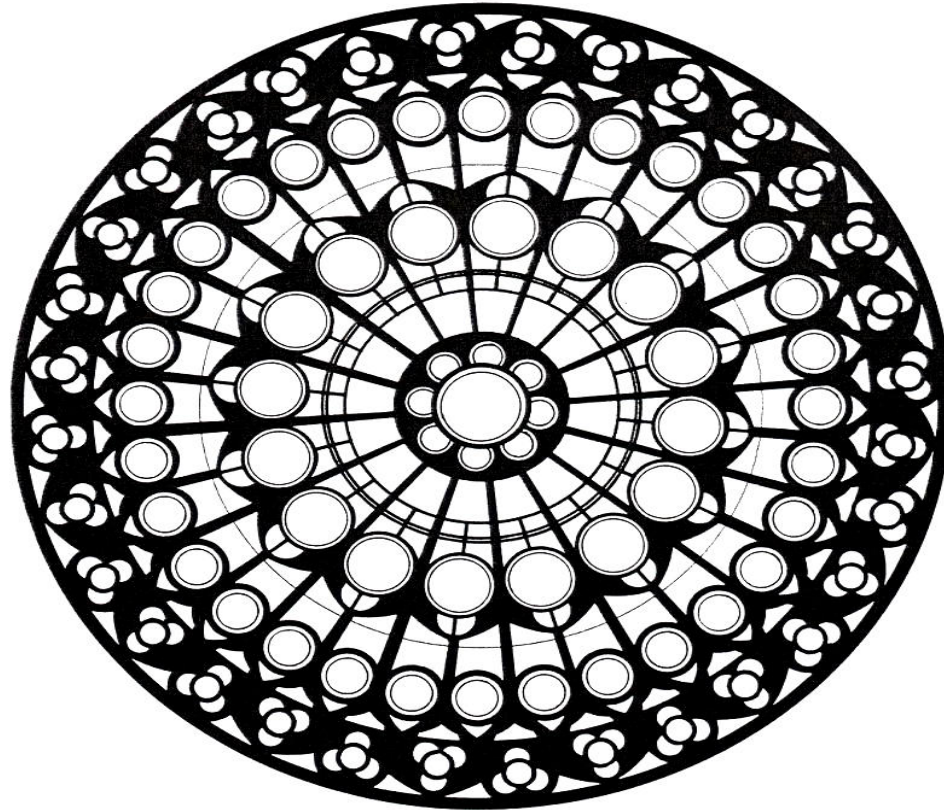


Estética I



Período lectivo 2104-2
Profesor Humberto Ortiz B.

Índice

- Definición de **“Estética”** (fragmentos), Nicola Abbagnano3
- **“Valores estéticos”; “Juicio estético” ; “Estética como ciencia”**, J. D. García Bacca8
 - **Platón** (fragmentos), Ángel Cappelletti9
 - **Selección de textos platónicos**22
 - **Aristóteles** (fragmentos), Ángel Cappelletti27
 - **Selección de textos aristotélicos**38
- **Evaluación de la estética medieval**, Wladyslaw Tatarkiewicz43
 - **La estética de la Edad Media**, Edgar de Bruyne51
 - **Selección de textos medievales**60
 - **El nacimiento de la ciencia exacta**, Ernst Cassirer66
 - **Selección de texto sobre la Pintura**, Leonardo da Vinci73
 - **Bibliografía**83

Definición de “Estética”

de Nicola Abbagnano
(Fragmentos)

Estética: Con este término se designa la ciencia (filosófica) del arte y de lo bello. El nombre fue introducido por Baumgarten hacia 1750, en un libro (*Aesthetica*) en el cual sostenía la tesis de que el objeto del arte son las representaciones *confusas*, pero *claras*, o sea sensibles, pero “perfectas”, en tanto que el objeto del conocimiento racional son las representaciones *distintas* (los conceptos). El nombre significa precisamente “doctrina del conocimiento sensible”, y cuando Kant, que también habla (en la *Crítica del juicio*) de un juicio estético que es el juicio acerca del arte y de lo bello, denomina “Estética trascendental” (en la *Crítica de la razón pura*) a la doctrina de las formas a priori del conocimiento sensible. Ya para Kant el término Estética, referido al arte y a lo bello, deja de tener relación con la doctrina de Baumgarten y hoy el nombre designa cualquier análisis, investigación o especulación que tenga por objeto al arte y a lo bello, prescindiendo de toda doctrina o dirección específica.

