

13
2 ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**UT PICTURA POESIS:
NOTAS SOBRE EL DISCURSO PICTORICO
EN LA ANTIGUEDAD**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN FILOSOFIA**

P R E S E N T A

ALICIA MONTEMAYOR GARCIA

ASESORA:

DRA. MERCEDES GARZON BATES



Cludad Universitaria, México, D. F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A mis padres

A mi hermano

Índice

Introducción	2
1. La trama de los discursos y las artes	5
2. La <i>metis</i> en la Grecia antigua	14
2.1. "Arte griego", ¿una invención o un problema?.....	14
2.2. <i>Metis</i> , conocimiento como artimaña	16
3. El legado de Simónides	22
3.1 La tradición retórica	25
3.2 La crisis de la retórica: del ágora al claustro	36
4. Tratados de taller clásicos y helenísticos	41
4.1. Sobre la proporción en la Antigüedad.....	45
4.1.1. Antecedentes.....	45
4.1.2. La proporción entre los griegos El <i>Canon</i> de Policleto....	47
5. Armonía y número en las artes plásticas	56
6. <i>Mimesis</i> , ¿imitación o ideal?	69
7. Conclusiones.....	75
8. Bibliografía.....	82

Introducción

El objetivo de esta tesis es analizar las relaciones entre pintura y poesía en la Antigüedad. No se trata de hacer el recuento de las refutaciones o de las afirmaciones, ni mucho menos de la historia del referente entendido como un objeto ideal —ya sea poesía o pintura antigua—, sino de mostrar una serie de dominios heterogéneos que de una u otra forma coinciden con este tema.

La investigación así planteada presentaba, al principio, un horizonte de estudio muy limitado; sin embargo, a medida que profundizamos en ella, éste se ensanchaba notablemente, y con él los territorios por explorar: de las técnicas para la fundición del bronce, a la reconstrucción hipotética de la pintura griega; de los términos técnicos propios de la pintura, a la caracterización de ésta por Platón y Aristóteles; de la apropiación de términos de la poética por la pintura, a la reincorporación de éstos en la retórica.

La vastedad y variedad de los temas que se tratan en este trabajo pueden dar la impresión, a primera vista, de que esta tesis no presenta un lugar de llegada, dado que no hay una enunciación final que de cuenta de todas las enunciaciones precedentes. Sabemos que el discurso de la pintura tiene coincidencias con el de la poesía y con el de la retórica; también sabemos que estas coincidencias marcan una buena parte de la crítica que, con diferente signo, se han repetido una y

otra vez. Lo anterior, sin embargo, no nos dice nada de “la relación original” de la pintura con la poesía, y no lo hace porque tal origen no existe, no, al menos, si hemos puesto en duda los absolutos a los que pertenecerían la “Pintura” y la “Poesía”.

La relación de la poética con la retórica en la Antigüedad¹ se nos muestra como una convivencia en donde estos discursos comparten sus dominios, sus temas, sus conceptos y sus reglas; por ello, es natural que la retórica tenga un lugar especial en esta tesis, y que se mezclen sin violencia en un solo discurso los recursos de la retórica, tanto técnica como filosófica, con los de la poética.

Los capítulos en que se divide la tesis, así como sus contenidos, participan de un mismo *sistema de formación*; no se puede ver una unidad porque no es la intención delinearla o fijarla, sin embargo se sigue un tema que es el de la relación de la pintura con la poesía.

Las ideas de esta tesis están expuestas en seis capítulos. En el primero, al que considero el más técnico, se exponen con detalle los presupuestos filosóficos de los que parto; la negación de toda fundamentación absoluta y la dispersión de los objetos de los cuales me ocupo, encuentran su representación teórica en la filosofía de Michel Foucault.

En el segundo, abordaré primeramente el problema del arte griego, más que como una categoría artística, como una invención fi-

¹ Buena parte de las reflexiones en torno a la retórica se abordaron en el curso *Esencia y objeto de la retórica* que impartió el Dr. Antonio López Eire en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en abril de 1996. Agradezco al Dr. López Eire por sus útiles sugerencias respecto de esta tesis en particular y por sus consideraciones sobre la retórica en general.

lológica del siglo XVIII; posteriormente trataré el problema de la *mētis*, esa inteligencia de la artimaña, tan menospreciada por la filosofía y tan ignorada por los helenistas actualmente, considerándola como una parte del sistema de formación que estamos estudiando, tanto como estrategia, concepto, regla u objeto.

El tercer capítulo, dedicado a la enunciación de nuestro tema —*ut pictura poesis*—, aborda la relación de la poética y la retórica con la pintura como prácticas discursivas. En él haré un cuadro que nos permita apreciar los lazos conceptuales y estratégicos entre retórica y poesía, y sus relaciones con la pintura.

Posteriormente, en el cuarto capítulo me centraré en los objetos y conceptos propiamente plásticos. Aquí analizaré los tratados de taller, en especial el *Canon* de Policeto de Argos, resaltando el concepto de *symmetría* en relación con la obtención de belleza. Tocaré asimismo los problemas que se refieren a la construcción de la obra, que también se repiten en la poética y la retórica.

En el capítulo cinco analizaré los conceptos de *harmonía* y *arithmós*, surgidos de la tradición pitagórica, pero que finalmente se mezclan con el concepto de *symmetría*, y los nuevos objetos y estrategias a los que dieron lugar. Por último, en el sexto trataré el concepto de *mímesis*, desde el punto de vista de Platón, Plotino y Jenofonte, para destacar las consecuencias que cada uno de ellos obtuvo en su contacto con la pintura.

1. La trama de los discursos y las artes

El siguiente trabajo reúne una serie de reflexiones en torno a un tema recurrente en el interior del análisis de las artes plásticas, que consiste en la asociación de la poesía con la pintura como artes hermanas. El fundamento de esta investigación, lo que considero sus aspectos teórico filosóficos, descansa en las ideas expuestas por Michel Foucault en *La Arqueología del saber*, obra en la que expone que no es posible determinar la "visión del mundo" de una época definida, como hace la Historia de las Ideas, sino que trata de delimitar una serie de configuraciones por sus diferencias; en este sentido se habla de dispersión, ya que no nos es posible regresar a estos sistemas unitarios y en cierta medida absolutos, tampoco se trata de descifrar un subtexto o de explicar estas configuraciones por algo en su exterioridad, sino que las describe tal como aparecen.

No se trata entonces de que nos ocupemos de la asociación de la pintura con la poesía como una ley que se aplica diacrónicamente a través de los tiempos, ni de que se busque hacer la historia de un referente que se identificaría con un objeto ideal, ya fuera "la pintura" o "la poesía", sino, en todo caso, de dispersar los elementos para mostrar sus puntos de incompatibilidad, de equivalencia y de enganche en una sistematización.

Por otro lado, está el análisis que se da en *Las palabras y las cosas* en el contexto del análisis de la “experiencia del orden”. Esta noción de orden en Foucault no es fundante ni absoluta, aunque sí trascendental, ya que él se refiere a las condiciones de posibilidad en las que ciertas ideas pueden ser enunciadas y pensadas. Foucault trata de recuperar las diferentes modalidades del orden “[...] remontando, como contra la corriente el lenguaje tal como era hablado, los seres naturales tal como eran percibidos y reunidos, los cambios tal como eran practicados [...]”,² en “[...] un estudio que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles los conocimientos y teorías [...]”.³

En el caso que nos ocupa trataremos de describir las condiciones de posibilidad de estas *formaciones discursivas*⁴ que dieron origen a este “discurso pictórico” tan diferente del nuestro, “contra la corriente”, para ver cómo se generó, dentro de ellos, la asociación de la pintura con la poesía y cómo, a través de la retórica y la poética, se explicó una práctica que buscaba diferenciarse de otras similares.

² Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968, p.7.

³ Foucault, Michel, *idem.*, p. 7.

⁴ Foucault, Michel, *La Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970, p. 62. “En el caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una formación discursiva, evitando así palabras demasiado preñadas de condiciones y de consecuencias, inadecuadas por lo demás para designar semejante dispersión, como ‘ciencia’, o ‘ideología’, o ‘teoría’, o ‘dominio de objetividad”.

Hay que tener en cuenta que Foucault hace su análisis en el contexto de la formación de la *episteme*⁵ moderna, propuesto desde la crisis de la Modernidad y la desaparición del sujeto. Dentro de su reflexión teórica propone, en lugar del sujeto de la modernidad, el lenguaje, refiriéndose a éste como *discurso*, mas no en el sentido de fundamentación, ya que no encontraremos un discurso que pueda explicar toda la realidad sin tratar de rebasarla.

De acuerdo con Foucault, aunque haya discursos que traten a su vez de otros discursos, es necesario que se les considere como uno más entre tantos. No surgen, como podríamos pensar, de la práctica, sino que la condicionan y generan, la posibilitan y obstaculizan.

No se puede hablar de continuidad, sino de una serie de discontinuidades, de rupturas. Aunado a esto, encontramos la noción de *episteme*, que es importante para poder entender esta forma de ver la historia, pues las posibilidades de pensar, conocer y relacionarnos con el mundo que nos rodea no la vamos creando poco a poco, sino que nos está dada, de modo que los límites de nuestro mundo nos están dados por esta misma *episteme*.

Dicha noción no culmina en una Historia de las ideas, en donde enumeráramos, una tras otra, las diferentes formas del pensamiento que dan lugar a determinadas visiones del mundo. Si bien Foucault

⁵ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, p. 7, "[...] No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a la luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su posibilidad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad [...]". (Las negritas son mías.)

se sirve de la Historia de las ideas, la usa para dar cuenta de las diferencias que hay entre cada *discurso*. Tales discursos son “Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá”.⁶ De hecho, cada *episteme* es un entramado de éstos; propuesta desde una perspectiva histórica, ella se refiere necesariamente a la finitud y al cambio, ya no hay una sola explicación que abarque toda la realidad.

Cabe aclarar que la única intención de esta tesis es exponer que la manera en la que comprendemos y desde donde hablamos acerca de lo que es la pintura, tiene una íntima relación con la retórica y la poética; relación que no se queda en un nivel discursivo, pues condiciona también la práctica artística. No se trata de hacer la historia del referente, que nos lleva —necesariamente— a postular objetos ideales a partir de los cuales estudiar esta relación, ni de negar simplemente que la pintura es un lenguaje y decir que es imposible la comparación con la poesía, sino que, frente a las explicaciones de la estética que se encierran en el campo de la filosofía —las cuales olvidan que la historia del arte, el gusto y la crítica de la época son tan influyentes como otras tantas corrientes filosóficas—, debemos entender que, para comprender el modo de estas *formaciones discursivas*, no nos bastan las formulaciones de la estética respecto a los objetos, concep-

⁶ Foucault, Michel, *ibidem*, p. 5.

tos y temas, sino que hay que buscar fuera de la filosofía para comprenderlos y así situarlos en el análisis teórico; ya sabemos que ellos no son perennes ni eternos, sino que están condicionados por un *sistema de formación*⁷ que adopta diferentes formas en cada época, y que por tanto cambia con ella.

Si en la actualidad podemos seguir considerando emparentadas a la poesía y la pintura, se debe al hecho de que, en sus *discursos*, se han acumulado puntos de coincidencia —objetos, conceptos y temas que se dan en una *práctica discursiva* por derecho propio. Esto se ha dado no porque sus prácticas nos hayan llevado a ello, sino porque la *experiencia*, cuando alguien se reconoce como pintor y a algo como pintura, está permeada por el discurso; ello nos permite comprender que no es la práctica la que los ha llevado a este “reconocerse” como alguien y a ese objeto como algo, sino que hay un *saber* que, si bien no es un conocimiento científico o teórico, se “encarna” en las prácticas e instituciones, ya que no es resultado de la práctica, sino que la condiciona y la genera.

Podemos llamar *experiencia* a esta relación de conjuntos de técnicas, de conocimientos teóricos, de prácticas y de instituciones —como la academia o las escuelas de arte—; en ellas, los individuos

⁷ Foucault, Michel, *La Arqueología del saber*, p. 122. “Por sistema de formación hay que entender, pues, un haz complejo de relaciones que funcionan como regla: prescribe lo que ha debido ponerse en relación, en una práctica discursiva, para que ésta se refiera a tal o cual objeto, para que ponga en juego tal o cual enunciación, para que utilice tal o cual concepto, para que organice tal o cual estrategia”.

"[...] se ven llevados a dar sentido y valor a su conducta, a sus deberes, a sus placeres, a sus sentimientos y sensaciones, a sus sueños".⁸

No podemos hablar en términos absolutos de que la pintura se parece o no a la poesía; tampoco podemos considerar su relación como un sinsentido; antes bien, debemos tratar de analizar, de comprender el modo en que se da esa relación —y en qué sentido afecta a la práctica y a la teoría respecto de las artes plásticas en general.

Ahora bien, esta idea, condensada —de acuerdo con Panofsky—⁹ por Horacio en el *Ars poetica*,¹⁰ se da en el sentido de que la pintura y la poesía tienen una suerte de "parecido de familia", de tal suerte que estarían "formadas de la misma manera y a partir de las mismas reglas".¹¹ Ello permitiría analizar a la primera con los *conceptos y estrategias* de la segunda; sin embargo, en muchos de estos textos no se trata de explicar la pintura como un lenguaje, sino que se piensa más bien en una afinidad de tipo epistemológico.

Por otra parte, al considerar la pintura en particular, la estética contemporánea parte de la idea de que las imágenes son un lenguaje al que se le pueden aplicar las mismas categorías que a la lengua y, por consiguiente, de que es posible explicar la pintura del mismo modo que la poesía. Aunado a lo anterior se encuentra el hecho de que, fren-

⁸ Foucault, Michel, *Historia de sexualidad 2: el uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1988, p. 7.

⁹ Panofsky, Erwin, *Renacimiento y Renacimiento en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, p. 40.

¹⁰ Vv. 361-365 "Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / Haec amari obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit".

¹¹ Foucault, Michel, *La Arqueología del saber*, p. 108.

te al silencio de los pintores para explicar las manifestaciones artísticas contemporáneas, se recurre a conceptos y temas que tienen su primera enunciación en el Renacimiento, pero que a su vez remiten a la teoría estética de la Antigüedad, mezclando con ello contextos y referentes muy distantes en el tiempo y contribuyendo con ello a crear la falsa impresión que son los mismos que se usaron en la Antigüedad.

Asimismo, debemos considerar el hecho de que nosotros explicamos y entendemos el mundo a través del lenguaje y que, al comprender la imagen como un signo, no sólo la explicamos, sino que le aplicamos categorías que en un principio fueron pensadas para el discurso, creando la impresión de una continuidad y —que va desde los griegos, quienes fueron los primeros en reflexionar sobre el *logos* y darle un orden y reglas, hasta nosotros.

La primera vez que se enuncia esta asociación es en una época las *formaciones discursivas* que identificamos con la pintura y la poesía tenían un campo común: la Grecia del siglo VI a. n. e. En ella, los *discursos* que regían sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas, se encarnaban en las *technai*: esto se muestra en el hecho de que no había un vocabulario que diferenciara una *technai* de otra, por lo que los préstamos de unas a otras eran frecuentes —es muy probable incluso que en ese momento se originara la relación entre la poesía y la pintura como artes hermanas. Tales préstamos eran posibles ya que se compartían *reglas de formación*,¹² pero también conceptos y estra-

¹² Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 63. "Las reglas de formación son condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de conservación, de modificación y de desaparición) en una repartición discursiva determinada".

teguas; esto se manifiesta en una forma de pensamiento, un modo de conocer que los griegos llamaban *metis*.¹³

Una de las *technai* necesarias para comprender el discurso de la pintura es la *techné rhetoriké*. Esta *techné*, en un principio básicamente forense, toma elementos de otras dos *technai*, la medicina y la poesía, las cuales ya tenían una reputación asegurada; de esta última le atrae la fuerza y la magia de su palabra, capaz de inventar mundos inexistentes, por lo que buscará asimilarse a ésta, aunando la finalidad de deleitar a su capacidad de persuadir.

El mundo griego de los siglos VI y V a. n. e., cuya manera de entenderlo era expresado por los griegos mediante la poesía, se verá comprometido con el surgimiento de la filosofía, la que considerará a la primera, junto con la retórica, alejadas de la verdad. No obstante, si por un lado la poesía dejará de ser fundamento de la *paideia* o medio para cuestionar la polis, la retórica se convertirá en el principal enemigo de la filosofía, al considerar que el *logos* no puede reflejar al mundo completamente.

Al tratar a la pintura y a la poesía como *formaciones discursivas*, no considero importante saber cuál de ellas apareció primero, o si se le daba mayor importancia a una sobre la otra, sino tener la libertad de considerar todos los *enunciados* y no tan sólo aquellos a los que la tradición nos remite. Desde el punto de vista de la pintura y la escultura, lo que nos podría parecer como realidad no discursiva —la prác-

¹³ V. *infra*, pp. 17-18.

tica cotidiana de la *technai*—, es también parte de lo discursivo que la integra como objeto, le da sus reglas, conceptos y temas.

Por esto mismo se da la búsqueda, por parte de los artistas plásticos, por hacer que su profesión tuviera el mismo estatuto de la poesía y les permitiera disfrutar de la fama de los poetas. Tal búsqueda se manifestó en la elaboración de un vocabulario propio, en cuyo proceso ellos tomaron prestados e intercambiaron términos con la poesía, la retórica y la filosofía, y cuyos resultados fueron expresados en una serie de tratados, de los cuales el más célebre del que tenemos noticia es el *Canon*, del escultor Policleto de Argos. Él toma los conceptos de *symmetría* y de *harmonía*, de la filosofía pitagórica, los cuales se usan también para explicar la elaboración de la obra literaria, además de que se integraron en la *ars* de la retórica, como un supuesto del concepto de *prepon* y que podemos ver en la *táxis* o *dispositio* y en la *léxis* o *elocutio*. Otros conceptos filosóficos que la pintura y la escultura integran a su discurso son el de *mímesis*, sobre todo en la elaboración de Platón, aunque luego también se adopte la acepción retórica de *imitatio*; el de *kállos*, que toma un sesgo original en la enunciación de Plotino, y el de *arithmós*, también tomado de los pitagóricos, que se convierte no sólo en origen, sino en explicación de todo lo existente, incluyendo también las producciones de la plástica, de la poesía y de la retórica.

2. La *metis* en la Grecia antigua

2.1. "Arte griego", ¿una invención o un problema?

