentes las palabras de Jorge Alberto Manrique, escritas con ocasión de una muestra del artista neoclásico José Manzo: "El arte, entendido en la época neoclásica como función epistemológica y paradigma para un análisis de la realidad, es puez uno solo, que se manifiesta en las diferentes ramas del quehacer artístico. Un elemento las sustenta y unifica todas: el dibujo, instrumento básico de conocimientos y análisis."<sup>105</sup>

Winckelmann inicia el libro primero de su *Historia del arte en la antigüedad* de la siguiente manera: "En las artes que dependen del dibujo, lo mismo que en todas las invenciones humanas, se ha comenzado por lo necesario; después se ha buscado lo bello, y finalmente se ha caído en lo superfluo y exagerado: he

---

<sup>105</sup> Jorge Alberto Manrique, "Dibujos de Manzo", en: Museo Nacional de Arte, José Manzo, artista neoclásico (1789-1860), Instituto Nacional de Bellas Artes, México, s/f, p. 16.

aquí los tres principales periodos del arte."<sup>196</sup> Dejemos a un lado el asunto de los periodos del arte y atendamos a la designación de las artes plásticas como "artes que dependen del dibujo". Ella la encontramos a lo largo de la obra del crítico alemán y no constituye ninguna formulación casual; al contrario, revela, en el pensamiento de Winckelmann, la primacía del dibujo en relación con los otros elementos que integran las artes visuales. Sería tarea futura determinar la originalidad de este pensamiento que se halla, incluso, presente en el mismo Kant: "En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la traza de jardines, en cuanto son bellas artes, el dibujo es lo esencial".<sup>197</sup>

Esta circunstancia no implica que el dibujo haya sido el primer arte visual surgido en la historia de la humanidad. "El Arte ha comenzado por la más sencilla de sus manifestaciones: por la plástica en barro cocido, es decir, por una especie de escultura."<sup>198</sup> Winckelmann reconoce que para dibujar se requiere de un conjunto de conocimientos de los cuales no dispone el niño y, análogamente, el hombre primitivo.

Para explicar el desarrollo del arte e, igualmente, caracterizar los estilos, Winckelmann acude, entre otros aspectos, al dibujo. Dos párrafos, tomados de la *Historia del arte en la*

---

<sup>196</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 117.

<sup>197</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, § 14, en: *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, Porrúa, México, 1995, p. 224.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 120.

antigüedad, ayudarán a constatar lo dicho:

Nos enseñan los más antiguos historiadores que las primeras figuras dibujadas no presentaban sino el contorno y la silueta del hombre y no su aspecto y semejanza. De tal simplicidad de formas se pasó al estudio de las proporciones, estudio que dio la exactitud. Tras aquello fue adquiriendo más audacia, elevándose hasta lo grande, y así el Arte llegó poco a poco a lo sublime y alcanzó entre los griegos el más alto grado de belleza. Después de haber combinado todos los elementos, de haber buscado todas las formas posibles de ornamentación, se cayó en lo superfluo; desde entonces se perdió de vista la grandeza del Arte, llegando así a su extrema decadencia.<sup>199</sup>

La precedencia del dibujo sobre las otras artes es para Winckelmann una prioridad lógica. Párrafos arriba<sup>200</sup> se ha hecho referencia a la sutil línea que separa lo superfluo de lo suficiente; en el dibujo es en donde esta exigencia adquiere plenamente sentido.

#### SIGNIFICADOS DEL TÉRMINO.

Es claro que Winckelmann maneja el término dibujo con los significados ya deslindados desde el Renacimiento: dibujo como expresión acabada y como técnica auxiliar para el trabajo del pintor:

"Es sabido que la plástica o arte de modelar barro es para el escultor lo que el dibujo previo para el pintor.

<sup>199</sup> Ibid., p. 118 y 119.

<sup>200</sup> Página 82.

"Del mismo modo que el primer jugo que se saca de la uva en el lagar nos da el vino más exquisito, igualmente la materia blanda del modelado y el bosquejo en papel del dibujante nos ofrecen el verdadero espíritu del artista; mientras que en un cuadro terminado y en una estatua concluida el talento del artista se halla en cierto modo oculto por el acabado con que ha dado la expresión definitiva a su obra."<sup>201</sup>

Adviértase, de paso, cómo Edmund Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, publicada en 1757, también admite la misma jerarquía entre el dibujo previo y la obra ya terminada; aunque, es verdad, por motivos diversos: "En esbozos de proyectos, a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados; y esto, creo, se desprende de la causa que acabo de indicar [lo infinito, causa de muchos placeres]."<sup>202</sup>

En sus famosas críticas al conocimiento de las obras de arte basado exclusivamente en reproducciones grabadas, Winckelmann también utiliza el término dibujo para aplicarlo a la labor previa a la apertura de la plancha: "Los que publican antigüedades deberían preocuparse de indicar las restauraciones, en las

---

<sup>201</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 138.

<sup>202</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 57. "Una de las características que puede lograr que una obra de arte se convierta en algo sublime es, según Burke, su no acabamiento, es decir, siguiendo su argumento, la realización incompleta, la ausencia de la perfecta conclusión formal que caracteriza a la « belleza clásica » ...", Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, Madrid, 1989, p. 32.

planchas de los grabados". "Una gran parte de los errores de los escritores proviene de faltas de los dibujantes."<sup>203</sup>

La palabra dibujo también posee, en Winckelmann, otro contenido semántico que lo opone al color, a la composición, al claroscuro y al volumen. Es posible determinar este significado de dibujo en relación con otros tres términos: línea, contorno y perfil.

Para ello, primeramente cabe situarnos en el contexto de la escultura. De mucha utilidad será citar la explicación proporcionada por Winckelmann, en las *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, del método empleado por Miguel Ángel para trasladar un modelo de barro a la piedra. Según nuestro crítico, este artista preparaba un recipiente con forma de cajón rectangular cuyas caras interiores estaban marcadas "con cierto número de grados". Colocado el modelo dentro del recipiente y cubierto con un enrejado, procedía a llenarlo con agua. Luego dejaba salir ésta hasta que emergieran los puntos más sobresalientes del modelo. A partir de entonces iniciaba el trabajo con el bloque de piedra: a éste transfería lo descubierto por el agua en el recipiente. En el modelo, el agua le marcaba dos líneas complementarias: el contorno y el perfil. Dicho procedimiento era seguido hasta vaciar el agua completamente y luego lo repetía otra vez, desde el principio, para dar "la bella forma". "El agua se introducía asimismo en las partes más inconcebibles, perfilaba de la manera más sutil y precisa el

---

<sup>203</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 104 y 105.

movimiento de tales partes y le describía al artista el contorno de la figura con la línea más exacta."<sup>204</sup>

No es importante en esta ocasión considerar si efectivamente Miguel Ángel seguía o no el procedimiento descrito. Lo fundamental es destacar las implicaciones contenidas en el texto: para Winckelmann, la escultura está constituida por líneas de contorno y líneas de perfil; en consecuencia, con la expresión "dibujo de una escultura" se refiere a las líneas límite que la integran.

Con respecto a la pintura, la ausencia de suficientes ejemplos antiguos conservados lleva a Winckelmann a analizar vasos pintados, ya que, como "dibujos coloreados" que son, su estudio lo llevará a conclusiones válidas para la pintura. Después de haber tratado de la forma y finalidad de los vasos, caracteriza como esencial el examen del dibujo y color de ellos y establece la supremacía del primero sobre el segundo "El entendido juzga del valor de un artista más por el dibujo que por el color de sus cuadros, deduciendo de él su espíritu, sus ideas, su modo de ejecutarlas y la facilidad de su mano para expresar sus conceptos."<sup>205</sup>

Nada le impide a Winckelmann alabar una colección de vasos etruscos, propiedad de Mengs, cuyo dibujo es tan correcto "que las figuras podrían hacer un buen papel al lado de las de

---

<sup>204</sup>J. J. Winckelmann, *Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 96.

<sup>205</sup>J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 348.

