

01058

Universidad Nacional Autónoma de México

6

Facultad de Filosofía y Letras

De Poemas mudos y pinturas parlantes:

sobre el discurso pictórico en la Grecia del periodo clásico.

Tesis
que para optar por el grado de
Maestro en Filosofía

Presenta

Alicia Montemayor García

Asesor:

Dr. Ramón Xirau Subías



276562

Ciudad Universitaria, México D.F.

Marzo de 2000



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.

Índice

Prefacio	i
Introducción	1
Capítulo 1		
La trama de los discursos y las artes: pintura, poesía, retórica	4
Capítulo 2		
La lírica griega		
2.1. Arquíloco y Homero	12
2.2. Poesía griega y cultura arcaica	23
Capítulo 3		
Policleto de Argos entre la filosofía y las artes	30
Capítulo 4		
Poesía y pintura	44
Capítulo 5		
Entre las palabras y las imágenes	55
Conclusiones	64
Anexo 1		
La tradición retórica desde sus orígenes en la Grecia clásica y su desarrollo en el mundo helenístico.		
1. Origen de la retórica	67
1.1. Reflexión sobre el discurso Retórica teórica	71
1.2. División de la retórica <i>Partes artis</i>	77
2. Retórica helenística	84
Anexo 2		
Traducción Fuentes escritas sobre Policleto de Argos	86
Anexo 3		
Cronología	108
Referencias bibliográficas	117

Prefacio

Landscape-tones: steep skylines, low cloud, pearl ground with shadows in oyster and violet. Accidie On the lake gunmetal and lemon. Summer: sand lilac sky. Autumn: swollen bruise greys. Winter: freezing white sand, clear skies, magnificent starscapes

Lawrence Durrell. *Justine*.

La primera vez que enfrenté la relación entre la pintura y la poesía fue cuando, durante un examen del taller de pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, Javier Cruz —en ese momento mi maestro—, me dijo: “tu pintura es muy poética”. Perpleja, le pregunté si eso era bueno o malo, a lo que me respondió que no era ni lo uno ni lo otro, sino una cualidad de mi pintura. Me pregunté entonces qué era lo que quería decir Javier Cruz, en cuanto a qué significaba poético en el contexto de mi pintura —y aún me pregunto hoy si no fue un comentario hecho para salir del paso ante la pregunta insistente de un alumno.

Durante años había escuchado de mis maestros José Guadalupe Santos y Guillermo Zapfe, que lo “literario” no era una buena cualidad en la pintura, el tema de una pintura no era importante, sino tan sólo un pretexto, en el momento en que tomaba mayor relevancia que lo “pictórico”, la pintura dejaba de ser tal y por lo mismo podía considerarse como mala pintura. Por ello la asociación de la pintura

con la poesía no se me hacía natural, ni siquiera posible; tuvo que pasar mucho tiempo para que considerara que no sólo que era posible sino que era una realidad.

Durante la investigación de mi tesis de licenciatura en filosofía me volví a topar con el tema, esta vez en el Renacimiento italiano, en referencia especial a Horacio. Me di cuenta entonces que la relación de la pintura con la poesía tenía una tradición mucho más añeja de lo que yo pensaba. De Horacio me remonté a Simónides de Ceos, de Simónides a Platón y Aristóteles, y finalmente me decidí a centrar la investigación sobre este tema.

Dado que no hay nada que uno inicie y le dedique tiempo e interés que no termine por afectarnos, por ello ahora puedo decir que, efectivamente, mi pintura tiene una relación con la poesía, aunque no del mismo modo que los pintores y poetas griegos, y por ello mi investigación de esta relación rebasa los límites de la mera especulación.

Considero que un agradecimiento es siempre un privilegio, sobre todo en este trabajo, ya que me parece que éste no hubiera sido lo que es sin la ayuda de muchas personas que me han apoyado a lo largo de mi formación y durante esta investigación en particular. Y es que no podría pensar lo que pienso sobre la pintura si no fuera por José Guadalupe Santos, Guillermo Zapfe, Javier Cruz y

Introducción

Así como derrama oro sobre plata un diestro orfebre a quien Hefesto y Palas Atenea han enseñado toda clase de artes y termina graciosos trabajos, así Atenea vertió su gracia sobre la cabeza y hombros de Odiseo.

Homero, *Odisea*, vv.220-226

El objetivo de esta investigación es analizar las relaciones entre poesía y pintura en la Grecia del periodo clásico. Para comprender la singularidad de esta asociación —lo que realmente hacía de la pintura una poesía muda y de la poesía una pintura parlante—, es necesario primeramente que nos preguntemos por las reglas y estrategias que permitían este tipo de representación y que a la vez obstaculizaban otro.

Al hablar de una tradición en la que la pintura y la poesía serían hermanas, en donde la frontera entre la palabra y la pintura se mostraría cuando la poesía enuncia lo que dice sin decir la pintura, sería sin lugar a dudas creer en la magia de las influencias,¹ en el dominio del desarrollo, en la constancia de la evolución. Por ello, en este estudio nos referiremos al contexto histórico en el que se dan una determinada pintura y una determinada poesía, con el fin de encontrar en este pasado luces que nos ayuden a entender el presente

¹Foucault, Michel, *La Arqueología del saber*, México Siglo XXI, 1970, p.34

No es posible buscar un fundamento a la relación de la pintura con la poesía en términos absolutos ajenos a ésta, y que dé un término final a la cuestión, porque las corrientes artísticas o el gusto de una época son tan importantes como las especulaciones de la estética.

No podemos entender el pensamiento de Platón sin conocer la poesía de su época, las tendencias de la retórica o el pensamiento de sus artistas. Por tal razón el guardarnos dentro de nuestras fronteras filosóficas, nos condena, por un lado, a ver a la estética como un capítulo menor en la historia de la filosofía y, por el otro, a renunciar a cualquier influencia en la crítica y en la reflexión de la creación artística.

Los capítulos en los que se divide esta tesis, tratan de situar la relación entre la pintura y la poesía, sin tratar por ello de dar una última solución al problema, sino que tratan de acercarse a ella en su emergencia. Hemos dividido el texto en cuatro capítulos y tres apéndices.

En el primer capítulo tratamos el tema de la relación de la pintura y la poesía en el contexto de la filosofía de Platón, lo que nos lleva a analizar el concepto de *mimesis*. El segundo capítulo, consiste en una condensada exposición sobre la poesía lírica, el papel del poeta y la función de la poesía en Grecia, con el objeto de entender las prácticas y estrategias de este arte en un momento determinado. Posteriormente, en el capítulo tercero me centraré en los conceptos propiamente plásticos. Aquí analizaré el Canon de Policleto de Argos, resaltando el concepto de *symmetría* en relación con la obtención de la Belleza. Tocaré asimismo su influencia

Capítulo 1

La trama de los discursos y las artes: pintura poesía y retórica

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!

Píndaro. *Nemeas* V, 1, 1-6.

Hablar de una suerte de tradición en la que la pintura y la poesía serían hermanas, en donde la frontera entre la palabra y la pintura se mostraría cuando la poesía enuncia lo que dice sin decir la pintura, sería sin lugar a dudas creer en la magia de las influencias,² en el dominio del desarrollo, en la constancia de la evolución —sería postular que la pintura y la poesía siempre han sido, a lo largo de los siglos, una y la misma cosa y que en la idealidad de esta objetividad podemos encontrar una referencia siempre segura.

Por ello mismo, si bien podemos encontrar en diferentes épocas una serie de objetos que identificamos como pintura y como poesía, el considerar que al hacer un análisis estadístico podemos encontrar una confirmación objetiva y segura que nos dé la clave de la realidad de la relación, y que a su vez nos hable de la identidad de los objetos, es una de las salidas que podemos encontrar en la mayoría de la crítica y de la teoría del arte contemporánea, junto con el de una cierta idealidad en la concepción de las artes.

Y es que, aun en el caso de que consideráramos que la pintura y la poesía fueran objetos de estudio, no siempre se encuentran relacionados; esta relación se impone

²Foucault, Michel, *La Arqueología del saber*, México Siglo XXI, 1970, p.34

desde fuera, forzándolas a parecerse. Aparentemente, en la Antigüedad clásica no es necesario el uso de esta violencia teórica, ya que desde un principio la escritura se vincula con la pintura, y es que en la Grecia del siglo XII a la del VIII antes de nuestra era no había un sistema de representación al que pudiéramos llamar pintura. Es la misma palabra, *graphein*, la que denota la escritura, el dibujo y la pintura.

Sin embargo, para comprender la singularidad de esta asociación en la Antigüedad —lo que realmente hacía de la pintura una poesía muda y de la poesía una pintura parlante—, es necesario que nos preguntemos por las reglas y estrategias que permitían este tipo de representación y que a la vez obstaculizaban otro. La relación especial que surge de las palabras de un encantamiento o de un talismán, de un canto religioso y de una imagen de la divinidad con la realidad, no es la misma que surge cuando pensamos que la realidad es un modelo que debemos imitar. En este punto la palabra del poeta se relaciona con la pintura en la búsqueda de parecido con lo real. Si en lugar de la presencia del dios, buscamos el artificio capaz de fascinar a las audiencias, estamos en el reino de la *mímesis*.

En el siglo IV antes de nuestra era vemos aparecer una teoría que vincula de forma sistemática una serie de eventos, de discursos, entre los que se encuentran los que prescriben y dan forma a las estrategias y reglas de los pintores, los escultores, los arquitectos, los poetas, los trágicos, los músicos, los bailarines y los sofistas, cuya *téchne* se explica en relación con la imitación, pero como imitación de la apariencia. Esta turba de imitadores que vemos aparecer en la *República*, que se mueven en el mundo intermedio de la *dóxa*, que mezclan lo luminoso con lo oscuro, que confunden y seducen a los que los contemplan y los escuchan, no expresa la verdad a través del *lógos*, ya que al no tener un conocimiento real de las cosas, poetas, pintores y sofistas, no pueden saber cuáles son buenas y cuáles malas, sino que —y a esto le da un lugar especial Platón—, sus *téchnai* desatan las emociones, las pasiones o los deseos, como una respuesta del espectador al *pathos* que se da en la obra.

Esta misma turba que Platón catalogará, condenará y expulsará de su *República*, a la vez que le sirve de base para condenar a los sofistas, marca el inicio de una comparación sistemática y teórica que vincula y entremezcla la pintura, la poesía y la retórica. Sin embargo, a diferencia de Simónides de Ceos,³ quien pretendía enfatizar la

³ Simónides de Ceos nace en Iulis en 556 antes de nuestra era. Considerado como un poeta lírico, tiene una gran influencia en el desarrollo del epinicio, canto sobre las victorias atléticas al que Simónides dio su carácter de obra coral, aunque nos sean conocidos a través de la obra de Píndaro. La relación de ambos poetas es legendaria, llena de problemas y conflictos, si bien es innegable que poéticamente tenemos a un Píndaro joven y lleno de nuevas formas poéticas y a un Simónides viejo y más conservador; las posiciones se intercambian en la esfera de la acción, ya que el segundo no acepta los valores absolutos que dominaron la ética arcaica y, a diferencia del primero, busca una relatividad en los conceptos que afecte a la esfera de lo ético, pues propone medir los asuntos humanos con medidas humanas.

Esta originalidad y novedad también la podemos observar en su obra, en su gusto por los detalles, el uso de imágenes y la descripción de situaciones; éstas últimas fueron alabadas por su perfección y tomadas como modelo por autores posteriores, como el Pseudo Longino. Esta "plasticidad" de sus descripciones nos permite entender algunos de los modos en los que se ha comprendido el enunciado

permanencia y la monumentalidad de la obra poética, Platón convierte esta asociación en un arma que vincula a la poesía con el efímero ilusionismo de la pintura. 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 verdad.

Así Platón se convierte en heredero y destructor de la *paideía* anterior: al vincular la pintura con la poesía, y a ambas con la retórica, concluye la serie de fracturas que se dieron en el pensamiento griego arcaico, y que promovieron a su vez el surgimiento de la filosofía misma. Si bien en los siglos VI y V antes de nuestra era, la filosofía y la poesía se enfrentan, lo hacen en la medida en 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, una verdad que permanece para siempre como una realidad objetiva que gobierna todas las cosas que ocurren.

En el caso de Platón, la verdad del discurso no está en el conocimiento revelado sino en la objetividad de éste, lo que, al igual que los anteriores filósofos, lo lleva a enfrentarse a la poesía y luego a la retórica, ya que para él, “para que una cosa esté bien dicha, la inteligencia del que habla debe conocer la verdad de aquello sobre lo que va hablar”,⁴ mientras que la retórica, en las palabras de Gorgias, no considera que tal objetividad se pueda lograr. Para los sofistas, en el mundo intermedio del *lógos*, no hay una sola verdad, sino una serie de discursos contrapuestos que nunca logran acabarse unos a los otros. Para ella, igualmente, con el *lógos* —y la conciencia de que no se

“Pintura poesía muda, poesía pintura parlante”, que le atribuye Plutarco en *De Gloria Atheniensium*. Lo que para Simónides quiso decir esta afirmación lo trataremos en extenso en el capítulo 4.

⁴Platón, *Fedro*, 259e.

equivale a la verdad— podemos decir cosas maravillosas, podemos persuadir, deleitar y también, por qué no, filosofar.

Pero el planteamiento platónico también dio lugar posteriormente a las más extrañas teorías que, partiendo de la *mímesis*, explican ya sea a la pintura o a la poesía; es el caso de Plotino quien, a diferencia de Platón, piensa que la pintura sí se remonta en su imitación a los primeros principios, y toma como modelo a las Ideas; lo que le da a la pintura una tarea imposible, ya que ésta nunca podrá representarlas de un modo adecuado, porque para él, la materia no sólo es inferior a la forma, sino que se resiste a ella. En consecuencia, las ideas en la mente del artista siempre serán más bellas que la obra. Es también el caso de Horacio quien, inspirado en la idea de Simónides, muestra en su *Ars Poetica* a la pintura y la poesía como artes hermanas, y aunque el vínculo no se muestra sino a través de ejemplos —que en general se refieren al *decorum* de los personajes, de la obra en sí misma y a problemas de su composición—, deja claro que el nivel en que se relacionan es el de la *mímesis*, tanto de las acciones de los hombres, como de la tradición griega. Por ello Horacio, al mismo tiempo que reglamenta la poesía, da también las primeras reglas para la pintura de género, las cuales, al reaparecer en la estética del setecientos y después en las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* de Baumgarten se impondrán a la pintura de los siglos XVIII y XIX.

Así, entre las posiciones de la estética sistemática y la teoría del arte de los siglos XVII y XVIII, nos encontramos con la pintura y la poesía relacionadas en el marco del llamado arte clásico. Ya sea por la herencia de Platón en la filosofía o de Horacio en la

En virtud de lo anterior es necesario conocer la naturaleza de la poesía lírica griega, ya que sólo a partir de ella podemos comprender la naturaleza de la relación entre poesía y pintura. Decir que la poesía se cantaba, y que en esto estaba la diferencia entre la poesía lírica griega y la nuestra, es decir muy poco, sobre todo en el contexto de los nuevos estudios filológicos. Ellos nos muestran que la poesía lírica, es diferente de la épica porque muestra una nueva manera de ver el mundo, reflejada en nuevos temas y formas, sigue perteneciendo al mismo tiempo al universo oral de la primera.

La importancia que tiene esta característica de la poesía griega para nuestro estudio es enorme, ya que la poesía no se manifiesta a partir de la escritura sino del habla, por ello, si tomamos en cuenta —como ya hemos anotado—, que *graphein* denota a la escritura, al dibujo y a la pintura, vemos que no encontraremos el vínculo entre la pintura y la poesía en la Grecia de los siglos VI y V a partir de las técnicas de la escritura y por ello mismo debemos buscarlo en otro lado.

Capítulo 2

La lírica griega

2.1. Arquíloco y Homero

No es un decir :
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.
La poesía
se dice y se oye:
es real.
Y apenas digo
es real,
se disipa.
¿Así es más real?

Octavio Paz, *Gavilla, Decir: Hacer*

La historia de la literatura griega comienza con la **Ilíada** y la **Odisea**. Homero, su creador, el poeta "divino", el más sabio e inspirado, tiene una influencia en la literatura, la lengua, el arte y la filosofía griegas como ningún otro autor lo habrá de hacer. Maestro y educador de los griegos, fuente inagotable de sabiduría, sus versos fueron convertidos en oráculos y encantamientos. El lenguaje homérico, en realidad ya una lengua literaria, influye en el estilo y la composición de la elegía y la mélica; tampoco podríamos entender la tragedia sin los temas y el lenguaje de la épica.

Modelo de estilo, fuente de inspiración, la obra de Homero es la culminación de un largo proceso de una tradición de poesía oral del que no tenemos otro testimonio sino estas obras, que no responden a las proporciones normales de la poesía oral, y que mismo al tiempo son sus productos más acabados. No sabemos la fecha de la com-

posición de estos poemas, que hay que situar entre la Guerra de Troya y el siglo VII a. n. e., aunque haya autores que lo consideran posterior a Hesíodo,⁶ la generalidad lo sitúa regularmente alrededor del siglo VIII a. n. e.

Otro de los problemas que implica el tamaño⁷ inusual de los poemas es si Homero se ayudó de la composición escrita para crear sus poemas. El carácter oral de la poesía homérica, puesto en relieve por Milman Parry en 1928 —quien como parte de su estudio comparó la épica griega con la épica oral yugoslava—, tiene como base la idea de que el aedo parte de un acervo de fórmulas tradicionales, que usa para componer el poema en el mismo acto en que lo canta. Estas frases se adaptan a la forma métrica del hexámetro, que condiciona de manera importante la composición total del poema.

En el contexto de la poesía oral, un poema del tamaño de la *Ilíada* o de la *Odisea* es inmenso, por lo que para muchos el poeta que los compuso pudo haberse ayudado de la escritura; sin embargo Milman Parry, pensando precisamente en este problema, propuso a un bardo yugoslavo la ingente tarea de hacer un poema oral del tamaño de la *Ilíada*, cuyo resultado, aunque no tuvo la calidad del poema de Homero, demostró que es posible componer un poema de ese tamaño por medios orales, lo que ha dado lugar a una serie de estudios que, partiendo de este hecho, afirman la composición totalmente oral de la *Ilíada* y la *Odisea*.

⁶ Fowler, R.L., *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto, University of Toronto Press, 1987, p. 8 "Several scholars have recently restated the case for thinking that Hesiod antedates Homer; if this is true, all the cultural 'developments' traced in the poetry of Hesiod become questionable. Indeed, the *Odyssey* may well be contemporary with Archilochus." Los estudiosos a los que se refiere, serían Martin West, Walter Burkert y E. Heitsch. Sin embargo, en la nota 10 de este mismo libro, Fowler hace referencia a que algunos de ellos ya no están tan seguros de esta afirmación.

⁷ El tamaño de la *Ilíada* y la *Odisea*, 15000 y 13000 versos respectivamente, es uno de los indicios de que fueron composiciones que se ayudaron de la escritura.

La relación de Homero con la poesía griega es por ello mismo complicada, como no existe una progresión de textos en los que veamos cómo van madurando poco a poco los estilos, cómo se suceden uno a otro los autores para desembocar en el periodo arcaico, no podemos asegurar que haya habido una influencia, y en qué sentido se dio, ni podemos saber qué Homero conocieron Arquíloco de Paros o Safo de Lesbos. Por ello la polémica en torno a qué tanta influencia ejerció la épica, y en particular Homero, sobre la lírica no ha terminado; la crítica a autores como Hermann Fränkel y Bruno Snell es resultado natural de su enorme influencia, al mismo tiempo las nuevas teorías sobre la antigüedad de Homero —que como hemos visto proponen que sea un poeta contemporáneo de Arquíloco—, hacen que el estudio de la influencia de Homero en toda la literatura griega, desde la elegía hasta la tragedia, sea terreno fértil para la especulación filológica.

Los orígenes de la poesía lírica, como los compilaron los biógrafos y lexicógrafos se refieren a Arquíloco, Terpandro, Anfión y Alcmán como inventores de géneros y metros; también se refieren a sus innovaciones musicales ya que los poetas componían además la música que acompañaba a sus poemas. Pero la verdadera diferencia con la épica la encontramos en el tratamiento de los temas, y en la posición que asume el poeta respecto de su propia poesía. Arquíloco de Paros es el primer gran lírico, un aventurero, guerrero libre y mercenario, nacido aproximadamente en 680 a.n.e. A diferencia de Homero a quien no escuchamos directamente en su poesía,

Arquíloco habla en primera persona, a diferencia de Aquiles, quien prefiere la vida corta pero la gloria imperecedera, Arquíloco celebra la vida y se aleja de los elevados ideales de la épica.

El escudo que arrojé de grado en un arbusto
soberbia pieza, ahora lo blande un tracio
pero salve la vida. ¿Qué me importa el escudo?
Otro tan bueno puedo comprarme.⁸

No es para él la gloria de la muerte en la batalla, que cantarán los poetas de generaciones futuras⁹ y que preservará su nombre. Al ideal épico de la muerte bella, se enfrenta el mundo pragmático del aventurero mercenario. ¿Qué valor puede tener algo que se puede volver a recuperar, frente a algo irrecuperable como la vida? La muerte en batalla, la mejor de las suertes para el guerrero joven en Homero,¹⁰ que lo preserva de la decadencia y lo hace inmortal a través del *séma*,¹¹ se antoja sin sentido. El mundo arcaico de Arquíloco ya no tiene estas garantías, nada es seguro, los dioses premian y castigan sin ningún sentido, no hay garantía de que la fama y el éxito

⁸ Arquíloco de Paros, "Fragmento 6", *apud* Fränkel, Hermann *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor, 1993, p 141.

⁹ "Nadie después de muerto, es honrado
por sus paisanos. Preferimos, vivos, la alabanza
de los vivos. La muerte es la peor de las suertes."

Arquíloco de Paros, "Fragmento 64", *apud*, Fränkel, Hermann *op.cit.*, p 143.

¹⁰ Homero, *Ilíada*, tr. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, canto XII, vv.322-325

¡Tierno amigo ojalá por sobrevivir a esta guerra fuéramos
a hacernos para siempre incólumes a la vejez y la muerte!
¡Tampoco yo entonces lucharía en primera fila
ni te enviaría en la lucha, que otorga gloria los hombres!
Pero como, a pesar de todo, acechan las parcas de la muerte
innumerables, a las que el mortal no puede escapar ni eludir,
¡vayamos! A uno tributaremos honor o él nos lo tributará."

¹¹ Vernant, Jean-Pierre, "Panta Kala: from Homer to Simonides", en *Mortals and Immortals. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, p.86 "(...) [essomenosi puthesthai] (the same formula applies to the funerary memorial as to epic song)(....)."

perduren, tampoco hay héroes en el sentido de Homero, la perfección alcanzada con la muerte en el campo de batalla, que se recordará por siempre a través de la poesía es ya sólo privilegio de los dioses.

El realismo, en ocasiones brutal, de Arquíloco nos muestra un cambio en los valores, ya no hay esa confianza en la gloria inmortal que nos consuela frente a la muerte y las durezas de la vida, lo mejor es vivir el momento y disfrutar de los placeres de la vida mientras los tenemos a la mano. También a diferencia de Homero, quien le interesa el pasado, lo remoto y lo extraño, a Arquíloco le interesa el aquí, el ahora y el yo. Sin embargo no hay que confundirnos, el yo de Arquíloco no es personal, en el sentido que exprese lo más íntimo del "alma" del poeta, de modo que la opinión del poema sea individual y no colectiva, sino que es una voz que habla de cosas importantes para todos, propone normas y censura o alaba determinadas conductas.