Hablar de lo griego implica enfrentarse con un mundo fragmentario que siglos de erudición nos dicen cómo debe ser. La extensión de este mundo, tanto en el tiempo, como en el espacio, es enorme. No podemos hablar de los mismos griegos —desde Micenas hasta Alejandría—, en el sentido de un espíritu que se desarrolla a través de los siglos, así como tampoco podemos creer que las similitudes lingüísticas bastan para eliminar toda diferencia. Lo "griego", como la Antigüedad, son, en todo caso, una invención, una invención que allana las diferencias, que explica el desenvolvimiento de este espíritu, "el más excepcional y envidiado", que lo involucra como origen de una civilización e invita a participar de él, pero que al mismo tiempo evita que nos preguntemos si estos "griegos" realmente existieron o si son tan sólo una invención filológica.

En el caso del "arte griego", los dos términos de la expresión nos plantean un problema. Por un lado, está el hecho de que, desde el siglo III a.n.e., en la crítica de artes plásticas se dio una tendencia a valorar por encima del arte de la propia época al de los siglos V y IV: el neoatcicismo o neoclasicismo. Con sus diferentes matices y posiciones, este tema se ha repetido a lo largo del tiempo, aunque la formulación que nos es más conocida es del siglo XVIII. Todavía hoy, la "no-

ble sencillez” y “la reposada grandeza” del “arte griego”, expresadas por Winckelmann en las *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke*, pueden explicar esculturas o monumentos arquitectónicos. La desventaja que presenta este tipo de valoración actualmente se refleja en el movimiento romántico, el cual generó una respuesta al “ideal clásico” —igual de importante e influyente, conceptualmente y en la práctica misma—, que opone a la exaltación de la verdad y la lógica en la construcción de la obra, el gusto por las sensaciones violentas que exaltan la irracionalidad en la creación de la obra —logrando que al “arte griego”, desde las tumbas de fosa vertical al Altar de Pérgamo, se le considere como un todo que responde a estas premisas neoclasicistas.

Por otro lado, nos encontramos con que buena parte de los edificios, monumentos y pinturas, del mismo modo que los textos teóricos que los explicaban, se han perdido. De este modo, si bien podemos llamar “arte” al Partenón o al templo de Poseidón en Sunion, a las esculturas del templo de Afaya en Egina, o a las del templo de Zeus en Olimpia, no podemos situar el templo de Artemisa en Éfeso ni las esculturas de Mirón o Lisipo. En el caso de la pintura, la situación es más crítica, ya que buena parte de las obras se ha perdido y se depende de la cerámica, de los relieves escultóricos, de la pintura mural etrusca y de murales y mosaicos, para poder imaginar los originales de artistas como Polignoto, Zeuxis o Parrasio. Ello nos obliga a partir de todos estos elementos para hacernos una idea aproximada de una pintura que no existe, y considerar sus relaciones con otras manifestacio-

nes, como la poesía o la retórica, mismas que a su vez también se han conservado fragmentariamente.

2.2. *Metis*, conocimiento como artimaña

Otro problema con el que nos enfrentamos es que entre los griegos no existía un concepto que se correspondiera con el de "bellas artes", en el sentido de que diferenciaban la idea creativa de la práctica artística, y las artes plásticas de la artesanía y de otras profesiones; antes bien, todas ellas (desde la navegación hasta la poesía, pasando por el oficio de zapatero) eran designadas con el término de *techné*, el cual se refiere a la parte material de un trabajo e incluye al mismo tiempo los objetos y las actividades que los producen. Asimismo, la noción de *techné* incluye ciertas habilidades, como la astucia, la maquinación y la intriga, que los griegos consideraban indispensables para llevar a cabo exitosamente una profesión. Por lo anterior, resulta un desacierto hablar de "artes plásticas", ya que este concepto, tal y como lo concebimos nosotros, sólo tomó forma en el tiempo de Aristóteles.

Esto no quiere decir que los griegos no diferenciaban entre la navegación, la pintura y la retórica, sino que no tenían los conceptos adecuados para designar situaciones que hoy se aparecen como diferenciadas; por ejemplo, en el caso de la pintura, si bien se reconocía *de facto* la diferencia entre los pintores extraordinarios y aquellos que tan sólo hacían imágenes votivas, ésta no se manifestaba en las pala-

bras.¹⁴ Esta imprecisión o, por así decir, amplitud del vocabulario, motivó que hubiera una serie de préstamos de conceptos e ideas entre las *technai*, que fueron usados por cada cual para explicar las actividades de su profesión. Así, la retórica toma prestados términos e ideas de la medicina y la filosofía; la poesía, de la política y el derecho; la pintura y la escultura, de la medicina, la filosofía, la poesía y la retórica —todas ellas comparten ideas y formas de expresar y resolver problemas prácticos y teóricos, lo que propicia que las mismas se relacionen, como es el caso de la pintura y la poesía.

Lo anterior fue posible porque las *technai* compartían una forma de comprender el mundo, asociada a una serie de virtudes que se relacionan de cerca con lo que los griegos llamaban *metis*; una forma de inteligencia y pensamiento, un modo de conocer que, como explican J.-P. Vernant y M. Detienne:

Implica un conjunto complejo, pero muy coherente, de actitudes mentales y de comportamientos intelectuales que combinan el olfato, la sagacidad, la previsión, la flexibilidad de espíritu y la simulación, la habilidad para zafarse de los problemas, la atención vigilante, el sentido de la oportunidad, habilidades diversas y una experiencia largamente adquirida. Se aplica a realidades fugaces, movedizas, desconcertantes

¹⁴ Elvira, Miguel Ángel, "La consideración social del artista en Grecia", p. 186. "A este respecto, baste recordar, como hace M. Guarducci, lo que dijo Isócrates al sentirse insultado por quienes rebajaban su labor a la de simple picapleitos: "Es como osar llamar a Fidias, el que realizó la famosa estatua de Atenea, un autor de figurillas, o como comparar el arte de Zeuxis y de Parrasio con el de pintores de tablillas votivas". (Cursivas del autor.)

y ambiguas, que no se presentan a la medida precisa, al cálculo exacto o al razonamiento riguroso.¹⁵

Para esta forma del pensamiento no existe la verdad —la verdad filosófica, por supuesto, cuya lógica admite que, de dos proposiciones contradictorias, si una es verdadera la otra es necesariamente falsa—¹⁶ sino grados de ella; múltiple y diversa, implica un conocimiento en el que la *maña* se une a la experiencia y que nos muestra cómo actuar, en qué momento y en cuál situación. El mundo de la *metis* no es un mundo estático en donde todo tiene una referencia segura, es un mundo en cambio constante en el que tener el conocimiento solo, sin la experiencia, es como no tener ningún conocimiento.

La amplitud de los términos y la falta de precisión para definir adecuadamente los límites entre las profesiones, es característica del modo en que los griegos comprendían a las *technai*. Por ello, cuando la filosofía analiza la *techné*, excluye necesariamente las reflexiones generadas desde adentro, como las de la retórica o las de la pintura.¹⁷ Así, por ejemplo, Platón¹⁸ rechaza estas actividades precisamen-

¹⁵ Detienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Altea Taurus Alfaguara, 1988, p. 11.

¹⁶ Cf. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en Grecia antigua I*, Madrid, Taurus, p. 23, n. 1.

¹⁷ Detienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *op. cit.*, pp. 11-12. "[...]Ahora bien, en la pintura del pensamiento y del saber que han dibujado estos profesionales de la inteligencia que son los filósofos, todas las cualidades del espíritu que constituyen la *metis* —sus habilidades manuales y corporales, sus estrategias—, permanecen a menudo en la sombra, borradas el ámbito del conocimiento verdadero y transportadas, según los casos, al nivel de la rutina de la inspiración eventual, de la opinión inconstante o de la pura y simple charlatanería [...]."

¹⁸ Para Platón, la *techné* se opone a la *physis*, la naturaleza, ya que ésta obra por necesidad, y el arte —*techné*—, es una elección humana.

te porque no se apegan a la verdad y, no obstante haber mantenido la amplitud del concepto, excluye por ello mismo de su pensamiento las habilidades asociadas con la *metis*. Aristóteles, en cambio, si bien por un lado reduce el concepto de *technai* al excluirlas de la ciencia por considerar que su conocimiento no está basado en la verdad, por el otro recoge muchas de las características de la *metis* en la noción de *phrónesis* (prudencia).

La poesía, y específicamente la tragedia, es una *techné* que, si bien lleva en sí misma este carácter técnico que hemos visto en todas las otras profesiones,¹⁹ también tenía un carácter profético que la unía cercanamente a la religión, tanto por la magia misma de las palabras como por el hecho de que, al ser un conocimiento que sobrepasaba los sentidos, era un conocimiento revelado; de ahí la inspiración por Apolo o las Musas, que también daba la posibilidad de hacer enmiendas —no hay un texto “divino” del que se hagan sucesivas exégesis—, ya que cada poeta podía modificar la teología anterior dependiendo de su propia inspiración. Sin embargo, el poeta se diferencia de los adivinos, como Casandra o Tiresias que también reciben esta inspiración, en que no prevé el futuro sino que hace el recuento del pasado, pasado que incluye el origen del mundo, la naturaleza de los dioses, los com-

¹⁹ *Poesis* es un derivado del verbo *poiéo* que significa, en un primer momento, fabricar, producir objetos de modo artesanal: como quien hace una mesa. A partir de Homero, este verbo también tiene la acepción de componer un poema. *Poesis* en Aristóteles está contrapuesta a *práxis*, pero también se debe tener en cuenta que, como derivado de *poiéo*, tiene en sí esta idea de construir a partir de elementos pre-existentes y no *ex nihilo*.

También debemos tener en cuenta *poiema*, otro derivado que denota al objeto producido y que en ocasiones se confunde con *poesis*.

portamientos de los hombres. En estos objetos y temas, la poesía chocaba con la filosofía, cambia los objetos, los conceptos y las estrategias: ya no hay un origen mítico del mundo, sino explicaciones sobre "la naturaleza de las cosas", que tratan de justificar teologías más antiguas; ya no se puede hablar de la "naturaleza de los dioses" en el sentido de Homero, ya que "si los dioses son inmortales, deben ser eternos";²⁰ tampoco sirven las explicaciones en torno de los comportamientos, ya que las exigencias éticas se mantienen en la dimensión de la ciudad. Si bien en un principio los mismos filósofos, como Parménides, se expresan en forma poética, bien pronto la dejan de lado, la poesía encarnará entonces esa *formación discursiva* que implica lo mítico y que se enfrenta a las explicaciones de la filosofía natural; por eso mismo, Platón se opone a ella tan denodadamente,²¹ pues para él los poetas, estos exponentes de ese poder casi mágico de la palabra, en la que la *dóxa* "[...] ese mundo intermedio que participa a la vez del Ser y del no Ser, en el que lo oscuro y lo luminoso se mezclan y se confunden, y donde lo verdadero y lo falso se hallan estrechamente entrelazados[...]"²² da sentido, como en los enigmas, a las palabras. Por ello,

²⁰ Cornford, F.M., *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor, 1987, p. 179.

²¹ Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *op. cit.*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 23-24, n. 1. "El hombre trágico aparece desde este punto de vista solidario con otra lógica que no establece un corte tan tajante entre lo verdadero y lo falso: lógica de los rétores, lógica sofística que en la época misma en la que florece la tragedia, otorga todavía un lugar a la ambigüedad, puesto que en las cuestiones que examina no trata de demostrar la absoluta validez de una tesis, sino de construir unos *dissol lógoi*, unos discursos dobles que, en su oposición, se combaten sin destruirse, siendo posible por voluntad del sofista y por el poder de su verbo, que cada una de las dos argumentaciones enemigas dominen una sobre la otra alternativamente".

²² Detienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 275.

la poesía se verá reducida y vigilada por la filosofía: ya no será Homero el fundamento de la *paideia*, ni los trágicos los que cuestionen a la polis.

La filosofía habría de encontrar su adversario más fuerte en la retórica, ya que ésta, a diferencia de aquélla, nunca se vio a sí misma como una ciencia, sino siempre como una *techné*; defiende que el mundo no puede ser reflejado por el *logos*²³ completamente, ya que el verdadero poder de este último no reside en comprender el mundo de una manera científica —pues no tenemos aptitud para acceder a esto “real”—, sino que se encuentra en la capacidad de cambiar las situaciones que afectan a los individuos o a las colectividades, como también de crear mundos nuevos cuya existencia o verdad no nos importa, sino su belleza, manifestada a través de la poesía.

²³ *Logos*, derivado del verbo *légo*, que originalmente significaba reunir, recoger, escoger, decir, dar cuenta. En un principio significaba palabra, dicho. Luego tomó otras acepciones, como definición, razón o explicación, afirmación, dicho común, proverbio y sentencia, por oposición al concepto de realidad: *ergon*. También engloba ciertos significados de tipo geométrico como orden, proporción, relación; en filosofía, generalmente se la concibe como discurso, ley, razón, recta razón, facultad de razonar, etcétera.

3. El legado de Simónides

Durante el siglo VIII a.n.e encontramos en la poesía y, más específicamente, en la épica, el reflejo de un *sistema de formación* donde se relaciona una serie de objetos, normas, conceptos y estrategias, que se convertirán en la tradición siempre repetida de los siglos siguientes. Por medio de ésta, los griegos expresaron su manera de entender el mundo, la Naturaleza y su origen, los dioses y sus genealogías, las acciones de los hombres —sus triunfos e infortunios—, las normas de conducta y la manera de amar y soñar.

Sin embargo, a finales del siglo VI y principios del V a.n.e podemos ver cómo estos objetos, estas normas, estos conceptos, estas estrategias, conviven con nuevas formaciones, encontrándonos con otra *formación discursiva*, para la cual este modo de conocer, propio de la poesía, presenta al mundo como algo no “razonable”, en el sentido de que se pueda conocer objetivamente, sino complejo, absurdo y en ocasiones inexplicable; para la poesía —en el sentido de este *discurso*—, el hombre no posee razón (*logos*) sino inteligencia (*metis*).

Estas formaciones provocan una serie de fracturas en este pensamiento —que a su vez promoverán el surgimiento de la filosofía y generarán un cambio importante: el traslado de los temas, del mundo de los dioses al de los hombres. Con ello, empieza a darse una serie de reflexiones que tienen ya un verdadero tono ético, en las que se vis-

lumbra el tipo del intelectual del siglo V a ne: el sofista. Este cambio está representado en la persona de Simónides de Ceos, quien nace en 556 a ne y escribió poesía de circunstancia por encargo y dinero.

Simónides no acepta los valores absolutos que dominaron la ética de la época arcaica y, a diferencia de Parménides, busca una relatividad en los conceptos que afecte a la esfera de lo ético, ya que propone medir los asuntos humanos con medidas humanas.

Considerado tradicionalmente como un poeta lírico, Simónides asume que su saber es aprendido y fruto del trabajo y el esfuerzo, dándole importancia al conocimiento práctico;²⁴ por esta razón su poesía muestra elementos que permiten ver en ella “los comienzos de la retórica y la sofística”.²⁵ Otro punto que hay que resaltar en su obra es su gusto por los detalles y la descripción de situaciones —*ékphrasis*—, ya que tiene poemas que son vívidas descripciones en las que, si bien usa el lenguaje homérico, se acerca a la parte humana del mito, como en el caso del *Fragmento de Dánae* (PGM 543). Estas descripciones fueron alabadas por su perfección y tomadas como modelo por autores posteriores, como el Pseudo Longino. Es importante señalar

²⁴ Fränkel, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Madrid, Visor, 1993, p. 297. “[...] Simónides no habla de fuerza y poder sino de ‘inteligencia’ y ‘recursos’ de Dios. Toma del Ulises de Homero el epíteto de *pollmetis*, es decir, ‘muy listo, con muchos recursos’ y lo intensifica superlativamente como *pammetis*, es decir, ‘infinitamente inteligente, con todos los recursos’ para aplicárselo a Dios [...] En esta suprema inteligencia práctica que Simónides atribuye a Dios, se refleja la inteligencia práctica que el poeta espera de los hombres eminentes. El ideal de Ulises regresa, pero en otro nivel [...] del dominio de la vida ordinaria mediante capacidades extraordinarias, de la excelencia conseguida por duro y penoso trabajo[...]”.

²⁵ Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1960, p. 215.

autores posteriores, como el Pseudo Longino. Es importante señalar que la *ékphrasis* fue el modelo retórico sobre el que se basó la crítica de artes plásticas.

Muy probablemente esta "plasticidad" en sus descripciones dio pie al enunciado —que le atribuye Plutarco— que compara a la poesía con la pintura: "Simónides, no obstante, llama a la pintura una poesía muda, y a la poesía una pintura parlante".²⁶ Considerada como la primera alusión a este tema de la que se tiene noticia, existen, sin embargo, múltiples testimonios que asocian de una manera u otra a las artes plásticas con la poesía. Entre los más relevantes tenemos el de Píndaro:

No soy escultor como para modelar estatuas que se alcen en su pedestal para quedar inmóviles. ¡Ponte pues en camino de un mercante cualquiera o en un barco de vela, dulce canto [...].²⁷

Este tema que asocia a la pintura y la poesía se ha repetido a través del tiempo —como sólo lo puede hacer un enunciado—, de diversas maneras, encontrándose en autores como Platón, Isócrates, Aristóteles,

²⁶ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, 3, 346f.

²⁷ Píndaro, *Nemeas*, V, 1, 1-6. Podemos encontrar otros ejemplos de este tipo de asociación en otras obras de Píndaro, como en *Piticas* IX, 26 y IV, 80 y *Olimpicas* VII, 35. Es importante aclarar que la obra de Píndaro se ha relacionado estrechamente con la obra escultórica del templo de Zeus en Olimpia, ya que comparte con ella los temas de sus dos frontones, a saber la batalla entre lapitas y centauros y la de Pélope e Hipodamia. Otras comparaciones con la lírica arcaica y la tragedia las podemos encontrar en Séchan, Louis, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, Librairie Honoré Champion, 1926, pp. 4-37.

Luciano, Cicerón u Horacio,²⁸ cuyo pasaje en el *Ars poetica*,²⁹ se ha convertido en tema de debate y de estudio —como en el caso de los textos de Leonardo da Vinci y Cennino Cennini, en el Renacimiento, de Winckelmann y Lessing, en el siglo XVIII, y más recientemente R. Lee. Sin embargo, no podemos considerar que esta repetición implique que alguno de estos autores haya pensado la relación del mismo modo que lo hubiera hecho Simónides a principios del siglo V a.n.e.

3.1. La tradición retórica

La retórica³⁰ toma muchos de sus elementos —tanto conceptos como formas de composición del discurso— de la poesía; ya que se da cuenta de la fuerza y del poder de la palabra que se manifiestan en ella. Por esta razón están tan íntimamente unidas desde un primer momento,

²⁸ Fränkel, Hermann, *op. cit.*, p. 305, n. 39. "Horacio no se siente como un Píndaro romano, sino más bien como un Simónides romano. El paralelismo entre Horacio y Simónides es instructivo en muchos aspectos, y merece nuestra atención tanto más cuanto que el propio Horacio la tomó en consideración".