Rafael.<sup>206</sup> Los "vasos pintados de los antiguos nos descubren, mejor que las restantes producciones del arte antiguo, la facilidad y la audacia de los artistas de la Antigüedad."<sup>207</sup> La razón de este juicio hay que buscarla en la preponderancia del dibujo sobre el color, según nuestro autor. "El color contribuye a la belleza, pero no constituye la belleza; tan sólo destaca y realza las formas."<sup>208</sup>

Debe precisarse: Winckelmann no se refiere en sentido estricto a la forma, sino al dibujo y dentro de éste al dibujo lineal, pues deja de lado el dibujo de planos y el de volúmenes. En este sentido, parecería que entre los polos plástico lineal y plástico pictórico, entre los cuales parecen desarrollarse todas las escuelas de pintura<sup>209</sup>, Winckelmann ha elegido el primero como modelo del arte.

Quizá valga la pena citar, como complemento a lo dicho, la definición de dibujo anotada por Mengs en sus *Lecciones prácticas de pintura*: "Por Diseño se entiende fundamentalmente el contorno o circunferencia de las cosas, con la proporción de su longitud, latitud y forma."<sup>210</sup> Más adelante agrega: "En el dibujo se comprende toda aquella parte de la Pintura que sirve para

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>209</sup> Véase: Juan de la Encina, *La pintura italiana del renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 p. 28 y 29.

<sup>210</sup> Antonio Rafael Mengs, *Lecciones prácticas de pintura*, en: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por don Joseph Nicolas de Asara*, Imprenta Real, Madrid, 1797, p. 341. Se ha modernizado la ortografía.

determinar las formas de los cuerpos; y aunque es inseparable del Chiaroscuro, no obstante se entiende particularmente de las formas, contornos o extremidades que vemos de los mismos cuerpos. Esta parte se compone de otras dos principales, que son, el conocimiento de las formas propias de las cosas, y el modo con que se nos presentan a la vista.<sup>211</sup> Y, luego, sostiene: "Cada línea en sí misma tiene la propiedad de expresar una calidad del cuerpo que circunscribe"<sup>212</sup>.

Estas afirmaciones del amigo de Winckelmann no sólo coinciden con lo expresado por el crítico alemán acerca del dibujo. Además, la idea es ampliada por Mengs con un juicio acerca de la relación entre el dibujo y la realidad; el estudio del dibujo por él comprende la anatomía y la geometría, las cuales nos proporcionan el conocimiento de las cosas, y la óptica, que se refiere a la captación de los objetos por el ojo.

Aun dejando a un lado este último asunto, existe una gran correlación entre lo sostenido por Winckelmann y lo expresado por Mengs en torno al dibujo. Para constatarlo anotaré dos citas más, ahora obtenidas de los *Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Ticiano y los antiguos*: "Esta digresión sobre la Escultura no es fuera de propósito; porque tratándose del Diseño, sobresalen en esta arte el contorno y las formas, que igualmente son necesarias en la Pintura.

[...]

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 347.

"La Gracia y la Belleza de una Elena y de una Venus de Apeles, no podían ser efecto de otra cosa que de una excelencia maravillosa de contorno. La célebre disputa entre Apeles y Protógenes creo yo que fue únicamente una contienda de contorno, según el modo que he explicado arriba. Esto es, que el primero delineó un contorno de un miembro dividido en tres formas, por ejemplo. Llegó el segundo, y mostró que podía darse más variedad, dividiéndole en cuatro: y volviendo Apeles añadió aun otra nueva línea, dando la última variedad y perfección al mismo contorno. Si no fuera así, no era posible que esta disputada línea hubiera merecido tanta atención ni tanto aprecio de gentes tan doctas y delicadas de Gusto, como nos cuentan los historiadores."<sup>213</sup>

#### DIBUJO Y ESTILOS.

En la parte sistemática de la *Historia del arte en la antigüedad*, al reflexionar sobre el estilo etrusco, Winckelmann hace una advertencia: "Hemos de observar, en general, que las características tomadas, no del dibujo, sino de los elementos accesorios, tales como la indumentaria, ropajes y atavíos, pueden fácilmente inducir al error, cuando se quiere distinguir el estilo etrusco del más antiguo estilo griego."<sup>214</sup> Formulada la sugerencia

<sup>213</sup> Antonio Rafael Mengs, *Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Ticiano y los antiguos*, en: *op. cit.*, p. 152 y 153.

<sup>214</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 312.

dentro del marco del arte etrusco, su validez se extiende a todo el arte. El dibujo servirá para determinar sin error el estilo de una obra. Evidentemente Winckelmann complementará los datos obtenidos a partir del dibujo con otros elementos auxiliares. De esta manera, por ejemplo, cuando describe el estilo egipcio antiguo observa las líneas rectas y poco móviles que constituyen sus figuras, lo cual explica su rigidez y ausencia de movilidad. Para luego agregar datos como el ocultamiento de la anatomía, o los brazos adheridos a los lados del cuerpo en las figuras masculinas. El dibujo, en suma, es un elemento clave para determinar el estilo de una obra, no el único.

No se expondrán las características de cada estilo en los diferentes pueblos. En varias ocasiones, las explicaciones de Winckelmann carecen de la precisión que sí posee el análisis del arte griego. Por tal motivo es preferible presentar solamente las consideraciones de Winckelmann referentes a los cuatro estilos del arte griego.

El primer estilo o estilo antiguo presenta semejanzas con las obras de los egipcios y de los etruscos. Carece de formas bellas: o los griegos de esta época carecían de una idea verdadera de la belleza o no podían expresarla de manera adecuada. El conjunto de las figuras presenta un aspecto tosco y sus actitudes y movimientos son forzados. Las mismas figuras exhiben, en cambio, un buen acabado. Es un arte austero con precisión en la línea, fuerza en la expresión, exactitud en los contornos, grandeza y majestuosidad. "He aquí en pocas palabras las características generales del estilo antiguo: la línea era expresiva, pero dura.

rígida y sin gracia; en una palabra: la fuerza de la expresión alteraba la belleza del conjunto."<sup>215</sup>

En el estilo sublime se produce una transformación de la dureza en turgencia; los contornos se convierten en algo más libre y natural; se atenúan las actitudes forzadas y se moderan los gestos violentos. En las figuras pertenecientes a este estilo hay una combinación de la belleza con lo grandioso característico del estilo antiguo. Hay austeridad, pero no dureza; sencillez de formas y contornos; se prefiere la corrección del dibujo y se sacrifica a él la belleza. Conserva algunas características del estilo anterior: las líneas rectas y los contornos con planos lisos. Al compararlo con el subsecuente estilo parece poseer cierta dureza.

"La característica principal que distingue al estilo bello del precedente es la gracia."<sup>216</sup> Winckelmann se refiere con este concepto a una asociación entre dos tipos de gracias: la sublime y la atractiva. No es necesario detallar las propiedades de estas últimas. Será suficiente decir que las obras del estilo bello poseen una grandeza asequible debido a la atracción ejercida por su gracia sensible y natural. En el estilo bello se suprimen los ángulos salientes, lo cual llevó a la fluidez de la línea y a contornos ondulados. La expresión se hizo diversa y variada. La grandeza se reunió a la armonía.

Winckelmann compara el estilo sublime y el bello con la

---

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 621.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 636.

oratoria de Demóstenes y Cicerón: "Aquel orador nos arrebató con violencia, y el segundo nos atrae suavemente. El uno no nos permite gozar de las bellezas de su dicción, y el otro nos presenta todas las gracias de su lenguaje, extendiendo sobre ellas una suave claridad, que sirve para distinguir las mejor."<sup>217</sup>

Finalmente, el estilo de imitación y decadencia se caracteriza por la línea y el dibujo tímidos, consecuencia de la falta de conocimientos. En esta época se produce una afición extrema por lo acabado y se originan copias esmeradas de obras pertenecientes a los anteriores estilos. Las figuras son más agradables, pero no tienen energía ni verdad. Hay un aire afeminado, búsqueda del refinamiento y pérdida de lo bueno al intentar alcanzar lo mejor. El estilo de imitación es un estilo pequeño y mezquino, cuya expresión resulta blanda y floja.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 638.