Estos cambios en las ideas se reflejaron en la forma de la poesía. A diferencia de otros poetas que siguieron usando las fórmulas conocidas, Arquíloco es innovador; al lenguaje artificial de las fórmulas homéricas le contraponen un lenguaje tan directo que parece que fuera prosa, sin embargo este artificio es fruto de una serie de cambios en la poesía que, partiendo del metro de la épica — el hexámetro —, o de influencias populares cambian la forma y la estructura del poema. Este cambio trae consigo la aparición de diferentes tipos de poemas que luego se habrían de clasificar de acuerdo con su función, contenido o metro;¹² no obstante, hay que recordar que las

¹² Entre los tipos de poemas, sin contar las formas populares, tenemos:
Himno, como plegaria a los dioses.
Peán, asociado a Apolo.

clasificaciones que tenemos se establecieron después de que las categorías mismas dejaran de ser funcionales, como demuestra Platón —al criticar la poesía que le es contemporánea— en *Las Leyes*,¹³ por ello debemos tomar una cierta distancia frente a ellas, pues no podemos pensar que los propios poetas hayan establecido estos criterios.

La diferencia más evidente en esta poesía es su división en monodia y en poesía coral, cada una de las cuales se distingue por su manera de realizarse. No podemos pensar que la composición del poema sea la misma en el caso de un poeta que recita solo su poesía, acompañando su canto con música de una lira o cítara, que en el de un poeta que coordina un coro, un grupo de danza y además participa él mismo como solista.

Hay que tomar en cuenta que estos dos tipos de poesía surgieron en dos regiones diferentes de Grecia, la poesía coral se asocia sobre todo con la sociedad doria y sus primeros comienzos en Esparta, como vemos con los partenios de Alcmán, y los epinicios, como los de Píndaro que en los siglos VI y V a.n.e., patrocinaron los

Ditirambo, asociado a Dioniso.

Nómos citarodo, poema que se acompaña de la lira.

Canciones de boda.

Epinicio, que celebra las victorias en los juegos.

Partenio, que se refiere específicamente a los poemas cantados por coros de muchachas.

¹³ Platón, *Leyes*, Libro III, 700 a-b.

“En esa época, en efecto, nuestra música estaba dividida en ciertos géneros y estilos propios (...) Pero conforme pasaba el tiempo los compositores se convirtieron en autoridad que decidía sobre lo que estaba o no de acuerdo con las normas musicales (...) desacreditaron el buen nombre de la música,

príncipes dorios de Sicilia. La monodia en cambio floreció en la sociedad eólica y jonia del este del Egeo, en las ricas ciudades de Anatolia y en las islas próximas a esta península, ejemplos de este tipo de poesía son la obra de Safo y Alceo, aunque también podemos incluir entre ella al mismo Arquíloco. Su lenguaje nos parece más directo, más cercano a lo cotidiano, la influencia del dialecto propio de cada poeta se hace presente en su obra, a diferencia del lenguaje altamente artificial que se basaba en el dialecto dorio usado por la poesía coral. Los tipos de los poemas desafían las clasificaciones tradicionales; su métrica es más difícil de clasificar, pareciera que es en la monodia y no en la poesía coral donde encontramos la poesía más original, y en la que el poeta ponía en juego toda su capacidad creativa.¹⁴

Nada más lejano de la realidad. Al hacer este juicio no tomamos en cuenta la principal distinción, la ejecución. El poeta que canta sólo cuenta con su voz y la música, por ello debe marcar las recurrencias. Esto lo vemos en la líricalésbica, que juega con elementos recurrentes repetidos versos a verso;¹⁵ en cambio en la lírica coral se añade el baile, lo que da más oportunidades al poeta — que también es músico—, ya que el ritmo es doblemente marcado y no hay preocupación de que

diciendo que en ella no había ninguna clase de rectitud (...) incitaron a la gente a que transgrediera las normas musicales y se atrevieran a creerse jueces capacitados (...)"

¹⁴ No se pueden hacer distinciones muy tajantes, ya que no hay poetas que se hayan dedicado sólo a la poesía coral o sólo a la monodia, es importante tener en cuenta que un poeta podía componer los dos tipos de poesía.

¹⁵ Por ejemplo las dos ancipitia —vocales indiferentes en la cantidad— iniciales del elemento coriámbico —larga, breve, breve, larga—, que nunca puede faltar y las ampliaciones internas o externas de la estructura básica del verso. En cualquier caso las estrofas se cierran con un número determinado de versos que suele ser 3 —estrofa sáfica o alcaica—, y en los cuales el último suele ser el más largo.

pueda no ser percibido. Las estrofas no van verso a verso, sino sueltas, pero con recurrencias métricas bien perceptibles y que se repiten dentro de una variación.

De esta forma la poesía coral era un espectáculo variado en el que el poeta cumplía con muchas funciones, por ello no podemos considerar a la monodia como la poesía más original o más creativa, ya que partimos de nuestra visión de poeta, no de la realidad de los poetas de la Grecia de finales de siglo VI a. n. e.

A partir del hecho de que la poesía griega es oral, que su creación implica una colaboración con el público —que el poeta contemporáneo no tiene—, podemos poner en contexto la función del poeta en su sociedad. Los poetas cantaban los hechos de los hombres y de los dioses, el pasado y el presente, esta condición excepcional, que los hace preservadores de la tradición, les da el lugar de *sophós*; sin embargo, no sólo eran los continuadores de una tradición, sino que su conocimiento les era revelado por la musa, lo que le daba a éste un carácter divino y verdadero sin lugar a dudas.

En los poemas homéricos la identificación de la verdad con la poesía no está puesta en duda, mientras que para Hesíodo las musas son las únicas que pueden distinguir la verdad,¹⁶ y si bien no pone en duda el papel del poeta, sí pone en duda la veracidad de otros versos que no sean los propios.

¹⁶ Hesíodo, *Teogonía*, tr. Paola Vianello, México UNAM, 1978, vv. 26- 32.

“Pastores agreste, tristes oprobios, vientres tan sólo,
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,
más sabemos también, si queremos cantar la verdad”.
Así dijeron, del grande Zeus las hijas verídicas,
y me dieron por cetro una rama de laurel muy frondoso
que habían cogido, admirable; y la voz me inspiraron
divina, para que celebrara futuro y pasado,

Es importante recordar que, *strictu sensu*, los griegos no tenían textos religiosos, la religión se mantenía por el rito, a través de la épica, cada región, cada ciudad tenía sus ritos y mitos locales, por ello cada poeta tenía su verdad la que se ponía, sin problema aparente, al lado de las otras verdades de otros poetas — no hay texto divino del que se hagan sucesivas exégesis—, ya que cada poeta podía modificar la teología anterior dependiendo de su propia inspiración. Así Píndaro puede alterar un mito porque considera que no está expresado correctamente,¹⁷ aun cuando contradiga la voz de los antiguos, sólo las musas pueden opinar sobre la verdad de su poema.

Es evidente que la verdad enunciada de esta manera no es única y para siempre sino múltiple y cambiante; y por ello Platón se opone a ella, pues para él los poetas, estos exponentes de ese poder divino de la palabra, se asocian a la *dóxa* y a su mundo.¹⁸ Es en este contexto en el que la poesía y la filosofía se enfrentan, en la medida que explican un mismo dominio y los poetas consideran que su conocimiento

y mandaron a honrar de los beatos siempre existentes
la estirpe, y a ellas cantarlas siempre, primero y al último.”

¹⁷ Píndaro, *Olimpica I*, tr. J. Alsina Cota, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, vv. 33-40

Bueno es que el hombre cuente de los dioses
sólo lo bello: así es menor su culpa.
Contaré, pues de ti, oh hijo de Tántalo,
una leyenda opuesta
a la de los antiguos”

¹⁸ Detienne, Marcel, Vernant, Jean-Pierre, *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, Madrid, Altea Taurus Alfaguara, 1988, p.275. “(...) ese mundo intermedio que participa a al vez del Ser y del no Ser, en que lo oscuro y lo luminoso se mezclan y se confunden, y donde lo verdadero y lo falso se hallan estrechamente entrelazados(...)”

les es revelado por un dios, que la verdad es accesible a través del *logos*, a pesar de que ningún mortal pueda saber si lo que expresa el poeta es verdad.¹⁹

Las razones expuestas anteriormente nos llevan a pensar que para comprender la cultura griega del siglo V a. n. e., es necesario tener en cuenta que todavía no se habían impuesto las prácticas de la escritura a un mundo fundamentalmente oral. Si bien los griegos ya conocían el alfabeto, y lo usaban profusamente en inscripciones, no sabemos hasta qué punto esta nueva tecnología se había impuesto en la manera de composición de los poetas o hasta qué punto la escritura afectaba la manera de las representaciones. Sin embargo, la poesía griega era fundamentalmente oral, en la medida que para cumplir con su función debía ser puesta en escena, debía ser cantada y, en el caso de la poesía coral, debía ser parte de un espectáculo que incluía la presencia del coro y la danza. La forma de los poemas está dirigida por este hecho, que al afectarla fundamentalmente, hace que hoy día nos suenen repetitivos y extraños, y es que en un contexto literario, que toma las formas escritas por sentado, este tipo de poesía es ajena.

Este mundo arcaico es diferente del que vivió Platón, el del siglo IV a. n. e. el periodo de crisis de los sistemas orales en Grecia. Es una época en la que la escritura ha dejado de ser un medio para preservar la información, aunque la alfabetización no es completa; no obstante, nos encontramos ya con textos escritos, para ser leídos y

¹⁹ Sobre este tema Pucci, Piero, "True and False Discourse in Hesiod", en *Poetry and Poetics from*

no para escucharse. De ahí la gran diferencia con la poesía del periodo arcaico, en el que los poemas se componían para ejecutarse; aun cuando se guardaran en preciosos volúmenes en los templos, la idea era que se pudieran ejecutar en un futuro, y se guardaban por la importancia que tenían para la ciudad, no por su mero valor literario. La importancia de la obra de los poetas por ella misma es un fenómeno que pertenece al periodo helenístico, en donde aparecen formas de hacer poesía más cercanas a las nuestras.

Capítulo 2

La lírica griega

2.2. Poesía griega y cultura arcaica

Al examinar la poesía lírica griega hemos tratado de investigar sus prácticas, estructuras y reglas, ya hemos anotado lo diferente que son estos textos a lo que nosotros identificamos como poesía, lo extraña que nos puede resultar su función dentro de su sociedad y por lo mismo su peculiar relación con su público. Por ello debemos tomar con cierta distancia crítica las concepciones que estudian la poesía arcaica con los ojos de Aristóteles o de Horacio, ya que no podemos partir en el análisis de una serie de premisas preestablecidas, sobre lo que debe ser el texto poético.

El que la poesía sea bella y edificante tal vez nos parezca, con los ojos de este final de siglo, un tanto anacrónico, pero el que un poema tenga unidad, en su tema y su forma, no nos parece incorrecto en un primer momento. Sin embargo, la presunta unidad de los poemas arcaicos griegos, no se aparece de la misma manera que en la poesía posterior al siglo IV a. n. e. Y es que los poemas son repetitivos, saltan sin mayor motivo de un tema a otro, en ocasiones no parecen tener un tema claro, y aunque conocemos su función — como en el caso de los epinicios de Píndaro —, no es clara la relación entre ésta y la forma y el tema del poema.

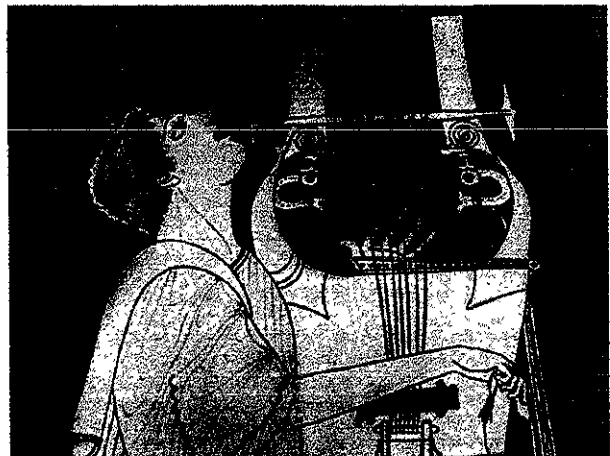
De este modo nos resulta más fácil entender que en el siglo XVIII, cuando los análisis partían de una serie de premisas sobre lo que es la poesía, se sintiera tanta decepción ante los poemas de Homero o de la poesía lírica, de hecho, aún en siglo XIX, no se sabía exactamente cómo explicar esta poesía sin decir francamente que no era poesía; ello se debía a que había una serie de cánones establecidos que, si bien partían del *Ars Poetica* de Horacio, no permitían analizarla a partir de sus mismas reglas y prácticas. Por lo anterior, creo conveniente explicar de modo más completo el carácter oral de la lírica arcaica. Si bien el elemento oral está presente en todo momento en la poesía anterior al siglo IV a.n.e., la poesía del periodo arcaico no es oral en el mismo sentido en que lo es la poesía de Homero; por ello no encontramos el carácter formulaico y formal de la épica, ni podemos decir que su composición y su transmisión también fueron completamente orales.

En el periodo arcaico no podemos diferenciar aún a los recitadores profesionales de los poetas creadores, por eso no se puede considerar al *rhapsodós* un mero repetidor del repertorio homérico, como expone el *lón* de Platón, pues en este momento todavía es una designación más del poeta creador; de hecho su mismo nombre nos deja ver cierta concepción del trabajo poético como un tejer una historia.²⁰

²⁰ Gentili, Bruno, *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988, p.7. It is obvious that *rháptein* is a concrete metaphor for the process of composition, describing the operation by which the strands or web of discourse are woven together. In quoting the Hesiodic verses the historian Philochorus (fourth to third centuries) observes that rhapsodes were so called because it was their custom to "compose and weave the fabric of song(...)".

tenemos sobre poetas como Bartolomeo Lorenzi o de Francesco Gianni —que era el cantante oficial de las victorias de Napoleón—, nos hablan de un estado de agitación y entusiasmo que a su vez era contagiado al público que presenciaba la representación.²⁴ Es curioso que incluso las recitaciones comúnmente comenzaban con una invocación a la Musa o a Apolo, de la misma manera en que los poetas griegos comenzaban sus poemas, y de hecho se consideraba este tipo de *performance* como el resultado de una fuerza exterior que inspiraba al poeta sus versos.

El paralelo con los poetas griegos es aleccionador, aunque debemos considerar que los poetas líricos griegos se formaron en un mundo que apenas conocía la escritura,²⁵ por lo que el aprendizaje de su oficio dependía de técnicas orales de composición, que consistían en la memorización de canciones tradicionales.



Anfora del pintor de Berlín. *Citarodo*. 490ane
Los testimonios que tenemos sobre la ejecución de la poesía griega, incluyen la cerámica. Podemos ver que el ejecutante echa su cabeza hacia atrás. Este mismo gesto es descrito en los testimonios de poesía italiana que hemos venido analizando.

²⁴ Gentili, Bruno, *op. cit.* p.10, "(...) after a hesitant beginning, slow, slow and insecure because of the initial moment of concentration and preparation, he suddenly rouses himself, fired up to take flight on the wings of a song. There are clear external signs of inspiration: a rapt gaze detached from every thing that surrounds him, glances cast on high (...)"

²⁵ Gentili, Bruno, *op. cit.* p.19. "The acquisition of literacy was a much slower process than anything we can readily imagine, and the gradual course of its development within a society that remained for the most part illiterate did not substantially change the system of communication or the psychology and mode of thought that were part and parcel of traditional oral culture."

Por ello los poetas desarrollaron una serie de técnicas nemótecnicas que se siguieron desarrollando por influencia de la retórica, que precisa para la *hypocrisis*,²⁶ el uso de la memoria, es por ello que a pesar de la crisis de los sistemas orales del siglo IV a. n. e., estas técnicas de la memoria se siguieron usando durante gran parte de la Antigüedad. En los textos retóricos a pesar del uso de la escritura para componer y preservar los textos, los oradores siguen pensando en la representación, ya sea en el ágora o en el tribunal, como lo hacían los poetas antes que ellos.

Sin embargo, no debemos considerar que la tradición oral que nutre a estos poetas es necesariamente cerrada a la innovación, el poeta debía adaptar su técnica a la función que debía cumplir su poema, de hecho como la relación con su público era cercana y estrecha, cada poeta debía adaptarse a sus necesidades y a sus demandas. En el caso de la poesía coral era necesario ensayar con el coro, montar la coreografía e indicarles la melodía y el modo en el que debía cantarse el poema, sin notación musical y con un limitado uso de la escritura, los ensayos debieron ser largos y complicados.

Una poesía que se ponía en escena, que se componía por medios orales, no puede tener la misma relación con la pintura que la que tiene a partir de que se compone por medios escritos, volvemos a insistir que si bien la escritura, el dibujo y la pintura se denotan por la misma palabra, *graphein*, no podemos pensar que la escritura esté vinculada de la misma manera con la que se compone la poesía como lo está hoy día, por ello tal vez debamos rastrear la relación entre ellas, en la función que

²⁶ Vid *Infra*, Anexo 2 *La tradición retórica desde sus orígenes en la Grecia Clásica y su desarrollo en el*
28

Capítulo 3

Policleto de Argos entre la filosofía y las artes

En tanto que nadie se atreve a intervenir en una conversación de matemáticos, todos los días escuchamos disertaciones de sobremesa sobre el valor de este o aquel pintor.

Marcel Duchamp,

En 1630, en respuesta a la petición de una definición de la Belleza que le hiciera el Padre Mersenne —quien a su vez teorizaba sobre la música— Descartes, sin meditarlo mucho, se refirió a ésta como la armonía de las partes; la Belleza, entendida de esta manera, reside en la relación de las partes con el todo y de éstas entre sí. Como vemos, ya en la aurora de la filosofía moderna encontramos esta formulación clásica, que tiene una larga historia dentro de la filosofía y la estética. De origen griego, la podemos encontrar en autores como Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín o, como ya vimos, en el mismo Descartes. Sin embargo, a diferencia de lo que pudiéramos pensar, su primera formulación no surge del ámbito filosófico, sino que aparece enunciada por vez primera en el tratado llamado Canon, de Policleto de Argos, escultor del siglo V a. n. e., autor del cual no tenemos datos biográficos ya que, como muchos artistas de su tiempo, pertenecía a una familia de escultores, todos los cuales se llamaban del mismo modo. El tratado no era tan sólo un texto de carácter teórico, sino también, como nos dice Galeno “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 su tratado Canon”²⁷.

Contemporáneo de Fidias, tal vez el artista más famoso de este periodo, cuya influencia se sintió —tomando en cuenta los relieves del Partenón y las esculturas crisoelefantinas de Zeus y Atenea— durante todo el siglo IV, el periodo helenístico, la Antigüedad tardía e incluso en el siglo XVI en obras como el Juicio Final de Miguel Ángel. Sin embargo Policleto, si bien influyó en las esculturas contemporáneas de atletas victoriosos y de amazonas, su creación de un tipo corporal distintivo, que respondía a una serie de premisas teóricas, que a su vez estaban registradas en un tratado, aportó a la historia del arte y de la práctica artística normas y formas de entender el trabajo propio que influyeron en la práctica de artistas de periodo helenístico como Lisipo, en el desarrollo de sistemas de proporción del cuerpo humano en el periodo bizantino y también tuvieron su resurgimiento en el Renacimiento italiano, tanto en la obra teórica como en la obra de artistas como Leonardo da Vinci o Leone Battista Alberti.

Hoy en día tanto en el estudio de la proporción de cuerpo humano como en problemas propios de la composición de la obra plástica, vemos aparecer aún estas nociones en la producción y en los escritos de escultores y pintores modernos y contemporáneos. Por otro lado, estas mismas formulaciones dieron lugar a una serie de reflexiones propiamente teóricas dentro de la filosofía que, partiendo de Platón, Aristóteles o Plotino, se ocuparon de la reflexión sobre el arte, ejemplo de ello es la concepción de

²⁷ Galeno, “*De temperamentis*”, en *Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982, p.276.

belleza de San Agustín, quien partiendo de Plotino y Platón, definía del mismo modo que Descartes la belleza sensual.

Ya en el siglo XVIII con la aparición de la estética filosófica, estas ideas sobre la belleza, la proporción, el acabado y la relación de éstas con obras concretas adquieren un cariz propiamente filosófico, que las aleja de la teoría del arte y las concentra en una teoría de la sensibilidad. Sin embargo, no debemos olvidar que el mismo Baumgarten, quien da nombre a esta parte de la filosofía, también está influido por las ideas clásicas de la belleza que tuvieron su origen en la obra de este escultor del siglo V a.n.e.

Los primeros tratados griegos que se refieren específicamente a las artes plásticas, aparecen a finales del siglo VI a.n.e, como parte de una serie de cambios que promueven el surgimiento de nuevas formas de pensar, sentir y mirar el mundo, que desde mediados de ese mismo siglo dieron origen a la obra de poetas líricos como Arquíloco, Safo o Simónides; tampoco debemos olvidar que el despertar de la filosofía jonia coincide con el comienzo del siguiente siglo, lo que hace que este periodo marque el comienzo de una forma distinta de hacer poesía, pintura o escultura, pero también el inicio de una forma diferente de relacionarse y reflexionar sobre la Naturaleza y las acciones de los hombres, la que, enfrentándose a poetas como Hesíodo y Homero, se define ya como filosofía.

Estos mismos cambios que hacen surgir la filosofía y la retórica son los mismos que hacen que estos artesanos se vean como creadores, y que haya un gran interés por salir del ámbito de la mera *bánousia*, sin renunciar por ello a su *téchne* y a su tradición. Sin embargo el deseo de fundamentar la *téchne*, no es solamente teórico sino que también

implica el deseo de acceder a esa sociedad aristocrática que anteriormente estaba cerrada a todos los artesanos salvo uno: el poeta. Al ponerse al nivel de los poetas, los pintores y escultores dejan de ser meros artesanos para pasar a ese ámbito de la *téchne poietiké*, que implica la creación y también la originalidad, y en el siglo V a.e. serán también pares de los rētores —y por lo mismo expulsados por los filósofos—; y, pues que el entrar en el ámbito de la literatura, implicaba un ascenso social y con ello también ganar el prestigio y fama que los poetas como Píndaro y los sabios como Solón gozaban.

Ya a principios del siglo V a.e. la serie de cambios profundos en la manera de hacer y de entender el arte que, como mencionamos, habían comenzado desde el siglo anterior, se consolidan en lo que se suele llamar en la historia del arte griego estilo severo o Clásico temprano, que inicia la serie de cambios que culminan en la reconstrucción de la Acrópolis de Atenas. No obstante, las ideas sobre la belleza que surgen junto con estas innovaciones se concretaron hasta el Clásico maduro, que es el estilo que reconocemos como representativo del clasicismo en Grecia, en donde los artistas no seguían ya reglas estrictas 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, de la misma manera en que lo hicieron los poetas líricos en el periodo anterior.