²⁹ *V. supra*, p. 10, n. 10.

³⁰ La retórica tiene tres niveles: por un lado tenemos el *progymnástico*, que se refiere a los manuales que se usaban en las escuelas para enseñar retórica. Estos textos son prescriptivos, sugieren determinados ejercicios, definen conceptos y marcan lo que es la oratoria de lo que no lo es. Por otro lado tenemos la retórica *técnica*, la que podemos ver ejemplificada en Quintiliano, Marciano Capella o Menandro, estos textos se abocan a describir la *ars*, sus partes, sus conceptos; si bien definen estos últimos no son tan prolivos como los manuales y los ejercicios que sugieren son poco específicos. Finalmente la retórica *filosófica* como la de Aristóteles, Platón o Gorgias define la *techné* y la compara con la filosofía o la poesía, ya sea en cuanto a la construcción del discurso, como en términos de una pedagogía, en cuanto al lenguaje o en su relación con la verdad y el conocimiento.

pero la retórica³¹ deja de lado toda explicación cosmológica o filosofía de la naturaleza y se refiere solamente a las acciones de los hombres. Aunque Aristóteles no la considera política,³² sino como correlativa de la dialéctica, no podemos negar que desde su comienzo, en 485 a.n.e. en Sicilia, generó una nueva forma de ejercer el poder.

Gorgias de Leontino, quien forma parte de esta tradición italiana de la retórica y quien fue también el que recurrió a la poesía para dar fuerza a su discurso, fue el que la introdujo en Atenas en 427 a.n.e. Opuesto a la tradición filosófica de Parménides y Zenón, que le antecedieron en algunos años, dice que el *logos* es "un gran potentado que, con muy pequeño e imperceptible cuerpo, lleva a cabo obras divinisimas";³³ no es algo pasivo que espera a que se ejerza acción sobre él, sino activo, ya que logra alterar el ánimo, los sentimientos y los pensamientos de los que lo escuchan. Somete a todas las artes, pero no por la fuerza; en este sentido se la llama "artesana de la persuasión". Sin embargo, el nombre no es peyorativo, como podríamos pensar en un contexto platónico, sino que la vincula con su origen: con el

³¹ *Retoriké* se deriva de *rétro*, femenino de *rétor*, que en un principio designaba los acuerdos de palabra que luego se convirtieron en ley y a su vez fundamentaron las instituciones.

³² Aristóteles, *Retórica*, 1356a, 25-34. "[...] de manera que sucede que la retórica es como paralela de la dialéctica y del tratado de los caracteres o ética, la cual puede bien llamarse política. Por eso se encubre con la figura de la política la retórica y los que pretenden estudiar ésta, en parte por ineducación, en parte por otras causas humanas; pero es una parte de la dialéctica y su semejante, como declamos al comienzo; pues ninguna de las dos es ciencia de cómo es nada definido, sino como meras facultades de suministrar razones". (Las negritas son mías.)

³³ Gorgias, *Fragmentos*, p. 12, 8.

plêthos, el conjunto de los ciudadanos que hasta el periodo helenístico serán los que ejerzan el poder.

Como una nueva *techné*, la retórica necesita de un vocabulario propio, el cual es creado a partir de términos tomados de la medicina, la que tenía su prestigio asegurado. Este préstamo no es fortuito, toda vez que, como ya sabía incluso Empédocles, el maestro de Gorgias, el *logos* podía ser considerado como un *phármakon*, como algo capaz de curar por su propia fuerza.

A esta manera de ver el mundo se opone Platón, por lo que expulsa de su República a los poetas —a los que llama imitativos—,³⁴ pues considera que éstos exponentes de este poder casi mágico de la palabra, apelan a lo que hay de peor en nosotros mismos.³⁵ A lo que se refiere Platón en particular es que desatan las emociones, las pasiones o los deseos como una respuesta al *pathos* que se da en la obra.³⁶ Pero también los hace partícipes de esta magia de la que sospecha y que asocia con la *dóxa*,³⁷ ya que las producciones de ambas no estarían cerca de la verdad. Pero, como también sabía Platón, no sólo la pala-

³⁴ V. *infra.*, p. 69.

³⁵ Platón, *República*, X, 606 a-b.

³⁶ Platón, *op. cit.*, X, 605 c-d. "Cuando los mejores de nosotros oímos a Homero o alguno de los poetas trágicos que imitan a algún héroe en medio de una aflicción, extendiéndose durante largas frases en lamentos, cantando y golpéandose el pecho, bien sabes que nos regocijamos y abandonándonos a nosotros mismos, los seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición".

³⁷ El significado más común de *dóxa* abarca a toda aserción, declaración, conocimiento o creencia independientemente de que tenga o no una garantía de su validez, ésta es la opinión verdadera de Platón, anterior a la reflexión de razón; por otro lado también debemos tener en cuenta el significado que la opone a *epistémé*, en donde la *dóxa* se manifiesta como parte del dominio de lo cambiante y aparente.

bra tiene este poder mágico; también la pintura —que junto con la poesía es expulsada de su república ideal—, y la escultura tienen una magia semejante,³⁸ pues incluso antes que la misma poesía, ellas fueron controladas y vigiladas, y toda imagen fue tomada como imitación. Aun las estatuas culturales, que eran la presencia del dios mismo³⁹ y no su representación, fueron ridiculizadas, ya que estaba fuera de la razón creer en su consustancialidad o en sus poderes de curación. No obstante, a pesar de todas las críticas que sufrieron a partir de Jenófanes, las imágenes siempre han sido eficaces en el culto, al grado que el mismo Platón no pretendía que fueran sustituidos los dioses de la ciudad.⁴⁰

Cabe agregar por otro lado que, si bien Platón es el primero en elaborar una teoría de la imagen como imitación de la apariencia, mezcla en un concepto dos categorías que en el periodo arcaico estaban diferenciadas: *eikón*, que significaba imagen —entendida como copia de la realidad—, y *eidólon*, vinculado a la idea del doble, pero

³⁸ Azara, Pedro, *Imagen de lo invisible*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 14. "Para Vernant, el autor que mejor ha observado el nacimiento de la imagen, el moderno concepto de arte se instituyó cuando Platón liberó la imagen de la magia, concibiéndola como ficción, gráfica o literaria, que finge ser (lo) real para un público que ya no se identifica con ella y que sabe y acepta que lo que ve en el escenario es una ilusión, libre de cualquier mágica semejanza con el mundo y los dioses. El arte tendría entonces que ver con la representación y no con la presencia efectiva, con la simulación y el disímulo".

³⁹ Azara, Pedro, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁴⁰ La eficacia de las imágenes no se reduce a la Antigüedad, ya que el resurgimiento del neoplatonismo en el Renacimiento, aunado a la creencia popular en las imágenes de los santos y a la idea de que el arte se puede remontar más allá de lo sensible, dio como resultado la fabricación de amuletos, emblemas y pinturas a los que se les adjudicaba una verdadera consustancialidad.

no como producto de la imaginación, sino como una realidad externa al sujeto, inscrita en el mundo visible.⁴¹

Como ya mencionamos, la filosofía y la poesía se enfrentan en la medida que explican un mismo dominio y consideran —por lo menos en el caso de los presocráticos y de los poetas hasta Píndaro—, que su conocimiento les es revelado por el dios. En este contexto se enuncia que la verdad es accesible a través del *logos*, “[...] es evidente que ‘el *logos*’ quiere decir algo más que ‘mi discurso’: significa más bien ‘la verdad’ que expresa el discurso, una verdad que ‘permanece para siempre’ como una realidad objetiva que gobierna todas las cosas que ocurren”.⁴² En este contexto se deja a la retórica tan sólo la posibilidad de desarrollar una técnica que nada tiene que ver con el discurso que se ocupa de la verdad⁴³ —lo que las contrapone, ya que la retórica no considera que se pueda lograr una verdadera “objetividad” por medio del discurso.⁴⁴ Para ella, en el mundo intermedio del discurso,

⁴¹ Sobre esta relación *eikón-eidōlon* es muy ilustrativo el artículo de Froma I. Zeitlin, “The artful eye: vision ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre”, en Golhill, Simon, Osborne, Robin, *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 138-196, quien reproduce un texto inédito de J.P. Vernant, “Image and figuration: early Greek notions about likeness, the body, and the self”, en el cual se subraya la relación entre el surgimiento del grupo semántico vinculado con *mimesis* con la institución de un nuevo género literario: el drama griego, el cual para Platón representaba “the prototype par excellence of the illusionist techniques that are put into operation by *mimesis*”. (p. 190)

⁴² Comford, F.M., *op. cit.*, p. 142.

⁴³ Platón, *Fedro*, 266d. “[...]¿Es que puede haber algo bueno que, privado del conocimiento de que hemos hablado, se adquiriera, sin embargo técnicamente? Tú y yo no debemos en absoluto despreñar esta cuestión, sino decir qué es verdaderamente lo que queda de la retórica”.

⁴⁴ Gorgias sostiene que las percepciones no son intercambiables, lo que vemos y lo que oímos está en dos registros que se complementan pero no se sustituyen. A su vez las palabras representan estas percepciones y las transmiten a otros; en este sen-

no hay una sola verdad —sino una serie de discursos contrapuestos que nunca logran acabarse unos a los otros—; para ella, igualmente, con el *logos* —y la conciencia de que no se equivale con la verdad— podemos decir cosas maravillosas, podemos persuadir, deleitar y también, por qué no, filosofar.

La visión de Platón que consideraba “[...] que para que una cosa esté bien dicha, la inteligencia del que habla debe conocer la verdad de aquello sobre lo que va hablar”,⁴⁵ se impone sobre la de la retórica, a la que no importa esta “verdad”, pues para ella el *logos* y la verdad, la cual se identifica con el ser, no son lo mismo. La idea de que es más importante hacer manifiesta la función poética, encuentra la desaprobación de Platón, quien considera a la retórica como inferior a la filosofía y como una profesión indigna. Tal interpretación dará lugar a la idea, difundida hasta nuestros días, de que la retórica sólo sirve para componer bellos discursos, que más que persuadir nos engañan.⁴⁶

No debemos olvidar que la retórica se sitúa en el nivel de la *dóxa*, como tampoco que —como afirma Aristóteles—, si bien se

tido, el *logos* no se acerca a la realidad: la palabra miel, no es tan dulce como la miel. A su vez, los poemas nos pueden hablar de mundos inexistentes, que nos parezcan más reales que en el que vivimos.

La idea de absoluto está fuera de esta lógica y la posibilidad de conocer al ser está fuera de su epistemología, aunque no niega su existencia, cf. *Gorg.*, *Vorsokratiker*, H. Diels ed., B, 3, 84, DK; B, 3, 86, DK y B, 3, 80, DK.

⁴⁵ Platón, *op. cit.*, 259e.

⁴⁶ No obstante hoy día la retórica se ha vuelto una parte de la misma filosofía, y no hemos de ver en esto una victoria, ya que no hay vencedores ni vencidos, sino una mejor comprensión entre estas dos disciplinas.

ocupa de lo universal “[...] pues esto es lo propio de un arte, ya que lo particular es infinito y no objeto de ciencia [...]”,⁴⁷ no pretende lo verdadero sino lo verosímil;⁴⁸ para alcanzarlo, no recurre a silogismos sino a *entimemas*,⁴⁹ que no son absolutos sino que tratan con “cuestiones que parecen admitir ser de dos maneras[...]”, por tanto, no son universales ni necesarias, sino paradigmáticas (entendiendo por paradigma —de acuerdo con Aristóteles— el ejemplo, que resulta cuando dos proposiciones están comprendidas en el mismo género y una es más conocida que la otra; como cuando se prueba que Dionisio pretende ser tirano pidiendo una escolta, como antes había hecho Pisistrato).⁵⁰

Sin embargo, los poetas o rétores no crean a partir de la nada; ellos dependen de la tradición, la que les da el material para sus temas y sus formas. Por otro lado, aunque no existe una oposición a la creación de nuevos temas de discusión, éstos se dan en relación con los tradicionales —ya sea en oposición a ellos o retomándolos. Para dar

⁴⁷ Aristóteles, *op. cit.*, 1356b, 33.

⁴⁸ Aristóteles, *op. cit.*, 1357a, 35-1357b “Lo verosímil es lo que ocurre general, mas no absolutamente, como algunos definen, sino que versa sobre lo que cabe que sea de otra manera y se relaciona con aquello respecto de lo cual es verosímil como lo universal respecto de lo particular[...]”

⁴⁹ Aristóteles, *op. cit.*, 1355a, 4. “Puesto que es evidente que el método conforme a arte se refiere a los argumentos retóricos, y los argumentos retóricos son una especie de demostración (pues prestamos crédito sobre todo cuando entendemos que algo está demostrado), la demostración retórica es un entimema (el cual es, por decirlo en general, el más fuerte de los argumentos), el entimema es un silogismo (y acerca del silogismo de todas clases es propio que trate la dialéctica, o toda entera o alguna parte), es evidente que el que mejor puede considerar de qué premisas, y cómo resulta el silogismo, ese podrá ser el más hábil en el entimema, pues comprende a qué se aplica el entimema y qué diferencias tiene respecto de los silogismos lógicos”.

⁵⁰ Aristóteles, *op. cit.*, 1357b, 27ss.

una idea más clara de cómo se articula el discurso retórico, creo necesario enunciar las partes en que los rétores dividen su *techné*, así como los géneros en que se comprenden los discursos.

El arte retórica esta dividida en 5 partes: *eúresis* (*inventio*), *táxis* (*dispositio*), *léxis* (*elocutio*), *mnemé* (*memoria*) e *hypócrisis* (*actio*).

Poco entenderíamos de ella si la redujéramos a un rígido conjunto de reglas que garantizan un bello discurso a quien las siga; es necesario también que el creador esté dotado de *ingenium*⁵¹ —debemos tomar en cuenta que la retórica como *discurso* parte del mismo *sistema de formación* que la poesía, es por eso que esta noción se vincula con la inteligencia de la *metis*, la cual podemos denominar como talento. Es obvio que es necesario el estudio del arte, pero nadie sin *ingenium* podría pasar del mero ejercicio escolar, aun cuando hubiera estudiado todos los tipos posibles de discursos —incluso para Platón es importante darse cuenta de qué discurso es más conveniente para determinada situación.⁵² El rétor, como el médico, debe reconocer a través de los síntomas la situación (*katástasis*), y aplicar en el momento oportuno (*kairós*) un determinado remedio. En este contexto, el arte y la experiencia ayudan a no dejar nada al azar —con la participación

⁵¹ Horacio, *op. cit.*, 408-411. "Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est: ego nec studium sine divite vena, / nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic / altera possit opem res et coniurat amice".

⁵² Platón, *op. cit.*, 271e-272. "[...] Pero cuando se puede decir satisfactoriamente qué clase de hombre es persuadido por cada clase de discursos[...] y se conocen las oportunidades de hablar y de abstenerse de hacerlo, cuando, a su vez, se sabe discernir la oportunidad o importunidad del empleo del estilo [...] y de cada una de las formas de discursos que se aprendieron entonces es cuando en toda su belleza y perfección se ha consumado el arte de la oratoria; antes no".

de la "inteligencia artera", la que descubre los cambios y previene la acción. A partir de esta *katástasis* se escogen las diversas ideas y los argumentos, también llamados "lugares" (*tópoi*) que se tratarán en el discurso. El *tópos* en este sentido es el contexto.⁵³ La *eúresis* implica una formación y una actitud, ya que es el lugar donde se da la argumentación de los temas, que culmina en una selección de las ideas que toma en cuenta su contenido y su relación con lo que se desea decir en el discurso, que después será ordenada en la *táxis*.

En la *táxis* se disponen las ideas y temas generados en la *eúresis* y se ordenan los argumentos, reduciendo a una idea única, a una visión de conjunto, aquello que se encuentra diseminado por muchas partes, a fin de que la definición de cada cosa haga manifiesto aquello sobre lo cual se quiere instruir.⁵⁴

La *léxis* consiste en la elaboración del texto mismo, ya que se dispone de las frases y palabras de una manera clara, de acuerdo con Aristóteles —si no llamamos a las cosas por su nombre, poco entenderíamos los cambios en los significados que se dan en una metáfora. En esta elaboración se busca dar armonía y belleza, y es donde nos encontramos con todos los problemas de estilo y composición que se pueden dar en un escrito. En la *léxis* se encuentra asimismo el registro

⁵³ Por otro lado, hay que destacar que éstos no son los esquemas anquilosados en que se convirtieron a finales de la Antigüedad, cuando por influencia del cristianismo los temas dejaron de discutirse, ya que lo verdadero (*verum*) estaba dado.

⁵⁴ Platón, *op. cit.*, 265d. "El primero consiste en reducir a una idea única, en una visión de conjunto, lo que está diseminado por muchas partes, a fin de que la definición de cada cosa haga manifiesto aquello sobre lo cual se quiere instruir en cada caso, como acabamos de hacer ahora a propósito del amor[...]".

de las figuras⁵⁵ —tanto de palabra, de construcción, como de pensamiento—, también se manifiesta el estilo del autor, ya sea que se base en la lógica y en la verosimilitud, o en el ritmo de las frases. De acuerdo con el género, para la realización del texto es necesario elegir el estilo adecuado al tema que se va a tratar, eligiendo la dicción apropiada para cada parte o para cada personaje, para dar fuerza al discurso o poética, y lograr conmover al auditorio. Esto es el llamado *prepon* (*decorum*), que designa lo que va bien, lo que encaja en un texto, vinculado con la oportunidad y la medida (*métron*), apunta al ideal de armonía en el texto y busca una impresión de belleza. A esto se le llama *eklogé* (*electio*). En griego, *léxis* es la dicción apropiada, pero también es un proceso que se compone de la elección, y la composición (*synthesis*) —de hecho *léxis* viene del verbo *lego* que significa recoger, pero también seleccionar, ya que el hecho de recoger no basta para hacer un conjunto. Relacionadas con la *electio* están el *dictum* y el *modus*, lo que se dice de una cosa y el cómo se dice ésta, respectivamente, el primero de los cuales será más importante para la retórica y la poesía.

La *mnemé* designa a las técnicas nemotécnicas necesarias para poder recordar los discursos con precisión. Se considera a Simónides el inventor de las primeras técnicas que vinculan los discursos con imágenes mentales. La memoria concebida de esta manera se asemeja a un gran edificio lleno de imágenes que nos recuerdan ciertos

⁵⁵ Las fórmulas iconográficas son el equivalente en artes plásticas de las figuras retóricas, ambas denominadas *schêma* en griego. Así, los grupos escultóricos de Aquiles y Pentiselea y el Pasquino —Menelao cargando a Patroclo—, usarían un mismo *schêma*.

textos concretos. Esta técnica adquirirá gran importancia en el Renacimiento, ya que esta forma de recordar influye en la manera en que son seleccionados los tópicos en las pinturas y la forma en la que son representadas las personificaciones, como en el caso de la *Stanza della Segnatura* de Rafael, pero también dio lugar a un fuerte simbolismo que es la base de la pintura alegórica y la emblemática.