## VII. ARTE Y ENSEÑANZA.

### EDUCACIÓN Y ACADEMIAS DEL SIGLO XVIII.

El siglo XVIII es un siglo que advierte la importancia de la educación; es, podría decirse sin faltar a la verdad, un siglo pedagógico. Ténganse presentes las figuras de Rousseau y de Pestalozzi. No sin razón existen ciertas coincidencias entre el Emilio de Rousseau y el pensamiento de Winckelmann. En torno al arte, las ideas educativas del siglo XVIII no se quedaron solamente en observaciones generales, más o menos explícitas, acerca de lo que el artista, o el aprendiz de artista, debe hacer para captar o producir el arte. En esta época no sólo se plantearon teorías de la educación artística sino que se desarrollaron planes precisos que describieron el proceso educativo hasta sus más mínimos detalles. La fundación de múltiples academias de arte, o la readaptación de las ya existentes, con sus característicos sistemas de enseñanza, bastarán para demostrar lo anterior. Su naturaleza —instituciones dedicadas a la enseñanza de las artes— las distingue con claridad de las academias fundadas en siglos precedentes.

Para explicar la aparición de las academias del siglo XVIII los estudiosos han señalado varias causas que, en última instancia, están íntimamente relacionadas:

a) La oposición a los estilos barroco y rococó como artes más o menos ligadas a la vieja sociedad. En tal sentido

Sánchez Vázquez manifiesta la relación entre el nuevo arte y las fuerzas sociales que culminaron con la Revolución Francesa: "Diderot en el siglo XVIII será consciente de la necesidad de asociar un modo de tratar artísticamente la realidad —el realismo— y las aspiraciones de la burguesía, contrapuesta a los nexos existentes entre el arte rococó y la aristocracia decadente de su tiempo. Para afirmar los nuevos valores morales y expresar la vitalidad cívica y heroica de los tiempos de la Revolución burguesa, el arte retorna al clasicismo pero impregnándolo de un nuevo contenido ideológico. El artista se solidariza con los ideales y valores de la burguesía y en el marco de un nuevo clasicismo acentúa el predominio del dibujo para subrayar la sencillez puritana y, al mismo tiempo, la grandeza heroica revolucionaria, a la vez que elude el color para que el cuadro, en contradicción con el puritanismo revolucionario, no se convierta, como sucede con el arte rococó, en un banquete de los sentidos, en una fiesta para los ojos."<sup>218</sup>

b) La liberación del arte y del artista de la organización gremial. A lo cual, paralelamente, se encuentra ligada la desaparición de la concepción que asociaba las artes al

---

<sup>218</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*. (Ensayos de estética marxista), ERA, México, 1965, p. 162. Evidentemente el proceso que llevó al nuevo arte fue sumamente complejo. Un solo indicio de esta complejidad puedo aquí presentar: los cuadros exhibidos por Fragonard en las exposiciones sucesivas del Salón en 1765 y 1767: *Corésus et Callirhoé* y *El columpio*. ¿Cómo podemos explicarnos a Fragonard como autor de una obra alabada por Diderot y, dos años después, creador de un "paradigma del artificio y venalidad del rococó tardío"? Véase: Thomas E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989, p. 223.

trabajo manual y mecánico<sup>219</sup>. Por ello dice Schuhl: "Poco a poco, los artistas sacudieron la tutela de las corporaciones y no quisieron más ser confundidos « en una sociedad mecánica » con aquellos a quienes « sólo se emplea para pintar la puerta del corral »".<sup>220</sup> Significativamente, a los miembros de las academias se les prohíbe pertenecer a los gremios.

c) El desarrollo de la manufactura para aumentar la producción y, consecuentemente, disminuir las importaciones y acrecentar las exportaciones. Este desarrollo está ligado, en la conciencia de quienes promovieron semejante transformación económica, a la adquisición de habilidades dibujísticas. El dibujo es captado como instrumento elemental en el cual confluyen la captación de la realidad y la producción de objetos. Para dar un ejemplo correspondiente a la situación mexicana, basta con referir la opinión sostenida por el virrey Revillagigedo: "Creía Revillagigedo que la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos podía hacer mucho en cuanto al mejoramiento de la calidad de los géneros y otros productos manufacturados por los gremios de México. Los plateros enviaban sus aprendices a esta Academia para que ahí adquiriesen los principios de dibujo, matemáticas y otras ciencias y artes que se consideraban como elementos indispensables y auxiliares para alcanzar la mayor perfección posible en la

---

<sup>219</sup> No otro significado tiene la polémica acerca de la primacía de la pintura con respecto a la escultura presente en Leonardo: "La escultura no es ciencia, es arte completamente mecánica, que engendra sudor y fatiga corporal en el que la ejecuta"; Leonardo de Vinci, *Tratado de la pintura*, Aguilar, Madrid, 1984, p. 92.

<sup>220</sup> Pierre-Maxime Schuhl, *Maquinismo y filosofía*, Galatea Nueva Visión, Buenos Aires, 1955, p. 106.

fabricación de joyas y otros artículos que tanta fama dieron a los plateros mexicanos. Revillagigedo estimaba que esta útil providencia podía extenderse a otros oficios, a los que serían muy convenientes tales principios de dibujo y de matemáticas.<sup>221</sup>

Tales causas nos hacen comprender, asimismo, los motivos por los cuales las academias de arte del siglo XVIII expresan la apropiación que la estructura social hizo de la concepción winckelmanniana del arte y de la enseñanza del mismo. Esta apropiación, hecha directamente por los representantes más ilustrados del poder, materializó el pensamiento de Winckelmann en la práctica académica; lo veremos con más detenimiento después de referir el pensamiento del crítico alemán con respecto a la enseñanza del arte.

#### EL SENTIMIENTO DE LO BELLO Y LA ENSEÑANZA.

Si se consideran exclusivamente las obras de madurez de Winckelmann, la *Historia del arte en la antigüedad* no es la fuente principal para conocer sus opiniones acerca de la enseñanza del arte. Para ello será necesario acudir al breve tratado ya otras veces referido: *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*. Esto no quiere decir que en la *Historia del arte en la antigüedad* estén ausentes las opiniones didácticas de Winckelmann. Sin embargo, el planteamiento sistemático de su

---

<sup>221</sup> Eduardo Arcila Fariás, *Reformas económicas del siglo XVIII en Nueva España*, vol. II, SepSetentas, México, 1974, p. 88.

concepción se encuentra presente en el primer escrito mencionado.

El asunto central en torno al cual se desarrolla dicho texto aparece en el mismo título: la capacidad para experimentar lo bello en el arte. Este asunto, reconoce Winckelmann, implica tanto a la persona como a la cosa. Nuestro escritor, en su exposición, considerará fundamentalmente al primer término de la pareja, aunque no por ello dejará de hacer anotaciones respecto al segundo elemento. La capacidad para experimentar lo bello es un "don del cielo, pero que se forma y redondea por sí misma bien poco, y sin aprendizaje ni maestro permanecería vacía y muerta."<sup>222</sup> De ahí Winckelmann infiere los dos objetos de su estudio que constituirán las dos partes integrantes del tratado: acerca de la capacidad en general y acerca de la enseñanza de la misma.

Todo el mundo posee la capacidad del sentimiento de lo bello; sin embargo, es raro encontrar quien la tenga en grado máximo<sup>223</sup>. Ella se "despierta y madura por medio de una buena educación"<sup>224</sup>; aunque una mala educación no destruye por completo esta capacidad, la importancia de una enseñanza acertada es evidente. La educación de la capacidad para apreciar lo bello

---

<sup>222</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 165.

<sup>223</sup> Véase la opinión de Rousseau al respecto: "El gusto es natural en todos los hombres; pero no todos le tienen en una misma medida, ni en todos se desenvuelve hasta el mismo grado, y en todos está expuesto a alterarse por distintas causas. La medida del gusto que puede tener cada uno pende de la sensibilidad que ha recibido; su cultura y su forma pende de las sociedades en que ha vivido." Rousseau, *Emilio o de la educación*, p. 205.

<sup>224</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 167.

tiene que ver con dos temas recurrentes en Winckelmann: la crítica de la erudición y la preeminencia de Roma.