Se ha dicho “el arte y lo bello” porque las investigaciones dirigidas a uno u otro de estos dos objetos coinciden o, por lo menos, están estrechamente entrelazadas en la filosofía moderna y contemporánea.¹ En cambio en la filosofía antigua no ocurría así, pues consideraba las nociones de arte y de lo bello como diferentes y recíprocamente independientes. La doctrina del arte fue llamada por los antiguos por el nombre de su objeto mismo, *poética*, o sea arte creador de imágenes, (Platón, *Sofista.*, 265 a; Aristóteles, *Retórica.*, I, 11, 1371b 7), en tanto que lo bello (en la medida en que no está incluido en el número de los objetos que pueden

crearse) caía fuera de la poética y era considerado aparte. Así, para Platón, lo bello es la manifestación evidente de las Ideas (o sea de los valores) y es, por lo tanto, la más fácil y obvia vía de acceso a tales valores (*Fedro*, 250e), en tanto que el arte es imitación de las cosas sensibles o de los acontecimientos que se desarrollan en el mundo sensible, y constituye más bien una renuncia a ir más allá de la apariencia sensible hacia la realidad y los valores (*República*, X, 598 c). A su vez, Aristóteles considera que lo bello consiste en el orden, en la simetría y en una magnitud que se preste a ser fácilmente abrazada en conjunto por la vista (*Poética*, 7, 1450 b 35 ss.; *Metafísica*, XIII, 3, 1078 b 1), en tanto adopta y hace suya la teoría del arte como imitación, si bien la sustrae mediante la noción de la *catarsis* a esa especie de confinamiento a la esfera sensible a la que Platón la había condenado.

A partir del siglo XVIII, las dos nociones del arte y lo bello aparecen enlazadas como objetos de una investigación única y el enlace fue logrado mediante el concepto del *gusto*, entendido como una facultad de discernir lo bello, ya sea dentro o fuera del arte.²(...)

(...)

La historia de la Estética presenta gran variedad de definiciones del arte y de lo bello. Si bien cada una de estas definiciones tiene por regla la pretensión de expresar de modo absoluto la esencia del arte, actualmente se va abriendo paso la idea de que la mayor parte de ellas sólo expresan tal esencia desde el punto de vista de un problema particular o grupo de problemas. Por ejemplo, resulta bastante claro que la definición del arte como imitación es la solución a un problema totalmente diferente de aquel al que se presenta como solución la definición del arte como placer; en efecto, la primera concierne a la relación entre el arte y la naturaleza, la segunda a la relación

¹ Ya en la primera década del siglo XXI, el estrecho enlace entre el arte y la belleza es objeto de intensa polémica teórica y artística. (Nota del Prof. H. O. B.)

² Esta facultad es la que se conoce como el *Juicio Estético*. (Nota del Prof. H. O. B.)

entre el arte y el hombre. Las teorías Estéticas no pueden, por lo tanto, ser presentadas sino con referencia a los problemas fundamentales de los cuales son (o pretenden ser) la solución, y es necesario, ante todo, plantear cuáles son dichos problemas para poder indicar, a propósito de cada uno de ellos, las soluciones más importantes que han sido o son propuestas actualmente. Ahora bien, los problemas fundamentales en torno a los cuales se pueden reagrupar todos los que se debaten en el dominio de la Estética y que, por lo tanto, permiten orientarse en la variedad de las direcciones de esta ciencia son tres, a saber: 1) la relación entre el arte y la naturaleza; 2) la relación entre el arte y el hombre; 3) la tarea del arte.³

1) Muchas definiciones del arte son determinaciones de la relación entre el arte y la naturaleza (o, en general, la realidad). Ya se puede entender el arte como dependiente de la naturaleza, como independiente de ella o como condicionado por ella. Se pueden distinguir tres concepciones diferentes del arte bajo este aspecto: a) el arte como *imitación*; b) el arte como *creación*; c) el arte como *construcción*.