La *hypócrisis* es la declamación del discurso aprendido de memoria, tiene que ver con la presencia del orador, y con sus ademanes y gestos. A partir de las reflexiones sobre esta parte de la retórica, se derivaron normas y temas sobre la manera en que se debía representar la expresión en la plástica; éstas, a su vez, se vincularon con la idea de *pathos*, ya que se suponía que había una forma correcta y una incorrecta de representar las pasiones, tanto de acuerdo con ellas mismas, como de acuerdo con los personajes que las sufrieran.

En cuanto a los géneros, la retórica se dividía en tres: el forense (*dikanikón, genus iudiciale*), el deliberativo (*symboleutikón o genus deliberativum*) y el panegírico (*epideiktikón o genus demonstrativum*).⁵⁶ Cada uno tiene un fin diverso que condiciona la manera de hacer el discurso.⁵⁷

⁵⁶ Aristóteles, *op. cit.*, 1358b, 4. "Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo".

⁵⁷ Aristóteles, *op. cit.*, 1358b, 23. "El fin para cada uno de estos géneros es distinto, y como son tres, tres son los fines: para el orador deliberativo lo útil y lo dañoso; pues el que persuade aconseja en cuanto le parece mejor, y el que disuade disuade en cuanto le parece peor, y todo lo demás lo añaden sobre esto como accesorio, lo justo, lo injusto, hermoso o feo. Para los que abogan en justicia, lo justo y lo injusto, y lo res-

3.2 La crisis de la retórica: del ágora al claustro

Un hecho que siempre debemos tener en mente es que la retórica surge con un fuerte carácter político, en un tiempo y espacio delimitados —la Atenas democrática, en la que participaban ciudadanos libres con plenos derechos.

Esta situación cambiará en la época helenística, en la que la figura política dominante ya no será el pueblo sino el monarca. Tal cambio alterará la esencia de la retórica, la cual se volverá, por así decirlo, una retórica sin polis en la que la interacción oral dará paso a la escrita. A partir de este momento, ya no se buscará influir en la masa, sino en los grandes personajes; asimismo, a partir de la idea que considera al orador el hombre moral por excelencia, la retórica se convertirá en la base de la enseñanza, quedando así confinada, de la plaza pública al claustro. A partir de este momento, el género epidictico se adueña de los demás géneros e incluso contamina a la poesía. Por ello mismo, al perder su carácter político, el discurso comienza a estructurarse a partir de una serie de fragmentos aislados, que en buena parte son descripciones (*ékphrasis*), las que en ocasiones llegan a constituir piezas completas. Este tipo de obras obtuvo una gran aceptación en la Antigüedad, ya que permitía el lucimiento y la oportunidad de mezclar la poesía con la retórica. Por otra parte, este género sentará la base para la reflexión en las artes, pues la descripción llegará a desempeñar un papel importante en la crítica de artes plásticas, y en el Renacimiento

tante lo añaden éstos a su vez como accesorio. Para los que ensalzan y reprochan, lo honroso y lo feo, y lo demás también éstos lo ponen como añadidura".

to permitirá la recreación de algunos de los cuadros más famosos de esta época —piénsese en el Nacimiento de Venus, de Botticelli, y la Venus Anadiómena de Tiziano—, precisamente a partir de *ékphrasis*, como las de Luciano.

La influencia de la *ékphrasis* sobre la poesía y las artes plásticas es notable. Así, por ejemplo, desde el siglo V a. n. e. encontramos múltiples puntos de contacto entre la tragedia y la pintura, como en los decorados que para los dramas de Esquilo realizó Agatarco de Samos. Por su parte, la tragedia nos muestra los convencionalismos de la pintura de su tiempo, a través de los fragmentos escrásticos esparcidos en las obras. Esto podemos notarlo en las tragedias de Eurípides, cuya manera de estructurar las obras refleja la influencia de la obra de Polignoto, Zeuxis y Parrasio. Este fenómeno lo vemos igualmente en la Antigüedad tardía, en la cual, a la fragmentación de la obra, se corresponde en la pintura una fragmentación en pequeñas viñetas que sólo tienen conexión por el programa, y que, alejada del naturalismo, responde a la necesidad de expresión de ideas más abstractas —para volverse simbólica y con ello tratar de rendir adecuadamente el tema.

Por otra parte, al afianzarse la filosofía estoica en el pensamiento de la época, se difunde la idea de que el orador debe estar en contacto con las ideas filantrópicas, a fin de que pueda ponerse en contacto con la humanidad en general. En época romana, este principio dará pie a la formación de un nuevo hombre, el *litteratus*, representado por Quintiliano, mismo que hará de la retórica una pedagogía.

Tanto para la retórica como para la poesía, el criterio de unidad orgánica de la obra, que comprende el concepto de proporcionali-

dad, en donde las partes se corresponden con el todo, establecido alrededor del siglo V a. n. e., da la base para la estructuración de las composiciones tanto retóricas y poéticas como de las artes plásticas; éstas tienden a seguir las leyes de la lógica en su construcción. Sin embargo, a finales del siglo V a. n. e. y principios del IV, encontramos la tendencia al preciosismo que se manifiesta en el rebuscamiento de las frases y el cambio de la lógica por el ritmo, como base del estilo. En el campo de las artes plásticas, tenemos una búsqueda de proporciones estilizadas, que alargan la figura, pero que todavía se mantiene en cierta medida dentro de la proporcionalidad que se manejó en el siglo V a. n. e.

A partir del siglo III, encontramos que estas tendencias, heredadas del siglo IV a. n. e., se agudizan y se consolidan, haciéndose evidente un cambio en los géneros, ya que la polis, hasta entonces encargada de las obras públicas, ha dejado de ser el principal patrono de pintores, poetas y rétores, quienes pronto se convertirán en cortesanos. Consecuencia de lo anterior es el auge de un género que antes apenas se practicaba: el retrato. Igualmente, cada vez se realizan menos estatuas culturales. En cuanto a lo formal, la unidad de la obra se da en relación con el ritmo y ya no con la lógica, como en la época clásica.

En la Antigüedad tardía se producirán nuevos criterios para la composición y el terminado de la obra, ya que la idea—rectora durante la época clásica— de la necesidad de una unidad orgánica lograda por la proporción y armonía de las partes, defendida por autores como Platón y Horacio, es sustituida por el uso de una serie de fragmentos

que no tienen una relación, ni formal ni literal, pero que están unidos por un concepto ajeno a la obra y que la trasciende —al *simplex dumtaxat et unum*⁵⁸ sucede el auge del *purpureus pannus*.⁵⁹ Este cambio también lo podemos apreciar en las artes visuales, por ejemplo en la composición, ya que las escenas se delimitan y se enmarcan, y la separación es tan sólo salvada por la historia, como en el caso de la vida de Cristo. Por lo que toca a las proporciones del cuerpo humano también se dará un cambio, ya que se deja de lado la idea de la organicidad y, aunque se pretenda todavía seguir a Policleto, ya no hay una correspondencia mutua entre las partes y el todo que se expresen en fracciones, sino que se utiliza una división artificial, que se desarrollará en época bizantina, a base del uso de módulos —como la cabeza o la nariz—, los cuales indicarán la proporción que deba seguirse en la obra.

El siglo V ne marca el final de la Antigüedad, pero su heredera, la sociedad romanocristiana, que después constituirá la del Medioevo, no se siente distinta de ella sino más bien su continuadora. Así, por ejemplo, los medievales consideraban que la lengua —el latín— era la misma que ellos manejaban; en cuanto a la filosofía, no veían diferencia entre Platón y san Agustín, de no ser el hecho de que el primero no había tenido el privilegio de ser cristiano, pero en toda su obra se podía encontrar un sentido cristiano, que se interpreta como un acto de Dios.

Reducida a una oratoria escolar, cortesana, a una retórica cristiana enfocada sobre todo a convivir y deleitar a la gente, a fin de

⁵⁸ Horacio, *op. cit.*, 23.

⁵⁹ *Id.*, 15-16.

hacerle más fácil la comprensión de la verdad (*verum*), la retórica antigua —lo mismo que la cultura de donde surgió— habrá de esperar casi diez siglos, hasta que el espíritu arqueológico y restaurador de Petrarca y otros hombres del Renacimiento la saquen “de las tinieblas” y la renueven bajo la influencia de los modelos clásicos.

4. Tratados de taller clásicos y helenísticos

Cuando hablamos de tratados de taller,⁶⁰ nos referimos a aquellos que han sido escritos por pintores o escultores, es decir, a aquellos que reflejan la experiencia cotidiana del oficio y las dificultades de producir imágenes.

A diferencia de muchos escritos técnicos sobre pintura, que se parecen a recetas de cocina, que están llenos de prescripciones meramente prácticas, los tratados griegos se ocupan de problemas teóricos, ya sea sobre la composición, la perspectiva, la proporción y reflexiones sobre la propia obra, su significado y sus alcances —por ejemplo, por los testimonios de Vitrubio, podemos darnos cuenta de la relevancia que los temas de geometría y aritmética tenían para la pintura y la escultura, aunque éstas no siempre se asociaban a la doctrina de las proporciones del cuerpo humano, sino también a la composición de la misma obra.

Los primeros tratados de que tenemos noticia son los de Teodoro de Samos y Quersifrón de Éfeso, que datan de la segunda mitad del siglo VI a. n. e. y son representativos de la serie de cambios que se

⁶⁰ Estos textos están pensados como una guía para los artistas que los leen; sus autores los dirigen a otros artistas y piensan que sus ideas y experiencias serán de utilidad en la práctica cotidiana.

van dando durante el periodo arcaico.⁶¹ Estos tratados, además de enseñarnos a unos artistas orgullosos de su trabajo, nos muestran el deseo de éstos por acceder al ámbito de la literatura, y con ello de ganar el prestigio y fama que ésta supone.

El periodo que va del final del siglo VI al principio del siglo V a. n. e. se caracteriza por la ruptura, cuando el mundo arcaico es confrontado por lo que llamamos clasicismo: después de la victoria de los griegos sobre los persas, tenemos ya otro mundo; Jenófanes, Píndaro y Esquilo no comparten la misma *episteme* que Gorgias, Sócrates, Platón y Sófocles. Hay un renovado ataque a los valores tradicionales, que se muestra en la sofística y en la tragedia, y que provoca una reacción que se refleja en los textos de Platón. En el caso de las artes plásticas, este cambio se manifiesta en los nuevos edificios y esculturas de la Acrópolis y en el pórtico pintado de Polignoto, que marcan el inicio de un nuevo periodo en el arte griego.

El tratado representativo de este momento es el *Canon* de Policleto, el cual registra el cambio de la concepción de cuerpo del periodo arcaico al clasicismo, y se refiere explícitamente a las proporciones que debe tener el cuerpo humano; dejando atrás la idea que relaciona exteriormente a miembros autónomos y que nada tiene que ver con la idea de organismo.⁶²

⁶¹ Recordemos que el despertar de la filosofía en Jonia coincide con el comienzo del siguiente siglo, lo que hace que la segunda mitad del siglo VI a. n. e. sea el comienzo de nuevas formas de pensar, tanto en la lírica, como en la sofística o la filosofía.

⁶² Sobre la manera en que los griegos concebían el cuerpo v. Snell, Bruno, *La cultura griega e le origini del pensiero europeo*, Turín, Giulio Einaudi, 1963, pp. 26-29; Vernant, J.-P., "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", en Felier, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*,

En el siglo IV nos encontramos con obras, tanto de la plástica como de la literatura y de la retórica, que todavía se apegan a las ideas clásicas de unidad y belleza que vemos expresadas en el *Canon* de Policleto, pero también vemos que hay un refinamiento que se manifiesta por un deliberado distanciamiento de las proporciones correctas, como en el caso de Lisipo, quien a mediados del siglo IV a.e. formula un nuevo canon para la representación del cuerpo humano en la escultura que, rechazando las enseñanzas de Policleto, refleja una preocupación por la gracia y la estilización de las figuras. Este preciosismo también lo podemos ver en la literatura, como en la tragedia de la época, más preocupada por los efectos de cada escena que por la unidad de la obra.

En la primera parte del periodo helenístico, aproximadamente en el siglo III a.e., se da una consolidación de este tipo de textos cuya temática los acerca a lo que hoy llamaríamos historia crítica del arte, que fue parte de una definición sistemática de las artes plásticas, a la que acompañaba una nueva visión histórica que contemplaba la idea del progreso de las mismas. Lo más probable es que estos historiadores consideraran la historia del arte como una sucesión de respuestas a determinados problemas artísticos. En este sentido podemos comprender una noción de progreso que comprende las soluciones del arcaísmo, junto a los logros "definitivos" del periodo helenístico. Si bien la interpretación de la noción de progreso entre los griegos no está exenta de problemas, en lo que respecta a este campo podemos

Madrid, Taurus, 1990, pp. 18-47, y Biraud, Michèle, "La décence et l'absence du corps", en *Les Études Classiques*, t. LIX, n. 4, oct. 1991, pp. 335-343.

hablar de un cierto perfeccionamiento acumulativo, ya que, como dice Tucídides, "en cualquier *techné* la última tiene la ventaja".

Estos tratados compendian la tradición teórica anterior presentándola de forma accesible a quienes no eran artistas, pero al mismo tiempo enfrentan nuevos dilemas, ya que esta crítica de arte da lugar a la valoración excesiva del arte de los siglos V y IV y, al ponerlo por encima de las producciones de su propio tiempo, se inicia lo que será llamado neoatcicismo o neoclasicismo.

En el caso de los testimonios⁶³ de la Antigüedad griega y romana, nos encontramos con el problema de que, aunque sabemos de muchos pintores y escultores que escribieron sobre artes plásticas —como el ya mencionado Policleteo de Argos, Eufanor de Istmo, Jenócrates de Atenas o Antígono de Caristo—, salvo el *De architectura* de Vitrubio, del siglo I a. n. e., que se conserva íntegro, sólo conocemos algunos de sus textos por testimonios encontrados en otros autores como Plinio, Quintiliano, Varrón, Luciano, Plotino, Aristóteles o Platón, a ninguno de los cuales podemos considerar un artista del modo en que consideramos artista a Leonardo, ni a sus textos un reflejo fiel del arte de su época, como sucede con los escritos de Giorgio Vasari.

⁶³ Al igual que en el caso de los testimonios literarios, tenemos restos de pintura griega, pero no la de los grandes autores, como Polignoto, Parrasio o Apeles. Para los griegos, la pintura era el arte gúfa de entre las artes plásticas, de la que se nutrían las demás manifestaciones de la plástica, incluyendo a la escultura. Por eso se depende de la pintura de vasos, de los relieves escultóricos, de la pintura mural etrusca y de murales y de mosaicos, tanto helenísticos y romanos, para reconstruir la apariencia que pudo tener la pintura en esa época.

4.1. Sobre la proporción en la Antigüedad

4.1.1. *Antecedentes*

En general, no existen muchos estudios sobre las teorías de la proporción, ya que la idea de que exista un sistema racional⁶⁴ —matemático o geométrico— subyacente a la obra, se contrapone con la idea contemporánea, heredera de la estética romántica, de que la obra de arte es algo meramente irracional.

Dependiendo de la época en que fueron formuladas, tales teorías han perseguido diferentes objetivos: la obtención de la belleza, el interés por establecer una norma, un orden o simplemente una convención.

Elas no buscan fijar una norma que tome la media del individuo real —como en una estadística—, sino la de un cuerpo *convencional*, que pueda ser restituido en diversas poses y escalas y en diversos soportes —como una tela o una piedra. Así, por una parte tenemos lo real, y por la otra esa norma convencional u objetiva que también depende de la concepción que se tenga de “realidad” en cada época. En el otro lado de la cuestión está la manera en que se da la representación —ya sea bidimensional o tridimensional—, que se basa en

⁶⁴ Panofsky, Erwin, *La historia de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos*, Madrid, Alianza, 1979, p. 78. “Por una teoría de las proporciones, si tenemos que comenzar con una definición, entendemos un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística [...]”.

estas teorías de la proporción y las usa para rendir un cuerpo dentro de una forma dada. En la relación de estos dos conceptos —la norma y la manera—, podemos ver el desarrollo y la diferencia de los estilos.

Según Panofsky,⁶⁵ existen tres posibilidades para formar tales teorías, de acuerdo con lo que él llama *proporciones objetivas* (las medidas del objeto real), y *proporciones técnicas* (las medidas de la representación plástica), la primera de las cuales consiste en aspirar a la definición de las proporciones *objetivas*, sin preocuparse por su relación con las *técnicas*; la segunda, en pretender fijar las proporciones *técnicas*, sin prestar atención a su relación con las proporciones *objetivas*, y la tercera en hacer coincidir a ambas. Además, para comprender las diferencias entre los sistemas, tenemos que considerar tres variables que aparecen en todos ellos.

La primera se aplica a los objetos de la representación, como objetos que se mueven, ya que todo cuerpo en movimiento modifica sus proporciones totales, así como las del miembro que se mueve. La segunda está vinculada a la percepción del artista del escorzo, como una percepción ocular normal. Finalmente la tercera toma en cuenta la percepción en perspectiva de la obra por el público —que en ocasiones hace que el artista deba compensar su obra por medio de un deliberado distanciamiento de las proporciones correctas.

A través del tiempo se han usado, en las artes plásticas, estas tres maneras de combinar las proporciones objetivas con las técnicas

⁶⁵ Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 79.

para conformar una "teoría de las proporciones humanas".⁶⁶ Cada estilo, que tiene diferentes exigencias para la representación del cuerpo humano en cada caso, condiciona la elección de una de estas tres combinaciones.

4.1.2. *La proporción entre los griegos. El Canon de Policleto*

Los griegos tuvieron un canon de proporción antropométrico, cuya definición convencional del cuerpo no condicionaba la teoría constructiva.⁶⁷ Si bien indicaba las proporciones ideales de éste, no condicionaba la realización de la obra y tampoco definía el modo de la representación, a diferencia del que usaron, por ejemplo, los egipcios.

Dicho canon, al tiempo que dio la posibilidad de representar cualquier objeto en perspectiva, propició también la búsqueda del movimiento aparente en las piezas y en las pinturas, y fomentó los cambios tan rápidos que se sucedieron en las artes plásticas en Grecia a lo largo del siglo V a. n. e.