En este momento aparecen el tratado y la escultura de Policleto, los cuales registran el cambio de la concepción de cuerpo del periodo arcaico al clasicismo, y se refieren explícitamente a las proporciones que debe tener el cuerpo humano y no a la forma que se les debe dar en la escultura, como era costumbre en el estilo anterior

—dejando atrás la idea que relaciona exteriormente a miembros autónomos y que nada tiene que ver con la idea de organismo.

Este Canon respondía a las nuevas necesidades de los artistas, ya que 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 fue parte de la serie de cambios que se sucedieron en las artes plásticas en Grecia a lo largo del siglo V a. n. e. Pero, como ya anotamos, también muestra una preocupación que va más allá de la mera práctica y se ocupa de aspectos teóricos, que se sitúan en la frontera de la teoría artística con la filosofía.

En las concepciones del cuerpo y de belleza en este tratado tenemos las mayores coincidencias, ya que a Policleto por un lado se le vincula con la especulación del pitagorismo, pudiendo encontrar en las doctrinas que componen esta tradición, donde podemos encontrar los antecedentes de su definición de Belleza. Por el otro lado, también se le relaciona con la tradición médica griega, de la que toma, y a su vez aporta, su concepción del cuerpo humano. Así como Policleto trata de dar una explicación filosófica, teórica, que fundamente su práctica artística y lo acerque al prestigio de la *téchne* de los sofistas y la sabiduría de los filósofos, pero no por ello deja de ser artista él mismo, por esto, el estudio de su obra es necesariamente de frontera entre la filosofía, la teoría y la práctica artística.

Desgraciadamente sólo nos podemos hacer una idea aproximada del Canon, ya que tanto la escultura como el tratado se han perdido, y sólo nos quedan testimonios

literarios fragmentarios y fragmentos de esculturas —aunque en el caso de estas últimas su atribución es indiscutible—; 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.

Sin embargo a partir de los múltiples fragmentos encontrados en textos de otros autores, podemos inferir la intención de Policleto. Por ejemplo en Galeno se menciona que “la belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes sino en la proporcionalidad de las partes”²⁸, lo que apunta a la construcción de la figura como una totalidad, si bien en este fragmento se aborda en concreto el problema de la proporción del cuerpo humano, como la que se da “entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo”²⁹, lo que preocupa al autor es en “realidad [la proporción] entre todas las partes entre sí”³⁰ y con el todo, es en este sentido que podemos entender la *symmetría*, traducida aquí como “la proporcionalidad de las partes”. De este modo “la belleza resulta de una multiplicidad de elementos calculados que contribuyen en un mismo resultado feliz, de acuerdo con la exigencia de una cierta justeza de proporciones”,³¹ como nos dice Plutarco.

La belleza así definida depende de esta *symmetría* que, definida de modo general dentro del contexto del Canon, la podemos entender como la consonancia de las partes con el todo y de éstas entre sí. Este concepto, si bien abstracto, va a marcar de forma concreta, y en la práctica, todo el modo de la composición de la obra, dirigido a construir

²⁸ Galeno, *op. cit.*, p.276.

²⁹ Galeno, *idem*.

³⁰ Galeno, *idem*.

³¹ Plutarco, *De audiendo*, 13, 45c.

un todo compuesto por partes que funcione del modo en que lo hacen los organismos vivos.

Esta idea que en un principio se aplica al cuerpo humano, luego a la escultura o la pintura, también puede aplicarse a la poesía, a la retórica o a la filosofía; así, la idea de la belleza como *symmetria* pasa de la escultura a la escritura, ya que, como nos dice Platón en el Fedro, “todo discurso debe estar constituido como un ser vivo, con su propio cuerpo (...)” y sus partes “escritas de modo que convengan unas a las otras y con el todo”.³²

Como vemos, la importancia de estos fragmentos, no radica solamente en la enunciación teórica y su notable influencia, sino en la vinculación de una idea teórica —la obtención de belleza—, con problemas prácticos propios de la composición —ya sea plástica o literaria—, de la pieza, además de que nos muestra cómo, a partir de una serie de ideas en principio pertenecientes al pitagorismo y encerradas en él, se acuña un concepto dentro de la teoría del arte que tiene tal importancia y trascendencia que invade y afecta las formulaciones de la retórica, la poética y la filosofía.

Desde el punto de vista de un artista, el hecho de que toda la pieza tiene que responder, desde los grandes volúmenes hasta los que tienen “el espesor de una uña”,³³ a una medida que se debe apreciar en toda la pieza, implica un cambio de actitud y una nueva forma de enfrentarse a la creación de su obra. Como nos indica Galeno, la proporcionalidad, la *symmetria* de las partes, nos lleva a considerar problemas propios de

³² Platón, *Fedro*, 264c.

³³ Plutarco, *Quaestiones convivales* II 3, 2. “Lo más difícil entonces de la obra, es cuando uno ha llegado en es trabajo de la arcilla hasta el espesor (grueso de una uña”.
Plutarco, *De profectibus in virtute*, 17p. 86^a. El trabajo se vuelve más difícil cuando el trabajo llega a la uña (la uña del dedo de la mano o del pie).

una escultura que se ocupa principalmente de la figura humana, pero también, al tomar en cuenta la idea de la belleza y de la proporción nos lleva a los problemas del *métron*, de la medida en el sentido de la poesía y de los que se ocuparán por ejemplo Platón y Aristóteles. Así, la idea que asocia la *symmetría* con la belleza será dominante, como ya lo anotamos, en el arte de la Antigüedad y del Renacimiento, pero también será retomada por la Academia de San Luca en el siglo XVII y luego por la de París en siglo XVIII, y formará parte de las reglas que habría de seguir todo artista de la Academia neoclásica francesa, como Ingres o David, hasta la aparición del movimiento romántico.

Sin embargo, en el contexto teórico de la idea que hace residir la Belleza en la *symmetría* también encontramos, como parte necesaria del Canon de Policleto, que la Belleza concebida de esta manera implica el concepto de terminado, ya que nos indica que la obra, para ser llamada tal, debe ser redonda, completa. Pero como la Belleza, que define el acabado de la obra se manifiesta sólo en la obra terminada, tenemos una enorme dificultad para definir el proceso que lleva a la culminación de la obra.

Este tipo de dificultades se consideran como parte de la misma *téchne*, competencia de los artistas, por ello la mayoría de los autores filosóficos, con excepción de Platón y Aristóteles, no se ocupan de este problema. Es Aristóteles quien, en la *Retórica* y la *Poética*, pone mayor interés en la explicación de este proceso, y bajo cuya influencia escriben Cicerón, Horacio y Quintiliano, los autores que a su vez tuvieron mayor influencia en la reflexión sobre retórica y la poesía hasta el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles en el siglo XV. Precisamente el *Ars Poética* de Horacio —quien sigue muy de

cerca a Aristóteles— es la guía de Baumgarten en el momento en que éste escribe sus reflexiones sobre la poesía .

Por la dificultad de definir lo que hace que una obra esté terminada, esta cuestión también abarca el tema de la experiencia, importante para toda *téchne* —desde la navegación hasta la poesía—, en el sentido de que ésta se adquiere tanto en la práctica cotidiana del arte, la enseñanza de los maestros, los dictados de la tradición y los mismos tratados teóricos como el Canon.

Aun cuando autores como Horacio o Quintiliano reconocen y reflexionan sobre la dificultad de saber el momento oportuno, el *kairós*, la ocasión, que obliga a prever el resultado de la obra y su efecto en el público que dicta cuándo retirar la mano, cómo terminar una obra y que ello depende, aún en este contexto tan pragmático, de la idea de la Belleza como *symmetría* —fuera de los tratados de los pintores y escultores o de las poéticas no encontraremos una teoría que dé cuenta de este tema—. Ello no debe sorprendernos ya que es necesario pasar por la experiencia de aprender un arte, ya sea el de la escritura como el de la escultura, para entender que una frase tan abstracta como en la relación de las partes con el todo y de estas entre sí, tiene un sentido eminentemente práctico y a la vez teórico que la hace parte de una reflexión que tiene la voluntad de ser filosófica.

En la creación de una obra, la relación de la materia con la forma, el cómo se transforma una piedra o los colores sobre una tela en una escultura o en una pintura respectivamente, o también el cómo las palabras se transforman en un poema o en un

discurso, son parte de toda la problemática que hemos visto en relación con la Belleza como *symmetría*. Ya que no deja de tener relación con el proceso de terminado y con problemas propios de la composición, es al mismo tiempo un problema de tipo filosófico. No hemos encontrado una solución clara a este problema, que como hemos mencionado se ocupa principalmente Aristóteles, pues no parece especificar cómo es que pasa la forma a la materia en la composición de la obra. Si bien él no está de acuerdo con una transmisión material como si fuera algún tipo de emanación, en la que la forma se encarnaría en la materia, y dado que considera que la forma reside en el alma del artista, explica este problema como una suerte de inspiración, que puede ser de carácter totalmente individual o, por el otro lado, afirma la importancia de la tradición a la hora de dar la forma final a la obra.

Si bien la noción de *symmetría* fue dominante en la Antigüedad no quiere decir que fuera aceptada de modo unánime, por ejemplo Plotino la excluye cuando enuncia su concepto de Belleza, ya que implica la idea de un todo formado por partes, y por ello "según esta teoría nada simple, sino sólo lo compuesto, será bello".³⁴ Esto a su vez indicaría que la Belleza, al encontrarse en lo compuesto, deja fuera "los colores bellos, al igual que la luz de sol, siendo simples, no tomando su belleza de la proporción, quedarán excluidos de ser

³⁴ Plotino, *Eneadas*, I, 6, 1.

bellos”.³⁵ Al tiempo que la Belleza también participaría de la divisibilidad y multiplicidad del mundo material, lo cual es un sinsentido, ya que éste no puede ser fuente de aquélla.

Así para Plotino la obra es bella por depender de la Idea de Belleza, pero 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 el arte toma como modelo a las Ideas, tarea imposible, ya que nunca podrá representarlas de un modo adecuado pues, a diferencia de Aristóteles, considera que la materia no sólo es inferior a la forma, sino que se resiste a ella. 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.

La belleza —concede Plotino— está en el artista, *pero* “no en cuanto posee ojos y manos, sino en cuanto él participa del arte (...) ya que la belleza que ha penetrado en la piedra, por ejemplo, no es la que hay en el arte, sino que permanece inalterada en sí misma, introduciéndose en la piedra una belleza más limitada, derivada de ella, y tampoco ésta permanece pura tal como lo desearía el artista”.³⁶ Esta idea de la Belleza, aun cuando 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

³⁵ Plotino, *Eneadas*, I, 6, 1 *ibidem*.

³⁶ Plotino, *Eneadas*, V, 8, 1, *apud*, *Arte antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 239.

ser un producto que nos ayuda a contemplarlas, carece de fin propio. Sin embargo, si en lugar de las Ideas ponemos una vez más el alma del artista, como pensaba Aristóteles, tenemos que la fundamentación última del arte es el artista mismo, idea que se retomó en el romanticismo y que hemos heredado de él. Por otro lado, si despreciamos el oficio, la materia, como algo por debajo del verdadero arte y damos importancia a las ideas en la mente del creador, presentaremos nuestras ideas en forma de proyectos, pero no como obras, como muchos artistas conceptuales hacen hoy día.

Lo que la filosofía neoplatónica propone en lugar de la *symmetría* es la *harmonía*, que es básicamente un concepto musical, aunque poco a poco va absorbiendo los contenidos de la primera, hasta sustituirla completamente —de hecho, lo que toma en primer lugar de ésta es la idea de proporcionalidad. De este modo la Belleza fundada en la *harmonía* dependerá entonces del acuerdo del todo, no con las partes, sino con ciertas relaciones numéricas, exteriores a la obra misma, pero que darán una proporción determinada y provocarán, en el caso de los acordes musicales, que se dé un sonido agradable. El vínculo que une esta teoría a las artes plásticas, es el hecho de que lo que se puede medir o contar se puede representar con números, de ahí que no sólo los tonos o los intervalos puedan ser medidos, sino que también lo sean las proporciones en una pintura o en una escultura, ya que en el caso de la poesía su relación es mucho más directa, ya que en ese tiempo todo poema era también música.

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 armonía, 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 el Renacimiento. Por ello la idea, recuperada en el Renacimiento, de que la pintura o la escultura pueden tener un fundamento matemático, al lado de la noción tradicional de *symmetría*, tienen una relación con aspectos esotéricos, como la mística numérica o la filosofía hermética, lo que hace que los tratados y muchas obras renacentistas, como los de Alberti o Leonardo o las pinturas de Botticelli, traten de hacer coincidir múltiples temas como si estuvieran todos relacionados en una teoría conjunta. Así, no debe sorprendernos que en el siglo XVIII se piense que la música tiene una relación misteriosa con la pintura, o que en el siglo XX Orozco coquetee con grupos pitagorizantes y que Juan Gris le dé una nueva importancia, de tipo místico, a la sección áurea.

La influencia de la filosofía de Kant nos ha hecho pensar que la estética se puede estudiar sin tener en cuenta los escritos de los artistas, ya sea de poetas o de pintores, las corrientes artísticas o el gusto de una época, y es que la filosofía kantiana, por su rigor y pureza especulativas, nos hace pensar que podemos dejar de lado, sin perder nada, a la relación con la teoría del arte o la crítica. Sin embargo el guardarnos dentro de nuestras fronteras nos condena a ver a la estética como un capítulo menor en la historia de la filosofía y, por otro lado, a renunciar a cualquier

existieron efectivamente en un pasado remoto,³⁸ en ese pasado que conocemos con el nombre de época micénica, trasfondo histórico de la *Ilíada*.

Por ello encontramos en el uso de las fórmulas³⁹ —que incluyen descripciones, símiles y caracterizaciones de personajes—, una cierta semejanza con el arte micénico, recuerdo de ese pasado remoto que nos propone una relación de la poesía con la pintura. Pensamos que el uso de fórmulas, sobre todo el uso de símiles y de descripciones, se conecta más a las técnicas orales de composición y no a una comparación consciente de ambas artes. A diferencia de lo que podemos apreciar a finales del siglo VI a. n. e., en este momento no podemos encontrar una separación de los dominios del habla y de la imagen, sino que ambos aparecen mezclados sin una aparente definición.

Si bien en el capítulo segundo hemos explicado el carácter oral de la poesía de Homero, ya la importancia de este hecho para comprenderla, ahora tenemos que explicar el lugar de la imagen en un mundo como éste. Si bien no podemos hablar de imagen, descripción o ilustración hasta el siglo IV a. n. e. no podemos negar que había esculturas cultuales, estelas funerarias o vasos decorados. Sin embargo una escultura

³⁸ López Eire, Antonio, "Homero", en J.A. López Férez (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Cátedra, 1988, p.46.

"(.) Y el recuento de tales lugares y objetos se ha mantenido en la lengua porque ésta servía para componer poemas épicos que se transmitían de generación en generación. Así resulta que en la lengua homérica, junto a los elementos del jónico reciente que corresponden a la fase más moderna de los poemas, existe arcaísmos de difícil atribución dialectal que responden a una repartición de dialectos propia del segundo milenio a.C. El mismo sistema de frases y versos enteros formularios es necesariamente fruto de un largo periodo que comprende su gestación, transformación, modificación y selección, que se remonta a la época en que Micenas era rica en oro, los guerreros usaban escudos similares al famoso de Ajax(...)"

³⁹ López Eire, Antonio, *op.cit.*, p.38 "(...) Las fórmulas son frases o miembros de frase que se repiten adaptados al hexámetro, encajan con otras similares y son parte de un grupo de frases o miembros de frases parecidos y métricamente equivalentes aunque provistos de un significado totalmente distinto en

cultural arcaica, no tiene las mismas características que una escultura de Praxíteles, los templos todavía no se convierten en los museos que serán en el periodo helenístico, un *xoanon* hace visible lo que es invisible, no es representación ni símbolo, sino que crea un contacto real y hace presente a la inaccesible y misteriosa divinidad.⁴⁰

Por ello la descripción en el poema de Homero no imita sino crea un objeto, haciéndolo visible, por ello no hay posibilidad de preguntarnos sobre su precisión, sobre si es acertada o no, por ello los estudiosos que han tomado las minuciosas descripciones como la del escudo de Aquiles⁴¹ o la del armamento de Agamenón,⁴² como imitaciones, de los trabajos de metalurgia geométricos o de las dagas de las tumbas micénicas, se han topado con la paradoja que las descripciones en ocasiones no pueden corresponder a un objeto concreto. Y en el caso en que nos topamos con tal objeto, como en el de la copa de Néstor,⁴³ podemos darnos cuenta de la diferencia entre la fórmula y la realidad. Como en el caso del escudo de Aquiles la descripción es el escudo, la copa de Néstor no es una réplica en palabras de un objeto real, sino la copa misma.

En Homero no encontramos la idea de asemejarse o parecerse, por ello las descripciones que encontramos en la *Ilíada* no son representaciones o imitaciones,

virtud de un criterio de economía (una fórmula no puede ser sustituida por otra cualquiera en un lugar determinado del verso, sin que cambie por ello el sentido expresado).”

⁴⁰ La mayoría de ellas son pilares, pareciera que el aspecto humano no tiene importancia. A finales del siglo VI a.e. aparecen las esculturas de dioses en las que se busca un verdadero antropomorfismo, es cuando aparecen los siempre jóvenes y felices dioses.

⁴¹ Homero, *Ilíada*, tr. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, canto XVIII, vv. 478-608

⁴² Homero, *op.cit.* canto XI vv. 15-44.

⁴³ Homero, *op.cit.*, canto XI, vv. 632-635.

sino presencias. Tenemos que esperar a Platón y al siglo IV a. n. e., para que haya una verdadera concepción de imagen y por lo mismo se pueda ejercer la *ékphrasis*.

Tal vez en el uso de las fórmulas encontramos un mayor contacto con una posible epopeya micénica, la cual se vería reflejada en rastros lingüísticos y estilísticos. Las descripciones de objetos —como el casco de colmillos de jabalí o la copa de Néstor— que se consideran parte de este repertorio formular que fue pasando de generación en generación, nos muestran los rastros que dejó este mundo en los poemas de Homero. Si bien algunos de estos objetos luego fueron encontrados en sitios arqueológicos, no podemos considerar que Homero se refirió a ellos de manera concreta, a diferencia de las detalladas descripciones de los inventarios de los palacios micénicos, que sí se ocupaban de objetos específicos que estaban en el palacio, las descripciones de la *Ilíada* no tienen como referente algún objeto real, sino que parten de las fórmulas del repertorio y a partir de ellas crea el objeto.⁴⁴

Podemos concluir entonces que, aunque encontremos puntos de coincidencia entre ambas artes, no hay una voluntad expresa de compararlas. Si bien, como anotamos brevemente en el capítulo segundo,⁴⁵ la misma palabra para la canción épica se usaba para designar al monumento funerario, todavía no hay la franca competencia que veremos reflejada en la poesía de Píndaro o Simónides.

⁴⁴ Del mismo modo los pintores de periodo geométrico no tomaban en cuenta lo que presentaba delante de sus ojos, sino que a partir de una serie de convenciones preestablecidas y transmitidas por la tradición, creaban sus composiciones.

⁴⁵ Vid supra, p. 15, nota 11.

Por ello aunque la función de poema no cambia —ya que celebra la muerte bella, la gloria imperecedera del héroe, que preserva los valores de la comunidad a través del recuerdo de las individualidades—, no podemos decir que se conserva inalterada, tal vez en la oración fúnebre a los caídos en Maratón encontremos el último ejemplo de la celebración de la muerte bella en poesía, que a su vez en las pinturas que adornaron la *Stoa Poikile*, tuvo su monumento, la función es la misma pero la relación entre las artes cambia.

Como vimos en el capítulo segundo la irrupción de la poesía lírica marca un cambio en la manera de pensar, sentir y percibir el mundo, los valores de la épica son cuestionados y se proponen otros en su lugar. La posición de Arquíloco frente a los valores de la muerte bella, son un ejemplo, no obstante los valores tradicionales acerca del oficio del poeta y su posición en la sociedad no son cuestionados, por ello los poetas siguen siendo *sophós*. En el campo de las artes hay que esperar hasta el siglo VI a.e.c. para encontrar los primeros cambios que nos indican que los artesanos están cambiando la manera en la que ven su oficio y su propia posición en la sociedad griega.

Este cambio lo vemos reflejado en la aparición del primer tratado sobre arquitectura a mediados del siglo VI a.e.c., sin embargo la concepción del trabajo, manual y remunerado no cambia con la aparición de los tratados, los artistas seguirán siendo artesanos, sus obras admiradas pero sus vidas no serán objeto de emulación.

Aunque a muchos les gustaría ver a los artesanos de los periodos geométrico y arcaico como verdaderos artistas,⁴⁶ debemos aceptar que los pintores y los escultores griegos nunca llegaron a tener la importancia que los poetas, una de las razones fue que el trabajo manual era considerado en la Antigüedad como propio de esclavos.

Los artesanos en el mundo griego era mal vistos, el ganarse la vida con las manos no era precisamente la ambición de la juventud griega, incluso a muchos artesanos se les negó el derecho de ciudadanía, y en comparación con los aristocráticos dueños de la tierra, los *banausoi* eran sospechosos de ser malos amigos y malos defensores de la tierra, no se comprometían con la ciudad ya que como su oficio no estaba atado a la tierra, lo podían ejercer en otro lado. Además los habitantes de la ciudad se percataban de que, salvo los fabricantes de armas y armaduras, a los artesanos les perjudicaba la pérdida de lazos comerciales que generaba la guerra, por ello la ciudad no se comprometía con ellos otorgándoles la ciudadanía.

Junto a este prejuicio la concepción del trabajo remunerado, que hacía del hombre que se empleaba con otro un semiesclavo, tampoco hacía mucho por la reputación de artesanos como los escultores o pintores, que siempre estaban trabajando para otros, ya que a diferencia del artista contemporáneo quien hace su obra y luego se preocupa por venderla, los artesanos griegos dependían de los patronos que los contrataban. También es importante resaltar que para adquirir su

⁴⁶ Snodgrass, Anthony, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.49. "It means that, when we look at the best surviving examples of the Late Geometric figure-scenes, we are getting as close as we can to the 'leading edge' of Late Geometric art. Artists who practise in the dominant medium of their society soon acquire the habit of

destreza en el oficio requerían de largos procesos de aprendizaje en el taller de algún maestro, aprendizaje que les dejaba vínculos que no eran fáciles de romper y que se podían comparar con los que tiene un esclavo con su dueño.⁴⁷

Por ello la movilidad de los artistas que iban de ciudad en ciudad —como es el caso de los escultores—, les impedía fortalecer sus lazos con las ciudades, ya que una vez que el trabajo estaba concluido se iban otra ciudad por otro encargo.

Podríamos decir que los poetas también fueron personajes itinerantes que se movían de un lado a otro del mundo griego, no obstante su posición que, como ya hemos visto, era otra. Los poetas no cobraban por sus servicios, los lazos que establecían con su patrono eran los de la hospitalidad, ya que no recibían un pago sino los regalos que son propios de un huésped. Así cuando Simónides exhibe que cobra por sus poemas se le ve como un mercenario, su don, que como vimos es divino, no tiene precio, y cobrar por un poema es visto como un sacrilegio. Por ello cuando un pintor como Polignoto de Tasos quiere acceder al mundo aristocrático necesita hacer algo que lo aleje de la imagen del *banausoi*; por ello Polignoto regaló a la ciudad de Atenas las pinturas que adornaban la *Stoa Poikile*, un gesto que lo ponía al nivel de los patrocinadores del monumento, ya no era un trabajador pagado sino un benefactor de la ciudad.

intellectual independence: they know that the practitioners of other art-forms will be likely to turn to them for ideas.”