a) La más antigua definición del arte en la filosofía occidental, la de la imitación, es entendida en el sentido de subordinar el arte a la naturaleza o a la realidad en general. Platón insiste sobre la pasividad de la imitación artística: el pintor no hace más que reproducir la apariencia del objeto construido por el artesano; el poeta no hace más que copiar la apariencia de los hombres y de sus actividades, sin preocuparse verdaderamente de las cosas que imita y sin la capacidad de realizarlas. Para Aristóteles, el valor del arte resulta del valor del objeto imitado; por ejemplo, deben ser propios del objeto que la tragedia imita, o sea del mito, los caracteres que

garantizan el éxito de la tragedia. “Como los cuerpos de los seres vivos deben, para ser bellos, tener una grandeza que en su conjunto pueda ser fácilmente abrazada por la mirada, de la misma manera el mito debe tener una extensión que pueda fácilmente ser abrazada en conjunto por la mente” (*Poética*, VII, 1451a 2). Desde este punto de vista, al artista pertenece, en el mejor de los casos, el mérito de la oportuna elección del objeto imitado; pero, una vez elegido el objeto, no puede más que reproducirlo en sus características propias. No implica diferencia alguna el que el objeto imitado sea una cosa natural o una entidad trascendente o inteligible: la pasividad de la imitación persiste. Así, Séneca dice que cuando el artista dirige la mirada a un ejemplar por él mismo concebido, este ejemplar está, en realidad, contenido en la mente divina, es decir, no es creado. Del mismo modo, observa Plotino: “Si alguno desprecia a las artes porque no hacen más que imitar las cosas naturales, es necesario decir, en primer lugar, que las mismas cosas naturales imitan otras cosas y, en segundo lugar, es necesario saber que las artes no imitan directamente los objetos visibles, sino que se dirigen a las regiones de las que ellos dependen y así se hallan en situación de hacer muchas cosas por su cuenta y de agregar lo que falta a las cosas naturales”. Así, según Plotino, lo que el arte agrega a la naturaleza es tomado de la realidad superior (inteligible) a la que dirige su mirada. En tanto que el concepto de imitación perdura como definición del arte, no se pone en duda el carácter pasivo o receptivo del arte mismo.

b) El concepto de arte como creación es propio del romanticismo y Schelling lo hizo valer en toda su fuerza. (...) Para Schelling, el arte es la propia actividad creadora de lo Absoluto. (...) la tesis romántica del arte como creación se compone a su vez, de dos tesis diferentes: I) el arte como originalidad absoluta y sus productos no se reducen a la realidad natural; II) como originalidad absoluta, el arte es parte (continuación o manifestación) de la actividad creadora de

³ En este curso de Estética I en la U. C. V., los problemas estéticos lo dividiremos en dos problemas generales, a saber: 1) el arte como Mimesis (imitación de la naturaleza) y 2) El arte como una actividad humana con fines educativos o morales (donde se engloban el problema de la relación arte-hombre y la tarea del arte. (Nota del Prof. H. O. B.)

Dios.⁴ (...) En el ámbito de la concepción romántica del arte, el principio de que el arte es creación aparece como una verdad evidente.

(...)

c) El concepto del arte como construcción no se considera la actividad Estética ni como pura receptividad, ni como pura creatividad, sino como un encuentro entre la naturaleza y el hombre o como un producto complejo, en el cual la obra del hombre se agrega, sin destruirla, a la de la naturaleza. Este fue precisamente el concepto kantiano del arte, al concebir la Estética como ... la facultad que permite distinguir la subordinación de las leyes naturales a la libertad humana o al finalismo de la naturaleza con referencia al hombre...

(...)