Con referencia al primer aspecto Winckelmann sostiene que el sentimiento de lo bello se desarrolla gracias a la práctica<sup>226</sup>, al contacto directo con las obras; ser erudito no significa ser capaz de sentir lo bello: "porque el saber mucho, dicen los griegos, no despierta una sana inteligencia"<sup>226</sup>. En la *Historia del arte en la antigüedad*, Winckelmann expone cuatro consejos para quien desee iniciarse en la contemplación o estudio del arte griego. Tres de ellos —el primero, el segundo y el cuarto— se fundamentan en la consigna "no a la erudición, si a la práctica". Primero: detenerse en el examen de una obra antes de emitir juicios; mientras opinar es fácil, no lo es la aprehensión de la belleza de cuyo objetivo puede desviarnos el consejo de otros. Segundo: "no repetir las expresiones que hayáis oído a los profesionales, que suelen preferir lo difícil a lo bello"<sup>227</sup>; la incapacidad de sentir o expresar la belleza ha llevado a los artistas a dejar a un lado esta cualidad y a buscar las dificultades de la ejecución, tales como los escorzos audaces. Tercero: imitar a los antiguos en lo esencial y no en lo

---

<sup>226</sup> Compárese con las siguientes opiniones de Rousseau: "Maestro, pocos razonamientos; aprended a escoger los sitios, los tiempos, las personas: dad luego vuestras lecciones en ejemplos, y estad cierto de su eficacia." Rousseau, *Emilio o de la educación*, p. 169. "No me canso de repetirlo; todas las lecciones que déis a la juventud, reducidas a ejemplos y no a razones; nada aprendían en los libros de cuanto les pueda enseñar la experiencia." *Ibidem*, p. 187.

<sup>226</sup> J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 167.

<sup>227</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 539.

accesorio. Cuarto: aprender a no criticar en una obra lo que pudiera ser defecto de quien la restauró o de quien la dibujó o grabó; eliminar este defecto sólo es posible por el conocimiento directo de la obra de arte.

El segundo aspecto, como ya lo hemos visto desde los Preliminares, es consecuencia de la exigencia del contacto directo con la obra de arte. "Por consiguiente la auténtica, plena y perfecta inteligencia de lo bello en el arte no puede ser adquirida de otro modo sino por medio de la contemplación de los originales mismos, y esto, mejor que en ninguna otra parte, en Roma, que es donde puede en verdad lograrse cumplidamente. Un viaje a Italia es, pues, de desearse para todos aquellos que han sido dotados por la naturaleza con capacidad suficiente para el reconocimiento de lo bello, y que han alcanzado asimismo una enseñanza completa en el arte."<sup>228</sup> Roma es, para Winckelmann, la fuente inagotable para el conocimiento de lo bello en el arte. Sin embargo, una duda asalta nuestras mentes: ¿si esto es cierto, por qué son pocos los artistas famosos nacidos en Roma? Winckelmann responde a este cuestionamiento afirmando: lo que a diario tenemos a la vista no provoca ningún deseo. El descuido por lo auténticamente bello ha provocado la falta de maduración del gusto de los romanos. Con ello nos enfrentamos al problema real por cuyo motivo es indispensable la educación. No bastan las condiciones benéficas del clima, ni la libertad del ambiente para crear arte; tampoco es suficiente estar en contacto constantemente con sus

---

<sup>228</sup>J. J. Winckelmann, *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 178.

máximas realizaciones. El desarrollo de la capacidad de lo bello requiere de un plan didáctico y de quien dirija el aprendizaje del alumno. Veremos cuál es el hombre a quien está encaminada la labor de Winckelmann.

#### LA JUVENTUD DORADA.

La primera precisión que deberá hacerse al hablar de la teoría pedagógica winckelmanniana es acerca del sujeto a quien va encaminada: la juventud. Modernamente, Herbert Read ha señalado la importancia de iniciar la educación relativa al arte en la más temprana edad. Este investigador inglés, en su planteamiento, aplica categorías obtenidas de Freud: la función de la educación es inhibir y prohibir; los impulsos estéticos instintivos del niño tienden a ser suprimidos o atrofiados cuando, alrededor de los once años, el Super-yo adopta una forma definitiva. El problema, con respecto al arte, radica en determinar el punto medio "entre el Escila de desatar los instintos y el Caribdis de frustrarlos."<sup>229</sup> Así, la educación con respecto al arte "no habría de tener otro objetivo que el de preservar dentro de nosotros algún rastro de la penetración y gozo del ojo inocente."<sup>230</sup>

No pretendo encontrar idénticos pensamientos en Winckelmann. A pesar de ello, llama la atención el motivo aducido

---

<sup>229</sup> Freud, *New Introductory Lectures*, citado por Herbert Read, *Arte y sociedad*, Península, Barcelona, 1970, p. 159.

<sup>230</sup> Herbert Read, *op. cit.*, p. 167.

por nuestro escritor para orientar su labor educativa a los jóvenes: "Pero como esta [la imaginación] es mucho más ardiente en la juventud que en la madurez, es preciso que la capacidad de la que nosotros hablamos sea ejercitada tempranamente y sea encaminada a lo bello antes de que nos alcance la edad en que nos horroriza confesar que nos falta aquella."<sup>231</sup> En la cita anterior, vista justamente, no se halla ningún antecedente de las teorías freudianas ni del uso de las mismas hecho por Read. Sin embargo, Winckelmann formula la exigencia de desarrollar a edad temprana la capacidad para aprehender el arte; pasada la juventud nada se puede hacer para corregir la ausencia de esta facultad. Concluyendo: existe un plazo perentorio para educar con respecto al arte; este plazo no va más allá de la juventud.

La capacidad de lo bello se manifiesta en los jóvenes como un sentimiento oscuro y vago, como un escozor en la piel cuyo origen no puede localizarse y aliviarse. Signo de esta aptitud innata es la afición al dibujo o la inclinación por la poesía y la música. Al avanzar más allá en su planteamiento, Winckelmann se muestra fuertemente elitista cuando destaca las características de los jóvenes que poseen tal capacidad: bellos, interesados en la belleza masculina, con los medios para dedicarse al arte.

En primer lugar, pensamos como somos, afirma Winckelmann. De ahí resulta que los jóvenes hermosos y bien nacidos tienen un corazón sensible y un carácter dócil apropiados para apreciar la belleza. En segundo lugar, quienes sólo están

---

<sup>231</sup> J. J. Winckelmann. *De la capacidad del sentimiento de lo bello y de su enseñanza*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 169.

interesados en la belleza femenina y son insensibles a la masculina difícilmente puede estar aptos para captar lo bello en el arte griego, pues "las máximas bellezas del mismo pertenecen más a nuestro sexo que al otro."<sup>232</sup> En tercer lugar, la capacidad para captar lo bello sólo puede desarrollarse en quienes piensan en algo más que en ganarse el pan; "como dice Plinio, « la contemplación de las obras de arte es para la gente ociosa »; es decir para aquellas personas que no están condenadas durante todo el día a cultivar una tierra difícil y estéril."<sup>233</sup> Esta apreciación es complementada inmediatamente después: el ocio que le ha proporcionado su mecenas, el cardenal Alejandro Albani, le ha permitido entregarse a la contemplación del arte. Sin embargo, Winckelmann no siempre disfrutó la ociosidad que tanto le complace. Basta conocer un poco de la vida juvenil y de la primera madurez de Winckelmann para invalidar la afirmación relativa a la necesidad de contar con medios económicos para desarrollar la capacidad de apreciar el arte. Antes de su llegada al castillo de Noetheritz su vida difícilmente puede calificarse de ociosa y no dedicada a ganar el sustento diario. Debemos, pues, ver en esta exigencia, no un producto de su propia experiencia, sino una orientación de clase.

La juventud a la cual dirige sus enseñanzas Winckelmann es una juventud dorada, escindida del conjunto de la humanidad. A pesar de la influencia que Rousseau ejerció en Winckelmann, éste

---

<sup>232</sup> *Ibidem.*, p. 160.