⁴⁷ Burford, Alison, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Londres, Times and Hudson, 1972, p. 47. “Documents from the second-century Delphi show that a weaver who had been manumitted was pledged to train an apprentice to take his place before he could leave his master’s service for good; another freedman was bound to support one of his manumitters in old age.”

A pesar de la carga del trabajo manual podríamos pensar que la relación entre el escultor y la divinidad fuera como la que tiene el poeta con la musa, ya que son los escultores los que crean las estatuas cultuales de los dioses, por lo menos después del periodo arcaico. Si bien, alrededor del trabajo del mármol y el bronce había numerosas supersticiones⁴⁸ — no muy diferentes a las que encontramos hoy día—, éstas no nos muestran una especial relación con el dios desde el punto de vista de la composición, o de la habilidad o talento de un artista. Si bien Atenea puede dar a un artesano una habilidad determinada,⁴⁹ inspirarlo, no es la misma inspiración que le hace decir dulces cantos al poeta. El escultor, el pintor o el carpintero, dependen de Atenea para su habilidad, para que una pieza de bronce o una serie de cerámica salgan en perfecto estado del horno, la relación no tiene nada que ver con el contenido sino con la excelencia en la habilidad. No queremos decir que el oficio no tenga importancia alguna en el desarrollo del artista, sino que la parte creadora, la parte que lo pondría al nivel de los poetas no es considerada importante en su relación con el dios, por lo que no podemos considerar que la parte que jugaba el artista en la creación de la estatua fuera más importante que su consagración en el templo.

La verdadera diferencia será la que se da con los tratados, los artistas tratan de dar a su *téchne* un fundamento que no tenía; paralelos a los desarrollos de la filosofía

⁴⁸ Burford, Alison, *op.cit.*, p.120. "The idea that the craftsman had to deal with elements which were somehow beyond mortal kind is most readily apparent in the use of stone for monumental purposes, and specially marble (...) The waywardness of stone when worked with tools could be seen as a warning from the gods(...)."

⁴⁹ Homero, *Ilíada*, canto XV, vv. 410-413.

"Como la plomada sirve para tallar recta la quilla de una nave en las manos de un experto carpintero que conoce a fondo toda su técnica gracias a la inspiración de Atenea

y la retórica, marcan una diferencia que nos indica que hay un deseo por salir del ámbito de la *banausia*, por explicar y justificar la excelencia, por hacer de un oficio como la pintura o la escultura una *téchne* que pudiera ponerse al nivel de la poesía, pero con las armas de la filosofía o incluso de la retórica.

Y es que aunque en la Antigüedad se pensara que los artesanos no podían tener un contacto con los filósofos, vemos que el siglo VI a.e. en Jonia y en el siglo V a.e. en Atenas hay una especial relación entre filósofos y artistas,⁵⁰ que como hemos visto dio como resultado la elaboración de tratados teóricos en donde se explica la naturaleza de la Belleza y su relación con el arte. Y es que como los tratados de retórica, los de arte no proponen asimilarse a las prácticas de la poesía, sino justificar y fundamentar las propias.

Los escultores no buscan pues ser poetas, sino tener el mismo lugar social y la fama que gozaban éstos, poder decir que también ellos son partícipes en la celebración de la gloria imperecedera de la muerte bella de los guerreros caídos en batalla y con ello participar de la función de la poesía. Esto es particularmente evidente en la relación que guardan las esculturas de atletas victoriosos con los epinicios, como los de Píndaro.

Hemos visto que no hay diferencia entre la poesía y los monumentos que cantan al hombre virtuoso en Homero, sin embargo Píndaro establece una marcada diferencia entre los cantos imperecederos e incólumes al tiempo y las esculturas que

así de equilibrada estaba la lucha y el combate de éstos.

⁵⁰ Burford, Alison, *op.cit.*, p.129. "At Athens, contact among philosophers, politicians and skilled workers is seen at its closest in Pericles' friendship with the astronomer Anaxagoras and the sculptor Pheidias (...)"

se ven sometidas a la acción de las fuerzas de la naturaleza.⁵¹ Además los poemas viajan, se pueden cantar en muchos lugares y hacen que la fama del atleta se conozca en los confines del mundo, en cambio las esculturas se mantienen inmóviles en su pedestal de piedra.⁵² Es en este contexto en el que podemos ver una de las relaciones de la poesía con la escultura, que se da en contexto de la función, no de la composición.

Sin embargo, en la *Stoa Poikile* veremos reflejada de mejor manera la relación entre pintura y poesía, nada es lo que queda de las pinturas que alguna vez la adornaron, Polignoto, su autor —como ya hemos anotado— las regaló a los habitantes de Atenas durante las Guerras Médicas para celebrar a los caídos en Maratón. La relación que guardaba este ciclo de pinturas con los poemas, en una sociedad que todavía era fundamentalmente oral, era complementaria, ya que las dos eran vehículos para preservar la tradición de la muerte bella. Los temas de la *Stoa* incluían la batalla de Maratón, la reunión de atenienses y espartanos en Oenoe, Teseo luchando contra las Amazonas y la toma de Troya. Es evidente que tenemos el arreglo típico de un epinicio, así como Píndaro exalta la victoria presente del atleta, poniéndola en contexto con su pasado mitológico, así vemos como se refleja en los temas escogidos por Polignoto, un deseo de vincular de la misma manera a los héroes caídos en Maratón, en el contexto del pasado mítico de Atenas, reforzando de esta manera los lazos tradicionales de la ciudad con su pasado y su presente.

⁵¹ Píndaro, *Nemea IV*, tr. J. Alsina Cota, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, vv. 80-85

⁵² Píndaro, *Nemea V*, vv. 1-5 y *Istmica II* vv. 40-45

Capítulo 5

Entre las palabras y las imágenes

Entre las posiciones más tradicionales de la estética y la teoría del arte encontramos la especial relación entre la pintura y la poesía, relación que, surgida en la Grecia del siglo V a. n. e., desde el siglo XVII ha dado forma a la teoría sobre las artes plásticas en los grandes sistemas estéticos de la Modernidad,⁵³ las que no niegan su deuda con el clasicismo grecolatino en las artes y las letras. No es posible hablar del parecido de la pintura con la poesía en términos absolutos, como tampoco negar el posible lazo familiar entre ambas, ya que la idea que subyace a este trabajo es que la pintura y la poesía no se parecen de un modo ontológico, por así decirlo, sino que, en la crítica y en la práctica, hemos hecho que las dos se parezcan. Por tal motivo no podemos afirmar ni negar este parecido, sino tan sólo problematizar alrededor de él.

Uno de los ejemplos más usados en la estética y la teoría artística, para postular, apoyar o rechazar esta relación, es la *ékphrasis* o descripción,⁵⁴ entendida ésta en el sentido de que la imagen puede ser traducida por una frase y la frase por una imagen. Si bien ella forma parte del repertorio de recursos retóricos, cabe recordar que fue también la base para la reflexión sobre las artes, pues a partir del Renacimiento, habría de

⁵³Horacio, *Satires Epistles and Ars poetica*, tr. inglesa de H.R. Fairclough, Massachusetts y Londres, Harvard University Press y William Heinemann, The Loeb Classical Library, vv. 361-365.

⁵⁴Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, tr. española José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1975, pp. 810-813 y 1133.

desempeñar un papel importante, tanto en la crítica como en la práctica de las artes mismas, que permitiría la inclusión de la pintura y la escultura como artes liberales, a partir de su relación con la poesía, así como la recreación de algunos de los cuadros más famosos de la Antigüedad.

En la tradición occidental la descripción de objetos que podemos llamar artísticos, la encontramos primeramente en la literatura griega, con la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* de Homero;⁵⁵ la poesía de Píndaro, escrita hacia el siglo V a.n.e., nos proporciona también valiosos testimonios.⁵⁶ Sin embargo la primera asociación explícita entre pintura y poesía la encontramos en Plutarco, en la célebre cita que atribuye a Simónides de Ceos, la cual dice: "Simónides no obstante, llama a la pintura una poesía muda, y a la poesía una pintura parlante"⁵⁷. Ella puede interpretarse como una afinidad en el modo de la representación o predilección por los mismos temas, o bien comprenderse como similitud en la manera de componer las obras. Como vemos, podemos encontrar una relación especial entre las palabras y las imágenes en este contexto, misma que se refleja también en la pintura de vasos, la que no parece establecer diferencias entre imágenes y palabras, sino que las integra en un mismo sistema.⁵⁸ Lejos de enfrentarnos a un caligrama, nombrando al personaje como en una etiqueta, las palabras que encontramos

⁵⁵ Homero, *Iliada*, tr. española Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, vv. 478-608.

⁵⁶ Píndaro. *Nemeas* V, 1, 1-6, *Píticas* IX, 26 y IV, 80 y *Olimpicas*, VII, 35.

⁵⁷ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, 3, 346f.

⁵⁸ Goldhill, Simon y Osborne, Robin, eds. *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 85-136pp.

en los vasos son parte integral de la composición plástica, como diría Magritte: dentro del cuadro las palabras son de la misma sustancia que la pintura.⁵⁹

Todavía en este contexto antiguo no apreciamos una diferencia sustancial entre palabras e imágenes, ya que ambos dominios se encuentran entremezclados; la ruptura definitiva no se dará claramente hasta la época helenística, cuando se distinguen los dominios de ambas; de este modo, en la cerámica desaparecen las palabras y en la literatura cobra auge la *ékphrasis* de pinturas y esculturas famosas, no como parte de un discurso sino como piezas singulares. En el periodo previo a dicha ruptura (ruptura entendida no entre los poderes de representación de la palabra y la imagen, a la manera cartesiana,⁶⁰ sino como diferenciación de las artes), se producen los tópicos más conocidos de la relación entre pintura y poesía, tanto los que giran en torno a la *mímesis* y la capacidad de ambas artes para reproducir la realidad, para engañarnos o para seducirnos, como a aspectos formales inherentes a la creación de la obra, que incluyen la elección de temas y la composición propiamente dicha. No obstante, una vez que se da la separación encontramos la necesidad de comparar, de enfrentar palabras e imágenes, con el resultado de que ambas resultan decepcionantes, pues no hay descripción que sea certera. Como nos dice Lessing,⁶¹ no habrá imagen que pueda compararse con el texto en su poder de evocación o en su representación de la secuencia temporal, ni tampoco texto,

⁵⁹Magritte René, "Les mots et les images", en Torczyner, Harry, *Magritte. Ideas and Images*, Nueva York, Abrams, 1977, 88 pp. "Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images".

⁶⁰Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*, tr. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1981, III, pp. 63-72 .

⁶¹Lessing, Gotthold, Ephraim, *Laocoonte*, tr. española Amalia Raggio, México, UNAM, 1960, 192 pp., Col. Nuestros Clásicos n.16.

como enseña Leonardo en *El Parangón*,⁶² que pueda compararse con el poder de representación de una pintura.

Por ello las descripciones, como las de Luciano de Samosata, quien recrea cuadros famosos de la Antigüedad, dan lugar a la más encontrada polémica sobre el poder de las imágenes frente al de las palabras —como hemos visto en las reflexiones de Leonardo, Diderot⁶³ o Lessing. Esta polémica de hecho tiene su base en la semejanza que debe tener la representación con la realidad, la cual pone de manifiesto las diferentes formas de acercarse a la *mimesis* en ambas artes. Las palabras y las imágenes compartirían los mismos temas, a los cuales tratarían de imitar, cada cual con sus recursos —la pintura desde el punto de vista de la representación espacial y la poesía desde la referencia temporal. De este modo, para Leonardo la obra de un poeta se asemeja a un hermoso rostro que nos es mostrado por partes a las que nunca encontraremos unidad, mientras que para Lessing la pintura nunca será capaz de la representación justa de los eventos que se suceden en el tiempo.

A partir de esta serie de polémicas se ha ido conformando la relación entre palabras e imágenes, misma que desembocará en la noción propiamente moderna de la posibilidad de traducción entre ambos dominios, a pesar de sus evidentes diferencias. Las ideas de que hay temas apropiados para la pintura y temas apropiados para la poesía, de que la primera es espacial y la segunda temporal o que ambas comparten modos semejantes de

⁶²Vinci, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, tr. Angel González García, Madrid, Editora Nacional, 1980, 46-66pp.

⁶³Diderot, Denis, *Escritos sobre arte*, ed. Guillermo Solana, tr. española Elena del Almo, Madrid, Siruela, 1994, 200pp.

crear y representar lo real, como las encontramos en Diderot, Lessing, Kant o Hegel, forman parte de esta relación entre palabras e imágenes que conformará toda la pintura moderna hasta el siglo XIX. Por otra parte, la Querrela entre antiguos y modernos —a diferencia de lo que pudiéramos pensar—, no hace más que reafirmar estos temas, ya que la especial selección de lo que puede ser representado en la pintura o descrito en la poesía y del cómo se debe pintar o describir, parte de las sugerencias que el mismo Horacio hacía ya en su *Arte poética* —guía de Baumgarten—,⁶⁴ pero que ahora, aunadas a la noción moderna de progreso, suponen una superioridad de las obras modernas frente a las clásicas, que fomenta una lectura del arte como un desarrollo sin fin hacia formas cada vez mejores, cada vez más perfectas.

Precisamente dentro de este panorama, a finales del siglo XIX, con el surgimiento de las vanguardias artísticas, se revisarán y cuestionarán muchos de estos temas, que forman parte de la serie de reglas y estrategias que conformaban el "saber" de la pintura en los dos siglos anteriores. A partir de este momento la *ékphrasis*, como ejemplo preferencial de la relación entre pintura y poesía, se deja de lado, ya que empieza a cuestionarse la imitación como objetivo de la obra de arte, y se recurre a otros ejemplos que tomen en cuenta al sujeto como creador o aspectos formales de la composición de la obra.

Con el surgimiento del arte abstracto, el problema que planteaba la *mímesis* se disuelve, en el momento en que la pintura pierde el interés por la imitación se vuelve

⁶⁴Baumgarten, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, tr. española José Antonio Miguez, Buenos Aires, Aguilar, 1975, 91pp.

autorreferencial, sus signos no parecen tener un significado fuera del contexto de la obra que no es sino ella misma: forma roja, triángulos, violeta naranja.⁶⁵ Estos cambios replantean la concepción de la *ékphrasis*, dejándola tal vez en la mera definición ostensiva, el simple nombrar e identificar los elementos de la pintura. No obstante ello, en *El credo del creador*⁶⁶ Paul Klee afirma la temporalidad de la pintura y del espacio pictórico, en el sentido de que ninguna pintura se crea en un instante y que a ninguna la vemos de un sólo golpe de vista, se asimila esta manera de entender el tiempo a la forma de recorrer o leer la pintura a las producciones musicales y poéticas, que vinculan esta nuevas concepciones sobre el arte a la antigua tradición de la *ékphrasis*.

Sin embargo las teorías que vinculan a la pintura con la poesía habrían de alejarse del campo de lo poético, pues con la rápida sucesión de las vanguardias en el siglo XX, la asociación entre las palabras y las imágenes, entre poesía y pintura recurrirá a otra instancia: la filosofía; ella también, como vemos en la obra de Kant o Baumgarten, heredera de la tradición grecolatina. Si bien mencionamos anteriormente que en un momento los poetas como Simónides, enunciaron la relación entre poesía y pintura; esta última había recurrido antes a la filosofía para reflexionar sobre su arte. Esta forma de pensamiento, ejemplificada por Policleto de Argos, quien retoma elementos pitagóricos para fundamentar su arte, dará la pauta para la forma de la reflexión de muchos artistas,

⁶⁵Foucault, Michel, *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*, tr. española Francisco Monge, 1a. Edición, Barcelona, Anagrama, 1981, 3a. ed. 1993, 88pp.

⁶⁶Klee, Paul, *Theorie de l'art Moderne*, tr. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Gonthier, VI, 34-42pp.

desde la Antigüedad a nuestros días, que paralela a la explicación que relaciona la pintura con la poesía, dará también importantes aportaciones a la teoría estética.

Aún cuando pudiera argumentarse que la unión de arte y filosofía, a diferencia de los tópicos más tradicionales de la relación entre poesía y pintura, puede dar los más curiosos resultados —como podemos ver en la teoría de la representación de las pasiones de Charles Le Brun, quien aplica con paciencia a una clasificación de los gestos para su uso en la pintura las reflexiones de Descartes en su *Tratado de las pasiones*,⁶⁷ en la idea, difundida en el Renacimiento, de que la pintura es en realidad una ciencia, semejante a la óptica y no un arte parecido a la poesía —, no podemos negar el lugar que tiene la reflexión filosófica dentro del contexto de la práctica y reflexión de los artistas.

La filosofía basada en la tradición grecorromana y la teoría del arte producida en el Renacimiento, aunque por una parte generó una serie de teorías que proponían la unión entre arte y razón y que daban parte al primero en programas que se proponían la emancipación humana, realizó por la otra una profunda reflexión de la relación entre palabra e imagen, como modos de la representación, dando la posibilidad al surgimiento de la alianza entre los modelos lingüísticos y la reflexión sobre las artes.

Las teorías estéticas de la Modernidad por su parte, se caracterizan por proponer modelos totalizantes que tratan de contemplar a toda producción artística desde un único punto de vista; por ello, en este siglo, cada vez que las vanguardias artísticas trataban de superar u oponer nuevos modelos a los antiguos caían en esta misma tentación

⁶⁷BARASCH, Moshe, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, tr. española Fabiola Salcedo Garcés, 1a. ed., Madrid, Alianza, 1991, 266-270 pp.

totalizadora, que terminaba legitimando aquello a lo que se oponía en un primer momento. Sin embargo los cambios acelerados en los estilos que, motivados tanto por el ansia de novedad como por las fluctuaciones y demandas del mercado, han dado al traste con la capacidad de explicación de las teorías modernas.

Por ello hoy día no es posible, ni deseable, plantear un sólo modelo explicativo que dé cuenta del arte en general, lo que es válido también para el caso de la relación de las palabras con la imágenes, ya que es más útil para la descripción de las diferentes aproximaciones tomar en cuenta las distintas realizaciones del arte, las que a su vez están influidas por las reflexiones de la filosofía, como en el caso de la influencia de Wittgenstein en el trabajo de Joseph Kosuth, la de Whitehead en la obra de Motherwell, la de Proudhon en Gustave Coubert o la fascinación de Duchamp por Raymond Roussel. No negamos que muchas de las interpretaciones de los artistas a estas teorías estarían alejadas de la versión considerada correcta por los propios filósofos, como también, en su momento, tuvieron puntos de desacuerdo con la posición de los poetas.

Por otra parte no podemos considerar que la influencia de las ideas filosóficas de un determinado autor sobre la obra de un artista, no sea sino una manera de ilustrar la historia de la propia filosofía, ya que la estética, a pesar de ciertas posiciones en contra de esta tesis, atiende a las producciones artísticas y el gusto de su época y no genera exclusivamente sus teorías desde dentro de la reflexión filosófica.⁶⁸ Ejemplo de ello son las producciones del arte conceptual o de la poesía visual, que extiende lazos entre palabra e

⁶⁸ Assunto, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, tr. española Zósimo González, Madrid, Visor, 1989, 115pp.

imagen, que no son los tradicionales que hemos venido describiendo, sino que, al crear una nueva relación, confunde y asimila la pintura con la poesía, ya que qué son las producciones de Kosuth sino pinturas que son palabras y palabras que son pinturas.

En este sentido es interesante revisar posiciones más clásicas de la estética y la teoría del arte a este respecto, tanto la de Horacio, que compara la pintura con la poesía, como la de la cerámica griega o la que generó la teoría de la representación de Kant, que nos muestran diversas respuestas a los problemas que plantea la relación de las palabras con las imágenes y de éstas con lo que representan, relación que todavía preocupa a los artistas contemporáneos.

Conclusiones

Truth naked and unashamed. That's a splendid phrase. But we always see her as she seems, never as she is. Each man has his own interpretation.

Lawrence Durrell, *Mountolive*.

Como hemos visto, el estudio de las relaciones entre la poesía y la pintura griega no nos muestra que en el principio hubiera una especie de origen innombrado, que hiciera o forzara su parecido. No podemos decir que hay una serie de categorías que afuera de las propias prácticas nos muestren qué es la Pintura o la Poesía, y tampoco podemos decir que las prácticas son indiferentes a los discursos que las atraviesan y permean.

La pintura y la poesía en la Grecia del periodo clásico están vinculadas por su función —la unión de los vínculos de la ciudad con su pasado y los dioses—, que se da en la celebración de la muerte bella. Encarnada en el epinicio, es el punto en el que las vemos girar para encontrarse cara a cara; las pinturas de la *Stoa Poikile* son epinicios en los que vemos lo que se dice en la oración fúnebre a los caídos en Maratón. Aquí es donde que cobran sentido las palabras de Simónides: "Pintura poesía muda, poesía pintura parlante"⁶⁹, ya que ambas pregonan al mundo la gloria y fama de los héroes caídos.

⁶⁹ Vid supra, página 7, n. 3.

Al mostrar esta gloria se muestran los héroes mismos, no son la representación del hecho heroico, sino el hecho mismo; no hay imagen sino presencia. En el siglo V a. n. e., no encontramos todavía una concepción de imagen y por ello mismo no puede haber imitación de la apariencia, los hechos de hombres y dioses se hacían presentes por medio de la poesía, de la escultura y de la poesía. La *mímesis* de Platón deberá esperar al siglo IV a. n. e. para formularse, y al arte helenístico para verse reflejada en las artes; no podemos pensar en este momento que nos ocupa en una apariencia que cubra con su velo al mundo real, no hay un mundo más allá, todo está presente aquí. Los dioses todavía festejan con los mortales y se presentan en el mundo como huéspedes inesperados o como apariciones en los bosques.

La disolución de los estilos y géneros en la escena artística contemporánea, nos hace dudar de categorías largo tiempo establecidas, como Belleza o Armonía, por ello el sentido que tiene el darnos cuenta de que no hay posibilidad de encontrar un origen de la relación entre la pintura y la poesía, sino que debemos estudiar su libre generarse es aleccionador; buscamos en el pasado respuestas para el presente, no pensamos que podamos encontrar una sola respuesta que dé cuenta cabal respecto a qué es la Pintura o qué es la Poesía, para así finalizar nuestra búsqueda y andar a otro lado.

Fuera de toda pretensión totalizadora, y asumiendo el desplome de las premisas y categorías que alguna vez dominaron la comprensión y producción de las artes, afirmamos que no hemos perdido sino ganado con la disolución de los discursos artísticos globales, pues ahora navegamos sin rumbo prefijado en las aguas del discurso pictórico o poético y, junto con Middendorf, podemos decir que, si lo indecible pudiera ser mostrado por otros medios mejores, entonces la pintura no tendría sentido alguno.⁷⁰

⁷⁰Middendorf, H., *apud*, Marchan, Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, Akal, 1986, p. 311.

Anexo 1

La tradición retórica desde sus orígenes en la Grecia Clásica y su desarrollo en el mundo helenístico.