2) El segundo problema fundamental de la Estética es el de la relación entre el arte y el hombre, o sea el de la situación o posición del arte en el sistema de las facultades o de las categorías espirituales. A este respecto se pueden distinguir tres concepciones fundamentales: a) la que considera al arte como *conocimiento*; b) la que lo considera como *actividad práctica*; c) la que lo considera como *sensibilidad*.

a) Que el arte pertenezca a la esfera del conocimiento parece haber sido sugerido por la doctrina aristotélica, aun cuando (según se verá) Aristóteles haya atribuido explícitamente el arte a la esfera de la actividad práctica. Pero observa que el arte surge en esa tendencia a la imitación que es un aspecto del deseo de conocer, y a propósito de la poesía, en un pasaje famoso, afirma que es más filosófica que la historia, lo que parece querer decir que tiene mayor valor teórico que la historia ya que se halla más cerca de la primera ciencia teórica. Pero fue sobre todo el romanticismo el que insistió acerca del

valor cognoscitivo del arte, viendo en él, y sin rodeos a través de Schelling, “el órgano general de la filosofía” en cuanto el arte recoge esa “Identidad de la actividad consciente y de la inconsciente” que es Dios mismo o lo Absoluto...

(...)

b) La atribución del arte a la esfera de la actividad práctica es la tesis explícita de Aristóteles. Debido a la gran división entre *ciencias teóricas o cognoscitivas*, que tienen por objeto lo necesario, y *ciencias prácticas* que tienen por objeto lo posible, el arte pertenece, según Aristóteles, al dominio práctico y constituye el objeto de la *poética*, o sea de la ciencia de la producción, mientras la otra subdivisión de la práctica es la *ciencia de la acción (Ética a Nicómaco, VI, 4, 1140a 1)*. No obstante la poderosa sugestión de Aristóteles (...), la concepción del arte como actividad práctica ha vuelto a presentarse sólo en raras oportunidades en la historia de la Estética. En esta rúbrica puede ser comprendida la concepción del arte como juego. Ésta fue expuesta por vez primera por H. Spencer, que consideró al arte como un juego que se ha desvinculado de su finalidad de aprendizaje biológico y ha resultado finalidad en sí mismo (*Principles of Psychology*, 1855, §§535-536). Con algunas variantes, la teoría fue adoptada por K. Graos que llevó el arte a la “experiencia sensorial del juego” (“Los juegos de los hombres”, 1889). Pero fue sobre todo Nietzsche quien insistió acerca del carácter práctico del arte, viendo en él una manifestación de la voluntad de dominio. El arte, según Nietzsche, está condicionado por un sentimiento de fuerza y de plenitud, tal como se produce en la embriaguez. La belleza es la expresión de una voluntad victoriosa, de una coordinación más intensa, de una armonía de todos los deseos violentos, de un equilibrio perpendicular infalible. (...)

c) La atribución del arte a la esfera de la sensibilidad es una tesis platónica que vuelve a aparecer en el siglo XVIII aunque se haya cambiado el signo de valor. Platón había

⁴ Tesis fundamentales de Hegel. (Nota del Prof. H. O. B.)

confinado el arte a la esfera de la apariencia sensible y lo había caracterizado por la renuncia a salir de esta esfera mediante el uso del cálculo y de la medida. Pero en el siglo XVIII, la noción del arte como sensibilidad ya no es disminución o condena; el arte aparece como la perfección de la sensibilidad misma. El nacimiento y la elaboración del concepto de *gusto*, paralelo al nacimiento y a la elaboración de la categoría del *sentimiento*, condiciona la nueva apreciación de la esfera sensible, que es precisamente un rasgo de la filosofía del siglo XVIII, y la asignación del mundo del arte a tal esfera. Baumgarten consideraba que “el fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal”, y que esta perfección es la belleza (*Aesthetica*, 1750-58, § 14). Es muy cierto que consideraba las representaciones Estéticas como representaciones claras, pero confusas y así establecía sólo una diferencia de grado entre ellas y las representaciones racionales (que son *claras y distintas*), lo que, como Kant observó a menudo, no es una distinción suficiente entre sensibilidad e inteligencia (*Crítica del juicio*, intr., §III). Pero es muy cierto que, aunque con conceptos imperfectos, Baumgarten tenía como punto de mira precisamente la reivindicación de la autonomía de la esfera sensible...

(...)