<sup>233</sup> *Ibidem.*, p. 175.

nunca llegó ni siquiera a plantearse el problema de una efectiva igualdad universal, aun cuando el criterio roussoniano del mérito hubiera servido plenamente a Winckelmann para justificar su propia experiencia<sup>234</sup>. En este sentido, el concepto de libertad que Winckelmann plantea como esencial para la creación artística se integra a una concepción de la sociedad en donde la igualdad se limita al plano moral —como para Voltaire— o al plano político —como para Montesquieu—. La libertad considerada por Winckelmann, a la luz de su teoría pedagógica, adquiere un carácter concretamente burgués.

#### LOS MODELOS: ORIGINALES Y REPRODUCCIONES.

Si bien la práctica lleva a desarrollar la capacidad para captar lo bello, esta práctica debe limitar la amplitud y calidad de los objetos de nuestra contemplación. El asunto del modelo ocupa, por este motivo, un lugar predominante en la concepción winckelmanniana. El instructor deberá presentar, primeramente, bellos pasajes de escritores antiguos y modernos hasta que el pupilo se acostumbre a percibir lo bello por sí mismo. A la vez el ojo del alumno deberá habituarse a la contemplación de lo bello en las artes visuales a partir de antiguos bajorrelieves y grabados fieles y de buen gusto tomados de pinturas de Rafael. Se puede acudir también a medallas griegas.

---

<sup>234</sup> Véase: Galvano della Volpe, *Rousseau y Marx y otros ensayos de crítica materialista*, Martínez Roca, Barcelona, 1978, p. 100-109.

ya sea dibujadas y grabadas, o en calcos de yeso o azufre. A todo lo anterior ayudará si el instructor hace comparaciones entre lo antiguo y lo moderno. No obstante la utilidad de las reproducciones, hay que distinguirías claramente de los originales. Aquéllas no son más que sombras, una imagen muerta frente a los originales. De ahí que el viaje a Roma venga a ser, finalmente, indispensable.

#### EL ARTISTA, LA COPIA Y LA IMITACIÓN.

Debemos acudir a una obra juvenil de Winckelmann, las *Advertencias sobre la manera de contemplar el arte antiguo*, para encontrar una clara distinción entre los conceptos de copia e imitación. "Lo contrario al pensar independientemente es el copiar, no el imitar; por aquél entiendo la servil derivación, mas con este puede lo imitado asumir, por decirlo así, si es conducido con buen sentido, otra naturaleza y puede llegar a ser algo original y propio."<sup>235</sup> La oposición entre imitación y copia radica en la presencia o ausencia del "pensamiento independiente". ¿Qué significado posee esta expresión para Winckelmann?

El término imitar sólo se usa con relación a un modelo. El artista debe imitar un modelo procedente del arte clásico. Su modelo puede ser reconocible en la obra original; espero, los modelos integrados a la nueva creación no son los mismos. "les

---

<sup>235</sup> J. J. Winckelmann, *Advertencias sobre la manera de contemplar el arte antiguo*, en: *De la belleza en el arte clásico*, p. 116.

sucede como a las plantas, que experimentan cambios cuando se las cambia de su lugar de origen."<sup>236</sup> Copiar tal y como es un modelo, así como copiar malos modelos constituye trabajar sin pensar, es decir, copiar servilmente.

La idea imperfecta de la belleza es adquirida por el artista al copiar modelos imperfectos, pues "las primeras ideas sobre la belleza adquiridas por el dibujante quedan grabadas en el espíritu del pintor tal como su ojo se acostumbró a copiar y su mano a imitar"<sup>237</sup>. Winckelmann, en la *Historia del arte en la antigüedad*, afirma que "el espíritu de imitación acorta el genio."<sup>238</sup> No debemos equivocarnos al contemplar esta máxima como referida a la imitación en el sentido previamente anotado. Esta sentencia habla de la copia servil. Tal es la correcta interpretación dentro del contexto en el cual se localiza la frase: el decadente estilo griego de imitación.

Dos palabras más antes de cerrar este parágrafo. El artista debe iniciar su estudio por la cabeza, las manos y los pies, pues son las partes más difíciles de captar, las que expresan la vida y, asimismo, en donde radica la diferencia entre lo bello y lo feo. "La cabeza, las manos y los pies son los primeros temas de estudio que el dibujante debe proponerse, e igualmente lo primero que investigue el que aspira a ser entendido en esta materia."<sup>239</sup> Winckelmann, al juzgar cuatro pinturas ubicadas

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>237</sup> J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, p. 306.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 651.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 505.

en el Museo de Herculano, refrenda lo dicho anteriormente: "como se sabe, es en el trabajo de las extremidades donde mejor se ve la calidad de un artista."<sup>240</sup>

Para Winckelmann el estudio y la imitación de la antigüedad es el origen de la grandeza en el arte. Refiriéndose al genio de Durero y Hoibein, expresa: "sus obras nos demuestran que si, a ejemplo de Rafael, del Tiziano y del Correggio, hubiesen podido estudiar e imitar la Antigüedad, habrían llegado a ser tan grandes y quizá más grandes que estos asombrosos artistas."<sup>241</sup> El trabajo creativo y original del artista no deja a un lado las obras griegas que son modelos de validez universal y eterna. La obra de arte lo es en la medida en que se acerca a la belleza ideal la cual ha sido materializada en el arte griego. Pero, con ello, el artista no se convierte en un simple copista. Este proceder es inaceptable dentro de la concepción winckelmanniana del arte.

#### WINCKELMANN Y LAS ACADEMIAS DE ARTE.

Retomar el asunto de las academias de arte del siglo XVIII en este momento debe servir para determinar las características específicas de la teoría winckelmanniana del arte asimiladas por estas instituciones.

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 734.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 176.

Antes debe registrarse, por lo menos, el gran número de academias fundadas en el siglo de la ilustración. Ello nos ayudara a constatar su importancia y la amplitud de su influencia. De la información aportada por Pevsner<sup>242</sup> y otros estudiosos del tema<sup>243</sup> resulta que se erigieron en el siglo XVIII un total de 84 academias, sin tomar en cuenta las que sufrieron adaptaciones al nuevo espíritu. Sirva de ejemplo citar algunas ciudades en donde se abrieron academias: Madrid (San Fernando), Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid, Cádiz, Düsseldorf, Mainz, Francfort, Stuttgart, Augsburg, Munich, Leipzig, Weimar, Lucca, Génova, Mantua (Teresiana), Nápoles (Real Academia), Venecia, Parma, Verona (Cignaroli), Carrara, Milán (Imperial), Montpellier, Rouen, Reims, Toulkouse, Marsella, Lyon, Nantes, Tours, Poitiers, Troyes, Besançon, Rotterdam, Middelburg, Gante, Lieja. No se ha mencionado en esta lista la única academia de arte americana fundada en el siglo XVIII: la Real Academia de San Carlos de la Nueva España.

Los principios conviene registrar en cuanto al sistema didáctico de estas instituciones: la enseñanza basada en el ejercicio constante del dibujo y orientada a la copia e imitación de los modelos clásicos. Cabe aclarar que las investigaciones sobre estos temas apenas se han iniciado. Existen aspectos de estas instituciones sumidos en la oscuridad del olvido y del

---

<sup>242</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente*, Catedra, Madrid, 1982, p. 102-131.

<sup>243</sup> Eduardo Báez Macías, "La Academia de San Carlos de la Nueva España como instrumento de cambio", en: *Las academias de arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, p. 35-37.

rechazo prejuicioso. Esta triste realidad es más cierta aún en el caso de la academia mexicana. Por ello no estará de más aportar un poco de luz, en la medida de lo posible, ejemplificando el asunto de la influencia de Winckelmann con datos referentes a San Carlos de la Nueva España.