⁶⁶ Por ejemplo, los egipcios igualaron las proporciones técnicas con las objetivas, es decir, crearon un objeto ideal al que se le tomaban las medidas, para luego transferirlas a una teoría constructiva que reglamentaba cada paso de la transferencia de la imagen a la pared o a la piedra. A los egipcios no les importaba el punto de vista del espectador, ya que muchas de las obras no estaban hechas para ser observadas, lo importante era que lo que representaban fuera lo verdaderamente real, ya que desde su visión del mundo, el mundo visible no era el que importaba, sino el de la eternidad al que las esculturas y pinturas representaban.

⁶⁷ Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 85. "[...] Al artista que observaba este canon no se le pedía que se abstuviera de representar las variaciones anatómicas y miméticas, ni de recurrir a los escorzos, ni mucho menos se le impedía adaptar, de ser ello necesario, las dimensiones de su figura a la experiencia visual objetiva del observador [...]"

El canon griego es un sistema de proporción de fracciones comunes que se relacionan con un todo; su invención se atribuye a Policleto de Argos (450-420 a.n.e.),⁶⁸ quien lo enunció en un tratado llamado *Canon*, el cual se acompañaba además de una escultura en bronce a la que se daba el mismo nombre. Policleto fue un especialista del bronce, quien en un primer momento se dedicó a hacer esculturas de atletas victoriosos en Olimpia. Aunque es el único escultor del que tenemos piezas que son indiscutibles, lamentablemente todas son copias romanas en mármol. Su escultura más famosa, el Doríforo, es identificada como la escultura del *Canon*. Más preocupado por aspectos teóricos que prácticos, se vincula con la especulación del pitagorismo y con la tradición médica griega; trata de dar una explicación filosófica que justifique su práctica artística y lo acerque al prestigio que tenían oradores y filósofos, sin por eso dejar de ser artista él mismo. Tenemos varios pasajes, editados por Diels en sus fragmentos de los presocráticos, de los cuales el más famoso está en el *De temperamentis* de Galeno,⁶⁹ aunque también está el que se encuentra en el *De*

⁶⁸ Policleto formaba parte de una familia peloponésica de escultores, que llevaban el mismo nombre, activos tanto en Sicilia como en Argos, razón por la cual no tenemos datos biográficos precisos de él. Junto con Fidias, son los dos grandes nombres de la escultura del siglo V a.n.e.

⁶⁹ Galeno, *De temperamentis*, en *Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 276. "La belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes, sino en la proporcionalidad de las partes, como entre un dedo y otro dedo, y entre todos los dedos y el metacarpo, entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo, en realidad entre todas las partes entre sí, como está escrito en el *Canon* de Policleto. Para enseñarnos en un tratado toda la proporción del cuerpo, Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua, como al tratado, *Canon*".

audiendo de Plutarco.⁷⁰ Sólo nos podemos hacer una idea aproximada del *Canon*, ya que al tener testimonios literarios fragmentarios y fragmentos de esculturas, no podemos saber cómo era el sistema tal y como lo pensó su autor, pues para eso haría falta o la escultura original o el texto completo del tratado.

El *Canon* de Policleto, tan importante para relacionar la proporción y la simetría en la Antigüedad con la noción de belleza, también trataba otros temas, como el acabado de la pieza, todos los cuales trataremos más abajo. La intención de Policleto en el *Canon*, como nos muestran las citas de Galeno y Plutarco, es dar una norma que indique cómo alcanzar la belleza. En ambas se menciona la construcción de la figura como una totalidad, aunque en la de Galeno se aborda en concreto el problema de la proporción del cuerpo, en el sentido de “la proporcionalidad de las partes”, mientras que con la de Plutarco completamos la noción de la relación de las partes y el todo.

Este canon, que respondía a las nuevas necesidades de los artistas,⁷¹ muestra una preocupación por el problema de la belleza y

⁷⁰ Plutarco, *De audiendo*, 13, 45 c. “En toda obra, sabemos, la belleza resulta de una multiplicidad —si puede decirse— de elementos calculados que contribuyen en un mismo resultado feliz, de acuerdo con las exigencias de una cierta justeza de proporciones y armonía[...].”

⁷¹ Desde el principio del siglo V a.n.e., en el arte griego se da la búsqueda de un naturalismo que trata de representar las diferentes texturas de las superficies, el movimiento a partir del uso del contraposto y una unidad en la pieza que supere las vistas diferenciadas de la escultura anterior.

Estas innovaciones culminan con la aparición del estilo clásico temprano, que inicia la serie de cambios que culminan en la reconstrucción de la Acrópolis de Atenas. Sin embargo, las ideas sobre la belleza que surgen junto con estas innovaciones se concretaron en el clásico maduro, en donde los artistas no seguían ya las reglas estrictas

cómo obtenerla dentro de sus obras. Estos problemas formaban parte de las discusiones en los talleres; ello condujo a la elaboración de tratados, cuyo fin era fundamentar la *techné*, aclarando las dudas al artista a partir de reflexiones filosóficas. No debemos olvidar que también estaba la escultura que ilustraba el tratado de forma ostensiva, de forma que no se dejaba de lado lo propiamente "técnico" en la escultura.

La belleza así definida depende de la *symmetría*,⁷² definida de modo general como la consonancia de las partes con el todo y de éstas entre sí. Esta idea va a marcar ante todo el modo de la composición de la obra, dirigido a construir un todo compuesto por partes que funcione del modo en que lo hacen los organismos vivos. Sin embargo, como vemos en la cita de Plutarco,⁷³ este principio puede aplicarse también a un texto, por estar igualmente compuestos por partes.⁷⁴

La idea que asocia la *symmetría* a la belleza es dominante en el arte de la Antigüedad y del primer Renacimiento.⁷⁵ En la idea de la

tas de una tradición que les imponía totalmente la forma de la representación, sino que se imponía la búsqueda de la excelencia de una forma más personal, tal como había pasado en la lírica en el período arcaico.

⁷² La palabra *symmetrós* es un compuesto que tiene como base el sustantivo *métron*, que significa medida. *Symmetrós* significa, en un primer momento, que se puede medir, que tiene una medida común con otra cosa o que conviene; luego tomó la acepción de bien proporcionado que es la que fue relacionada a la idea de belleza en la Antigüedad. En todo caso *métron* también implica la justa medida en el verso de una poesía, cosa que debemos tener en cuenta para el siguiente apartado.

⁷³ V. *supra*, p. 33, n. 53.

⁷⁴ Plotino, *Eneadas*, I, 6, 1. "[...] Pues bien, todos o poco menos que todos afirman que es la proporción de unas partes con otras y con el conjunto, a una con el buen colorido añadido a ella, la que constituye la belleza visible, y que para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas".

⁷⁵ Alberti, Leone, Battista, *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991, IV, 2, p. 246.

belleza asociada a la simetría también encontramos, como parte del *Canon* de Policleto, la dificultad del acabado de la obra, que también aparece citada en dos textos de Plutarco, el primero de los cuales está contenido en las *Quaestiones convivales*, que dice:

Lo más difícil entonces de la obra, es cuando uno ha llegado en el trabajo de la arcilla hasta el espesor (grueso) de una uña.⁷⁶

y el segundo en el *De profectibus in virtute*:

El trabajo se vuelve más difícil cuando el trabajo llega a la uña (la uña del dedo de la mano o del pie).⁷⁷

Esta idea, que implica el concepto de terminado, nos indica que la obra, para ser llamada tal, debe ser redonda, completa, y aunque en los dos textos atribuidos a Policleto pareciera tan sólo una cuestión de técnica, no es ajena a otros autores.

Así, la vemos aparecer en Platón:

Un ateniense.- Tú sabes que así como el trabajo de los pintores no parece tener fin cuando se trata de cualquier figura, antes bien no parece que puedan terminar nunca de retocarla avivando o rebajando los colores [...].⁷⁸

⁷⁶ Plut., *Quaest. conv.*, II 3, 2.

⁷⁷ Plut., *De profectibus...*, 17p. 86A.

⁷⁸ *Leyes*, 769 b.

en Horacio:

Vosotros, oh sangre pompilia, repressed el poema
al que muchos días y muchos borrões no reprimieron
y no castigaron hasta la uña diez veces cortada.⁷⁹

en Quintiliano:

Alguna vez, pues, ha de haber alguna cosa que nos agrade, o que a lo
menos nos satisfaga, de manera que la lima sirva para pulir la obra, no
para destrozarla.⁸⁰

y en Plinio el viejo, cuando se refiere a Apeles en relación a Protógenes:

[...]pues dijo que en todos los puntos Protógenes le igualaba e incluso
le superaba, pero que había uno en el que él sobresalía: sabía retirar la
mano del cuadro [...].⁸¹

Esta cuestión, que también abarca el tema de la experiencia, importante para toda *techné*, no es ajena a otros campos, por ejemplo el de la poesía o la retórica. No obstante que todos los autores reconocen la dificultad de saber cómo terminar una obra —en lo que también entra el

⁷⁹ *Op. cit.*, 292-294.

⁸⁰ *Institutiones oratoriae*, Libro X, 4.

⁸¹ *Historia natural*, 35, 80.

concepto de *symmetría*—, notamos una cierta separación entre las citas atribuidas a Policeto y las de los otros autores, ya que en apariencia las del primero son eminentemente técnicas, pero en realidad apuntan a lo mismo que los otros autores. La única cita que se aparta en realidad de las demás es la de Platón, ya que en ella se excluye la idea de que se requiere de cierta astucia o maña para saber determinar el momento adecuado —*kairós*— para terminar el trabajo —como en el pasaje de Plinio citado arriba.

La determinación del *kairós*, el momento oportuno, la ocasión, que obliga a prever el resultado de la obra, por ejemplo un bronce o una pintura, se encuentra también en la escritura del discurso que sabrá persuadir a determinado público o en el poema que conmoverá al lector. La *metis* del pintor o del poeta debe saber cómo atrapar el momento fugaz, que lo llevará a saber terminar su obra —en el caso del rétor, no sólo apunta al acabado sino que debe indicar además el tipo de discurso para cada auditorio y la manera de pronunciarlo.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos poner en perspectiva ciertas dificultades para dilucidar el contenido de las citas de Policeto, relacionadas con el acabado de un boceto de arcilla. Vemos en los dos pasajes de Plutarco que la palabra “uña” tiene una especial importancia.⁸² La idea, difundida por Diels y manejada por mucho tiem-

⁸² Cf. Gauer, Werner, *Zu einem Zitat aus dem Kanon des Poliklet*, Hermes 106, Band 2, 1978. Suponemos que la mención de la arcilla en este caso se refiere a un estado preparatorio, anterior a la cera con la que se hará la fundición en bronce. En las piezas fundidas a la cera perdida el modelado de los detalles más finos se hace en la cera, no en la arcilla. Creemos que se debe referir al acabado meticuloso de los deta-

po, aludiría a la delicadeza del modelado de los detalles más pequeños, pero es incompatible con el trabajo de una pieza en bronce. La importancia del fragmento, sin embargo, radica en la vinculación de una idea teórica —la obtención de belleza—, con problemas prácticos propios de la composición total de la pieza, además de que nos muestra cómo se efectuaban los préstamos de una *techné* a otra y como a su vez estas ideas se reelaboraron en la filosofía.

El hecho de que toda la pieza tiene que responder, desde los grandes volúmenes hasta los que tienen “el espesor de una uña”, a una medida que se debe apreciar en toda la pieza, como nos indica la cita de Galeno, vincula la idea de *symmetría* con problemas propios de la escultura, pero también, al tomar en cuenta la idea de la belleza y de la proporción nos lleva a los problemas del *métron*, que son propios de la poesía. Ello permite a muchos escritores usar estos pasajes para explicar problemas relacionados con la composición de sus obras.

Estas dos citas se complementan con el pasaje de las *Leyes*, ya que, al compararla con la anécdota de Plinio, Platón nos revela algo más. Para Platón, las cosas se terminan bien cuando se siguen los dictados de la tradición, que no son mejorables con el tiempo.⁸³ Sin embargo, aunque sí sabe lo delicado que es el trabajo de las figuras, no parece tenerle demasiado respeto, ya que cualquier cosa que emplee

les en relación con la forma total, como señala Gauer, y no con las dificultades técnicas de la misma cera en relación con el vaciado —como expone Diels—, ni con la textura de la superficie que se debía dar en la cera e incluso ya en el bronce.

⁸³ Platón, *Leyes*, 656c.

la astucia es sopechosa, más aun en el caso de la pintura, que es una actividad manual.

Ya he mencionado que Platón rechaza el conocimiento que da la *metis*; que para él todo lo que tenga que ver con este "saber" hacer las cosas y el conocimiento del momento preciso de aplicar éste no es sino *dóxa*,⁸⁴ con toda la carga negativa que tiene este concepto en su obra. En contraste, para el resto de las citas, en especial Plinio y Quintiliano, "saber" retirar la mano en el momento exacto⁸⁵ es muestra de que quien ejecuta la obra es un maestro y no un artesano cualquiera, ya que saber terminar implica no destrozar la obra sino corregir lo justo; por ello, además de estar dotado de *metis*, el rétor o el pintor deben conocer el arte y la tradición.

⁸⁴ *V. supra*, pp. 20 y 27, n. 37.

⁸⁵ Delienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 176, n. 49 "A propósito de la Atenea que extiende su mano sobre el horno se imponen dos aclaraciones. En primer lugar, sobre esta mano artesanal. La Atenea 'técnica' no es una simple obrera, *bánau-sos*, sino siempre maestra, *cheirónax*, artesana de probada destreza. Si se desea mencionar la inteligencia y habilidad técnicas de Atenea se alaba su mano [...] La mano extendida sobre el fuego es el signo del dominio que Atenea ejerce sobre el *kairós*, la oportunidad que se debe coger al vuelo: el buen ceramista debe conocer el momento en que sus objetos se hallan bien cocidos, en su punto: ni mucho ni poco [...]"

5. Armonía y número en las artes plásticas

El estoicismo y el neoplatonismo fueron las dos escuelas filosóficas de la Antigüedad que más influyeron en el Renacimiento, ya que sus ideas se transmitieron a la Edad Media a través de textos de compiladores de la Antigüedad tardía y los padres de la Iglesia.

“El estoicismo fue el movimiento más importante e influyente en la filosofía helenística⁸⁶ pues dominó todas las tendencias hasta el despertar del platonismo y de los estudios aristotélicos en el siglo I a. n. e. También hizo sentir su influencia sobre los estudiosos de la Antigüedad tardía, y fue durante mucho tiempo el contrapunto del cristianismo y de otras religiones orientales, habiendo influido poderosamente incluso en pensadores cristianos como san Agustín. Tanto el estoicismo como el neoplatonismo fueron filosofías que buscaban la salvación individual; aunque el estoicismo estaba más centrado en la ética y le daba poca importancia a la metafísica, a diferencia del neoplatonismo, el cual hizo de ésta el fundamento de aquélla.

El neoplatonismo surge en el siglo III n. e. como la última gran filosofía antigua, cuya figura más destacada es Plotino. Si bien éste

⁸⁶ Long, Anthony, A., *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*, Madrid, Alianza, 1984, p. 111.

toma muchos elementos presentes en la obra de Platón, no podemos catalogarlo como un exégeta sino como un filósofo original que separa de una manera más radical que Platón el mundo material del supra-sensible, al considerar la materia como el origen del mal y por ello mismo incapaz de reflejar adecuadamente las Ideas.

Para Plotino, a diferencia de Platón, las artes plásticas sí se remontan en su imitación a los primeros principios, por lo que no las rechaza. La obra de arte dependería entonces de una forma ideal que se manifiesta en la materia de la obra, pero que estaba antes en la mente del artista, ya que si se pudiera contemplar esta imagen mental sería mucho más bella que la obra misma.

La obra es bella por depender de la Idea de belleza, que no está compuesta de partes, ya que la divisibilidad y la multiplicidad son parte del mundo material, el cual no puede ser la fuente de aquélla.⁸⁷ Al enunciar su concepto de belleza, Plotino excluye a la *symmetría*, pues implica la idea de un todo formado por partes. Esto planteó un problema más complicado para las artes plásticas porque, a diferencia de Platón, quien niega validez al arte por considerarlo la copia de la copia—esto es del mundo sensible, que a su vez es imagen del de las Ideas—, y sólo le da la posibilidad de acercarse a las Ideas a costa de sacrificar la originalidad y la libertad de creación, Plotino piensa que

⁸⁷ Plotino, *Eneadas*, I, 6,1, *ibidem*. "Según esta teoría nada simple, sino forzosamente sólo lo compuesto, será bello. [...] Y, sin embargo, si el conjunto es bello, también las partes deben ser bellas, pues cierto es que la belleza no debe constar de partes feas, sino que debe haber tomado posesión de todas ellas. Además, según esta teoría, los colores bellos, al igual que la luz del sol, siendo simples, no tomando su belleza de la proporción, quedarán excluidos de ser bellos [...]".

el arte toma como modelo a las Ideas, tarea imposible, ya que nunca podrá representarlas de un modo adecuado, pues considera que la materia no sólo es inferior a la forma, sino que se resiste a ella y por ende se la identifica con la privación⁸⁸ y el mal. En consecuencia las ideas en la mente del artista siempre serán más bellas que la obra, ya que no están vinculadas con la materia, que siempre quedará condenada a no poder reproducir del todo las Ideas y a ser contemplada en referencia a ellas.⁸⁹ Esta idea de la belleza, si bien trata de defender el arte de los argumentos de Platón, al mismo tiempo lo condena a una dependencia total de las Ideas, dando por resultado una pérdida de autonomía, ya que al ser un producto que nos ayuda a contemplarlas, carece de fin

⁸⁸ Plotino, *Eneadas*, II, 4, 16. "[...]Y por eso, aun no siendo ente, como es algo en ese sentido, se identifica con la privación, si la privación es contraposición a quienes tienen rango de razones [...] Porque lo que está falto de una cosa pero tiene otra, podrá quizá ser intermedio entre bueno y malo si es igual en ambas direcciones. Pero lo que no tiene nada porque está en penuria, mejor dicho, por ser penuria, forzosamente será malo. Porque no es verdad que la materia sea penuria de riqueza, sino que es penuria de sabiduría, penuria de virtud, de belleza, de fortaleza, de conformación, de forma, de cualidad. Entonces, ¿cómo no ha de ser deforme? ¿Cómo no ha de ser totalmente fea? ¿Cómo no ha de ser totalmente mala? [...]".