3) El tercer punto de vista desde el que pueden considerarse las teorías estéticas es el de la tarea (o deber) que se atribuye al arte. Todas estas teorías caen dentro de dos grupos fundamentales que consideran al arte: a) como educación; b) como expresión. Como educación, el arte es instrumental, como expresión implica finalidad.

a) La teoría del arte como educación es, sin duda, la más antigua y la más difundida. Platón condenó el arte imitativo porque no lo consideró educativo sino más bien anti-educativo, pero aceptó y defendió las formas artísticas en las que vio útiles instrumentos de educación. Aristóteles afirmó que “la música

no debe ser practicada por un único tipo de beneficio que de ella pueda resultar, sino para usos múltiples, ya que puede servir para la educación, para procurar la *catarsis* y, en tercer lugar, para el reposo, el alivio del alma y la suspensión de las fatigas”. Lo que dice de la música vale obviamente para todas las artes, y también la *catarsis* y la diversión son asimismo en sí procedimientos educativos. El concepto del arte como educación perduró durante toda la Edad Media y no cambió sensiblemente ni tampoco fue innovado por las discusiones estéticas del Renacimiento. La acentuación del carácter catártico del arte no es más que la acentuación de su utilidad educativa... Éste es todavía el punto de vista tradicional que hace del arte un instrumento de perfeccionamiento moral.

b) La teoría de la expresión consiste en ver en el arte una forma final de las experiencias, de las actividades o, en general, de las actitudes humanas. Lo característico de la actitud expresiva es que plantea como finalidad lo que para otras actitudes es un medio. Por ejemplo, ver, que es un medio para orientarse en el mundo y para servirse de las cosas, resulta una finalidad en el arte, ya que el pintor no quiere más que ver y hacer ver. Por lo tanto, se dice también que la expresión aclara y transporta a otro plano el mundo ordinario de la vida: las emociones, los deseos y también las ideas o los conceptos que dirigen la existencia humana.

(...)

...La capacidad de juzgar las obras de arte de un estilo determinado se denomina *gusto* y el gusto tiende a difundirse y a resultar uniforme en épocas determinadas o en determinados grupos de individuos. Pero es indudable que las posibilidades comunicativas de una obra de arte lograda son prácticamente ilimitadas y son también relativamente independientes del gusto dominante. Esto significa que no todos deben ver lo mismo en una obra de arte o gozarla del mismo modo. Las respuestas individuales frente a ella pueden ser innumerables y presentar o

no entre sí uniformidad de gusto. Pero lo importante no es esta uniformidad, sino la posibilidad abierta a nuevas interpretaciones, a nuevos modos de disfrutar la obra misma. Los que gozan una misma obra de arte (por ejemplo, los que escuchan un trozo musical de Beethoven) no son como los miembros de una secta o los adeptos de una misma creencia. Constituyen, sin embargo, una comunidad ligada por un interés común y abierta en el tiempo y el espacio.

ABBAGNANO, Nicola. 1985. *Diccionario de Filosofía*. F. C. E., México. Pp. 452-461.

VALORES ESTÉTICOS

Hablamos del valor de las monedas, del valor del papel moneda, del valor de los muebles e inmuebles, etc. Y todos sabemos que el valor de una moneda depende de su metal y de la proporción en que lo tenga –de que sea de oro o de plata, y en qué proporción, cuándo es de oro o de plata tenga-; y el valor del papel moneda depende del encaje de oro o divisas que tenga el Banco para responder del papel.

Hay también valores estéticos, valores que hacen que valgan los cuadros, no precisamente para venderlos más o menos caros, sino valores de belleza, desinteresados de suyo. Y así son valores estéticos o de belleza la suavidad de color, la ironía, la esbeltez, la grandiosidad, la corrección de líneas, el resalte, la fuerza de expresión, la exactitud del dibujo, la perspectiva, la gravedad... y cada obra de arte tendrá algunos o varios de estos valores, formando una especie de acorde, de armonía, de adaptación.

Estos valores son los que hacen que el cuadro o la pieza musical valgan con valor de belleza. Y será algo completamente ajeno y secundario la belleza y valor de una obra de arte el que tenga buen *precio* en el mercado, el que se vende bien.