Una vez fundada la Academia de San Carlos, con el nombre de Escuela Provisional de Dibujo, en 1781, se vio la necesidad de obtener la aprobación real. Para ello diversas personalidades mexicanas escribieron argumentando la conveniencia de dicha escuela. De estos documentos, dos nos interesan fundamentalmente: el escrito por la Junta Provisional y el elaborado por el fiscal Ramón de Posada. Tanto en el uno como en el otro caso, el centro de la argumentación parte del dibujo. Así resume Justino Fernández el segundo documento: "Alude a la importancia del estudio del dibujo en relación con las artes y los oficios [...] concluye en la necesidad de la enseñanza del dibujo y del establecimiento de una Real Academia de las Tres Nobles Artes. México, 13 de julio de 1783."<sup>244</sup> No debe extrañarnos este punto de vista. Posada conocía el pensamiento de Pedro Rodríguez Caspomanes, consejero real, quien sostenía que la educación generalizada de las artes y oficios era la clave para la prosperidad de un país. Igualmente significativa es la opinión de la Junta Provisional. Con la creación de una academia no sólo "las necesidades estéticas" —pone Brown en sus palabras los argumentos de la Junta— "sino también aquellas de la

---

<sup>244</sup> Justino Fernández, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1781-1800*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968, documento 17, p. 9 y 10.

vida civil serían atendidas. El dibujo era el corazón de todo arte u oficio. Los que trabajan el oro y la plata, los que labran la piedra, los carpinteros, sastres, zapateros, todos trabajan de alguna manera para adornar, ya sea casas o personas, y dependen del dibujo."<sup>245</sup>

Sonia Lombardo de Ruiz plantea un conjunto de beneficios proporcionados por la utilización del dibujo en las labores de la institución académica y en las actividades productivas. De entre ellos nos interesa destacar uno: "Otra ventaja de la utilización del dibujo era la de hacer posible la representación previa de los objetos artísticos y artesanales como proyectos, práctica poco común entre los artesanos, quienes por lo general componían o trazaban directamente al fabricar el objeto."<sup>246</sup> La investigadora ciertamente tiene razón. Sin tales motivos no podríamos comprender por qué las academias se apropiaron de la concepción winckelmanniana del dibujo. En el caso de México, esto último es innegable al tener presentes las argumentaciones justificatorias para favorecer el apoyo real a San Carlos, y al observar la práctica cotidiana en dicha academia. Quien conozca el escaso número de dibujos que nos ha legado la Colonia pertenecientes al periodo anterior a la Academia y compare, sin prejuicios, la abundantísima colección de dibujos procedentes de esta última no

---

<sup>245</sup> Thomas A. Brown, *La academia de San Carlos de la Nueva España*, tomo I, SepSetentas, México, 1976, p. 88.

<sup>246</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, "Las reformas borbónicas en el arte de la Nueva España (1761-1821)", en Eloisa Uribe coord., *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México, 1761-1910*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1987, p. 23-24.

dejará de asombrarse. Ello confirma cómo en el ámbito de la producción artística se llevó a cabo, en ese momento, una ruptura con los sistemas anteriores.

En el fondo de esta nueva actitud debe encontrarse Winckelmann. Esto salta a la vista al observar el proceso de aprendizaje que se iniciaba por el dibujo de principios, pasaba luego al dibujo del yeso, para terminar con el dibujo de la sala del natural. Por dibujo de principios se entiende la copia de modelos —ya dibujados por los maestros, ya de estampa— de partes del cuerpo humano: cabezas, manos y pies. El aprendizaje del arte se iniciaba precisamente siguiendo las instrucciones de Winckelmann al pie de la letra.

A conclusión idéntica, con respecto a la influencia de Winckelmann, se llega al determinar los modelos utilizados para el aprendizaje. En el caso de México, este asunto es fundamental. La lejanía de Roma, y la pobreza de la mayoría de los alumnos, exigía un cuidado especial para que los estudiantes dispusieran de modelos clásicos. De ahí la insistencia constante para obtener buenas estampas, yesos, improntas de medallas y libros. En los límites de esta tesis sería inadecuado registrar tanto los objetos solicitados como los efectivamente obtenidos. A riesgo de alejarme más del ámbito filosófico, sólo citaré algunos de los libros que llegaron a San Carlos, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, registrados por inventarios todavía no publicados<sup>247</sup>.

Giovanni Winckelmann, *Storia delle arti del disegno*

---

<sup>247</sup> *Inventario de la Real Academia de S. Carlos de N. E., 1817.*

*presso gli antichi*, Ambrogio Magiore, Milano, 1779. J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, chez Saillant, Paris, 1766. Giovanni Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Roma, 1767. Antonio Rafael Mengs, *Obras de D. [...] primer pintor de cámara del rey*, publicada por Don Joseph Nicolás de Azara, Imprenta Real, Madrid, 1797. Ottavio Antonio Bayardi, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano*, Regia Stamperia, Nápoles, 1755. *Academicos Herculanienses. Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Regia Stamperia, Nápoles, 1757-1779. Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma, 1748. Giambattista Piranesi, *Il campo Marsio dell'antica Roma*, Roma, 1762. Giambattista Piranesi, *Alcune vedute di archi trionfali, ed altri monumenti inalzati da romani*, Roma, 1765. Giambattista Piranesi, *Le antichità romane*, Roma, 1756. Giovanni Ottaviani y Giovanni Volpato, *Seconda parte delle logge di Raffaele nel Vaticano che contiene XIII volte ed i loro rispettivi quadri*, Roma, 1776. Gerónimo Antonio Gil, *Las proporciones del cuerpo humano, medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad que ha copiado de las que publicó Gerardo Audran*, Madrid, 1780.

Los yesos del Laocoonte, del Apolo de Belvedere; de las cabezas de la Niobe y sus hijas; del torso de Belvedere, del Fauno Barberini, de la Venus de Médicis; de las figuras del Apolino y del Antinoo son ejemplos de copias que, llegadas a México en el siglo XVIII con destino a la Academia, producen la admiración de Humboldt cuando las contempla en el edificio sede de la escuela: "Estamos asombrados de ver que el Apolo de Belvedere, el grupo de

Laocoonte y estatuas aún más colosales han sido transportadas a través de caminos montañosos, tan angostos como aquellos de St. Gothard, y sorprendidos de encontrar esta colección de obras maestras de la antigüedad bajo la zona tórrida de una meseta más alta que el convento del gran San Bernardo."<sup>248</sup>

El futuro estudio de las improntas de medallas y de las estampas sueltas del acervo de San Carlos arrojará, cuando logre verse como una totalidad, suficiente luz como para esclarecer el asunto de los modelos usados en esta institución. No es aventurado formular una hipótesis que seguramente será verificada: la influencia del pensamiento de Winckelmann está presente en la selección de la mayoría de los modelos usados como material didáctico. Trabajar cotidianamente con ellos producía en los alumnos la interiorización de los valores de la belleza clásica. Recto módulo para juzgar el arte y producirlo. El camino iniciado por Winckelmann lleva, sin lugar a dudas, a las academias del siglo XVIII y, con ello, a nuestra Academia de San Carlos.

---

<sup>248</sup> Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de Nueva España*, citado por: Thomas A. Brown, *op. cit.*, vol. II, p. 14.

## CONCLUSIÓN.

Las aportaciones winckelmannianas a la reflexión acerca del arte pueden condensarse en los siguientes términos:

a) El arte tiene una historia. Su desarrollo implica un principio, un apogeo y un fin. El arte griego, modelo de todo arte, también exhibe estas etapas. Aunque se producen influencias entre las artes de los diversos pueblos, en cada uno de ellos surge con derecho propio y no como resultado de influjos externos. El esquema del desarrollo de las artes es similar en todo ámbito. Las afinidades se presentan tanto en la concepción organicista yacente, como en las peculiaridades estilísticas presentes en las diferentes etapas.

b) Las características del arte son producto de diversos elementos que pueden agruparse en torno a dos aspectos: el propio desarrollo del arte y el ámbito social en donde se origina. La etapa del máximo esplendor del arte se produce en el momento en el cual se conjugan, por un lado, la libertad, el clima benigno y la identificación de la belleza natural con la ideal, y, por el otro, el desarrollo de las tendencias inherentes al arte previas al apogeo. Tal es el caso del estilo sublime griego, el cual es producto de su entorno y del florecimiento de los gérmenes ya presentes en el estilo primitivo.

c) Existe una contradicción íntima en el arte: su historicidad no excluye su perennidad. El arte se produce en la historia pero en la medida en que es concreción de la belleza

ideal su valor es eterno. Con otras palabras: surge en la historia; empero, su validez no se da en ella. De este modo, el arte griego es modelo digno de ser imitado en la medida en que apresa y expresa la belleza ideal.