⁸⁹ Plotino, *Eneadas*, V, 8, 1, *apud*, *Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gill, 1982, p. 239. "[...]La materia no poseía esta forma, sino que ésta existía de antemano en el pensamiento del artista, antes de penetrar en la piedra. Pero estaba en el artista, no en cuanto que éste posea ojos y manos, sino en cuanto él participa del arte. La belleza está en el arte y en mucha mayor medida, ya que la belleza que ha penetrado en la piedra no es la que hay en el arte, sino que ésta permanece inalterada en sí misma, introduciéndose en la piedra sólo una belleza más limitada, derivada de ella, y tampoco ésta permanece pura y tal como lo desearía el artista, sino que se manifiesta únicamente en la medida en que la piedra puede obedecer al arte".

propio y se debe dejar poco a poco, pues, para Plotino, aferrarse a lo material es éticamente condenable.⁹⁰

A la filosofía neoplatónica le antecede el renacimiento del pitagorismo, que también toma elementos de la filosofía de Platón y los incorpora a su teoría matemática, con lo que da fundamento a una corriente mística que se ve reflejada en la numerología, uno de cuyos representantes es Nicómaco de Gerasa quien, en el siglo II ne, compuso una serie de tratados —tanto matemáticos como musicales— que reflejan esta tendencia. Este tipo de obras fue muy populares tanto entre los neoplatónicos como entre los compiladores de la Antigüedad tardía, y por lo mismo influyeron en la Edad Media y el Renacimiento.⁹¹

Sin embargo, existen además corrientes filosóficas anteriores influidas por el pitagorismo, como la referente a la de las teorías musicales, desarrollada por Aristóxeno de Tarento,⁹² uno de los discípu-

⁹⁰ Plotino, *Eneadas*, I, 6, 8, "Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de las que éstas son imágenes [...] el que se aferre a los cuerpos bellos y no los suelte, se anegará no en cuerpo, sino en alma, en las profundidades tenebrosas y desapacibles para el espíritu [...]"

⁹¹ Las concepciones pitagóricas se transmitieron en la Edad Media y el Renacimiento a través de compilaciones como las de Macrobio y Calcidio, entre otros. El primero tuvo mayor popularidad gracias a la gran cantidad de temas que trata de manera clara y breve, e influyó a autores como Boecio, Isidoro de Sevilla, Tomás de Aquino, Petrarca y Dante. A partir de su obra, que tiene una gran influencia neoplatónica, muchos de los autores mencionados tomaron sus concepciones sobre el número y su relación con la música, y la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos.

⁹² Aristóxeno de Tarento es un musicólogo de importancia en la Antigüedad, anterior a este auge del pitagorismo que hemos mencionado. Se sabe que estuvo influido por las doctrinas atribuidas a Pitágoras e incluso escribió su biografía.

los de Aristóteles. Ella se basa principalmente en la doctrina de su maestro y se aleja un tanto de las interpretaciones platonizantes de la doctrina pitagórica. Sus ideas fueron dominantes durante mucho tiempo, pero poco a poco fueron absorbidas por doctrinas pitagóricas de influencia platónica, como la de Nicómaco, que fundieron en un sólo cuerpo las dos tendencias.

Hay que considerar que, para un pitagórico, el estudio de la música era completamente matemático; también la astronomía se veía como una geometría aplicada a los cielos, ya que sus planos y líneas dependen en última instancia de los números. Estas teorías, que tienden a unir las matemáticas, la geometría, la astronomía y la música en una unidad—tradicón que se conserva en el *quadrivium* medieval—, tienen su base en la teología pitagórica que hace de los números el fundamento y origen de la Naturaleza.⁹³ Este carácter que adquieren los hace superar los límites de la matemática⁹⁴ y da base a la numerología, ya que los números se convierten no sólo en el origen sino en la explicación de todo lo existente. Incorpóreos y perfectos, no cambian

⁹³ Macrobio, *Commentary on the Dream of Scipio*, I, VI 4-5. "[...] that in affirming the dignity belonging to all numbers we showed that they were prior to surfaces, lines, and all bodies; and besides we learned a moment ago that numbers preceded the World-Soul, being interwoven in it, according to the majestic account in the *Timaeus*, which understood and expounded Nature herself. Hence the fact which wise men have not hesitated to proclaim is true, that the soul is a number moving itself".

⁹⁴ En esta teoría los números se relacionan con figuras y sólidos, por ejemplo el 2 es la línea, el 3 es la primera superficie, el 4 es el primer sólido, etcétera. Pero también cada número puede representar los más variados aspectos de la realidad, el 4, considerado aisladamente, es un número de erección: los cuatro elementos o las cuatro estaciones, todo esto se basa en que el número, al ser origen de la Naturaleza, gobierna también sus cielos.

como la materia a la que dan forma, preceden a las superficies, a los objetos y a la misma Naturaleza en el sentido que les dan origen; también el alma es un número, ya que al ser incorpórea y perfecta es similar a él.

Como ya mencionamos, la influencia de las matemáticas a través de estas teorías musicales no es extraña a las artes plásticas; antes bien, el concepto de *harmonía*⁹⁵ está contenido en ellas. Sin embargo, con el tiempo, tal concepto tomará un significado semejante al de *symmetría*, y aunque de hecho ésta no es la única transformación que sufrirá el concepto de *harmonía*, tendrá todavía una más, cuando la teoría musical de origen pitagórico se adapte a la filosofía neoplatónica.

Ya mencionamos el rechazo de Plotino a la *symmetría* como fundamento de la Belleza, por lo que la filosofía neoplatónica propone a la *harmonía* en lugar de ésta. La belleza fundada en la armonía dependerá entonces del acuerdo del todo con ciertas relaciones numéricas, que darán una proporción determinada y provocarán que se dé un sonido agradable. Pero no olvidemos que lo que se puede medir o contar se puede representar con números,⁹⁶ de ahí que no sólo los to-

⁹⁵ Derivada de *háarma*, que originalmente designaba el eje del carro de combate o las ruedas, *harmonía* significó en un principio unión, coyuntura, y en Homero, acuerdo, contrato. En cuestiones anatómicas, como en Hipócrates, tobillo, armazón, estructura, y en música, las cuerdas de la lira, y de ahí escala musical, modo, etcétera.

⁹⁶ Nicómaco, *The Manual of Harmonics*, IV. "We must observe here that the greater and the lesser depend upon the quantity we obtain by our tightening or slacking of strings [...]Wherefore, it is abundantly clear that all these factors are governed by number. For quantity is held to be the property of number and number alone".

nos o los intervalos puedan ser medidos, sino que también lo sean las proporciones en una pintura o los versos de un poema.

La idea de que hay un fundamento matemático que da razón a toda la naturaleza, mezcla la idea de belleza con el número a través del concepto de *harmonía*, y al proponer que el número gobierna los ciclos naturales y que, cuando producimos una obra bella, también nos sometemos a él, da por resultado la conocida relación entre el macrocosmos y el microcosmos que es tan común en la filosofía neoplatónica, y que influyó tanto en la *episteme* del Renacimiento.

Dentro de esta concepción de la belleza, la teoría de la *Musica mundana*⁹⁷ —que tiene un claro origen pitagórico— cobra una importancia muy grande. La primera vez que aparece este enunciado, en donde vemos convertida a la astronomía en una especie de arquetipo musical, es en la *República* de Platón,⁹⁸ en donde se menciona que la armonía y la astronomía son “ciencias hermanas” y, un poco más adelante, en el mito de Er, en el cual se expone de forma detallada la “Armonía de las esferas”. Según Platón, había ocho esferas que giraban atravesadas por el huso de la necesidad, representaban las estrellas fijas, el sol, la luna, y los 5 planetas y en cada una de ellas había una sirena que emitía un tono determinado mientras giraba la esfera.⁹⁹

⁹⁷ Eco, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, p. 32. “On the other hand, the theory of *musica mundana* led also to a more concrete conception of beauty —of beauty in the cycles of the universe, in the regular movements of time and the seasons, in the composition of elements, the rhythms of nature, the motions and humours of biological life: the total harmony, in short, of microcosm and macrocosm”.

⁹⁸ Platón, *República*, 530d.

⁹⁹ Platón, *op. cit.*, 616a - 617c.

De acuerdo con lo anterior, los planetas y las estrellas no sólo describen órbitas y figuras explicables por la geometría y la matemática, sino que, en virtud de su movimiento, producen sonido. El tono de éste depende de la velocidad y el peso de cada uno de ellos, pero al mismo tiempo se supone que estos tonos se distribuyen de acuerdo con las mismas relaciones numéricas que encontramos en las escalas musicales. Según esta teoría, la música que producimos no hace sino imitar la que producen los cielos y, ya que todo el universo goza de esta concordia, podemos encontrar la misma razón en todas sus partes, de las más grandes a las más pequeñas.

Vinculando la idea de *harmonía* con la de macro-microcosmos podemos concebir qué se pretendía decir cuando se hablaba de obtener belleza a través de la *harmonía*, pero al mismo tiempo debemos tomar en cuenta que, al absorber ésta los contenidos del concepto de *symmetría* e imponerle sus contenidos a la proporción —no faltos del conflicto de la unión de estas dos ideas—, se logró asociar el concepto a la belleza en los escritos dedicados a la pintura y a la poesía. Es así que no nos alejamos de Policeto pero, si le imponemos la medida de su *Canon*, la belleza ya no es una relación que se encuentre dentro de la obra solamente, sino que se vincula con el universo entero, esta idea tomará cada vez mayor fuerza dentro del campo de la estética.

Una figura que resulta útil para conocer de qué manera utilizaban los artistas estos términos es Jenofonte, cuya persona se vincula tradicionalmente con la de un historiador incapaz de realizar análisis históricos profundos, o la del filósofo mediocre, seguidor lejano y mal

discípulo de Sócrates, incapaz de dar una perspectiva personal sobre las ideas de su tiempo. Tales defectos, no obstante, tienen como contrapeso una facilidad y un gusto por la descripción, además del hecho de que tomaba prestados de otros muchos sus ideas, las cuales reproducía de manera acrítica.

Lo anterior nos permite acercarnos al pensamiento de los artistas de su tiempo, pues en sus escritos nos muestra las opiniones más comunes, que muy probablemente los mismos artistas compartían, sobre las artes plásticas en la época.¹⁰⁰ En Jenofonte encontramos un gusto por la descripción de monumentos que contempló en sus numerosos viajes, aunado a un interés respecto a las cuestiones artísticas en general.

En las *Memorables*, que son el recuento de sus recuerdos sobre Sócrates, encontramos un capítulo en el que éste visita al pintor Parrasio, al escultor Cleito y al armero Pistias, con quienes conversa y a quienes interroga sobre sus oficios. Este diálogo, independientemente de que consideremos si las opiniones expresadas pertenezcan a Sócrates o no, ha sido muy citado y es muy importante ya que en él en-

¹⁰⁰ Como arte de vanguardia, la pintura de mediados del siglo V a.e. también busca la excelencia a través de una producción innovadora y personal. Zeuxis es el maestro que impone las nuevas técnicas, a él se asocian los temas de la perfección y la pintura ilusionista. Impone un canon de proporciones semejante al de Policleto; sin embargo, no se interesa tanto por los temas, como por la excelencia en el arte. Parrasio, otro pintor contemporáneo suyo, en cambio, le da mayor importancia a la selección del tema y a la representación de las expresiones de los personajes para darle un carácter dramático a la pintura; le da mayor énfasis al dibujo que al colorido, sus figuras son más estilizadas y delicadas, por lo que en el helenismo se le da el crédito de haber sido el primero en darle simetría a las figuras de la pintura.

contramos —presentados desde una perspectiva cotidiana—, muchos temas que seguirán tratando diferentes autores.

En la parte del diálogo en que Sócrates visita al armero Pistias, volvemos a encontrar el concepto de *harmonía*, pero con el significado más cotidiano y práctico de “ajuste”, lo que “va bien”,¹⁰¹ que es una acepción anterior y menos especializada que la que vimos vinculada a la belleza en las teorías musicales o matemáticas.

Esta idea de “ajuste”, se relaciona con el concepto de *rythmós*,¹⁰² entendido en este caso como *symmetría*, ya que esta *harmonía* es el resultado de la correcta proporción, que provoca que la obra funcione como un organismo; por eso, la armadura “[...]no resulta, por decirlo así, un fardo, sino apéndice del cuerpo mismo[...]”.¹⁰³

Esta forma de entender *rythmós* como *symmetría*, se diferencia de la que vimos como base del *Canon* de Policleto, ya que a finales del siglo V a. n. e., *rythmós* toma el significado de *symmetría* pues denota el modo de la relación de las partes con el todo y de las partes entre sí, aunque no significa proporcionalidad, ni comprende la relación

¹⁰¹ Jenofonte, *Memorables*, III, 10, 15. “¿Así que tú dices que las corazas que van bien (*akribéis*) no son las que ajustan, sino las que no estorban al usarlas?”

¹⁰² Derivado del verbo *réo* que originalmente significaba fluir, desde el punto de vista del modo, *rythmós* se refiere al movimiento recurrente y fluido, como el de las olas del mar que regresan una y otra vez a la playa. En este sentido designa también los movimientos del cuerpo en la danza. *Rythmós* no sólo se refiere a la repetición temporal sino también a la espacial.

Asociado a *métron* y *harmonía* tiene el sentido de ritmo dentro del texto, pero siempre en el sentido de regularidad, de repetición. Luego toma el significado de orden o *symmetría*, en cuanto se refiere a la medida, y a la proporción y también significa manera o forma de una cosa.

¹⁰³ Jenofonte, *op. cit.*, III, 10, 13.

misma. La unión de estos dos conceptos dará a la idea de *harmonía* la capacidad de sustituir por completo a la de *symmetría*,¹⁰⁴ en donde el todo se entiende como un organismo y, junto a ideas de origen neoplatónico, hará depender a la belleza de ciertas relaciones numéricas que dan un *rhythmós* determinado. Esta idea la encontramos también en escritores tardíos, en los que las teorías neoplatónicas fomentaron teorías de las proporciones humanas, basadas en la numerología pitagórica.

Una de las características propias de los términos griegos es que sus denominaciones son muy pragmáticas y la aplicación de sus términos muy grande; así, no sólo se aplican a la pintura o a ciertos oficios, sino que también se usan para explicar la forma en que se deben hacer textos, ya sean de poesía o discursos retóricos.¹⁰⁵ La *harmonía*, que se logra por medio del *eurythmós* (buen ritmo), implica que el todo es un organismo, y que la relación del todo con las partes y de éstas entre sí depende de esta noción. Esta idea estará en la base de las teorizaciones sobre la belleza a lo largo de la Antigüedad, y al lado de

¹⁰⁴ *Symmetría* finalmente significó solamente proporcionalidad, medida adecuada para el todo y las partes, y dejó de denotar el modo de la relación, pero gracias a los escritos de Policeto y su influencia en otros artistas, también se convirtió en un término técnico propio de las artes plásticas, cosa que se aprecia claramente en la respuesta de Parrasio a Sócrates. en Jen., *op. cit.*, III, 10, 3. "Pero, Sócrates, ¿cómo sería imitable —dijo— si no tiene simetría (*symmetrian*), ni color ni nada de lo que tú acabas de decir, si, en una palabra, no es visible?"

¹⁰⁵ Platón, *Fedro*, 264c. "Pero esto al menos creo que me lo concederías: que todo discurso debe estar constituido como un ser vivo, con su propio cuerpo, de suerte que no le falte la cabeza ni los pies, sino que tenga, por el contrario, parte medias y extremas, escritas de modo que convengan las unas con las otras y con el todo".

la relación de arte e Idea que hace el neoplatonismo, influirá poderosamente en las ideas del Renacimiento.

En cuanto al *rhythmós*, vemos que va de la mano de la idea de medida, pero, como el ritmo llega a sustituir a la lógica como fundamento del estilo en el periodo helenístico, es entonces el sonido de las sílabas y de las frases el que impone el orden y no el contenido de las mismas. Lo mismo podemos decir en el caso de la pintura, ya que la excelencia del artista y la maestría con la que están dibujadas y pintadas las figuras, se imponen sobre los temas.

En el periodo helenístico ya no es la polis sino los reyes los que demandan esculturas y pinturas de los mejores artistas del momento, lo que resulta en una admiración tanto del virtuosismo como de la misma personalidad de los artistas. Así por ejemplo, en el caso de las esculturas votivas, que generalmente eran bronce, tenemos composiciones complicadas con muchas figuras que son verdaderas realizaciones tridimensionales, en donde se alaba lo intrincado del diseño y se le da importancia a la representación del sufrimiento de los héroes.

Después, durante el siglo II y comienzos del siglo I a.n.e., encontramos que en Roma se hicieron copias y versiones libres de estos grupos en mármol y que a estas piezas se las consideraba mejores que las originales debido a la dificultad en la talla del material.

Podemos observar que todos estos términos giran alrededor del concepto de proporcionalidad, ya relacionado con el cuerpo humano, o como medida o disposición de los elementos en la obra, y que abarca desde el término técnico relacionado con la escultura y la me-

dicina, pasando por la composición de la pintura, hasta el modo en que se deben escoger los elementos en la escritura de un texto.

6. Mimesis, ¿imitación o ideal?

Otro concepto relacionado con la pintura que se encuentra en Jenofonte es el de *mimesis*, el cual nos es conocido por la interpretación que hace Platón en la *República*,¹⁰⁶ en la cual define a la pintura y a la poesía como artes que imitan con imágenes lo que otros producen o usan, y por ello mismo los pintores y los poetas no tienen un conocimiento verdadero de las cosas,¹⁰⁷ ya que sólo saben cómo imitarlas, lo que ocasiona que no sepan cuáles son buenas y cuáles malas y nos presenten imitaciones que se fían de un criterio basado en lo que le parece bueno, bello y verdadero a la multitud y no en la verdad de las cosas. Por tal motivo, Platón las expulsa de la República ideal, pues no sólo son falsas sino que apuntan a la parte peor de nosotros mismos, ya que tienen la capacidad para dañar aun a los hombres de bien, porque tanto la pintura como la poesía imitativas apuntan a las pasiones y mueven al auditorio fuera de la razón.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Platón, *República*, X.

¹⁰⁷ Platón, *op. cit.*, 603a-b. "[...] la pintura y en general todo el arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano y verdadero".

¹⁰⁸ Platón, *op. cit.*, 605a-c. "[...] es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agrada, si quiere ser popular entre el gentío [...] es justo que lo ataquemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores

En el texto de Jenofonte, Sócrates, en la conversación con Parrasio, introduce el concepto de *mimesis*, pero sin la carga negativa que le da Platón; define en un principio a la pintura como imitación de lo que vemos con los ojos por medio de los colores.¹⁰⁹ Para él, la pintura describe las texturas y los contornos y representa la apariencia del estado en el que se encuentran los objetos. Sin embargo, inmediatamente agrega que también se pueden “representar formas perfectamente bellas”,¹¹⁰ pero como la belleza no es algo común que se nos presente cotidianamente, la tenemos que componer o construir a partir de lo que se nos presenta como más bello en las cosas que vemos. El mismo Platón admite esta idea al presentar al pintor no tan sólo como un copista,¹¹¹ sino como alguien que crea un paradigma de belleza y es significativo que, para explicar su esfuerzo en definir el estado ideal, use esta imagen. Esta idea se complementa con la del delirio inspirado y propiciará una idea de creación muy influyente en el Romanticismo.

en relación a la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior y no con la mejor[...] implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno [...] pues lo más terrible es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien [...].”