JUICIO ESTÉTICO

Todos coincidimos sin dificultad ni disputas en que *dos y dos son cuatro*; pero es muy difícil que dos personas coincidan en apreciar como bella la misma cosa. Por esto suele decirse que “no hay que discutir de gustos”; parece como si cada uno tuviera derecho al suyo. Pero si así fuera, no habría *ciencia estética*. Para que haya ciencia es preciso que se den afirmaciones verdaderas que lleven tras sí el asentamiento de *todos*, sin que quepan gustos. La proposición “dos y dos son cuatro” es universalmente admitida, porque se nos impone a todos por su evidencia, con sólo pensarla; por esto puede entrar tal afirmación en la *ciencia* que llamamos aritmética. Mas si en

cuestiones de arte y belleza cada uno siente lo que quiere y como quiere, ¿cómo será posible hablar de *ciencia del arte*, de *ciencia de la belleza*?

Y la razón es, entre otras, porque así como las obras de arte –un cuadro, una pieza musical, una estatua...-, no son cosas que nazcan hechas, que sean naturaleza, sino han de ser hechas e inventadas por los hombres, y sólo los artistas saben hacer tales obras, y las hacen ciertamente con reglas, ante todo por *inspiración*, parecidamente quien pretenda descubrir la belleza de una obra de arte es preciso que tenga una cierta inspiración, posea golpe de vista, descubra de repente la belleza. Y en este punto sólo el ejercicio, el contacto con las obras reconocidas ya como de valor puede educar el juicio artístico.

(...)

ESTÉTICA COMO CIENCIA

Se atribuye al filósofo alemán Baumgarten (siglo XVIII) el nombre de Estética para designar la ciencia de lo bello. Y por su etimología griega *Estética* quiere decir *saber sentir*, sentido de lo bello.

Kant trató de lo Bello en su *Crítica del Juicio*. Y, desde el punto de vista de la actitud del hombre frente a las obras de arte, el filósofo español Ortega y Gasset ha escrito una sutil y delicioso que se titula *Deshumanización del Arte*.

Pero los temas referentes a la parte científica de la Estética rebasan las sencillas nociones a que nos hemos concretado.

GARCÍA BACCA, Juan David. 1981. “Estética”. *Elementos de Filosofía*. Ediciones de la Biblioteca U. C. V. Caracas. PP.: 113-127

Platón

de Ángel Cappelletti
(Fragmentos)

A diferencia de los filósofos modernos, Platón trata de la belleza y del arte separadamente. No puede decirse que haya escrito nunca sobre estética, si por tal se entiende una materia que se ocupa *al mismo tiempo* de lo bello y del arte. Encontramos en él, por el contrario, una metafísica de la belleza, desarrollada principalmente en el *Hipias mayor*, en el *Fedro* y en el *Banquete*. Y, por otro lado, una filosofía del arte y la poesía, expuesta en el *Ion* y en la *República* sobre todo. En los diálogos en que se discurre sobre la belleza hay pocas referencias al arte; en aquellos otros en que habla de la poesía y del arte no discute acerca de la belleza, aunque la mencione. Esto no quiere decir que se trate de teorías absolutamente aisladas y extrañas entre sí. Pero la relación entre ellas se establece a través de la dependencia común con respecto a la dialéctica (es decir, a la metafísica) y a la teoría de las ideas.

La reflexión sobre la belleza se cumple a través de varias etapas. La primera es una etapa negativa, representada por el *Hipias mayor* (...). En este diálogo, ...se plantea más directamente que en ninguno otro la pregunta: ¿Qué es lo bello? Se trata de averiguar, en principio, cuál es el ser absoluto de la belleza y de apresar la idea en sí de lo bello. Aunque la belleza que se intenta definir no es sólo la de las cosas materiales, pues encontramos en el diálogo varias referencias a la belleza de las costumbres, de las leyes y de las instituciones, la discusión propiamente dicha no versa sino sobre la belleza sensible (...). En todo caso, no hay muchas referencias a la belleza artística y todas ellas son más o menos circunstanciales (...).

(...)