d) Serena grandeza y noble sencillez es la máxima que condensa la belleza ideal. Aunque esta concepción de la belleza tiende a hacer desaparecer las huellas de la expresión en la obra de arte, realmente no elimina estos rasgos. Vistas de tal manera las cosas, nos enfrentamos con el indicio de otra contradicción, ahora localizada en el seno de la idea de la belleza: en ella confluyen el máximo contenido manifestado con el mínimo significante. De ahí surge la tensión presente en el arte clásico entre razón y sentimiento. Ahí, también, pueden tener su origen las interpretaciones totalmente dispares provocadas por el arte neoclásico: lo que para unos es frialdad de muerte conduce a otros al arrebató pasional.

e) El dibujo, entendido como la línea del contorno y del perfil, es el elemento que permite comprender el desarrollo de los estilos en la teoría winckelmanniana. Esa sutil línea separa lo bello de lo no bello en la concreción de la obra de arte. El estudio del dibujo forma parte de la esencia de la enseñanza artística porque en el dibujo se materializa la belleza. Asimismo, en la medida en que el dibujo se convierte en un instrumento de representación de la realidad, también es un medio para la captación de ella.

f) La teoría winckelmanniana del arte es una teoría dirigida a la educación del hombre, orientada a la formación de la

sensibilidad para aprehender la belleza, capacidad sin la cual toda representación de este valor es fallida.

En este sitio no es necesario volver a discutir lo anterior pues, desde mi punto de vista, ya ha sido formulado de manera suficiente. Amerita, en cambio, detenerse ahora tanto en las limitaciones del estudio que está por concluirse, como en los caminos que convendría seguir en otra ocasión más propicia.

En primer lugar, el lector podrá tener la impresión de una posible falta de distanciamiento con relación al pensamiento de Winckelmann, como si el autor se identificara con tales planteamientos. Las oportunidades de crítica de la concepción winckelmanniana han sido dejadas de lado, la mayoría de las veces, en virtud de la necesidad de disponer de una exégesis lo más clara y completa posible referente a las ideas de Winckelmann en torno al arte y a la belleza. Como ya se ha declarado anteriormente, una de las dificultades mayores para apreciar el pensamiento de Winckelmann está enraizada en su propia exposición. Quienes han reflexionado sobre la concepción de este crítico alemán, compartirán mi opinión acerca de la facilidad de perderse entre la maraña de datos anotados y las limitaciones expositivas derivadas del mismo ámbito novedoso descubierto. El intento de aprehensión del pensamiento winckelmanniano, con toda su novedad y riqueza —excluyendo sus aportes meramente fácticos y francamente superados en la actualidad—, ha traído una consecuencia para esta investigación que, aunque no la invalida, tampoco debe encubrirse: la casi ausencia de reflexión explícita del autor sobre lo expuesto. Sin embargo, no debe entenderse esto como la ausencia de

una posición crítica ante el tema de la tesis. El sólo hecho de haber realizado una selección de los asuntos considerados por Winckelmann implica haber adoptado una actitud no pasiva. Los aspectos expuestos constituyen lo que pudiera llamarse el núcleo vivo o fecundo, según el caso, de la concepción winckelmanniana. A nadie puede ocultársele la riqueza del pensamiento winckelmanniano cuando ve al arte como producto de ciertas condiciones derivadas de sus propias leyes de desarrollo y de la influencia del ambiente social. Lo mismo sucede con el asunto de la validez del arte no limitada a su entorno productor; o el requerimiento de una historia del arte desde la doble vertiente de lo sistemático y lo histórico —ténganse presentes las, por lo menos, innumerables investigaciones que aúnan al estudio diacrónico de un objeto su estudio sincrónico—. Semajantes afirmaciones han pasado a formar parte del conjunto de certezas que constituyen nuestro bagaje cultural. Ciertamente estamos lejos de considerar al clima como un factor determinante en la creación artística; pero, incluso, ironizar simplemente sobre este asunto del clima nos impediría comprender cómo el pensamiento de Winckelmann está inserto dentro de un entramado cultural —contexto que se ha intentado mostrar, al menos, al referir las coincidencias con otros pensadores citados en el cuerpo de la tesis—. No tengo más que decir que el mero hecho de la selección de los temas expuestos ya es una toma de distancia del pensamiento winckelmanniano para hacer una exégesis de aquello que ha sido o es fecundo.

A propósito se decidió dejar a un lado un tema sumamente conocido por quienes se interesan por la reflexión referente al

arte en el siglo XVIII: la polémica entre Winckelmann y Lessing<sup>249</sup>. Las razones pueden referirse brevemente. Quizá el nombre de nuestro crítico esté presente en la mente del hombre culto contemporáneo gracias a este asunto que ha servido para plantear las relaciones y las diferencias de las artes entre sí, principalmente entre la poesía y la plástica. Sin embargo, tal situación ha servido más para conocer el pensamiento de Lessing, no el de Winckelmann. Además, la opinión de Lessing en torno al Laocoonte no puede ser relevante para los fines de nuestro estudio si sabemos, como efectivamente ocurrió, que Lessing sólo conocía la obra de los escultores rodios por traducciones en estampa, pues ni siquiera tuvo la oportunidad de ver calcos en yeso de la misma<sup>250</sup>. Quienes tienen presentes los problemas específicos de la comunicación en imágenes advertirán la necesidad de abordar este asunto con el tacto requerido. Desde luego ello nada tiene que ver con la validez o no del pensamiento de Lessing; simplemente, creo que si se tiene en cuenta lo anotado poco puede ayudar tal asunto a comprender la concepción de Winckelmann.

Lo anterior nos lleva al segundo planteamiento anunciado: la necesidad de anotar los caminos abiertos para continuar la investigación.

Si la concepción winckelmanniana del arte tiene su corazón en la propuesta de una metodología para la enseñanza artística, la primera veta por explorar sería la correspondiente a

---

<sup>249</sup> Véase: Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990.

<sup>250</sup> Véase: Bernard Bosanquet, *op. cit.*, p. 260, nota 1; y W. M. Ivins, *op. cit.*, p. 132.

las consecuencias prácticas que provocó. Ya se ha expuesto, en general, cómo las monarquías absolutas encontraron en esta teoría el instrumento apropiado para auxiliar a sus fines y cómo se apropiaron de ella y la materializaron en las academias de arte. Durante este proceso se produjo una selección de los planteamientos de Winckelmann, no advertida por quienes se han dedicado al estudio de dichos organismos. La institucionalización de las ideas winckelmannianas asumió sólo los aspectos referentes a la enseñanza del arte y abandonó sus consideraciones sobre el ámbito de la creación. Mientras que para Winckelmann el gran arte se produce ligado a la libertad, los promotores de las academias del siglo XVIII nada mencionan al respecto a pesar de que poseyeron una excepcional conciencia de los motivos económicos yacientes en sus propósitos. Cómo se dio tal apropiación es, en consecuencia, un asunto no resuelto aún satisfactoriamente.

Ligada a la anterior vertiente de investigación está la temática de la permanencia o transformación de las características de la educación académica hasta ya iniciado el siglo XX, y de su papel como elemento liberador o represor de la creatividad. Nada más común con respecto al arte académico que el juicio: "la ejecución impecable, la originalidad nula"<sup>251</sup>. Esta apreciación tiende actualmente a ser matizada en la medida en que se desechan prejuicios como consecuencia del estudio sistemático del arte académico y de la historia del proceso educativo adoptado por las

---

<sup>251</sup> Justino Fernández, *El arte en el siglo XIX en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, p. 121. La expresión citada se refiere al grabado académico mexicano de la escuela de Periam.

academias de arte.

Tanto el primero como el segundo caminos anotados tienen que ver con la filosofía en la medida en que su deslinde pleno no corresponde exclusivamente a los tradicionales enfoques de la historia del arte. El arte, la enseñanza del mismo y las concepciones explícitas acerca de su producción y características, al igual que todo otro producto ideológico, pueden ser objeto de estudio de la filosofía. Ninguna otra disciplina, dada la particularidad de su objeto de estudio, podría abordar cualquier aspecto de la realidad para descubrir sus nexos con la totalidad de ella.