¹⁰⁹ Jenofonte, *op. cit.*, III, 10, 1. “Dime Parrasio, ¿no es la pintura una imitación de los objetos visibles? ¿Que no imitais vosotros mediante colores las entrantes y salientes, lo claro y lo oscuro, lo duro y lo suave, lo áspero y lo pulido, juventud y decrepitud?”

¹¹⁰ Jenofonte, *ibidem*, III, 10, 2. “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?”

¹¹¹ Platón, *op. cit.*, 472d. “¿Piensas acaso que un pintor que ha retratado como paradigma al hombre más hermoso, habiendo traducido en el cuadro todos sus rasgos adecuadamente, es menos bueno porque no puede demostrar que semejante hombre pueda existir?”

Como vemos, en el primer caso, la pintura está condenada a ser inferior a la naturaleza, ya que al no acercarse a las Ideas no puede sino lograr más que una ilusión. La literatura antigua está llena de anécdotas que hacen referencia a esta pintura ilusionista y uno de los pintores que se asocian a este tipo de pintura es Zeuxis, aunque él en realidad estaba interesado en que se considerara la pintura más desde el punto de vista del arte que del tema; sin embargo, su nombre está asociado con anécdotas que nos muestran la pintura que criticaba Platón,¹¹² que engaña los sentidos y nos presenta una perfecta ilusión. Se alaba su habilidad en la representación, ejemplo de su ingenio, y se juzga la obra de acuerdo con su exactitud.¹¹³ Pero también encontramos reproches para este tipo de imitaciones fidedignas, que se fijan más en la reproducción exacta del modelo, ya que se reprueba que se anteponga el parecido a la belleza.¹¹⁴

¹¹² Platón, *op. cit.*, 602 c-d. "Y las mismas cosas parecen curvas o rectas según se las contemple dentro del agua o fuera de ésta, o cóncavas o convexas por el error de la vista en lo relativo a los colores, y es patente que se produce todo este tipo de perturbación en nuestra alma. Y es a esta dolencia de la naturaleza que se dirige la pintura sombreada —a la que no le falta nada para el embrujamiento—, la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole".

¹¹³ Plinio, *op. cit.*, 30, 65. "Se cuenta que este último —Parrasio— complotó con Zeuxis: éste presentó una uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio lo había engañado a él, que era artista".

¹¹⁴ Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 20. "[...] junto a los numerosos epigramas sobre la naturaleza de la vaca de Mirón, está el reconocimiento de que las obras de un Policeto habían

En el segundo caso se nos presenta la pintura como superior a la naturaleza, ya que al escoger lo más "noble" que haya en los objetos el artista deja de ser un copista para convertirse en creador de una belleza que no podemos encontrar en el mundo natural. Es curioso que el mismo pintor, que se considera el representante de la pintura ilusionista, sea también ejemplo de la creación de un paradigma de belleza, ya que la pintura de Helena de Troya, obra del mismo Zeuxis,¹¹⁵ es la representación de la belleza femenina que se logra juntando las partes más bellas de mujeres reales. Esta capacidad de creación la acerca a la poesía, ya que hasta Aristóteles recomienda también perfeccionar la imagen imitada.¹¹⁶ Y "[...]con el cambio cada vez más acusado de lo visible a lo inteligible, característico del desarrollo de la filosofía griega tardía [...], se llega incluso a la convicción de que el arte en su forma más elevada puede emanciparse de lo sensible[...]".¹¹⁷ así el pintor, en igualdad de circunstancias que el poeta, puede decir que es capaz de la creación de mundos inexistentes.

dado a la figura humana 'una gracia superior a la verdad'; está la desaprobación de aquel Demetrio que se había excedido en la fidelidad a la naturaleza y la había antepuesto a la belleza[...]".

¹¹⁵ Plinio, *op. cit.*, 30, 64. "[...] su precisión era tan grande que cuando iba a ejecutar para los agrigentinos, a cargo de los fondos públicos, un cuadro para el templo de Juno Lacinia, pasó revista a unas cuantas jóvenes de aquella ciudad desnudas y eligió a cinco para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas [...]".

¹¹⁶ Aristóteles, *Poética*, 1454b-6. "Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes los hacen más perfectos".

¹¹⁷ Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 21.

Si la pintura tiene el mismo poder que la poesía, también debe poder conmover (*movere*) a su auditorio, apelando al *pathos*¹¹⁸ y por ello expresar los sentimientos y el carácter del alma de los personajes, como si la imagen fuera transparente y dejara ver su interior.¹¹⁹ Pero, y aquí volvemos a Jenofonte,¹²⁰ si el alma no tiene forma y color no es representable, aunque sí lo son sus manifestaciones en los gestos de la cara, en las miradas, en las posiciones de los cuerpos.

Para que el *pathos* funcione y la gente lllore y se conmueva con los infortunios de los héroes en lugar de reírse, es necesario que esté bien dicho —o en este caso representado—, y que se dé a los personajes las expresiones correctas de acuerdo con su carácter, para que así el *dictum* y el *modus* sean congruentes, y se interprete correctamente la acción. De este modo, la manera en que se representan las cosas es mucho más importante que lo que se dice; respecto a la pintura y la poesía, que no se ocupan de lo verdadero sino de lo verosímil,

¹¹⁸ Aristóteles, *Retórica*, 1378a-21. "Son las pasiones aquello por lo que los hombres cambian y difieren para juzgar, y a las cuales sigue pena y placer; tales son la ira, compasión, temor, y las demás semejantes, y sus contrarias".

¹¹⁹ Jenofonte, *op. cit.*, III, 10, 3. "Pero, ¿no imitáis lo que de más atrayente hay, lo más delicado, amable, deseable, seductor que es el carácter del alma? O ¿es que no es imitable? [...] Y ¿piensas que las tristezas y alegrías por los amigos producen en el rostro de los hombres la misma expresión cuando se preocupan de ellas o cuando les son indiferentes? No, por Zeus —contestó—, que en la felicidad de los amigos sádeles al rostro la alegría, y en sus desgracias la tristeza".

¹²⁰ Jenofonte, *ibidem*, III, 10, 8. "¿Y no es esta exacta reproducción de actitudes corporales la que produce en los espectadores un cierto placer? [...] será preciso que los ojos de los combatientes expresen amenaza, y habrá que imitar la triunfal expresión de los vencedores [...] Es, pues, preciso que el escultor exprese e imite todas las obras del alma en sus figuraciones".

esta idea se vincula tanto con la *electio*¹²¹ como con el *decorum*,¹²² y se refiere tanto al género y al metro como al personaje. Debemos tomar en cuenta la importancia que esto tiene ya que estamos considerando que, ya sea que imiten o que creen mundos, la obra de un poeta y un pintor debe ser consistente y congruente en sí misma.

Al mismo tiempo debemos tener en cuenta que la pintura y la poesía eran parte de la formación del individuo y, aunque la primera no haya alcanzado la importancia de la segunda, las expresiones de los sentimientos por lo tanto también tienen una carga moralizante,¹²³ que no sólo se encuentra en Platón sino en muchos otros autores.

¹²¹ La *electio*, como parte de la retórica, se refiere al estilo, ya que el hablante elige hablar de una manera determinada de acuerdo con el momento en que se encuentra y compone de acuerdo con esta situación sus frases.

¹²² El *decorum* es la correspondencia entre el carácter del personaje y su modo de hablar.

Horacio, *op. cit.*, 114-118. "Intererit multum, di vosne loquatur an heros, / maturusne senex an adhunc florente iuventa / fervidus et matrona potens an sedula nutrix, / mercatorne vagus cultorne virentis agelli, / Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis".

¹²³ Jenofonte, *op. cit.*, III, 10, 5. "Y ¿qué crees tú que sea lo más placentero de ver: hombres cuyas apariencias manifiesten sentimientos bellos, honestos, amables, o aquellos otros que dejen ver los vergonzosos perversos y odiosos?"

7. Conclusiones

Las ideas que acabamos de enunciar permiten que se pueda hacer una serie de comparaciones sistemáticas —como las de Platón—, entre la poesía, la retórica y la pintura. Dichas ideas, retomadas dentro de la teoría retórica helenística y romana, serán después la base de la teoría artística del Renacimiento, elaborada por los artistas del esa época, cuyo afán de investigación los hizo que se consideraran a sí mismos como innovadores, pioneros en un campo desconocido: el descubrimiento de la perspectiva geométrica, las nuevas teorías de la proporción del cuerpo humano, la lucha para la inclusión de las artes plásticas entre las artes liberales, son logros que no les podemos negar y con los que todavía estamos en deuda.

Pero pareciera que los griegos esperaran a la vuelta de la esquina, pues en sus textos aparecen preanunciados los nuevos descubrimientos renacentistas: la perspectiva geométrica —orgulloso producto del siglo XV—, aparece prefigurada en los tratados de Agatarco de Samos, los que a su vez afectaron la óptica de Anáxagoras de Clazómenas y Demócrito de Abdera. Por otra parte, conceptos como *symmetría*, *harmonía* o *rythmós*, que vemos aparecer con diversos significados en la tratadística renacentista, son tomados de autores, que a su vez fueron influidos por el arte y la reflexión que sobre éste hicieron los mismos artistas.

El fin de la Antigüedad, junto con su sucesora, la sociedad romanocristiana que después constituirá la del Medievo, mantuvieron viva buena parte del pensamiento grecorromano; en el caso de la retórica, habría de quedar reducida a un discurso enfocado a convertir y deleitar a la gente. La pintura y la escultura, por su parte, condenadas por la belleza de sus imágenes y excluidas de las artes liberales, quedaron confinadas a una suerte de educación menor: la lectura de los illetrados.

Por otro lado, la serie de cambios y descubrimientos que dieron origen al Renacimiento —entre ellos el encuentro con los textos de los autores grecolatinos, como Aristóteles, Quintiliano o Cicerón— le dio un sesgo novedoso a muchos escritos de la época. En el caso de los tratados sobre pintura, los mismos autores se sabían pioneros en un campo de estudio en el que el saber de la Antigüedad poco podía decir con certeza. Pero también para los pintores trajo consigo, con la influencia de la retórica de Quintiliano, la modificación de los estudios que se consideraban necesarios para ser pintor, ya que al lograr que la pintura fuera parte de las artes liberales, se hizo necesario un conocimiento mayor de otros temas —como la geometría, las matemáticas o la filosofía—, lo que los acercó a los humanistas y construyó la base sobre la que se construiría el saber de la pintura. El regreso al viejo tema de la afinidad con la poesía —retomado por Boccaccio quien, al vincular las figuras del Giotto y Petrarca, provoca que todo el repertorio de anécdotas sobre Apeles, Zeuxis y Parrasio se aplique a los pintores de la época— se convirtió, para artistas como Leonardo da Vinci o Leone Battista Alberti, en el fundamento de su

manera de entender la pintura, aunque al mismo tiempo no dejaban de lado temas científicos o específicamente artísticos que iban poco a poco integrándose en el todo de este *saber*.

El Renacimiento redescubre una retórica que no es sólo estilística, sino que también norma la forma de vida y da pautas para la acción. Aparecen nuevamente los temas políticos junto a los temas humanísticos; en este sentido Lorenzo Valla la ve como el fundamento de la *humanitas*. A ella acuden los pintores para fundamentar su arte y lograr con ello que sea aceptado entre las artes liberales y, por ello mismo, diferenciarse por su saber y su comportamiento del resto de los artesanos y convertir en ciencia su arte. Pero a pesar del despertar de la retórica en el siglo XV, en el XVI, por la influencia de Pierre de la Ramé, regresa una vez más a ser una estilística, ya que se la considera tan sólo una forma de hacer discursos bellos que centra su estudio en la elocuencia y aleja de ella la discusión de los tópicos, olvidándose entonces de dónde provienen los términos como *simetría*, *armonía* o *proporción*, que con tanto gusto usaron los pintores.

Al inventarse la estética como disciplina filosófica en el siglo XVIII —a partir de la obra de Alexander Gottlieb Baumgarten, que a su vez la definía como “la teoría de las artes liberales” o “el arte de pensar bellamente”—,¹²⁴ en un primer momento toma un enfoque clasicista más cercano al pensamiento antiguo, el cual pone el énfasis en la verdad y la lógica en la construcción de la obra, en su simplicidad y

¹²⁴ Barnouw, Jeffrey, “Aesthetics”, en Yolton, John W., *The Blackwell Companion to the Enlightenment*, Cambridge Mass., Blackwell Publishers, 1995, pp. 14-18.

gracia: la belleza de este modo sólo se da en lo verdadero. Por otra parte, el "estilo", al tiempo que une las características precedentes, recoge lo que hay de más noble en la naturaleza que imita la obra, y se da como condición necesaria para la perfección de la misma.

Sin embargo, poco después, a mediados de ese siglo, surge una corriente que reinterpreta los mismos textos de poética y retórica que usaron clasicistas como Nicolás Boileau, pero dándoles otro signo. Si antes se veía a la belleza como lo que une *utile dulci*¹²⁵ y se exaltaba el acabamiento de la obra como una condición de la obra de arte, ahora estos términos se nos presentan bajo un aspecto anticlásico. Es sobre todo en la concepción de lo sublime en donde podemos apreciar este cambio, al gozo sereno se le enfrenta una sensación que golpea violentamente y "arrebata al alma" de un modo semejante al terror.¹²⁶

En estos textos aparecen frecuentemente comparaciones entre la poesía y la pintura, y aunque en muchas ocasiones estos inter-

¹²⁵ Horacio, *op. cit.*, 343.

¹²⁶ La interpretación de lo sublime, según la cual el alma es arrebatada de forma violenta pero irresistible, tiene su fundamento en la noción de entusiasmo o furor divino que plantea Platón en el *Íón* y la *República*, por lo que también tiene que ver con la producción de la obra y la concepción que tenemos del artista.

La idea que expresa Platón es que el poeta debe trabajar y esforzarse en conocer su arte, pues a partir de las reglas se puede juzgar si un poema es bueno o no. Con ello, tipifica el delirio inspirado como una locura divina, ya que en cuanto a la obra misma los poetas inspirados nada tienen que ver con su producción: el poema lo ha hecho el dios.

La diferencia que establece la estética romántica es que la inspiración no viene de ningún dios, sino que viene del alma misma del poeta. Así este último recobra la autoría de su obra, al insistir en el inacabamiento de la obra como una de las propiedades más importantes en ella, se indica la importancia de captar el delirio tal y como éste se presenta al poeta.

pretes, como Edmund Burke, encuentran a la segunda en desventaja frente a la primera, "ya que era inadecuada para admitir la oscuridad de 'de lo sublime', pues sus imágenes no toleran la oscuridad que se da en la poesía",¹²⁷ la comparación es significativa, ya que a pesar de estos juicios negativos este pensamiento influyó en la pintura de paisaje de la época, como podemos apreciar en el caso de la obra de Turner, sobre todo en el caso en donde se exalta el inacabamiento y la oscuridad —como contraste de luz y sombras.

Ahora bien, lo que llamaríamos la "experiencia estética", aparece como una parte de la experiencia de lo sublime, que subyuga los sentidos y se impone frente a la lógica y la racionalidad. Como vemos, para esta interpretación —que es precursora de la estética romántica—, ya no es importante la claridad y el orden del canon clasicista, sino que se impone el análisis de la expresividad y una cierta cualidad irracional en el arte y los artistas.

Hemos dicho que una de las consecuencias de considerar a la pintura un lenguaje, era que se le aplicaban las categorías que se usan para explicar al *logos*. Y en la base de estas reflexiones, que asocian de un modo u otro la pintura y la poesía y que son centrales para la estética del romanticismo, tenemos un tratado de retórica del que se extrapolan términos, a los que luego se les da un contenido filosófico de donde se deriva un fundamento para la crítica y que después invaden

¹²⁷ Burke, Edmund, "Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful", Part II, Sect. IV, p.62, en Assunto, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989, p. 29.

la práctica artística. También sabemos que hay que tener en cuenta a Quintiliano, Horacio, Cicerón y a través de ellos, a Aristóteles y Platón, quienes han influido en la estética, la crítica y el desarrollo de las artes desde la Edad Media.

En su lucha para que la pintura y la escultura fueran consideradas artes liberales, de las cuales habían sido excluidos por el sistema establecido por Varrón en sus *Disciplinarium libri LX*, los artistas del Renacimiento retomaron la idea de Plinio de que la pintura fue considerada un arte liberal en la Antigüedad,¹²⁸ toda vez que la tradición cristiana, desde la Antigüedad tardía al Medievo, la había reducido a una suerte de educación menor —la lectura de los iletrados, como la definió Gregorio Magno en el siglo VI. Así, entre el fervor religioso que —al mismo tiempo que desdeñaba lo sensible— por un lado, consideraba a las imágenes paganas demonios, y que, por el otro, sospechaba de las imágenes bellas, ya que consideraba que su belleza distraía, pues lo importante era su fundamento —es decir Dios—, la pintura y la escultura pasaron una vez más a formar parte del artesanado. Finalmente, al poner el énfasis tan sólo en la parte mecánica de estas artes, restándole importancia a las obras, que si bien son bellas no dejan de ser superfluas, los artistas dejaron de tener una consideración especial y se separan del mundo de los letrados hasta el siglo XIV.

¹²⁸ Plinio, *op. cit.*, 35, 77. "[...] y este arte se admitía como primer grado de la educación liberal. Lo cierto es que siempre tuvo el prestigio de ser practicado por hombres libres y más tarde por personajes de alto rango, y de haber estado siempre vetado a los esclavos. Esta es la razón por la que ni en pintura ni en escultura hay obras famosas realizadas por esclavos".

A partir de esta situación, los artistas como Leonardo da Vinci, Piero della Francesca o Leone Battista Alberti, tratan de retomar la tradición clásica, pero también, faltos del vocabulario como los antiguos para distinguir entre artesanado y arte,¹²⁹ retoman estos textos, en los que si no existen las palabras adecuadas, sí existe una distinción entre el artesano y el artista, en la que la pintura y la poesía eran dos *technai* con el mismo derecho.

¹²⁹ Chastel, André, "El artista" en Garin, Eugenio ed., *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, p. 231. "La palabra *artista* no existe en el Renacimiento: puede buscarse en vano en el conjunto de escritos de Leonardo, el legado más vasto jamás dejado por un pintor. Cuando llegó el momento de exaltar los nuevos tiempos, Giorgio Vasari dedicó su recopilación a los *artefici del disegno*, es decir a los 'patricios de las artes visuales'".