En el *Banquete* encontramos una metafísica del amor, que es también, en parte, una metafísica de la belleza. La obra, posterior sin duda al *Hipias mayor*, constituye, tanto

cronológicamente como lógicamente, una segunda etapa de la estética platónica. Se advierte aquí con claridad que Platón prefiere vincular la belleza con el amor antes que con el arte (...).

Uno de los personajes, el poeta trágico Agatón, sostiene que el amor es bello (194e-197e). Diotima, personificación de la dialéctica, aclara que de ese modo Agatón confunde el amor con su objeto propio. Para ella, el amor es una tendencia a la posesión perpetua del bien (que supone una tendencia a la belleza como algo que, aunque no sea idéntico al bien, no puede separarse de él). Para lograr este fin, que no es sino la inmortalidad, el amor usa como instrumento indispensable la generación. Pero el amante que aspira al bien perpetuo y a la inmortalidad no engendra en un cuerpo o en un alma cualquiera, sino sólo en el cuerpo o en el alma dotados de belleza. El amor es entendido así como tendencia a la inmortalidad en y por la belleza. Platón describe el itinerario por el cual el amante va ascendiendo hacia lo Absoluto. Las etapas de tal ascensión están determinadas por el nivel de belleza del objeto amado. Y como estos niveles son cuatro, cuatro son también las etapas: 1ª) amor a un cuerpo bello; 2ª) amor a un alma bella; 3ª) amor a la sabiduría o a la pura belleza espiritual; 4ª) amor a la belleza en sí o a la forma trascendental de la belleza.

La primera etapa, que consiste en el amor a la belleza física, se ha de lograr en la juventud. Y puede decirse que tiene, a su vez, dos sub-etapas. 1- El amor a un cuerpo bello individual; 2- El amor a todos los cuerpos bellos en general (lo cual equivale a decir: el amor a la forma de belleza corporal. Platón no explica en qué consiste concretamente esta belleza corporal. Hace notar, en cambio, que el amor a un cuerpo bello lleva a la supervivencia física, a través de la generación, ya que el padre sigue viviendo en el hijo. Pero no es este el único camino por el cual el amor de la belleza física se muestra fecundo: genera asimismo bellos discursos y produce así frutos que están por encima de la misma belleza corporal. Esta parece

ser la única justificación posible de la pederastia, ya que, considerada como mera relación sexual, sería un amor estéril para la supervivencia. El amor de los efebos sólo puede admitirse, pues, según la doctrina del *Banquete*, en cuanto implica un goce estético (es decir, espiritual) de un objeto corporal bello. (...). El amor se generaliza en función de su espiritualización creciente. Y de esta manera pasa a su segunda etapa en la cual el objeto no es ya nada corporal sino el alma bella. Quien capta la belleza de un alma puede olvidar la del cuerpo que ella habita. Poco le importará que ese cuerpo sea feo, puesto que habrá descubierto una belleza de más elevada calidad. Le bastará con amar esa alma; en ella pondrá su complacencia y en ella intentará engendrar bellos discursos que harán mejores a los jóvenes (210c). El amor tendrá así una fecundidad puramente espiritual, al engendrar bellos discursos y ratiocinios en el alma del amado. Pero también aquí deberá recorrer dos sub-etapas: 1) El amor de un alma bella; 2) el amor de las almas bellas en general o sea, el amor de lo que hay de bello en las costumbres y en las leyes (...). La tercera etapa consiste en el amor a la sabiduría, que es un objeto esencialmente bello. Al amar el conocimiento y la sabiduría, el amante se libera de toda dependencia de lo singular y de la servidumbre frente al objeto amado. El amor se hace más libre cuanto más bello y universal es su objeto. El amante vuelto ahora hacia el vasto piélago de lo bello, lo contempla y puede engendrar una gran cantidad de bellos y grandiosos discursos y pensamientos filosóficos (210d). La belleza de tales discursos es, sin duda, la que Platón tiene en mente cuando sugiere que el verdadero poeta no es sino el filósofo, es decir, el que ama la sabiduría. Pero también encontramos aquí dos sub-etapas: 1) El amor por la belleza de una ciencia; 2) El amor por la belleza de la ciencia universal, lo cual equivale a decir, el amor de la sabiduría, o sea, la filosofía. Quien llega a ser filósofo practica la dialéctica y la dialéctica lo conduce al umbral de lo Absoluto. Por eso, la cuarta y última etapa del amor es el amor de la Idea o a la Forma trascendente de la belleza. En la contemplación de

esta incondicionada realidad que es la Idea de la Belleza o la Belleza en sí (como dice aquí Platón, sin usar el término “Idea”) el amor y, al mismo tiempo, el conocimiento alcanzan su última y más perfecta realización. Después de subir todos los escalones de la belleza, el amante percibe de repente una belleza admirable por esencia (213e).