1. Origen de la Retórica

Podemos decir que cada vez que "(...) el fin es la persuasión la retórica está presente",⁷¹ sin embargo para nuestro estudio nos parece conveniente distinguir entre las diferentes partes que constituyen el acto retórico. Por un lado tenemos al arte para persuadir a un auditorio, su método de enseñanza y su práctica social que abarcan el ámbito de lo que llamaremos oratoria, y por el otro a la reflexión teórica sobre esta *téchne*, que será la retórica propiamente. Cuando se reflexionamos sobre su práctica podemos nombrar a la retórica "ciencia del discurso".

La retórica⁷² a su vez se puede estudiar desde dos puntos de vista:⁷³ el técnico, como en los textos y manuales de la tradición escolar (*progymnasmata*) — iniciada con

⁷¹Kennedy, George, *The art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p.7.

⁷²*Retoriké* se deriva de *rétra*, 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.

⁷³Sin embargo, a partir de su desarrollo histórico, podemos considerar que 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 están centrados en describir la *ars* - sus partes, sus conceptos -, si bien definen estos últimos, no son tan prolijos como los manuales y los ejercicios que sugieren son poco específicos. Finalmente está la retórica *filosófica*, como la de Aristóteles, Platón o Gorgias, que

Isócrates, discípulo de Gorgias de Leontino —, y el filósofico, como es el caso de los textos del mismo Gorgias y los de Platón, Aristóteles y Cicerón.

Consideramos que los primeros en reflexionar sobre el *lógos*⁷⁴ y darle orden y reglas fueron los griegos. Ya en Homero nos encontramos con discursos que tienen un orden semejante al que se les dará después en la retórica, aunque los discursos homéricos todavía no participan de este saber "técnico", a diferencia de lo que sucederá a principios del siglo V a. n. e., cuando la retórica aparezca como una *téchne*⁷⁵ determinada con sus reglas y su orden. Por otra parte, como vemos en la *Iliada*, este uso de la palabra no es una facultad que gocen todos de todos los ciudadanos, sino que el uso de la palabra pertenece a la aristocracia.

Si bien, como ya mencionamos, este uso de la palabra entre los griegos es muy antiguo, la retórica como *téchne*, surge a principios de siglo V a. n. e. en Sicilia, a partir de una serie de litigios, sobre la propiedad de la tierra, que surgen después de la destitución de los tiranos Gelón y Hierón por un levantamiento democrático. No se puede negar el carácter oral de la cultura griega desde sus orígenes pero, a diferencia de lo que vemos en Homero, para quien la voz y el voto estaban en manos de un reducido grupo como se

define la *téchne* 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.

⁷⁴*Lógos* derivado del verbo *légo*, originalmente significaba reunir, recoger, escoger, decir, dar cuenta. En un principio significaba palabra, dicho; con el tiempo tomó otras acepciones, como definición, razón o explicación, afirmación, dicho común, proverbio y sentencia, por oposición al concepto de realidad: *ergon*. También engloba a 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.

⁷⁵El término *retoriké* se encuentra por vez primera en Platón —Gorgias 453—, y se usa como adjetivo de *téchne*, lo mismo que otras formas de conocimiento humano.

ilustra en el episodio de Tersites,⁷⁶ este levantamiento popular dio a todos los ciudadanos libres la posibilidad de usar la palabra, hecho que creó la necesidad de un nuevo tipo de enseñanza, que excedía la preparación tradicional de ese entonces, y dio lugar a la aparición de los primeros maestros de elocuencia de los que tenemos noticia: Córax y Tisias. Sin embargo, hasta que Gorgias, discípulo a su vez de Empédocles de Agrigento, la presenta como una verdadera reflexión sobre el *lógos*, la retórica dejará de ser algo más que una mera compilación de instrucciones útiles al orador.

Por su origen político, la retórica debe interactuar con un público determinado en un momento preciso; busca cambiar una situación por medio del discurso, persuadir a un auditorio, cambiar su actitud respecto a ciertos temas. Vinculada a la práctica política —lo que después caerá en la esfera del género *deliberativo*—, mucho de su poder de persuasión, pero no todo, descansa en el *ethos* (carácter) del mismo orador, ya que la posición del que habla dice de su discurso y lo modifica.

A diferencia de Platón, Isócrates e incluso el mismo Gorgias, el caso de Aristóteles es singular, ya que da base a toda la tradición retórica posterior, ya sea filosófica o escolar como en el caso de la segunda sofística, de Cicerón o de Quintiliano, pero su influencia no se queda en el ámbito de la retórica antigua, de modo que todavía vemos su influencia tanto en la retórica como en los estudios sobre el lenguaje contemporáneos. Influida por Platón; la retórica aristotélica ya se contrapone, como también imita, a las obras de los retóricos profesionales como Teodectes. Y es que a diferencia de Platón, su maestro, Aristóteles considera a la retórica una verdadera *téchne*, y le da un carácter científico; al

⁷⁶Homero, *Iliada*, II, 243-270.

dejar clara la diferencia entre los fines de este arte y los de la filosofía, expone las normas de la primera, al tiempo que da pautas para la *praxis* del orador. Si bien no la considera política,⁷⁷ sino como correlativa de la dialéctica, no podemos negar que desde su comienzo generó una nueva forma de ejercer el poder.

⁷⁷Aristóteles, *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 decíamos 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.)

1.1. Reflexión sobre el discurso

La retórica teórica

Al conformarse como una nueva *téchne*, la retórica toma muchos de sus elementos —tanto conceptos como formas de composición del discurso— de la poesía,⁷⁸ 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, aunque la retórica deja de lado toda explicación cosmológica o filosofía de la naturaleza y se refiere solamente a las acciones de los hombres. Como ya vimos Gorgias, representante de la tradición italiota de la retórica, fue quien recurrió por primera vez a la poesía para dar fuerza y forma a su discurso, introduciéndola 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 *lógos* es "un gran potentado que, con muy pequeño e imperceptible cuerpo, lleva a cabo obras divinísimas".⁷⁹ 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

⁷⁸A diferencia de la retórica, la poesía se dirige a toda persona, de modo que el poeta necesita crear en su totalidad un espacio ideal, artificial, por medio de la estructura de la obra y el ritmo, para lograr colocar al lector en una situación - ya sea totalmente imaginaria o copiada de la realidad, que muestre las ideas y los sentimientos del poeta. Este espacio ideal se puede recrear innumerables veces, ya que se puede decir una y otra vez la misma poesía en diferentes tiempos y lugares.

⁷⁹Gorgias, *Fragmentos*, p.12, 8.

persuasión". Sin embargo, el nombre no es peyorativo, como podríamos pensar en un contexto platónico, sino que la vincula con el ámbito que le dio origen: el *plethos*, el conjunto de los ciudadanos que hasta antes del periodo helenístico serán los que ejerzan el poder.

Como nueva *téchne*, la retórica necesita un vocabulario propio, el cual es creado a partir de términos tomados de la poesía, además de la medicina, las cuales tenían su prestigio asegurado. Este préstamo no es fortuito, toda vez que, como ya sabía incluso Empédocles, el maestro de Gorgias, el *lógos* podía ser considerado como un *phármakon*, algo capaz de curar o de hacer daño por su propia fuerza. Pero al igual que la práctica médica, al crear un nuevo uso del *lógos* propiamente griego, los "maestros de elocuencia" se alejan de esos adivinos, curanderos y magos de épocas precedentes, aunque en ocasiones se les confunda con ellos, ya que parte de las prácticas mágicas, ya sea de adivinación o de curación, está vinculada al uso de la palabra como *phármakon*.

Así la retórica genera una serie de cambios sociales, en la *paideía*, en la administración del poder, que chocan con los valores tradicionales de la aristocracia ateniense. La fundamentación del Estado no recae ya en las genealogías que remiten el poder del soberano a los dioses, y la educación ya no queda relegada al ámbito familiar o de las instituciones tradicionales. La voz del Tersites-*plethos* ya no será más aquella insolente y contrahecha.

Platón se enfrenta a esta nueva manera de ver el mundo, que ha sido llamada Ilustración por su semejanza con el movimiento surgido en el siglo XVIII ne, iniciado desde

finales de siglo VI a. n. e. y que tuvo su apogeo en el V y el IV a. n. e. Opuesto a los sofistas, expulsa de su República a los poetas —a los que llama imitativos—, pues considera que éstos últimos, exponentes de este poder casi mágico de la palabra apelan a lo que hay de peor en nosotros mismos.⁸⁰ A lo que se refiere Platón en particular es que desatan las emociones, las pasiones o los deseos de los hombres como una respuesta al *pathos* que se da en la obra.⁸¹ Pero por otro lado los hace partícipes de esta magia del *lógos* de la que sospecha y que asocia con la *dóxa*,⁸² ya que las producciones de ambos no estarían cerca de la verdad.

La filosofía y la poesía se enfrentan en la medida que explican un mismo dominio, ya que 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 sentido se enuncia que la verdad es accesible a través del *lógos*, pues en ambas "(...) es evidente que 'el *lógos*' 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".⁸³ Lo anterior deja a la retórica tan sólo la

⁸⁰Platón, *República*, X, 606 a-b.

⁸¹Platón, *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 golpeándose 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".

⁸²El 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.

⁸³Comford, F. M., *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor, 1987, p.142.

posibilidad de desarrollar una técnica que nada tiene que ver con el discurso que se ocupa de la verdad⁸⁴ y las contrapone, ya que la retórica no considera que se pueda lograr una verdadera "objetividad" por medio del discurso.⁸⁵ Para ella, en el mundo intermedio del discurso, no hay una sola verdad, sino una serie de discursos contrapuestos que nunca logran acabarse unos a los otros; asimismo considera que con el *lógos*, 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 a hablar",⁸⁶ se impone sobre la de la retórica, a la que no importa esta "verdad", pues para ella ésta y el *lógos*, 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 pues sus representantes, los sofistas, son a sus ojos "cazadores, por salario, de jóvenes adinerados", "mercaderes de los conocimientos del alma", o

⁸⁴Platón, *Fedro*, 266d. "(...)¿Es que puede haber algo bueno que, privado del conocimiento de que hemos hablado, se adquiera, sin embargo técnicamente? Tú y yo no debemos en absoluto despreciar esta cuestión, sino decir qué es verdaderamente lo que queda de la retórica".

⁸⁵Gorgias 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 sentido, el *lógos* 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 aquel 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., *Vorsokr.*, H.Diels ed., B,3,84, DK; B,3,86, DK y B,3,80, DK.

⁸⁶Platón. *op. cit* 259e.

"comerciantes de los conocimientos que él mismo elabora".⁸⁷ 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.⁸⁸

No debemos olvidar que la retórica, en efecto, se sitúa en el nivel de la *dóxa*, como tampoco que —como afirma Aristóteles—, si bien se ocupa de lo universal "(...) pues esto es lo propio de un arte, ya que lo particular es infinito y no objeto de ciencia (...)",⁸⁹ no pretende lo verdadero sino lo verosímil;⁹⁰ para alcanzarlo, no recurre a silogismos sino a *entimemas*,⁹¹ que no son absolutos sino que tratan con "cuestiones que parecen admitir ser de dos maneras(...)", por tanto, no son universales ni necesarios, sino paradigmáticos (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

⁸⁷ Platón, *Sofista*, 231 d y ss.

⁸⁸ 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.

⁸⁹ Aristóteles, *op. cit.*, 1356b, 33.

⁹⁰ 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(...)"

⁹¹ 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".

que la otra; como cuando se prueba que Dionisio pretende ser tirano pidiendo una escolta, como antes había hecho Pisístrato).⁹²

No obstante, 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 una idea más clara de cómo se articula el discurso retórico, creo necesario enunciar las partes en que los rétores dividen su *téchne*, así como los géneros en que se comprenden los discursos.

⁹²Aristóteles, *op. cit.*, 1357b, 27ss.

1.2. División de la retórica

Partes artis

"En la enseñanza de la retórica se suele dividir a ésta en tres partes (...) *de arte*, (...) *de artefice* (...) *de opere*. Pero éstos tres apartados no se tratan con igual extensión, pues el capítulo *de arte* abraza la masa general de las enseñanzas (...)",⁹³ es por ello que tan sólo nos ocuparemos de éste capítulo que a su vez está dividido para su estudio en 5 partes: *eúresis (inventio)*, *táxis (dispositio)*, *léxis (elocutio)*, *mnemé (memoria)* e *hypocrisis (actio)*.

Poco entenderíamos de la retórica 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*,⁹⁴ que podemos entender como el talento natural que cada quien tiene. Muchos de los tratados de retórica se ocupan de esta relación entre *natura* y *ars*, dando cada quien más o menos importancia a cada una, aunque resulta obvio que "A pesar de su capacidad para ser aprendida toda *ars* presupone una aptitud o disposición natural en el aprendiz".⁹⁵ Es por ello que aunque es necesario el estudio del arte, nadie sin *ingenium* podría pasar del mero ejercicio escolar, aun cuando hubiera estudiado todos los

⁹³Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1975, p.98.

⁹⁴Horacio, *Ars poetica*, 408-411. "Often it is asked whether a praiseworthy poem be due to Nature or to art. For my part, I do not see of what avail is either study, when not enriched by Nature's vein, or native wit, if untrained; so truly does each claim the other's aid, and make with it a friendly league".

⁹⁵Lausberg, Heinrich, *op. cit.*, p.62.

tipos posibles de discursos, esto no sería suficiente para convertirse en un buen rétor — incluso para Platón es importante darse cuenta de qué discurso es más conveniente para determinada situación.⁹⁶

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 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" (*topoî*) que se tratarán en el discurso. El *tópos* es, en este sentido, el contexto.⁹⁷

La *eúresis* implica una formación y una actitud en el orador, si bien esta idea la encontramos en todos los autores desde Aristóteles, en el caso de Cicerón da lugar a una definición del orador como alguien poseedor de una cultura general, y en el de Quintiliano da lugar a toda una pedagogía —ya que el orador no debía tan sólo conocer su *ars* sino que también debía estar en contacto con las ideas de tipo filantrópico, como las propiciadas por el estoicismo. De este modo el discurso debía reflejar la personalidad del orador, ya que la persuasión también se basa en la confianza, en la credibilidad que tiene

⁹⁶Platón, *Fedro*, 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".

⁹⁷Por 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.

el orador.⁹⁸ Estas ideas se retomarán en el Renacimiento, como contraposición a la retórica esquemática y escolar del Trivium medieval.

Ya que la *eúresis* es el lugar donde se da la argumentación de los temas, 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.⁹⁹ Desde este punto de vista el discurso es semejante a un organismo que necesita que todas sus partes se relacionen entre sí de la misma manera que lo hacen con el todo, generando un patrón armónico.

Sin embargo, a diferencia de la poesía, en el discurso este orden tiende a la *utilitas*, de modo que las diversas formas de articular un discurso responderán al efecto que deseamos de él: energía o integridad. Ya se trate de un discurso en el que se contraponen dos tópicos, como en el que el tema se desarrolle a partir de la división tripartita de introducción, desarrollo y conclusiones, siempre debemos tener en mente la *utilitas*.

Pareciera que la *táxis* está claramente definida frente a la *eúresis*, sin embargo, la verdad es que no podemos distinguirlas claramente dado que, cuando pensamos los *tópoi*,

⁹⁸ *Retórica a Alejandro*, 38., 1445b, 2." (...) por otro lado, las ideas que hemos expuesto debemos procurar aplicarlas no sólo al discurso, sino también a nuestra propia vida, pues el arreglo de nuestra vida contribuye a hacernos persuasivos y merecedores de una buena opinión".

⁹⁹ 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(...)".

lo hacemos a partir del lenguaje, el cual está sujeto a las palabras. Por ello, si bien es el primer acercamiento a la composición del discurso, se vincula desde un principio con la *léxis*, que sólo se desvincula de las dos precedentes en el estudio teórico.

La *léxis* consiste en la elaboración del texto mismo, ya que se disponen de las frases y las 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 de las figuras —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 poema, y lograr conmover al auditorio. Lo anterior constituye el *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 *lexis* viene del verbo *lexo* 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*, el cómo se dice

una cosa y lo que se dice de ella, 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. Debemos tener en cuenta que los discursos se hacían para ser pronunciados, la lectura de los mismos, era tan sólo un apoyo didáctico para aquellos que no tuvieron la posibilidad de escuchar al rétor, es por ello que estas técnicas son de gran importancia en la Antigüedad. La memoria concebida de esta manera se asemeja a un gran edificio lleno de imágenes que nos recuerdan ciertos textos concretos.¹⁰⁰

La *hypocrisis* 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. Estas normas se vincularon a 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 con los personajes que las sufrieran.

En cuanto a los géneros, la retórica se dividía en tres: el forense (*dikanikón*, o *genus iudiciale*), el deliberativo (*symboleutikón* o *genus deliberativum*) y el panegírico

¹⁰⁰Se considera a Simónides de Ceos el inventor de las primeras técnicas que vinculan los discursos a imágenes mentales. 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.

(*epideiktikón* o *genus demonstrativum*).¹⁰¹ Cada uno tiene un fin diverso que condiciona la manera de hacer el discurso.¹⁰²

Como vimos en un principio los primeros géneros que se desarrollaron fueron el deliberativo y el forense, ya que el conjunto de ciudadanos ejercía el poder y administraba la justicia. La asamblea, en la que los ciudadanos tomaban las decisiones más importantes sobre el futuro de la ciudad, era influida por los oradores, que buscaban recomendar o disuadir a su auditorio respecto de los asuntos de la *polis*. Si bien, como ya dijimos el *ethos* del orador era sumamente importante, también lo era su presencia y la forma y contenido de sus discursos. Todo este contexto político es el que se debe tener a la vista en el caso de la oratoria deliberativa, que está más cercana a la judicial —al menos en el mundo griego—, de lo que usualmente se puede pensar. Los griegos no tenían un código judicial, tan complicado y preciso como el romano, lo que hubiera implicado la participación de expertos en la materia, además al ser los jurados populares, la precisión de las pruebas o la corrección legal no tenían tanto peso como la oratoria misma, muchas veces ganaba la causa no el que probara mejor la inocencia, sino el que tuviera el mejor discurso.

¹⁰¹Aristóteles, *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 como miembro de la asamblea; y hay el que juzga la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo".

¹⁰²Aristóteles, *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 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 restante 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".

El discurso epidíctico, durante el periodo de la *polis*, fue usado en actos conmemorativos, como en la Panateneas o en el caso de los discursos en honor de los caídos en la guerra, como vemos, en ambos casos no se busca la persuasión. El espectador, al dejarse seducir o no por el *pathos*, es juez sobre la eficacia y la belleza del discurso. Este tipo de discurso tiene más semejanza con la poesía ya que son discursos muy pulidos, llenos de tropos, que le dan mucha más importancia a la forma. Si bien tenemos muestras de oraciones fúnebres, como la de Pericles, conservada por Tucídides, o el de Hipérides en honor de Leóstenes, Gorgias, a diferencia de estos otros discursos, con su "*Encomio de Helena*" y su "*Defensa de Palamedes*", nos muestra todo lo que este género es capaz de hacer. Textos más cercanos a la poesía que las oraciones fúnebres, muestran también la posición de Gorgias frente al *lógos* de la filosofía, proponiendo que es más importante deleitar y jugar con el arte,¹⁰³ sin pensar que hay una verdad única, dando un *lógos* común a la poesía y la retórica.

¹⁰³Gorgias, *Encomio de Helena*, 21. "Quise escribir este discurso como un encomio de Helena y un juego de mi arte".

2. Retórica helenística

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. A partir de este momento el género epidíctico 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 (*ekphrasis*), las que en ocasiones llegan a constituir piezas completas.¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁴Por 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 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 Ticiano -, precisamente a partir de *ékphrasis*, como las de Luciano.

Tanto para la retórica como para la poesía el criterio de unidad orgánica de la obra, que comprende el concepto de proporcionalidad, 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, 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 y la cadencia de la frase 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 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 rētores, 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.

Anexo 2 Traducción

Fuentes escritas sobre Policleto de Argos.

Los textos que reproducimos a continuación fueron tomados de: BECK, Herbert ed., **Poliklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik**, Ausstellung im Liebghaus, Museum alter Plastik, Francfort del Meno, 1990, 48-70pp.

Platón

I. (Prot. 311 b-c)

Dime, Hipócrates, dije yo ¿te propones ir ahora con Protágoras, a darle dinero como retribución por cuenta tuya, con la idea de que consultarás a quién y para convertirte en qué? Como si tuvieras en mente ir con tu homónimo Hipócrates de Cos, el Asclepiada, a darle dinero como retribución por cuenta tuya, y alguien te preguntara: Dime, Hipócrates, ¿vas a darle una retribución a Hipócrates tomándola por qué cosa? ¿Qué responderías? — Diría, respondió él, que en su calidad de médico— ¿Con la idea de convertirte en qué?—En médico respondió.— Y si tuvieras en mente ir con Policleto de Argos o con Fidias de Atenas a darles por cuenta tuya una retribución y alguien te preguntara:— ¿Planeas dar ese dinero a Policleto y a Fidias tomándolos en calidad de qué? ¿Qué responderías?— Diría que en su calidad de escultores.—¿Con la idea de convertirte tu mismo en qué? —Está claro que en escultor.

1. (Prot. 311 b-c)

Εἰπέ μοι, ἔφη ἐγώ, ὦ Ἰππόκρατες, παρὰ Πρωταγόραν νῦν ἐπιχειρεῖς ἰέναι, ἀργύριον τελῶν ἐκείνῳι μισθὸν ὑπὲρ σεαυτοῦ, ὡς παρὰ τίνα ἀφιζόμενος καὶ τίς γενησόμενος; ὥσπερ ἂν εἰ ἐπενόεις παρὰ τὸν σεαυτοῦ ὁμώνυμον ἐλευθῶν Ἰπποκράτη τὸν Κῶιον, τὸν τῶν Ασκληπιαδῶν, ἀργύριον τελεῖν ὑπὲρ σεαυτοῦ μισθὸν ἐκείνῳι, εἰ τίς σε ἤρετο· Εἰπέ μοι, μέλλεις τελεῖν, ὦ Ἰππόκρατες, Ἰπποκράτῃ μισθὸν ὡς τίνι ὄντι; τί ἂν ἀπεκρίνω, εἶπον ἂν, ἔφη, ὅτι ὡς ἰατροῦ. Ὡς τίς γενησόμενος. Ὡς ἰατρος, ἔφη. Εἰ δὲ παρὰ Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φιθῖαι τὸν Ἀθηναῖον ἐπενόεις ἀφιζόμενος μισθὸν ὑπὲρ σεαυτοῦ τελεῖν ἐκείνοις εἰ τίς σε ἤρετο. Τελεῖν τοῦτο τὸ ἀργύριον ὡς τίνι ὄντι ἐν νῶι ἔχεις Πολυκλείτῳ τε καὶ Φιθῖαι, τί ἂν ἀπεκρίνω, εἶπον ἂν ὡς ἀγαλματοποιῶς. Ὡς τίς δὲ γενησόμενος αὐτός; Δῆλον ὅτι ἀγαλματοποιῶς.

Πλάτων

2. (Prot. 328 c3-d3)

Σόκρας dijo, te relataré una historia y una fundamentación como éstas en el sentido de que la virtud se puso a enseñar y que los atenienses así la consideran, y que no hay nada extraordinario en que nazcan hijos carentes de cualidades de padres muy capaces y, a la inversa, hijos capaces de padres sin cualidades, puesto que también los hijos de Policeto, coetáneos de Poralo y Jantipo aquí presentes, no son nada en comparación con su padre, y que no hay ni siquiera razón para reprocharles por tal causa; pues en ellos hay todavía esperanzas por ser jóvenes.