8. Bibliografía

- ALBERTI, Leone Battista , *On painting*, tr. inglesa John K.Spencer, 1a.ed. New Heaven y Londres, Yale University Press, 1956 (edición revisada 1966), 141 pp.
- _____, *De re aedificatoria*, tr. española Javier Fresnillo Núñez, Madrid, Akal, 1991, 475 pp.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*, tr. española E. Rodríguez y F. Sales Coderech, Barcelona, Bruguera, 1968, 440 pp.
- ALSINA, José, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991, 618 pp.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, Florencia, Sansoni Editore Nuova s.p.a., 1976 (tr. española Calatrava Escobar, *Renacimiento y barroco. De Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal, 1987, 412 pp.).
- _____, *Storia dell'arte italiana*, Florencia, Sansoni Editore Nuova s.p.a., 1976 (tr. española, Calatrava Escobar, *Renacimiento y barroco. De Miguel Angel a Tiepolo*, Madrid, Akal, 1987, 412 pp.).
- ARISTÓTELES, *Metafísica de Aristóteles*, tr. española Valentín García Yebra, 1a. ed., Madrid, Gredos, 1970 (2a. edición 1982), 830 pp.
- _____, *Poética de Aristóteles*, tr. española Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 542 pp.

- _____, *Retórica*, tr. española Antonio Tovar, 1a. ed., Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1953, (4a.ed. 1990), 245 pp.
- ASSUNTO, Rosario *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milán, V. Mursia, 1967 (tr. española Zósimo González *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989, 115 pp).
- AZARA, Pedro, *La imagen de lo invisible*, Barcelona, Anagrama, 1992, 215 pp.
- BALBIER, Etienne *et al.*, *Michel Foucault philosophe*, Editions du Seuil, 1989 (tr. española Alberto L. Bixio, *Michel Foucault filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, 242 pp.).
- BALMORI, Santos, *Aurea Mesura*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1978, 189 pp.
- BARASCH, Moshe, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York University, 1985 (tr. española Fabiola Salcedo Garcés, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, 1a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1991, 311 pp.)
- BARTHES, Roland, *Recherches Rhétoriques, L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire*, Communications no. 16, Editions du Seuil, 1970 (tr. española Beatriz Dorriots, *Investigaciones retóricas I, La Antigua retórica, Ayudamemoria*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, 80 pp.).
- BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londres-Oxford-Nueva York, Oxford Univesity Press, 1972 (tr. española Homero Alsina Thevenet y Tomás Llorens *Pintura y vida*

- cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 201 pp.).
- BECK, Herbert ed., *Poliklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Ausstellung im Liebghaus, Museum alter Plastik, Francfort del Meno, 1990, 678 pp.
- BERISTÁIN, Helena, *Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte I*, México, 1977, 43 pp.
- BERISTAIN, Helena, (ed.), *Retórica y poética, Acta poetica*, Revista ed. del Seminario de Poética, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994, 334 pp.
- BIRAUD, Michèle, *La décence ou l'absence du corps: La représentation sociale du corps dans les plaidoyers des orateurs attiques*, Les Études Classiques, t. LIX, n. 4, oct. 1991, pp. 335-343.
- BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, Clarendon, 1962, 168 pp.
- BOCKEMÜHL, Michael, *J.M.W. Turner 1775-1851. El mundo de la luz y del color*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 1992, 96 pp.
- BOULEAU, Charles, *The painter's secret geometry; a study of composition in art*, tr. inglesa Jonathan Griffin, Londres, ed. Thames & Hudson, 1963, 282 pp.
- BROWN, Jonathan, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978, 168 pp.
- BÜHLER, Johannes, *Vida y cultura en la Edad Media*, tr. española Wenceslao Roces, 1a. ed., México, FCE, 1946, (3a. reimpresión 1983), 290 pp.

- BURCKHARDT, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, tr. inglesa Middlemore, 1a. ed., Londres, Phaidon Press Limited, 1945 (3a. ed. 1995), 506 pp.
- BURKE, Peter, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, (tr. española Antonio Feros *El renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 273 pp).
- CASSIRER, Ernst, *Philosophie der Aufklärung*, New Heaven, Yale University Press, 1932 (tr. española Eugenio Imaz, *La filosofía de la Ilustración*, 1a. ed., México, FCE, 1943, 3a. ed. 1984, 405 pp.).
- CELLINI, Benvenuto *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, tr. española Juan Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1989, 223 pp.
- CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, tr. española Fernando Olmeda Latorre, Madrid, Akal, 1988, 264 pp.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Ethymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, París, Editions Klincksiek, 1968, 2 vols.
- CORNFORD, F.M., *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge University Press, 1952 (tr. española Rafael Guardiola Iranzo y Francisco Giménez Gracia, *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor, 1987, 318 pp).
- DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence*, París, Editions Flammarion, 1974 (tr. española Antonio Piñero *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Altea Taurus Alfaguara, 1988, 303 pp).

- DUBY, Georges, *Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais*, Flammarion, 1988 (tr. española Ricardo Artola, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 228pp).
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Casa Editrice Valentino Bompiani, 1962 (tr. española Roser Berdagué, *Obra abierta*, 1a. ed., Barcelona, Ariel, 1979, (2a. edición 1985), 351pp).
- _____, "Sviluppo dell'estetica medievale" en, *Momenti e problemi de storia dell'estetica*, vol. I, Marzarati Editore, 1959 (tr. inglesa, Bredin, Hugh, *Art and Beauty in the Middle Ages*, 1a. ed., New Haven and London, Yale University Press, 1986, (3a. ed. 1988), 131 pp.
- ELVIRA, Miguel Ángel, "La consideración social del artista en Grecia", pp.180-193.
- ERIBON, Didier, *Michel Foucault (1926-1984)*, París, Editions Flammarion, 1989 (tr. española Thomas Kauf *Michel Foucault*, Barcelona, Anagrama, 1992, 499 pp.).
- FICINO, Marcilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, tr. española Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona, Anthropos, 1993, 105 pp.
- FINLEY, M.I., *The Ancient Greeks*, Londres, Chatto & Windus (tr. española J.M. García de la Mora, *Los griegos de la antigüedad*, 1a. ed., Madrid, Editorial Labor, 1966 (3a. ed. 1970), 195 pp.).
- FINN, David, *Greek Monumental Bronze Sculpture*, Nueva York, The Vendome Press, 1983, 136 pp.

- FOUCAULT, Michel, "Archéologie d'une passion", *Magazine Littéraire*, n. 221, julio-agosto, 1985, 100-105 pp.
- _____, *L'archéologie du savoir*, París, Editions Gallimard, 1969 (tr. española Aurelio Garzón *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970, (15a. ed. 1991), 355 pp.).
- _____, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973 (tr. española Francisco Monge *Esto no es una pipa*, *Ensayo sobre Magritte*, 1a. Edición, Barcelona, Anagrama, 1981, 3a. ed. 1993, 88 pp.).
- _____, *Distancia, aspecto y origen*, en *Teoría de conjunto*, Madrid, Seix Barral, 1971, 13-28 pp.
- _____, *Histoire de la Sexualité 2: l'usage des plaisirs*, París, Editions Gallimard, 1984 (tr. española Martí Soler, *Historia de la Sexualidad 2: el uso de los placeres*, 1a. ed., México Siglo XXI, 1986 (3a. ed. 1988), 238 pp.).
- _____, "Le langage de l'espace", *Critique*, n. 203 abril, 1964, pp. 378-382.
- _____, "Le Mallarmé de J-P Richard", *Annales*, n. 5, septiembre octubre, 1964, pp. 996-1004.
- _____, *Michel Foucault*, en *Dictionnaire de philosophes*, París, ed. PUF, 1984, pp. 992-994.
- _____, "Michel Foucault explique son dernier livre", *Magazine Littéraire*, n. 28, abril-junio, 1969, pp. 131-136.
- _____, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966 (tr. española Elsa Cecilia Frost, *Las*

- palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, 1a. ed., México, Siglo XXI, 1968, 11a. ed. 1988, 375 pp.).
- _____, "Les mots et les images", *Le Nouvel Observateur*, n. 154, 25 de octubre, 1967, pp. 49-50.
- _____, "Pierre Boulez ou l'écran traverse", *Le Nouvel Observateur*, n. 934, 2 de octubre, 1982, pp. 51-52.
- _____, *La peinture photogénique*, en Fromanger. *Le désir est partout*, Ed. Galerie Jeanne Bucher, 1975.
- _____, "Preface à la transgression", *Critique*, n. 195-196, agosto-septiembre, 1963, pp. 751-769.
- _____, "La superfábula", en Verne, *revolucionario subterráneo*, Madrid, Paidós, 1972, pp. 37-47.
- _____, Une histoire restée muette, *La Quinzaine Littéraire*, n. 8, 1 de julio, 1966, pp. 3-4.
- FRÄNKEL, Hermann, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, Munich, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1962 (tr. española Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor, 1993, 515 pp.).
- GARIN, Eugenio (ed.), *L'uomo del Rinascimento*, Roma y Bari, Laterza & Figli, 1988 (tr. española Manuel Rivero Rodríguez, Juan Pan Montojo y Ricardo Artola *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 338 pp.).

- GARRIGA, Joaquim, (ed.), *Renacimiento en Europa. Fuentes y Documentos para la Historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 606 pp.
- GAUER, Werner, "Zu einem Zitat aus dem Kanon des Polyklet", *Hermes*, 106 Band 2, 1978, pp. 43-48.
- GILSON, Etienne, *La philosophie au Moyen Age*, Paris, Payot, 1952 (tr. española Arsenio Pacios y Salvador Caballero, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, 1a. ed. Madrid, Gredos, 1958, 2a. ed. 1965, 730 pp).
- GOLDHILL, Simon, OSBORNE, Robin, (eds.) *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 341 pp.
- GOMBRICH, Ernst, Hans, Josef, *The Heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon Press, Ltd., 1976 (tr. española Anton Dieterich, *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 263 pp.).
- _____, *New light on old masters. Studies in the Art of Renaissance IV*, Oxford, Phaidon Press, 1986 (tr. española Remigio Gómez Díaz, *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 189 pp.).
- _____, *Norm and Form - Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford, Phaidon Press, 1966 (tr. española Remigio Gomez Díaz *Norma y forma, estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 319 pp.).
- _____, *Symbolic Images - Studies in the Art of Renaissance*, Phaidon Press Ltd., 1972 (tr. española Remigio Gómez Dfáz, *Imágenes*

- Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 343 pp.).
- _____, *The Story of Art*, 1a. ed. Londres, Phaidon Press Ltd., 1950 (16a. ed. revisada ampliada y rediseñada 1995), 688 pp.
- GONZÁLEZ, César, *La música del universo. Apuntes sobre la noción de armonía en Platón*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994, 133 pp.
- GORGIAS, *Fragmentos*, tr. española de Pedro C. Tapia Zúñiga, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 1980, 176 pp.
- HAMPE, Roland, SIMON, Erika, *The Birth of Greek Art. From the Mycenaean to the Archaic Period*, Londres, Thames & Hudson, 1981, 316 pp.
- HENDERSON, Ian H., "Quintilian and the Progymnasmata", *Antike und Abendland*, Band XXXVII, 1991, pp. 82-99.
- HORACIO, *Satires, Epistles and Ars poetica*, tr. inglesa de H.R. Fairclough, Massachusetts y Londres, Harvard University Press y William Heinemann, The Loeb Classical Library, 194, 508 pp.
- HUIZINGA, Johan, *Herbst des Mittelalters*, Leyden, 1923 (tr. española José Gaos, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los países Bajos*, 1a. ed., Madrid, Alianza, 1930, 9a. ed. 1990, 468 pp.).
- ITTEN, Johannes, *The Art of Color*, tr. Ernst van Haagen, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973, 155 pp.

- JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates. Banquete/ Apología*,
Vers. Juan David García Bacca, México, UNAM, 1993, 537 pp.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, tr. española Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Editores, 1992, 487 pp.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich, 1960 (tr. española José Pérez Riesco, *Manual de retórica*, Madrid, Gredos, 1975, 3 vols.).
- LÁZARO, Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, 1a.ed. Madrid, Gredos, 1953 (8a. ed. 1990), 443 pp.
- LEIMBACH, Rüdiger, "Zu einer neuen Deutung eines Fragments des Poliklet", *Hermes*, 108 Band 2, 1980, pp. 120-121.
- LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, tr. española Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986, 170 pp.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, tr. Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1980, 508 pp.
- LESKY, Albin, *Geschichte der Griechischen Literatur*, Berna, Francke AG Verlag, 1963 (tr. española José Ma. Díaz Regañón y Beatriz Romero *Historia de la literatura griega*, 1a. ed., Madrid, Gredos, 1969 (4a ed. 1989), 1003 pp.).
- LESSING, Gotthold, Ephraim, *Laocoonte*, tr. española Amalia Raggio, México, UNAM, 1960, 192 pp., Col. Nuestros Clásicos n. 16.
- LONG, Anthony A., *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*, tr. española P. Jordán de Urries, 1a. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1977, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 255 pp.

- LUCIANO, *Obras*, Tomo I, tr. española Andrés Espinoza Alarcón, Madrid, Gredos, 1981, 502 pp.
- _____, *Obras*, Tomo II, tr. española José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1988, 470 pp.
- MACROBIO, *Commentary on the Dream of Scipio*, tr. inglesa William Harris Stahl, Nueva York & Londres, Columbia University Press, 277 pp.
- MORENO, Paolo, *Pintura griega. De Polignoto a Apeles*, Madrid, Mondadori España, 1988, 208 pp.
- MOTHERWELL, Robert, *La puerta abierta/The open door*, Catálogo de la exposición homenaje, México, Grupo Azabache, 1991, 105 pp.
- NICÓMACO, *The Manual of Harmonics*, tr. inglesa Flora R. Levin, Grand Rapids MI, Phanes Press, 1994, 208 pp.
- PABÓN S. DE URBINA, José M., *Diccionario Manual Griego-Español VOX*, 1a. ed., Barcelona, Bibliograf S.A., 1967 (17a.ed. 1986), 711 pp.
- PACIOLI, Luca, *La divina proporción*, tr. española Juan Calatrava, Madrid, Ediciones, 1991, 204 pp.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlín, Bruno Hessling Verlag, 1924 (tr. española María Teresa Pumarega *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1985, 136 pp.).
- _____, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday & Company, New York, 1955 (tr. española Nicanor Alcochea, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 385 pp.).

- _____, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Almqvist & Wiskel/ Gebers Förlag AB, 1960 (tr. española de María Luisa Balseiro, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, 1a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1975 (5a. ed. 1985), 338 pp.).
- _____, *Studies in Iconology*, Nueva York, Harper Torchbook, Harper & Row Inc., 1962 (tr. española Bernardo Fernández, *Estudios sobre iconología*, 1a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1972 (9a. ed. 1994), 348 pp.).
- PITARCH, A.J., (ed.), *Arte Antiguo, Próximo Oriente, Grecia, Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte*, vol. 1, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 354 pp.
- PÍNDARO, *Epinicios*, tr. española Pedro Bádenas de la Peña y Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Alianza, 1984, 308 pp.
- PLATÓN, *Fedro*, tr. española María Araujo, 1a.ed., Buenos Aires, Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1953 (8a. ed. 1977), 119 pp.
- _____, *Ión*, tr. española E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1990, pp. 243-269.
- _____, *Leyes*, tr. española José Manuel Ramos Bolaños, Barcelona, Akal, 1988, 573 pp.
- _____, *República*, tr. española Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986, 502 pp.
- _____, *Sofista*, tr. española Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos, 1988, pp. 321-482.
- CAYO PLINIO SEGUNDO, (Plinio el Viejo), *Textos de historia del arte*, tr. española Ma.Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987, 203 pp.

- PLOTINO, *Eneadas*, I-II, tr. española Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992, 538 pp.
- PLUTARCO, *Oeuvres morales. Comment écouter*, tr. francesa Robert Klaerr, André Philippon y Jean Sirineli, París, Les Belles Lettres, Tomo I, 2a. parte, 1989, pp. 9-62.
- _____, *Oeuvres morales. La gloire des Athéniens*, tr. francesa Françoise Frazier y Christian Froidefond, París, Les Belles Lettres, Tomo V, 1a. parte, 1990, pp. 157-199.
- QUINTILIANO, M. Fabio, *Instituciones Oratorias*, tr. española Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C., 1887, 2 vols.
- RICHTER, Gisela M.A., *A Handbook of Greek Art*, Londres, Phaidon Press, 1959, 423 pp.
- ROBERTS, Michael, "The Treatment of Narrative in Late Antique Literature", *Philologus* 132, 1988-2, pp. 181-195.
- ROBERTSON, Martin, *History of Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975 (tr. española María Castro *El arte griego. Introducción a su historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 434 pp).
- RODRÍGUEZ, ADRADOS, Francisco, (ed.), *Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.*, Madrid, Gredos, 1980, 491 pp.
- SCHUHL, Pierre-Maxime, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, París, Presses Universitaires de France, 1952, 139 pp.

- SÉCHAN, Louis, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, Librairie Honoré Champion, 1926, 642 pp.
- SMITH, R.R.R., *Hellenistic Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1991, 285 pp.
- SNELL, Bruno, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburgo, Classen Verlag, 1963 (tr. italiana Vera Degli Alberti y Anna Solmi Marietti *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 1963, 437 pp. Col. Piccola Biblioteca Einaudi).
- TRECCANI, Giovanni, *Istituto della Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto Poligráfico dello Stato, vol. VI, 1965.
- VASARI, Giorgio, *Vasari on Technique, Being the Introduction to the three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, Prefixed to the Lives of the most excellent painters, Sculptors and Architects*, tr. inglesa Louisa S. Maclehorse, Introducción y notas G. Baldwin Brown, Nueva York, Dover Publications, 328 pp.
- _____, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e Architetti*, ed. Licia y Carlo L. Ragghianti, Milán, Rizzoli Editore, 2 vols.
- VERNANT, Jean-Pierre, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente" en Feher, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi Nadia (comp.), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 18-47.

- _____, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 (tr. española Marino Ayerra *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992, 145 pp.).
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Librairie François Maspero, 1972 (tr. española Mauro Armijo *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid, Taurus, 1987, 189 pp.).
- WIND, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Londres, Faber & Faber, 1958, 230 pp.
- WITTKOWER, Rudolf, *Sculpture*, Harmondsworth Middlesex, Penguin Books Ltd., 1977 (tr. española Fernando Villaverde *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 331 pp.).
- WÖLFFLIN, Heirich, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Scawe & Co., 1968 (tr. española Anton Dieterich *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 324 pp.).
- YARZA, Joaquín, et. al. (eds.), *Arte medieval II. Románico y Gótico. Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 446 pp.
- YOLTON, John, ed., *The Blackwell Companion to the Enlightenment*, Cambridge, Mass., Blackwell Publishers Ltd., 1995, 579 pp.