Por último, antes de concluir, no se debe dejar de anotar otro sendero posible para futuras indagaciones, ya restringido al dominio de la reflexión filosófica en sentido estricto. Me refiero a la influencia que las ideas de Winckelmann produjeron en los filósofos. Aunque mis limitaciones me impiden presentar un posible panorama de esta cuestión, me parece suficiente anotar cómo el pensamiento del crítico alemán se mantiene vivo en la estética de Hegel. Hojear la *Estética* de este filósofo llevaría a quien lo hiciera a preguntarse por qué caminos llegaron las ideas de Winckelmann y cómo, a través de Hegel, pudieran aún encontrarse en el pensamiento contemporáneo.

## BIBLIOGRAFIA.

- Althusser, Louis.  
Montesquieu, la política y la historia, Cuadernos de Teoría y Práctica, Medellín, Colombia, 1971.
- Arcila Farias, Eduardo.  
Reformas económicas del siglo XVIII en Nueva España, 2 volúmenes, SepSetentas, México, 1974.
- Aristóteles.  
Obras, Aguilar, Madrid, 1964.
- Assunto, Rosario.  
Naturaleza y razón en la estética del setecientos, Visor, Madrid, 1989.
- Báez Macías, Eduardo.  
Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1801-1843, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.
- Báez Macías, Eduardo.  
"La Academia de San Carlos de la Nueva España como instrumento de cambio" en: Instituto de Investigaciones Literarias, Las academias de arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.
- Bayer, Raymond.  
Historia de la estética, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Bosanquet, Bernard.  
Historia de la estética, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.
- Brown, Thomas A.  
La Academia de San Carlos de la Nueva España, dos volúmenes, SepSetentas, México, 1976.

- Bunge, Mario.  
*La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Burke, Edmund.  
*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987.
- Carrillo y Gariel, Abelardo.  
*Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- Cassirer, Ernst.  
*Filosofía de la ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Crow, Thomas E.  
*Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989.
- Derrida, Jacques.  
*De la gramatología*, Siglo XXI Argentina, Buenos Aires, 1971.
- Diderot.  
*Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Aguilar, Buenos Aires, 1981.
- Dilthey, Wilhelm.  
*El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.
- Eiselen, Giuseppe.  
 "Vita di Giovanni Winckelmann compilata da [...]" en: J. Winckelmann, *Opere*, tomo I, Fratelli Giachetti, Prato, 1830.
- Empédocles.  
*Sobre la naturaleza de los seres. Las purificaciones*, Aguilar, Buenos Aires, 1964.
- Encina, Juan de la.  
*La pintura italiana del renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Fernández, Justino.

*El arte en el siglo XIX en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.

Fernández, Justino.

*Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, suplemento 3 del núm. 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968.

Goethe, Johann Wolfgang.

*Winckelmann* en: J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1955.

Gulian, Constantín I.

*Método y sistema de Hegel. 1 Fuentes ideológicas y génesis de la filosofía hegeliana*, Grijalbo, México, 1971.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.

*Estética. El sistema de las artes particulares: la arquitectura y la escultura, Siglo Veinte*. Buenos Aires, 1965.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.

*Filosofía de la Historia, Zeus*. Barcelona, 1970.

Hlito, Alfredo.

Prefacio a: J. J. Winckelmann, *Lo bello en el arte*, Nueva Visión, Argentina, 1964.

Ivins jr., W. M.

*Análisis de la imagen profotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Jenofonte.

*Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología.*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.

Kopnin, P. V.

*Hipótesis y verdad*, Grijalbo, México, 1969.

Leonardo de Vinci.

*Tratado de la pintura*. Aguilar, Madrid, 1964.

- Lessing, Gotthold Ephraim.  
Laocoonte, Tecnos, Madrid, 1990.
- Lukács, Georg.  
Aportaciones a la historia de la estética, Grijalbo, México, 1988.
- Manrique, Jorge Alberto.  
"Dibujos de Manzo", en: Museo Nacional de Arte, José Manzo, artista neoclásico (1789-1860), Museo Nacional de Arte, s/f.
- Marchán Fiz, Simón.  
La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo, Alianza, Madrid, 1987.
- Marx, Karl.  
Fundamentos de la crítica de la economía política, 2 volúmenes, Instituto del Libro, La Habana, 1970.
- Marx, Karl y Friedrich Engels.  
Textos sobre la producción artística, Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- Meinecke, Friedrich.  
El historicismo y su génesis, Fondo de Cultura Económica, México, 1943.
- Mengs, Antonio Rafael.  
Obras de D. [...] primer pintor de cámara del rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Asara, Imprenta Real, Madrid, 1797.
- Montesquieu.  
Del espíritu de las leyes, Porrúa, México, 1987.
- Norawski, Stefan.  
Reflexiones sobre estética marxista, ERA, México, 1977.
- Nicol, Eduardo.  
Historicismo y existencialismo. La temporalidad del ser y la razón, Tecnos, Madrid, 1980.

- Novotny, Fritz.  
*Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Cátedra, Madrid, 1978.
- Ongay Muza, Danilo.  
*Índice de nombres de la Guta del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, suplemento 2 del número 40 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- Ortega y Medina, Juan A.  
 Prólogo a: J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959.
- Panofsky, Erwin.  
*El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979.
- Pevsner, Nikolaus.  
*Academias de arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Platón.  
*Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966.
- Pomeau, René.  
*La Europa de las luces. Cosmopolitismo y unidad europea en el siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Praz, Mario.  
*Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Reas, Herbert.  
*Arte y sociedad*, Península, Barcelona, 1970.
- Rodríguez Prampolini, Ida.  
*La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1858)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964.

- Rodríguez Prampolini, Ida.  
*Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- Rousseau, Jean-Jacques.  
*El contrato social*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962.
- Rousseau, Jean-Jacques.  
*Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Península, Barcelona, 1976.
- Rousseau, Jean-Jacques.  
*Emilio o de la educación*, Porrúa, México, 1984.
- Rousseau, Jean-Jacques.  
*Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Akal, Madrid, 1980.
- Sánchez Vázquez, Adolfo.  
*Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética marxista)*, Era, México, 1965.
- Schuhl, Pierre-Maxime.  
*Maquinismo y filosofía*, Galatea Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.
- Schuhl, Pierre-Maxime.  
*Platón y el arte de su tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 1968.
- Tamayo Benítez, Manuel.  
 Introducción a: J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1955.
- Tonelli, Giorgio.  
 "La filosofía alemana desde Leibniz hasta Kant", en: *Historia de la filosofía Siglo Veintiuno, volumen 7, La filosofía alemana, de Leibniz a Hegel*, Siglo XXI, México, 1977.

- Uribe, Eloisa coord.  
*Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1781-1910.* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1987.
- Villaverde, María José.  
*Rousseau y el pensamiento de las luces.* Tecnos, Madrid, 1967.
- Volpe, Galvano della.  
*Rousseau y Marx y otros ensayos de crítica materialista.* Martínez Roca, Barcelona, 1978.
- Voltaire.  
*Diccionario filosófico.* Clásicos Bergua, Madrid, 1968.
- Voltaire.  
*El siglo de Luis XIV.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Wahl, Jean.  
 "Platón", en: *Historia de la filosofía Siglo Veintiuno*, volumen 2, *La filosofía griega. Siglo XXI.* Madrid, 1972.
- Winckelmann, Johannes Joachim.  
*De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959.
- Winckelmann, Johannes Joachim.  
*Lo bello en el arte.* Nueva Visión, Buenos Aires, 1964.
- Winckelmann, Johannes Joachim.  
*Historia del arte en la antigüedad, seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos.* Aguilar, Madrid, 1955.
- Winckelmann, Johannes Joachim.  
*Opere di G. G. I...]. Prima edizione italiana completa.* Fratelli Giachetti, Prato, 1830.

Wollheim, Richard.

"Acerca del dibujo de un objeto", en: Harold Osborne  
comp., *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México.  
1976.

Wölfflin, Heinrich.

*Reflexiones sobre la historia del arte*, Península.  
Barcelona, 1988.