2. (Prot. 328 c3-d3)

Τοιοῦτόν σοι, ἔφη ὁ Σώκρατες ἐγὼ καὶ μῦθον καὶ λόγον εἶρηκα ὡς διδακτὸν ἀρετῆ καὶ Ἀθηναῖοι οὕτως ἡγοῦνται καὶ ὅτι οὐδὲν θαυμαστὸν τῶν ἀγαθῶν πατέρων φαύλους υἱεῖς γίγνεσθαι καὶ τῶν φαύλων ἀγαθοὺς ἐπεὶ καὶ οἱ Πολυκλείτου υἱεῖς Παράλου καὶ Ξανθίππου τοῦδε ἡλικιωῦνται οὐδὲν πρὸς τὸν πατέρα εἰσὶν καὶ ἄλλοι ἄλλῶν δημιουργῶν τῶνδε δὲ οὕτω ἄξιον τοῦτο κατηγορεῖν· ἔτι γάρ ἐν αὐτοῖς εἰσὶν ἐλπίδες νεοὶ γάρ.

Jenofonte de Atenas

3. (Mem. I, 4, 2)

Contaré en primer lugar lo que le escuché decir una vez a Sócrates cuando conversaba acerca de la divinidad con Aristodemo, apodado “el pequeño”. Cuando se enteró de que él no hacía ofrendas a los dioses no consultaba oráculos, y que, por el contrario, ridiculizaba a quienes los hacían, le dijo: “Dime, Aristodemo, ¿hay alguna persona a la que tengas admiración por el dominio de su especialidad? — “Así es”, respondió aquel. — “Menciónanos sus nombres”, le dijo entonces.— “A Homero le tengo la máxima admiración por la composición de poemas épicos, a Melánides por la de ditirambo, a Sófocles por la de tragedias, a Policleto por la escultura y a Zeuxis por la pintura.” — “¿Acaso te parecen más dignos de admiración los que crean imágenes carentes de razón y de movimiento, que los que las hacen racionales y en actividad?” — Lo son más los que crean seres vivos, por Zeus, si lo hacen no por casualidad sino guiados por una intuición razonada.”

3. (Mem. I,4,2)

λέξω δὲ πρῶτον ἃ ποτε αὐτοῦ ἤκουσα περὶ τοῦ δαιμονίου
ἐπιλεγόμενου πρὸς Ἀριστόδημον τὸν μικρὸν ἐπικαλού-
μενον καταμαθὼν γὰρ αὐτὸν οὔτε θύοντα τοῖς θεοῖς οὔτε
μακτικῆι χρώμενον, ἀλλὰ καὶ τῶν ποιούντων ταῦτα κατα-
μαθὼντα· Εἶπέ μοι, ἔφη, ὦ Ἀριστόδημε, ἔστιν οὐστίας
ἀνθρώπους τεθαύμακας ἐπὶ σοφίαι; Ἐγὼ γ', ἔφη, καὶ ὅς,
λέξω ἡμῖν, ἔφη, τὰ ὀνόματα αὐτῶν. Ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν
πῆρσι Ὅμηρον ἔγωγε μάλιστα τεθαύμακα, ἐπὶ δὲ διθυ-
ραμβῶι Μελανιπίδην, ἐπὶ δὲ τραγωδίαι Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ
ἐπιφαντοποιίαι Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν.
Ἡμετέρά σοι δοκοῦσιν οἱ ἀπεργαζόμενοι εἰδῶλα ἄφρονά τε
καὶ ἀκίνητα ἀξιοθαυμαστότεροι εἶναι ἢ οἱ ζῶα ἔμφρονά τε
καὶ ἐνεργά; Πολὺ νῆ Δία οἱ ζῶαι, εἶπερ γε μὴ τύχη τινί,
ἀλλ' ὑπὸ γνώμης ταῦτα γίνεται.

Aristóteles

4. (Metaph. 1013b 30ss.)

Se habla de causas en múltiples sentidos; incluso de aquéllas que son de la misma especie a una se la hace preceder o venir detrás de la otra. Así, por ejemplo, el médico y el especialista son causa de la salud, como la proporción de 2 a 1 y el número lo son de la octava y como lo es siempre aquello que abarca de las cosas individuales. Existe además la causa fortuita y sus clases, como por ejemplo Policleteo es un sentido, el causante de una estatua y, en otro, es un escultor, porque en él concurrieron las circunstancias de ser Policleteo y el escultor. También puede ser causa lo que abarca el suceso fortuito, como por ejemplo que un hombre es causante de una estatua o, en términos más generales, un ser viviente, puesto que Policleteo es un hombre y el hombre es un ser viviente.

4. (Metaph. 1013b 30 ff.)

λέγεται γὰρ αἷτια πολλαχῶς, καὶ αὐτῶν τῶν ὁμοειδῶν προτέρως καὶ ὑστέρωσ ἄλλο ἄλλου, οἷον ὑγείας ὁ ἱατρὸς καὶ ὁ τεχνίτης, καὶ τοῦ διὰ πασῶν τὸ διπλάσιον καὶ <ὁ> ἀριϋμός, καὶ αἰεὶ τὰ περιέχοντα ὀτιοῦν τῶν καθ' ἕκαστα. ἔτι δ' ὡς τὸ συμβεβηκὸς καὶ τὰ τούτων γένη, οἷον ἀνδριάντος ἄλλως Πολύκλειτος καὶ ἄλλως ἀνδριαντοποιός, ὅτι συμβέβηκε τῶι ἀνδριαντοποιῶι Πολυκλείτῳ εἶναι καὶ τὰ περιέχοντα δὲ τὸ συμβεβηκός, οἷον ἄνθρωπος αἷτιος ἀνδριάντος, ἢ καὶ ὀλως ζῶιον, ὅτι ὁ Πολύκλειτος ἄνθρωπος ὁ δὲ ἄνθρωπος ζῶιον.

Aristóteles

6 (E.N. Z 1141a 9 ss.)

En el ámbito de los saberes prácticos, reconocemos la sabiduría a aquellos que los desempeñan con el máximo rigor, como por ejemplo decimos sabio a Fidias el escultor en piedra y a Policleto el de estatuas, no queriendo decir en ese caso la sabiduría ninguna otra cosa más que es la excelencia de este saber práctico. Pero creemos que algunos son sabios de manera global, no en un campo en particular ni en sentido restringido, como dice Homero en el Margites:

“Los dioses no lo hicieron sabio ni para el azadón,
ni para el arado, ni para ninguna otra cosa”

De modo que está claro que la sabiduría (filosófica) será la más rigurosa de las ciencias.

6. (E.N., Z 1141a 9 ff.)

Τὴν δὲ σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις
τὰς τέχνας ἀποδίδομεν, οἷον Φειδίαν λιθουργὸν σοφὸν καὶ
Πολύκλειτον ἀνδριαντοποιόν, ἐνταῦθα μὲν οὖν οὐδὲν ἄλλο
σημαίνοντες τὴν σοφίαν ἢ ὅτι ἀρετὴ τέχνης ἐστίν· εἶναι
δὲ τινὰς σοφοὺς οἰόμεθα ὅλως οὐ κατὰ μέρος οὐδ' ἄλλο τι
σοφοῦς, ὥσπερ Ὅμηρός φησιν ἐν τῷ Μαργίτῃ
τὸν δ' οὐτ' ἄρ' σκαπτῆρα θεοὶ θέσαν οὐτ' ἀροτῆρα
οὐτ' ἄλλως τι σοφόν.

ὥστε δῆλον ὅτι ἀκριβεστάτη ἂν τῶν ἐπιστημῶν εἴη ἡ σοφία.

Filón de Bizancio

7. (Bel. IV lp. 49, 20-51, 10)

α Por lo menos muchos que se dieron a la tarea de construir artefactos (de guerra) del mismo tamaño y que empleaban la misma disposición, así como maderas similares y el mismo hierro, pero sin transferir también el mismo peso, produjeron algunos con mayor alcance de tiro y sacudidas muy violentas, otros, en cambio, que se quedaron por debajo de las especificaciones; y al preguntarse por qué sucedió tal cosa no podían indicar la causa. Así que las palabras de Policleto el escultor se ajustan bien a lo que se va a decir. decía en efecto que el logro de la exactitud con la mínima posibilidad de error se da a través de muchas proporciones numéricas. Del mismo modo, también en nuestro arte sucede que, por estar sus obras constituidas a través de muchas proporciones numéricas, si incorporamos una pequeña discrepancia en el diseño de las partes, al final esto sumará un gran error

β . Por esta razón afirmo que se debe tener mucho cuidado al transferir a la propia construcción la disposición de los artefactos que resultaron exitosos, y en especial cuando alguien quiera hacerlo amplificándolo a una escala mayor y también reduciéndolo a una menor. Suponemos que quienes hagan uso del consejo arriba enunciado no serán ignorantes de estas cosas. Debemos hablar en cambio de los principios.

γ . Algunos de los antiguos, en efecto, encontraban en el diámetro de la abertura el elemento básico, así como el principio y la medida de la construcción de los artefactos: dicho diámetro no debía tomarse de manera casual ni a la ligera, sino con un método establecido y de tal forma que pueda funcionar de modo semejante, con base a las proporciones, en todas las magnitudes. No era posible encontrar ese diámetro de otra manera más que amplificando o reduciendo el círculo de la abertura por medio de ensayos. Así que los antiguos, por lo menos como yo lo veo, no llevaron este procedimiento a su culminación ni tampoco confirmaron la magnitud ideal, ya que tales ensayos no se hicieron a partir de muchas obras, siendo que el asunto sólo se investigó provisionalmente. los que vinieron después hicieron estudios a partir de

los errores de antes, buscando también a partir de las experiencias posteriores llevar hacia una base firme el principio y el cuidado de la construcción, con lo cual me refiero al diámetro del círculo que contiene la tensión (de la cuerda)

δ. Las técnicas alejandrinas lograron hacerlo, gracias a que dispusieron hace poco de un espléndido patrocinio por parte de los reyes deseosos de fama y protectores de las artes que les correspondieron. Pues que no se puede encontrar todo con el cálculo razonado y con los métodos derivados de la mecánica, sino que muchas cosas se encuentran a través de ensayos, resulta claro en especial, además de muchas otras consideraciones, a partir de lo que se va a decir en seguida.

ε. Originalmente no era posible determinar las proporciones de las obras de construcción sin antes hacer ensayos, según resulta claro del carácter extremadamente rústico de las antiguas cosas, no sólo por lo que toca a su arquitectura, sino también por lo que es del modelado de sus partes. Entonces el cambio hacia el método apropiado se dio no por medio de un sólo ensayo ni por un hallazgo fortuito. Algunas de las partes que formaban las construcciones y eran del mismo grosor y verticales parecían no tener el mismo grosor a causa de la ilusión óptica que engaña al observador cuando no está a la misma distancia de tales partes. Así pues, por medio de ensayos se les fueron agregando y quitando masas haciendo que el diámetro (de la columna) se fuera reduciendo hacia un extremo, y haciendo así todo tipo de ensayos lograron que parecieran concordar entre sí y estar bien proporcionadas a la vista. Éste era el objeto de estudio en ese arte.

7. (Bel. IV. 1 p. 49,20-51,10)

7 α) Πολλοὶ γοῦν ἐνστησάμενοι κατασκευῆ/ὀργάνων ἰσο-
μεγεθῶν καὶ χρησάμενοι τῇ τε αὐτῇ συντάξει καὶ ξύλοις
ὁμοίοις καὶ σιδήρῳ τῷ ἴσῳ οὐδὲ τὸν σταθμὸν αὐτὸν μετα-
βάλλοντες τὰ μὲν μακροβολουῦντα καὶ εὐτονα ταῖς πληγαῖς
ἐποίησαν, τὰ δὲ καθυστεροῦντα τῶν εἰρημένων· καὶ
ἐρωτηθέντες διὰ τί τοῦτο συνέβη τὴν αἰτίαν οὐκ εἶχον
εἰπεῖν. ὥστε τὴν ὑπὸ Πολυκλείτου τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ
ἀρηθεῖσαν φωνὴν οἰκείαν εἶναι τῶν μέλλοντι λέγεσθαι
τοῦ γὰρ εὐ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔφη γίνεσθαι
τοῦ αὐτοῦ δὴ τρόπου καὶ ταύτης τῆς τέχνης συμβαίνει
τὰ πολλῶν ἀριθμῶν συντελουμένων τῶν ἔργων μικρὰν ἐν
τοῖς κατὰ μέρος παρέκβασιν ποιησαμένους μέγα συγχεφα-
λοῦν ἐπὶ πέραις ἁμάρτημα.

Parmenion

19. (Anthol. Pal. cap. XVI app. Planud. 216)

A la estatua de Hera

El argivo Policleto, el único que contempló a Hera
con sus ojos y que copió cuanto vio en su escultura,
mostrando a los mortales su belleza cuanto es lícito;
para Zeus reservando las formas desconocidas bajo los pliegues (de la túnica).

19. (Anthol. Pal. cap. XVI app. Planud. 216)

Εἰς ἄγαλμα Ἥρας

Ὀργεῖος Πολύκλειτος, ὁ καὶ μόνος ὄμμασιν Ἥραν
ἀϋρήσας καὶ ὄσῃν εἶδε τυπώσάμενος
ἄνητοῖς κάλλος ἔδειξε ὅσον ἕμις· αἱ δ' ὑπὸ κόλποις
ἄγνωστοι μορφαὶ Ζηνὶ φυλασσόμενα.

Dionisio de Halicarnaso

20. (de Isocr. III. 3, 2)

Ciertamente no me parece desatinado que alguien equipare la técnica oratoria de Isócrates con el arte de Policleto y de Fidias por lo que toca a su majestuosidad, grandiosidad artística y dignidad, y la de Lisias, en cambio, al de Calamis y Calímaco a causa de su sutileza y gracia. Pues así como aquellos unos tienen más éxito que otros en las obras menores y humanas, pero otros son más diestros en las mayores y divinas, así también, de los oradores uno es más competente en las minucias y otro descuellan más en las de mayor escala, tal vez debido a que uno tiende por naturaleza a los grandes pensamientos o bien, sino es por ello, debido al menos a que por propia voluntad persigue a toda costa lo majestuoso y admirable.

20. (de Isocr. III, 3,2)

Δοκεῖ δὴ μοι μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῆι Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν, τὴν δὲ Λυσίου τῆι Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος. Ὡσπερ γὰρ ἐκείνων οἱ μὲν ἐν τοῖς ἐλάττωσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἐτέρων, οἱ δὲ ἐν τοῖς μείζουσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι, οὕτω καὶ τῶν ῥητόρων ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστὶ σοφώτερος, ὁ δ' ἐν τοῖς μεγάλοις περιττότερος, τάχα μὲν γὰρ καὶ τῆι φύσει μεγαλόφρων τις ὢν, εἰ δὲ μὴ, τῆι γε προαιρέσει πάντως τὸ σεμνὸν καὶ θαυμαστὸν διώκων.

Dionisio de Halicarnaso

21. (de Din. VII)

En virtud de este precepto no solamente los rétores distinguen a los rétores, sino que también los pintores distinguen las obras de Apeles de los de quienes lo imitan, y los modeladores las de Policleto y los escultores las de Fidias.

21. (de Din. VII)

καὶ τοῦτωι τῷ παραγγέλματι οὐ ῥήτορες μόνον ῥήτορας διακρίνουσιν, ἀλλὰ καὶ ζωγράφοι τὰ Ἀπελλοῦ καὶ τῶν ἐκεῖνον μιμησαμένων, καὶ πλάσται τὰ Πολυκλείτου, καὶ γλυφεῖς τὰ Φειδίου.

Estrabón

22. (Georg. VIII p.372)

También el Heraión erigido en Micenas es un templo común para ambas (Argos y Micenas), en el cual las estatuas de Policieto son las más hermosas de todas por su ejecución artística, aunque se quedan detrás de las Fidias en cuanto a magnificencia y grandeza.

22. (Geogr. VIII p. 372)

καὶ τὸ Ἡραῖον εἶναι κοινὸν ἱερὸν ἀμφοῖν τὸ πρὸς ταῖς
Μυκῆναις ἐν ᾧ τὰ Πολυκλείτου ξόανα τῆι μὲν τέχνῃ κάλ-
λιστα τῶν πάντων πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου
λειπόμενα.

Longino

29. (de subl. 36,3)

Quien eso escribe, a causa de su error, no es el Coloso mejor que el Doriforo de Policleto, a quien es evidente, junto a muchos otros que contestaron esto, que uno ciertamente admira la exactitud en el arte, pero la grandeza en las obras de la naturaleza; pero que el hombre fue dotado por la naturaleza de pensamiento y lenguaje. Y en las estatuas se busca lo parecido al hombre, mientras que en el lenguaje destaca, como ya lo dije, lo humano.

29. (de subl. 36,3)

Πρὸς μέντοι γε τὸν γράφοντα ὡς ὁ Κολοσσὸς ὁ ἡμαρτη-
μένος οὐ κρείττων ἢ ὁ Πολυκλείτου Δορυφόρος παράκειται

πρὸς πολλοῖς εἰπεῖν ὅτι ἐπὶ μὲν τέχνης θαυμάζεται τὸ
ἀκριβέστατον, ἐπὶ δὲ τῶν φυσικῶν ἔργων τὸ μέγεθος, φύσει
δὲ λογικὸν ὁ ἄνθρωπος· κατὰ μὲν ἀνδριάντων ζητεῖται τὸ
ὅμοιον ἀνθρώπῳ, ἐπὶ δὲ τοῦ λόγου τὸ ὑπεραῖον, ὡς ἔφην,
τὰ ἀνθρώπινα.

Dión Crisóstomo

40. (OL. 44 s)

En vista de que tenemos frente a nosotros tres orígenes de la concepción de lo divino entre los hombres, uno innato, otro que viene de los poetas y el tercero de los que legislan, quisiéramos mencionar como cuarto al de los artistas plásticos y los artesanos que crean estatuas e imágenes divinas, me refiero al de los pintores, modeladores de estatuas y escultores y, en resumen, de todo aquél que se considera a sí mismo digno de revelarse como imitador de la naturaleza divina por medio del arte, ya sea con el bosquejo y el sombreado, que es una técnica muy deficiente y fuente de ilusiones ópticas, ya con la mezcla de colores y una delimitación con líneas que casi alcanza la máxima exactitud; ya con el tallado de las piedras o el labrado de estatuas de madera, en las que el arte elimina poco a poco el excedente hasta no dejar más que la forma que se manifiesta a los ojos; ya sea con el fundido de cobre u otros materiales similares de valor que son maleados o vaciados en moldes tras haber sido calentados al fuego, o bien se les trabaja con el modelado en cera que es la que más fácilmente se adapta al arte y que las más de las veces admite el cambio de opinión del artista.

En esta categoría estaban Fidias, Alcámenes y Policleto, además de Aglaofonte, Polignoto y Zeuxis, así como Dédalo, precursor de todos ellos. Éstos, en efecto, no se conformaron con exhibir su habilidad y conocimiento en otros aspectos, sino que en especial se señalaron en crear imágenes de dioses y en todo tipo de actitudes, teniendo para ello a las ciudades como patrocinadores en el ámbito y en el público, a tal grado que se saturaron de múltiples y variadas concepciones acerca de lo divino. En esto no discreparon completamente de los poetas y los legisladores, primero por no parecer contrarios a las leyes de estos últimos y por no quedar sujetos a las penas que imponían, y después porque veían que los poetas se les habían anticipado y que las imágenes que ellos habían creado eran más antiguas. No querían de ninguna manera parecer inverosímiles para las masas ni provocarles antipatía con sus innovaciones. Así pues, modelaron la mayor parte de sus obras apeguándose y dando su reconocimiento a los mitos, aunque en otras también hicieron

una propuesta personal, volviéndose de algún modo exponentes de una arte a la vez antitético y afín al de los poetas, dado que éstos lo manifestaban acústicamente, mientras que ellos sencillamente interpretan visualmente las cosas divinas para las multitudes de espectadores más faltos de pericia.

40. (οι. 44 f.)

Τριῶν δὴ προεκκειμένων γενέσεων τῆς δαιμονίου παρ' ἀνθρώποις ὑπολήψεως, ἐμφύτου, ποιητικῆς, νομικῆς, τετάρτην φῶμεν τὴν πλαστικὴν τε καὶ δημιουργικὴν τῶν περὶ τὰ θεῖα ἀγάλματα καὶ τὰς εἰκόνας, λέγω δὲ γραφῶν τε καὶ ἀνδριαντοποιῶν καὶ λιθοξόων καὶ παντὸς ἀπλῶς τοῦ καταξιώσαντος αὐτὸν ἀποφῆναι μιμητὴν διὰ τέχνης τῆς δαιμονίας φύσεως, εἴτε σκιαγραφίαι μάλα ἀσθενεῖ καὶ ἀπατηλῆι πρὸς ὄψιν, εἴτε χρωμάτων μίξει καὶ γραμμῆς ὄρωι οχεδὸν τὸ ἀκριβέστατον περιλαμβάνουσης, εἴτε λίθων γλυφαῖς εἴτε ξοάνων ἐργασίαις, κατ' ὀλίγον τῆς τέχνης ἀφαιρούσης τὸ περιττόν, ἕως ἂν καταλίπηι αὐτὸ τὸ φαινόμενον εἶδος, εἴτε χωνεῖται χαλκοῦ καὶ τῶν ὁμοίων ὅσα τίμια διὰ πυρὸς ἐλαθέντων ἢ ρυέντων ἐπὶ τινὰς τύπους, εἴτε κηροῦ πλάσει ῥᾶιστα ξυνακολουθοῦντός τῆι τέχνῃ καὶ πλεῖστον ἐπιδεχομένου τὸ τῆς μετανοίας· οἷος ἦν Φειδίας τε καὶ Ἀλκαμένης καὶ Πολύκλειτος, ἔτι δὲ Ἀγλαοφῶν καὶ Πολύγνωτος καὶ Ζεῦξις καὶ πρότερος αὐτῶν ὁ Δαίδαλος. οὐ γὰρ ἀπέχρη τούτοις περὶ τᾶλλα ἐπιδείκνυσθαι τὴν αὐτῶν δεινότητα καὶ σοφίαν, ἀλλὰ καὶ θεῶν εἰκόνας καὶ διαθέσεις παντοδαπὰς ἐπιδεικνύντες, ἰδίαι τε καὶ δημοσίαι χορηγοὺς τὰς πόλεις λαμβάνοντες, πολλῆς ἐνέπλησαν ὑπονοίας καὶ ποικίλης περὶ τοῦ δαιμονίου, οὐ παντελῶς διαφερόμενοι τοῖς ποιηταῖς καὶ νομοθέταις, τὸ μὲν ὅπως μὴ δοκῶσι παράνομοι καὶ ταῖς ἐπικειμέναις ἐνέχωνται ζημίαις, τὸ δὲ ὀρῶντες προκατειλημμένους αὐτοὺς ὑπὸ τῶν ποιητῶν καὶ πρεσβυτέραν οὔσαν τὴν ἐκείνων εἰδωλοποιίαν. οὐκ οὐκ ἐβούλοντο φαίνεσθαι τοῖς πολλοῖς ἀπίθανοι καὶ ἀηδεῖς καινοποιοῦντες. τὰ μὲν οὖν πολλὰ τοῖς μύθοις ἐπόμενοι καὶ συνηγοροῦντες ἔπλαττον, τὰ δὲ καὶ παρ' αὐτῶν εἰσέφερον, ἀντίτεχνοι καὶ ὁμότεχνοι τρόπον τινὰ γιγνόμενοι τοῖς ποιηταῖς, ὡς ἐκεῖνοι δι' ἀκοῆς ἐπιδεικνύντες, ἀτεχνῶς καὶ αὐτοὶ δι' ὄψεως ἐξηγούμενοι τὰ θεῖα τοῖς πλείοσι καὶ ἀπειροτέροις θεαταῖς.

47. (Per. 2)

Y así ningún joven talentoso que haya contemplado el Zeus de Pisa sintió el deseo de convertirse en Fidias, como tampoco deseó convertirse en Policleto el que haya visto a la Hera de Argos, ni ser Anacreonte, Filemón o Arquíloco el que haya disfrutado de sus poemas. Efectivamente, no es necesario que, cuando la obra produzca placer en virtud de su gracia, se estime a su creador como objeto de emulación.

47. (Per. 2)

καὶ οὐδεὶς εὐφυῆς νέος ἢ τὸν ἐν Πίσῃ θεασάμενος Δία
γενέσθαι Φειδίας ἐπεύμησεν ἢ τὴν Ἥραν τὴν ἐν Ἀργεὶ
Πολύκλειτος οὐδ' Ἀνακρέων ἢ Φιλήμων ἢ Ἀρχίλοχος
ἤσθεις αὐτῶν τοῖς ποιήμασιν. οὐ γὰρ ἀναγκαῖον, εἰ τέρπει
τὸ ἔργον ὡς χάριεν ἄξιον σπουδῆς εἶναι τὸν εἰργασμένον.

48. (Lys. 18)

Lisandro hizo erigir en Delfos, de su botín, una estatua suya de bronce, así como de cada uno de los capitanes de sus naves, además de las estrellas doradas de los Dioscuros que desaparecieron antes de la batalla de Leuctra.

48. (Lys. 18)

ὁ δὲ Λύσανδρος ἔστησεν ἀπὸ τῶν λαφύρων ἐν Δελφοῖς αὐτοῦ χαλκῆν εἰκόνα καὶ τῶν ναυάρχων ἐκάστου καὶ χρυσοῦς ἀστέρας τῶν Διοσκούρων οἱ πρὸ τῶν Λευκτρικῶν ἠφανίσθησαν.

Plutarco

49. (Mor.45 c-d)

Así como en toda obra la belleza alcanza su culminación cuando convergen en una situación favorable muchos tipos de números por efecto de una cierta congruencia métrica y armonía, en tanto que la fealdad está pronta a aparecer de inmediato cuando un elemento cualquiera falta o se agrega de modo absurdo. Así también, en una conferencia no sólo resultan inconvenientes la severidad del ceño, una expresión antipática del rostro, la divagación de la mirada, las contorsiones del cuerpo y las piernas cruzadas, sino también los ademanes de la cabeza, el cuchicheo con otro, las sonrisas, los bostezos somnolientos, el abatimiento y cualquier otra actitud que se parezca a éstas; es objeto de responsabilidad y hay que cuidarse mucho de ellas.

49. (mor. 45 c-d)

ὡς ἐν ἔργῳ γε παντὶ τὸ μὲν καλὸν ἐκ πολλῶν οἷον ἀριθμῶν
εἰς ἓνα καιρὸν ἡκόντων ὑπὸ συμμετρίας τινὸς καὶ ἀρμονίας
ἐπιτελεῖται τὸ δ' αἰσχρὸν ἐξ ἑνὸς τοῦ τυχόντος ἐλλείποντος ἢ
προσόντος ἀτόπως εὐθύς ἐτοίμην ἔχει τὴν γένεσιν ὡσπερ
ἐπ' αὐτῆς τῆς ἀκροάσεως οὐ μόνον βαρύτης ἐπισκινίου καὶ
ἀηδία προσώπου καὶ βλέμμα ρεμβῶδες καὶ περίκλασις
σώματος καὶ μηρῶν ἐπάλλαξις ἀπρεπῆς ἀλλὰ καὶ νεῦμα καὶ
ψιθυρισμὸς πρὸς ἕτερον καὶ μειδίαμα χάσμαι τε ὑπνώδεις
καὶ κατήφειαι καὶ πᾶν εἴ τι τούτοις ἔοικεν ὑπεύθυνόν ἐστι
καὶ δεῖται πολλῆς ἐυλαβείας.

Plutarco

50. (mor. 86 a)

Al menos los que están en la ruta del progreso y que tienen ya “establecidos los cimientos dorados” de la vida, como se dice de una construcción sagrada o regia, no toman al azar las cosas que suceden, sino que ajustan y acomodan cada una de ellas como utilizando la regla de la razón. Acerca de esto creemos que Policleto dijo que la obra más ardua es cuando uno ha llegado a el trabajo de la arcilla hasta el espesor de una uña.

50. (mor. 86 a)

οἱ γε προκόπτοντες οἷς ἤδη καθάπερ ἱεροῦ τινος οἰκοδομή-
ματος καὶ βασιλικοῦ τοῦ βίου κεκύτῃται χρυσέα χρηπίς
οὐδὲν εἰκῆι προσίενται τῶν γιγνομένων ἀλλ' οἷον ἀπὸ
στάθμος τοῦ λόγου προσάγουσι καὶ προσαρμόττουσιν
ἕκαστον ὑπὲρ οὗ τὸν Πολύκλειτον οἰόμεθα¹ λέγειν ὡς ἔστι
χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς
ἀφίκηται.

Anexo 3 Cronología

AÑO	EVENTOS HISTÓRICOS	LITERATURA	ARTE
1000			Submicénico (1025) Protogeométrico, figuras en terracota y bronce (1000)
950 X		1184 de acuerdo con la guerra de Troya	
900			Cerámica protogeométrica Geométrico (900)
850 IX		Siglo IX de acuerdo con la lengua	Estilo griego del Dipylón (850)
800			Dipylón maduro y cerámica medio geométrica
790 VIII		HOMERO	
776 VIII	Primeros juegos olímpicos	Eumeto (82 líneas conservadas)	
750	Colonizaciones griegas: Propóntide y Mar Negro. Sicilia e Italia, costa norafricana. Atenas: rey, polemárcos y arconte. Reducción del plazo de gobierno a diez años (mediados del siglo VIII)		Primeros elementos orientalizantes
743-724	Primera Guerra Mesenia (Esparta)		Cerámica Protocorintia primitiva 1-3
730			Transición de la protogeométrica a la protoática
720			Introducción de elementos mitológicos
710			Inicia la cerámica protoática
700		HESÍODO fechado por sus textos	Cerámica medio corintia primitiva
690 VII	Segunda Guerra Mesenia (686-668) Ataque de Gíges a Esmirna (685)		
680	Rey polemárcos y arconte en Atenas. Reducción del plazo de gobierno a un año (680) Reinado de Ardis en Lidia (679-630)	Tirteo (Esparta) triunfa en la 26 Olimpiada (principios de siglo VII) Calino de Éfeso. Fecha por invasiones de pueblos nórdicos a Asia Menor (675) Terpandro de Artisa, poeta y músico lesbio; victoria en un agón musical ALCMÁN (672-669)	Cerámica media protoática con orientalizante
670		MIMNERMO de Colofón (poeta)	Cerámica dedálica 1

660	Baquiades es expulsado de Corinto Toma de la capital de Lidia, Sardes. Invasiones de pueblos nórdicos (657)		Cerámica medio dedálica 1
650		ARQUÍLOCO de Paros, fecha dada por referencia de un eclipse de sol (648)	ARCAICO PRIMITIVO Cerámica tardo protocorintia. Medio dedálica 2 Medio dedálica 3
640			
630	Clión se apodera de la Acrópolis de Atenas, intento de tiranía. Destierro de los alcmeónidas de Atenas por el asesinato de Clión		Cerámica tardo dedálica Corintia arcaica Protoática tardía
620	Dracón legislador	Semónides de Amorgos (finales del siglo VII)	
610	Mileto, primer emporio cultural griego en jonia. Apogeo bajo el tirano Trasíbulo	ANAXIMANDRO de Mileto Arión de Metimna, poeta lesbio, vive en la corte de Penandro de Corintio	
600		Muere Mimnermo de Colofón Epiménides Mago, cretense que vivió 144 años, purifica a Atenas Aristeas de Proconeso (taumaturgo)	Cerámica corintia media. Ática de figuras negras Desaparición de las lápidas funerarias en Atenas
	Solón legislador (¿594?)		
590.....VI	Primeras comunidades pitagóricas en el sur de Italia	Ananio [de Jonia] ANAXÍMENES de Mileto (585-528) TALES DE MILETO (585), predicción del eclipse	
580		JENÓFANES de Colofón	ARCAÍSMO MADURO Cerámica tardo Sóphilos corintia
570	Muerte de Pítaco, tirano de Lesbos Institución de las Panateneas Pisístrato de Atenas (561-528)	PITÁGORAS de Samos (570-497) Onomácrita (teologías órficas) en la corte de los pisístratas	Cleitias y Ergótimo
560	Creso, rey de Lidia (560-540)		Cerámica ardo corintia madura
550		FOCÍLIDES de Mileto HECATEO, geógrafo y logógrafo Ferécides de Siros, autor de una teología órfica (mediados de s. VI) Muere Anaximandro de Mileto (546) TEOGNIS de Mégara (544) PARMÉNIDES de Elea (segunda mitad del siglo VI)	
	Sardis, capital de Lidia, cae bajo el dominio persa. Ciro (546)		

540		<p>COMEDIA (536-533), concursos en Atenas</p> <p>FRÍNICO de Polifrasión, ateniense, discípulo de Tespis.</p> <p>TRAGEDIA (535)</p> <p>Tespis de Icaria</p>	ARCAÍSMO TARDÍO
530	<p>Muerte de Ciro en combate (529). Lo sucede Cambises.</p> <p>Muerte de Pisístrato (528)</p> <p>Hipias sucede a Pisístrato</p> <p>Muerte de Polícrates de Samos (522)</p> <p>Darío asciende al trono de Persia (521-485)</p>	<p>Emigra Pitágoras de Samos, a causa de Polícrates de Samos</p> <p>Muere Anaxímenes de Mileto (528)</p> <p>ESQUILO nace en Eleusis (525)</p> <p>Querilo de Atenas, trágico (523).</p> <p>Participación en concursos trágicos</p> <p>PÍNDARO nace en Cinoscéfalos (522)</p> <p>POESÍA CORAL</p> <p>BAQUÍLIDES de Ceos (522)</p>	<p>Inicia vasos de figura rojas.</p> <p>Experimentos con figuras blancas: Andócides y Epicteto</p> <p>Pequeñas pinturas en Sición. Templos: Phintias y Eutimedes</p>
520	<p>Muerte de Hiparco, hermano menor e Hipias (514)</p> <p>Armodio y Aristogitón</p> <p>Expedición de Darío contra los escitas (512)</p>		Último templo arcádico de la Acrópolis, erigido por los hijos de Pisístrato
510	<p>Fin de la tiranía en Atenas, Hipias (561-510) es expulsado.</p> <p>Reformas de Clístenes</p> <p>Expedición contra la isla de Naxos de Aristágoras, a favor de Persia. Mileto</p>	<p>Actividad poética de Teognis de Mégara (506-480)</p>	"Leagros kalós"
500	<p>Guerras Médicas (500-429)</p> <p>Revuelta jónica contra los persas, apoyada por Atenas y Eretria (498)</p> <p>Muere Aristágoras de Mileto en Tracia (496)</p> <p>Caída de Mileto (494)</p> <p>Muere Histico crucificado por Artafernes (493)</p> <p>Nafragio de la flota persa, capitaneada por Mardonio, quien pensaba invadir Grecia. (492) Monte Atos</p>	<p>ANAXÁGORAS de Clazomene</p> <p>Apogeo de Heráclito de Éfeso</p> <p>Participación de Pratinas en los concursos trágicos de Atenas (499)</p> <p>Participación de Esquilo en los concursos trágicos de Atenas (499)</p> <p>SÓFOCLES nace en Atenas (496)</p> <p>EMPÉDOCLES de Agrigento (493)</p>	

490..... V	<p>Darío envía una expedición de castigo a Eretria y Atenas; incendio de Eretria, Batalla de Maratón. Pelea Esquilo</p> <p>Invasión de Jerjes a Grecia Congreso de griegos leales en el Istmo (481)</p>	<p>IÓN de Quíos (polígrafo) tragedias y otros escritos Acusilao de Aragón logógrafo</p> <p>Menestor de Síbaris tercer cuarto del siglo V. Botánica HERÓDOTO de Halicarnaso (490-480) Cratino nace en Atenas comediógrafo (485) compone 29 comedias PROTÁGORAS de Abdera, sofista (485) Primera victoria trágica de Esquilo (484) GORGIAS de Leontino (483)</p>	<p>Cerámica del túmulo de Maratón Figuras negras en las ánforas panatenaicas durante el siglo V</p> <p>Douris Cleofrades Pintor de Berlín Macrón Brygos</p>
480	<p>Batalla de Salamina. Pelea Esquilo. Saqueo de Atenas</p> <p>Batalla de Platea al mando espartano (479) Pelea Esquilo. Saqueo de Atenas Batalla de Micala</p> <p>Flota griega expulsada de Chipre a los persas y se apodera de Bizancio (478)</p> <p>Expulsión de Pausanias de Sestos y Bizancio por Cimón (476) Triunfos espartanos sobre Tegea (473) Cimón líder de Atenas. Se traen los 'huesos de Teseo' desde Esciros</p> <p>Exilio de Temístocles. Antes de 470 Luchas por la victoria hasta 449. Cimón</p>	<p>Nace Antifonte, sofista y logógrafo Apogeo de Píndaro EURÍPIDES nace en Salamina</p> <p>Estancia de Esquilo en Sicilia en la corte de Hierón de Siracusa (476) Estancia de Píndaro en Sicilia (476-474) Siracusa</p> <p>Los Persas de Esquilo. Victoria trágica (472)</p>	<p>CLÁSICO TEMPRANO-SEVERO Destrucción persa</p> <p>Briseis Pintor de Pari</p> <p>Revolución pictórica</p> <p>Polignoto de Tasos Micón de Atenas</p>
470	<p>Triunfo espartano sobre Dipaca</p> <p>Victoria de Cimón sobre los persas. Pánfila río Eurimedonte (468)</p> <p>Atenas impide que Tasos abandone la Liga Delia (465-464) Esparta destrozada por un terremoto. Rebelión de los ilotas (464)</p>	<p>Muere Heráclito de Éfeso Muere Jenófanes de Colofón PRÓDICO de Ceos, sofista, maestro de Sócrates e Isócrates</p> <p>SÓCRATES nace en Atenas (469) <i>Prometeo encadenado</i> de Esquilo en Atenas</p> <p>Primera victoria trágica de Sófocles. Vence a Esquilo. (468-467)</p> <p>Victoria trágica de Esquilo con la trilogía tebana (467)</p>	<p>Primeros decorados teatrales ¿Agatarco de Samos? Vinculación con Esquilo Teoría de la visión y perspectiva</p> <p>Lékitos de figuras blancas de influencia pictórica</p> <p>Pintor de los sátiros velludos</p>

<p>460</p>	<p>Toma de Naupacto por los atenienses contra Corinto Batalla de Papremis</p> <p>Caída de Itome. Atenas ayuda a los rebeldes. Hogar nuevo. Naupacto (459)</p> <p>Incorporación de Egina a la Liga Delia (458-457)</p> <p>Batalla de Tanagra. Victoria espartana frente a los atenienses (457)</p> <p>El tesoro de la Liga Delia se traslada de Delos a Atenas (454) Ingreso de Halicarnaso como miembro de la Liga en las listas tributarias áticas</p>	<p>Anaxágoras de Clazomene llega a Atenas (amistad con Pericles) TRACÍMACO de Calcedonia, sofista DEMÓCRITO de Abdera HIPÓCRATES de Cos TUCÍDIDES nace en Atenas Viaje de Heródoto a Egipto</p> <p>LISIAS nace en Atenas, sofista (459)</p> <p>Última victoria trágica de Esquilo con la <i>Orestíada</i> (458) Regreso de Esquilo a Sicilia a la república de Gela (457) Publicación del primer libro de filosofía en Atenas por Anaxagoras (456) Muerte de Esquilo (456)</p> <p>Inicia la actividad trágica de Eurípides. Coro de las <i>Pelíacas</i> (455) Viajes de Heródoto a Babilonia, Siria, Macedonia....Egipto etc. (455-447)</p>	<p>Pintor de Niobidas</p> <p>Terminan Templo de Zeus en Olimpia 455 (457 según indicación espartana)</p>
<p>450</p>	<p>Entre las guerras médicas y la Guerra del Peloponeso (449-431), hegemonía ateniense.</p> <p>Paz de Calias (448)</p> <p>Tebas (447) Se aprueba un plan de embellecimiento de Atenas con fondos de la Confederación</p> <p>Mégara (446)</p> <p>Eubea (445)</p> <p>Fundación de Turios (444-443). Pericles. Heródoto. Redacción del código civil de Turios por Protágoras por encargo de Pericles Sófocles y Pericles estrategas en la guerra contra Samos (441-430)</p>	<p>Temporada de Heródoto en Atenas (447-443)</p> <p>Nace Eupolis en Atenas, comediógrafo (446-415) ARISTÓFANES nace en Atenas COMEDIA (444) Renacimiento de Esquilo. Se vuelven a montar obras del poeta Primera victoria trágica de Eurípides</p> <p><i>Antígona</i> de Sófocles (442)</p>	<p>CLÁSICO MADURO Se inicia el Partenón (447)</p> <p>Panaino Píestaineto Pintor de Aquiles MIRÓN, FIDIAS, POLICLETO, Cresías Vuelven a usarse las losas funerarias esculpidas</p> <p>Escenarios de Esquilo por ¿Agatarco? de Samos</p> <p>Agorácrato de Paros Alcámenes Colotes Pintor de Fiala</p>
<p>440</p>	<p>Samos (439)</p> <p>Fundación de Heraclea en Lucania, colonia de turios (432) Asediode Potidea</p> <p>1er. periodo de la Guerra del Peloponeso (431-430)</p>	<p>HIPIAS de Élida, sofista ANDÓCIDES nace en Atenas, sofista</p> <p>Segunda victoria trágica Eurípides con <i>Alceste</i> (438) Muere Píndaro en Argos</p> <p>ISÓCRATES, hijo de Teodoto, nace en Atenas, sofista (436)</p> <p>Muere Empédocles de Agrigento (433) Proceso de impiedad contra Anaxágoras</p>	<p>Se coloca la 'Partenos' (438) Inicio de los Propíleos (437)</p> <p>Terminación de los Propíleos (432) Terminación de los Frontones del Partenón ca. 432</p>

		Sócrates pelea en Potidea (432) Victoria trágica de Eurípides con <i>Medea</i> , (431)	
430	<p>Saqueos espartanos en Ática Desembarcos atenienses en el Peloponeso Peste en Atenas (430-429). Muerte de Pericles</p> <p>Batalla de Estacteria. Triunfo ateniense sobre los espartanos (425)</p> <p>Batalla de Delio (424). Combate Sócrates Tucídides estratega en Tasos</p> <p>Batalla de Anfípolis (422). Combate Sócrates</p>	<p>JENOFONTE nace en el demos ático de Erquia <i>Corpus Hipocraticum</i> Muere Anaxágoras de Clazomene en Lámpraco (430)</p> <p>Tercera victoria trágica de Eurípides con <i>Hipólito coronado</i> (428) Nace Aristocles, hijo de Aristón, en Egina</p> <p>PLATÓN (427)</p> <p>Muere Heródoto en Turias (425)</p> <p>Muere Cratino (421)</p>	<p>Pintor de Sísifo y surgimiento de los estilos itálicos de pintura de vasos (430-420). Estilo simple y ornamentado</p>
420	<p>2o. Periodo de la Guerra del Peloponeso Alcibiades y la mutilación de los Hermes 415</p> <p>Fracaso del sitio ateniense a Siracusa Nicias y Demóstenes (414-413)</p> <p>3er. Periodo de la Guerra del Peloponeso (413-404) Expulsión de 300 atenienses democráticos, Lisias entre ellos (413) Traiciones y veleidades de Alcibiades (413-410)</p>	<p>Victoria trágica de Eurípides con <i>Las troyanas</i> (415) Muere Eupolis (415)</p> <p>Muere Antifonte (411) Actividad de ANTÍMACO poeta elegiaco Muere Protágoras de Abdera, escapando de un juicio de impiedad</p>	<p>Inician los trabajos del Erecteo 420 Templo de Atena Nike Templo de Apolo en Bassae Figalia, dedicado por alejar la peste de Atenas</p> <p>Últimos pintores vasos griegos</p>
410	<p>Victoria de Alcibiades en Cizico y toma de Bizancio (409)</p> <p>Regreso de Alcibiades del exilio (406-404) Victoria ateniense sobre Esparta de las Arginusas (406)</p> <p>Triunfo del espartano Lisandro en Egos Pótamos (405) Entre las Guerras del Peloponeso y las Guerras Filípicas (404-371), hegemonía de Esparta</p> <p>Lisandro y los 30 tiranos en Atenas 404</p> <p>Trasíbulo restaura la democracia ateniense (403) Lisias apoya esta causa</p> <p>Jenofonte y los 10 mil en Asia Menor (401)</p>	<p>Actividad de Antifonte sofista, último decenio s V</p> <p><i>Filoctetes</i> de Sófocles (409)</p> <p>Eurípides deja Atenas (408)</p> <p><i>Edipo en Colono</i> de Sófocles (407) Platón conoce a Sócrates</p> <p>Muerte de Sófocles 406</p> <p>Muere Eurípides en Macedonia (406)</p> <p>Presentación de <i>Las ranas</i> de Aristófanes en las Leneas (405)</p> <p>Jenofante conoce a Sócrates (404) Lisias en problemas, expropiación de unos jóvenes y arresto</p>	<p>Interrupción del trabajo del Erecteo (409-408) Frisos del Erecteo (408-407) Decoración de la casa de Alcibiades por ¿Agatarco de Samos?</p> <p>Apolodoro de Atenas 407-404 Kiagraphos -pintor de Somáras</p>
400	<p>Relaciones de Jenofonte con Esparta Sócrates condenado a muerte (399)</p> <p>Estira y afloja de Atenas y Esparta con Persia (396-387)</p> <p>Batalla de Coronea Agesilao de Esparta y Jenofonte contra Atenas (394)</p>	<p>Muerte de Tucídides</p> <p>Muerte de Sócrates (399)</p> <p>Isócrates establece una escuela de retórica en Quiós (393-392)</p>	<p>CLÁSICO TARDIO Zeuxis de Heraclea (396) Parrasio de Éfeso</p>

390 IV	Guerra con Tebas (383-371)	<p>Nace ESQUINES en Atenas, sofista Muerte de Andócides Nace LICURGO en Atenas, sofista</p> <p>Viaje de Platón a Siracusa (388)</p> <p>Fin de la actividad de Aristófanes (386)</p> <p>Establecimiento de la Academia en Atenas por Platón (385)</p> <p>ARISTÓTELES de Estagira (384) DEMÓSTENES nace en Atenas Muere Gorgias de Leontino (384)</p>	<p>Figuras negras en las ánforas panatencias siglo IV Praxiteles</p> <p>Pintor de Dolón Pintor de Pompe</p> <p>Sustitución del estilo del pintor de Meidas por el estilo Kerch</p>
380	<p>Hegemonía de Tebas (371-361) Paz de Calias entre Atenas y Esparta (371) Ocupación de Esclunte por los eolios con Esparta cerca de Olimpia</p>	<p>Muerte de Lisias</p> <p><i>República</i> de Platón (374)</p> <p>Emigración de Jenofonte a Corinto por la ocupación de los eolios (371)</p>	<p>Emigración de artistas atenienses de Sicilia a Campania</p> <p>Surgimiento de las dos escuelas italianas de cerámica: la apuliana y la lucaniana</p> <p>Cefisodoto el viejo Irene con Pluto, obra de Cefisodoto</p>
370	<p>Epaminondas en Mesenia Fundación de Megalópolis por Epaminondas (369)</p> <p>Otras tres compañías de Epaminondas en el Peloponero y su muerte (368-362)</p> <p>Batalla de Mantinea (362)</p>	<p>Muere Demócrito de Abdera Muere Hipócrates de Cos</p> <p>Aristóteles llega a la Academia (367)</p>	
360	<p>FILIPO DE MACEDONIA 360-336 A. Proemios (360-356) Anfipolis, Pidna, Potidea</p> <p>Hundimiento de Tebas. Sombra de una nueva hegemonía ateniense Sube al trono de Macedonia Filipo (359)</p> <p>Levantamiento contra Atenas; Quíos, Bizancio, Rodas, Cos (357-356)</p> <p>b. Primera Guerra Sacra: (356-346) Los beocios acusan a los focidios</p> <p>Filipo en la Anficiónía (353) Escaramuzas contra Atenas (353-352)</p> <p>Primeras Flípicas de Demóstenes (351)</p>	<p>ERINA, poetisa, anticipa temas alejandrinos (352) Discurso de Demóstenes <i>Por la libertad de los rodios</i></p>	<p>Teodoto Templo de Asclepio en Epidauro</p> <p>Timoteo esculturas <i>-typoi-</i> para el Templo de Asclepio</p> <p>Hecróridas: mitad del frontón del Templo de Asclepio. Segunda mitad del frontón</p> <p>Apogeo del estilo Kerch en Atenas</p> <p>Cerámica Escuelas de Paestum</p>

350	<p>c) Filipo de Atenas (349-340) Conflicto de Olinto. Las Olintícas de Demóstenes (349) Sublevación de Eubea (349)</p> <p>Perdida de Quersoneso (348)</p> <p>Paz de Filócrates (346) Filipo contra la Fócida y en la Anficciónia (346)</p> <p>Filipo en Tesalia y en Tracia (345-340) Segunda <i>Filípica</i> de Demóstenes</p>	<p>Muere Platón en Atenas 347 Aristóteles abandona la Academia</p> <p>Aristóteles viaja a Atenas. En Misia, corte de Hermias (347). Se casa con la nieta de Hermias</p> <p>Duelo de Demóstenes y Esquines sobre Filipo (344)</p> <p>Muere Hippias en fallido movimiento democrático (343)</p> <p>Aristóteles es llamado por Filipo de Macedonia para ser preceptor de Alejandro 343-340</p> <p><i>Sobre los sucesos en el Quersoneso de Demóstenes (341)</i></p>	<p>Cerámica de Gracia Hermes con Dioniso niño de Praxíteles</p> <p>Pintor de Darío Pintor de Eleusis</p>
340	<p>Nueva liga Ateniense y socorro a Bizancio (340)</p> <p>d) Segunda Guerra Sacra. Provocación por los Beocios (339-336)</p> <p>Invasión de Grecia por Filipo: Elatea , Queronea (338)</p> <p>Muerte de Filipo en Pella (336)</p> <p>ALEJANDRO EL GRANDE 336-323</p> <p>a. Reduce a Grecia (336)</p> <p>Planes filípicos o Panhélienicos (335)</p> <p>b. Campaña de de Persia (334-350) Victoria en Gránico (334)</p> <p>Victoria de Iso (333) Conquista de Siria, Fenicia, Palestina y Egipto.</p> <p>Fundación de Alejandría (332)</p> <p>Victoria de Arbelas, Babilonia, Susa, Persépolis (331)</p>	<p>Muere Jenofonte en Corinto (340)</p> <p>Muerte de Isócrates después de la batalla de Queronea (338)</p> <p>Aristóteles regresa a Atenas y funda El Liceo (después de la muerte de Filipo) (335)</p>	

<p>330</p>	<p>Muerte del derrotado monarca persa Darío c) campaña de la India (326-323) Victoria en el Hidaspes. Negativa de las tropas a cruzar el Indo (326)</p> <p>Regreso (325) Alejandro en Babilonia. Proyecto sobre Arabia.</p> <p>Sueño del Imperio Mundial (324)</p> <p>Alejandro muere en Babilonia (13 de junio de 323)</p> <p>ENTRE LA MUERTE DE ALEJANDRO Y LA CONQUISTA ROMANA 323-146 a. Primera repartición del imperio entre los Sucesores (323) b. Sublevaciones en Grecia y lucha de los sucesores (323-307)</p>	<p>Discurso de Demóstenes <i>Por la corona</i></p> <p>Muere Hipérides después de ser capturado por Antípatro (324)</p> <p>Acusación de impiedad a Aristóteles en Atenas (323)</p> <p>Demóstenes se suicida en el Templo de Poseidón (noviembre de 322) Muere Aristóteles en Eubea antes que Demóstenes</p>	<p>HELENÍSTICO TEMPRANO 330-270</p> <p>Florecimiento del estilo oriental apuliano Fusión del estilo simple con el oriental</p> <p>(Pintor de Priamatos)</p> <p>Grupo de Boston</p>
<p>320</p>	<p>Seleuco, sátrapa de Babilonia conquista Irán, (313)</p>	<p>Muere Esquines SOFIA (314)</p>	<p>Fin de la producción de vasos de figuras rojas. Los vasos de Gracia sustituyen a los atenienses. Se vuelven a prohibir las losas funerarias (317)</p>
<p>310</p>	<p>Ptolomeo y Seleuco toman el título de reyes (306)</p> <p>Asedio de Rodas (305)</p>		
<p>300 296 IV</p>	<p>Extensión del Poder de Ptolomeo a toda la costa Siria</p>		<p>Cefisodoto el Joven, pariente de Praxíteles</p>

Referencias bibliográficas

- ALBINI, Umberto
ALSINA, José,
ARISTOTELES,

ASSUNTO, Rosario
AZARA, Pedro,
BALBIER, Etienne et al.,
BALMORI, Santos,
BARASCH, Moshe,
BARTHES, Roland,
BAUER, Hermann,
BECATTI, Giovanni,
BECK, Herbert ed.,
BERISTAIN, Helena,
BERISTAIN, Helena, ed.,
- Lirici Greci**, Florencia, Le Monnier, 1972, 457pp.
Teoría literaria griega, Madrid, Gredos, 1991, 618pp.
Metafísica de Aristóteles, tr. Valentín García Yebra, 1a. ed., Madrid, Gredos, 1970,(2a. edición 1982), 830pp.
Poética de Aristóteles, tr. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 542pp.
Retórica, tr. Antonio Tovar, 1a.ed., Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1953, (4a.ed. 1990), 245pp.
Naturaleza y razón en la estética del setecientos tr. Zósimo González, Madrid, Visor, 1989, 115pp).
La imagen de lo invisible, Barcelona, Anagrama, 1992, 215pp.
Michel Foucault filósofo, tr. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1990, 242pp.
Aurea Mesura, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1978, 189 pp.
Teorías del arte de Platón a Winckelmann, tr. Fabiola Salcedo Garcés, 1a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1991, 311pp.
La Antigua retórica, Ayudamemoria, tr. Beatriz Dorriots **Investigaciones retóricas I**, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, 80 pp.
Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte, tr. Rafael Lupiani, Madrid, Taurus, 1980, 220pp.
Arte e gusto negli scrittori latini, Florencia, Sansoni, 1951, 496pp.
Poliklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik, Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, Francfort del Meno. 1990, 678pp.
Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte I, México, 1977, 43pp.
Retórica y poética, Acta poetica Revista ed., del Seminario

- de Poética, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994, 334 pp.
- BIANCHI, BANDINELLI, **Del Helenismo a la Edad Media**, tr. Benito Gómez Ibañez, Madrid, Akal, 1981, 153pp.
- 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.
- BOULEAU, Charles, **The painter's secret geometry; a study of composition in art**, tr. inglesa Jonathan Griffin, Londres, ed. Thames & Hudson, 1963, 282 pp.
- BOWRA, C.M., **Pindar**, Oxford, Clarendon, 1964, 448pp.
- BURCKHARDT, Jacob, **The Civilization of the Renaissance in Italy**, tr. inglesa Middlemore, 1a. ed., Londres, Phaidon Press Limited, 1945, (3a. ed. 1995), 506pp.
- BURN, A.R., **The Lyric Age of Greece**, Londres, Edward Arnold, 1978, 424pp.
- CANTARELLA, Raffaele, **La literatura griega clásica**, tr. Antoniό Camarero, Buenos Aires, Losada, 1971, 543pp.
- _____, **La literatura griega de la época helenística e imperial**, tr. Esther L. Paglialunga, Buenos Aires, Losada, 1972, 481pp.
- CARDRIA, Gianni, **Il mito in pittura. La tradizione como critica**, Milán, Celuc Libri, 1987, 159pp.
- CARROL, David, **Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida**, Nueva York, Methuen, 1987, 219pp.
- CHANTRAINE, Pierre, **Dictionnaire Etymologique de la Langue Greque. Histoire des mots**, Paris, Editions Klincksiek, 1968, 2vols.
- CORNFORD, F.M., **Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego**, tr. Rafael Guardiola Irazo y Francisco Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1987, 318pp.
- DARAKI, Maria, **Michel Foucault's journey to Greece**, tr. David J. Parent, Telos, 1986-1987, n.67, 87-110pp.
- DEGAND, León, **Abstraction figuration. Langage et signification de la peinture**, París, Cercle d'Art, 1988.
- DETIENNE, Marcel, **Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua**, tr. Antonio Piñero Madrid, Altea Taurus Alfaguara, 1988, 303pp.
- VERNANT, Jean Pierre, **Obra abierta**, tr. Roser Berdagué, 1a. ed., Barcelona, Ariel, 1979, (2a. edición 1985), 351pp.
- ELVIRA, Miguel Angel, "La consideración social del artista en Grecia", pp.180-193.

- ERIBON, Didier, **Arte clásico**, Madrid, Historia 16, 1996, 228pp.
- FINLEY, M.I., **Michel Foucault**, tr. Thomas Kauf **Michel Foucault**, Barcelona, Anagrama, 1992, 499pp.
- _____
Los griegos de la antigüedad tr. J.M. García de la Mora, 1a. ed., Madrid, Editorial Labor, 1966,(3a. ed. 1970), 195pp.
- _____
El Mundo de Odiseo, tr. Mateo Hernández, México, FCE, 1961, 229pp.
- FINN, David, **Greek Monumental Bronze Sculpture**, Nueva York, The Vendome Press, 1983, 136pp.
- FOUCAULT, Michel, **Archéologie d'une passion**, Magazine Litteraire, n.221, julio-agosto, 1985, 100-105pp.
- _____
La arqueología del saber, tr. Aurelio Garzón México, Siglo XXI, 1970, (15a. ed. 1991), 355pp.
- _____
Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte tr. Francisco Monge, 1a. Edición, Barcelona, Anagrama, 1981, 3a. ed. 1993, 88pp.
- _____
Distancia, aspecto y origen, en **Teoría de conjunto**, Madrid, Seix Barral, 1971, 13-28pp.
- _____
Historia de la Sexualidad 2: el uso de los placeres, tr. Martí Soler, 1a. ed., México Siglo XXI, 1986, (3a. ed. 1988), 238pp.
- _____
Le langage de l'espace, Critique, n.203 abril, 1964, 378-382pp.
- _____
Le Mallarmé de J-P Richard, Annales, n.5, septiembre octubre, 1964, 996-1004pp.
- _____
Michel Foucault, en **Dictionnaire de philosophes**, París, ed. PUF, 1984, 992-994pp.
- _____
Michel Foucault explique son dernier livre, Magazine Litteraire, n.28, abril-junio, 1969, 131-136pp.
- _____
Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas, tr. Elsa Cecilia Frost, 1a. ed., México, Siglo XXI, 1968, 11a. ed. 1988, 375pp.
- _____
Les mots et les images, Le Nouvel Observateur, n.154, 25 de octubre, 1967, 49-50pp.
- _____
Pierre Boulez ou l'écran traverse, Le Nouvel Observateur, n.934, 2 de octubre, 1982, 51-52pp.
- _____
La pintura fotogenique, en Fromanger. **Le desir est partout**, Ed. Galerie Jeanne Bucher, 1975.
- _____
Preface à la transgression, Critique, n.195-196, agosto-septiembre, 1963, 751-769pp.

- _____ **La superfábula**, en Verne, revolucionario subterráneo, Madrid, Paidós, 1972, 37-47pp.
- _____ **Une histoire restée muette**, La Quinzaine Littéraire, n.8, 1 de julio, 1966, 3-4pp.
- FOWLER, R.L., **The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies**, Toronto, University of Toronto Press, 1987, 250 p.
- FRÄNKEL, Hermann, **Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica**, tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Madrid, Visor, 1993, 515pp.
- GAGE, John, **Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción**, tr Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín, Madrid, Siruela, 1993, 335pp.
- GAUER, Werner, **Zu einem Zitat aus dem Kanon des Polyklet**, Hermes, 106 Band, 1978, 43-48pp.
- GENTILI, Bruno, **Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century**, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988, 526p.
- GERNET, Louis, **Antropología de la Grecia antigua**, tr. Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1980, 402pp.
- GOLDHILL, Simon,
OSBORNE, Robin, eds. **Art and Text in Ancient Greek Culture**, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 341pp.
- GOMBRICH, Ernst, **El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento**, tr. Anton Dieterich Madrid, Alianza Editorial, 1982, 263pp.
- _____ **Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte**, tr. Esteve Riambau, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 281pp.
- _____ **Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento IV** tr Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 189pp.
- _____ **Norma y forma, estudios sobre el arte del Renacimiento**, tr. Remigio Gomez Díaz Madrid, Alianza Editorial, 1984, 319pp.
- _____ **Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento**, tr. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 343pp.
- _____ **The Story of Art**, 1a. ed. Londres, Phaidon Press Ltd., 1950,(16a. ed. revisada ampliada y rediseñada 1995), 688pp.

- GORGAS,
Fragmentos, tr. de Pedro C. Tapia Zúñiga, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 1980, 176pp.
- HAMPE, Roland,
SIMON, Erika,
The Birth of Greek Art. From the Mycenaean to the Archaic Period, Londres, Thames & Hudson, 1981, 316pp.
- HENDERSON, Ian H.,
Quintilian and the Progymnasmata, Antike und Abenland, Band XXXVII, 1991, pp. 82-99.
- HESÍODO,
HOMERO,
Teogonía, tr. Paola Vianello, México UNAM, 1978, 414 p.
Iliada, tr. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, 651pp.
- 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, 508pp.
- ITTEN, Johannes,
The Art of Color, tr. Ernst van Haagen, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973, 155pp.
- JENOFONTE,
Recuerdos de Sócrates. Banquete/ Apología, Vers. Juan David García Bacca, México, UNAM, 1993, 537pp.
- KANT, Emmanuel,
Crítica de la facultad de juzgar, tr. Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Editores, 1992, 487pp.
Antropología, tr. José Gaos, 1a. ed. Madrid, Revista de Occidente, 1935, 1a. ed. Madrid, Alianza, 1991, 299pp.
- _____
KIRK, G.S.,
Los poemas de Homero, tr. Eduardo J. Prieto, Barcelona Paidós, 1985, 349pp.
- LAUSBERG, Heinrich,
Manual de retórica, tr José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1975, 3 vols.
- LAZARO, Carreter, F.,
Diccionario de términos filológicos, 1a.ed. Madrid, Gredos, 1953, (8a. ed. 1990), 443pp.
- LEIMBACH, Rüdiger,
Zu einer neuen deutung eines fragments des Poliklet, Hermes, 108 Band, 1980, 120-121pp.
- LEFTWICH, Gregory,
Ancient conceptions of the body and the canon of Polycleitos, Diss. Princeton University, 1987, 387pp.
- LESKY, Albin,
Historia de la literatura griega, tr. José Ma. Díaz Regañón y Beatriz Romero 1a. ed., Madrid, Gredos, 1969, 4a ed. 1989, 1003pp).
- LESSING, G., E.,
Laocoonte, tr. Amalia Raggio, México, UNAM, 1960, 192pp., Col. Nuestros Clásicos n.16.
- MORENO, Paolo,
Pintura griega. De Polignoto a Apeles, Madrid, Mondadori España, 1988, 208pp.

- MOTHERWELL, Robert, **La puerta abierta/The open door**, Catálogo de la exposición homenaje, México, Grupo Azabache, 1991, 105pp.
- NIETZSCHE, Friedrich **Basic Writings of Nietzsche**, tr. inglesa Walter Kaufmann, Nueva York, The Modern Library, 1968, 845pp.
- _____ **The Portable Nietzsche**, tr. inglesa Walter Kaufmann, Harmondsworth, Penguin, 1968, 692pp.
- PABON S. DE URBINA, José M., **Diccionario Manual Griego-Español VOX**, 1a. ed., Barcelona, Bibiograf S.A., 1967, (17a.ed. 1986), 711pp.
- PACIOLI, Luca, **La divina proporción**, tr. Juan Calatrava, Madrid, Ediciones, 1991, 204pp.
- PANOFSKY, Erwin, **Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte**, tr. María Teresa Pumarega Madrid, Cátedra, 1985, 136pp
- _____ **El significado en las artes visuales**, tr. Alcochea, Niacanor, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 385pp.)
- _____ **Fernández Estudios sobre iconología**, tr. Bernardo 1a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1972, 9a. ed. 1994, 348pp).
- PITARCH, A.J., ed., **Arte Antiguo, Próximo Oriente, Grecia, Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte**, vol. 1, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 354pp.
- PINDARO, **Epinicios**, tr. Pedro Bádenas de la Peña y Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Alianza, 1984, 308pp.
- _____ **Epinicios**, tr. J. Alsina Cota, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, 675p.
- PLATON, **Fedro**, tr. María Araujo, 1a.ed., Buenos Aires, Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1953, (8a. ed. 1977), 119pp.
- _____ **Ion**, tr E. Liedó Iñigo, Madrid, Gredos, 1990, 243-269pp.
- _____ **Las Leyes**, tr. José Manuel Ramos Bolaños, Barcelona, Akal, 1988, 573pp.
- _____ **República**, tr. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986, 502pp.
- _____ **Sofista**, tr. Nestor-Luis Cordero, Madrid, Gredos, 1988, 321-482pp.
- PLINIO el Viejo, Cayo Plinio Segundo, **Textos de historia del arte**, tr. Ma.Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987, 203pp.
- PLUTARCO, **Oevres morales. Comment écouter**, tr. francesa Robert Klaerr, André Philippon y Jean Sirineli, París, Les Belles Lettres, Tomo I 2a. parte, 1989, 9-62 p.
- _____ **Oevres morales. La gloire des Athéniens**, tr. francesa Françoise Frazier y Christian Froidefond. París, Les Belles

- PUCCI, Piero, *Lettres*, Tomo V 1a. parte, 1990, 157-199p.
 "True and False Discourse in Hesiod", en **Poetry and Poetics from Ancient Greece to the Renaissance**, Editor G.M. Kirkwood, Ithaca, 1975, Cornell University Press, 29-55pp.
- QUINTILLIANO, M. Fabio, **Instituciones Oratorias**, tr. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C., 1887, 2 vol.
- RICHTER, Gisela M.A., **A Handbook of Greek Art**, Londres, Phaidon Press, 1959, 423pp.
- ROBERTS, Michel, **The Treatment of Narrative in Late Antique Literature**, *Philologus* 132, 1988-2, 181-195 p.
- ROBERTSON, Martin, **History of Greek Art**, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.(tr. María Castro **El arte griego. Introducción a su historia**, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 434pp).
- RODRIGUEZ, ADRADOS, Francisco,ed., **Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.**, tr. Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1980, 491pp.
- SCHUHL, Pierre-Maxime, **Platon et l'art de son temps (arts plastiques)**, París, Presses Universitaires de France, 1952, 139pp.
- SÉCHAN, Louis, **Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la ceramique**, París, Librairie Honoré Champion, 1926, 642pp.
- SHEPPARD, Anne D.R., **An Introduction to the Philosophy of Art**, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1987, 172pp.
- SMITH, R.R.R., **Hellenistic Sculpture**, Londres, Thames and Hudson, 1991, 285pp.
- SNELL, Bruno, **La cultura greca e le origini del pensiero europeo**, tr. italiana Vera Degli Alberti y Anna Solmi Marietti Turín, Giulio Einaudi Editore, 1963, 437pp. Col Piccola Biblioteca Einaudi).
- TRECCANI, Giovanni, **Istituto della Enciclopedia Italiana**, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, vol. VI, 1965.
- VASARI, Giorgio, **Vasari on Technique, Being the Introduction to the three Arts of Desing, Arqiitecture, 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, 328pp.
- VENTURI, Lionello, **Storia critica d'arte**, Turín, Guilio Einaudi, 1964, 388pp.

- VERNANT, Jean-Pierre, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente" en Feher, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi Nadia (comp.), **Fragmentos para una historia del cuerpo humano**, Madrid, Taurus, 1990, pp.18-47.
- _____ **Mythe & société en Grèce ancienne**, Paris, François Maspero, 1981250pp.
- _____ **Los orígenes del pensamiento griego**, tr. Marino Ayerra Barcelona, Paidós, 1992, 145pp.
- _____ **Mortals and Inmortals. Collected Essays**, Princeton, Princeton University Press, 1991, 341 p.
- VERNANT, Jean-Pierre,
VIDAL-NAQUET, Pierre, **Mythe et Tragédie en Grèce ancienne**, Libraire François Maspero, 1972, (tr. Mauro Armíño **Mito y tragedia en la Grecia antigua**, Madrid, Taurus, 1987, 189pp) 2 vol.
- VINCI, Leonardo da, **Tratado de la pintura**, tr. Angel González García, Madrid, Editora Nacional, 1980, 508pp.
- WEBSTER, T.B.L., **From Mycenae to Homer. A study in early Greek literature and art**, Londres, Methuen, 1958, 353pp.
- WINCKELMANN, J.J., **Historia del arte en la Antigüedad. Seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos**, tr. Manuel Tamayo Benito, Madrid, Aguilar, 1989, 606pp.
- WITTKOWER, Rudolf, **Sculpture**, Harmondsworth Middlesex, Inglaterra, Penguin Books Ltd., 1977, (tr. Fernando Villaverde **La escultura: procesos y principios**, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 331pp).
- WOLLHEIM, Richard, **Painting as an art**, Princeton, Princeton University Press, 1987, 384pp.
- YOLTON, John, ed., **The Blackwell Companion to the Enlightenment**, Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 1995, 579pp.