Lo que en las etapas inferiores era sólo un medio para la generación y la supervivencia, se convierte aquí, al manifestarse en su realidad absoluta, como un fin último, como un fin en sí. (...) La belleza no está ahora subordinada como mero instrumento al logro de la inmortalidad porque es la Belleza en sí, la Idea de Belleza, y como tal es inmortal por esencia y hace inmortales a quienes la contemplan y se identifican con ella por el amor. Como se ve, la teoría del amor y la metafísica de la belleza culminan en un acto místico (...).

En el *Fedro*, el segundo discurso de Sócrates constituye, como el discurso de Diotima en el *Banquete*, un elogio y una teoría del amor. Este aparece caracterizado, igual que la poesía (aquí y en el *Ion*), como una especie de locura que tiene origen divino (...).⁵

(...) Ahora bien, dialéctica y amor son aquí, como en el *Banquete*, paralelos y, casi se diría, idénticos. La contemplación de las cosas bellas encamina al alma hacia la Idea de belleza. El amor por la belleza es el más excelente de los modos de la divina locura, ya que está constituido por los mejores elementos. Las almas humanas han contemplado, antes de su caída en el cuerpo, las Ideas o Realidades trascendentales, pero a muchas de ellas les resulta difícil ascender desde las cosas sensibles a tales Ideas o realidad inteligible, ya sea porque la visión originaria fue demasiado breve y accidentada, ya porque

⁵ Las locuras divinas para los griegos eran, según Platón: la profética (provocada por Apolo); la de los rituales místicos (provocada por Dionisos); la poética (provocada por las Musas); la amorosa o del deseo corporal (provocada por Eros y Afrodita). (Nota del Prof. H. O. B)

se han hundido en el mal y en la injusticia. La práctica de la reminiscencia y el ejercicio de la dialéctica es tarea ardua para los más de los hombres. Apenas resultan perceptibles para ellos las imágenes sensibles de la justicia o de la sabiduría y, como su aptitud para razonar es muy limitada, enorme es la dificultad que experimentan para remontarse por encima de las mismas. Pero la belleza tiene un resplandor intrínseco que la hace más fácilmente perceptible en sus manifestaciones sensibles. La capta en especial la vista que “*es la más penetrante de las sensaciones que nos advienen del cuerpo*” (250d). En el amor, tanto el amante como el amado son poseídos por un dios, con lo cual el alma de los mismos se diviniza o, para ser más exactos, se re-diviniza. Eso implica la reconquista de las alas perdidas y el derecho a gozar de la compañía de los dioses. Pero el amor se ha de dar a través de la visión de la Idea de belleza y debe ser un amor de la Belleza en sí, más allá del amor a todos los cuerpos y aun a todas las almas bellas. La Idea de belleza es presentada así, al igual que en el *Banquete*, como Idea suprema, porque aparece como última meta del amor y de la dialéctica. (...) Aunque amor no sea un dios –según se estableció en el *Banquete*– es capaz de divinizar al hombre. Por otra parte, el objeto amado, en la medida en que refleja la Idea trascendente y divina de la belleza, es de algún modo un dios al que el amante adora y rinde culto. El amor que se siente por un ser humano bello y la adoración que se tributa a los dioses tienen, en todo caso, algo en común: la tendencia a imitar lo divino, o sea, *la asimilación de Dios*. Si quisiéramos sintetizar la doctrina del *Banquete* y del *Fedro*, acerca del amor y la belleza, podríamos decir que en el primero el amor se define como “*búsqueda de inmortalidad en la belleza*” y en el segundo como “*tendencia a la divinidad por la belleza*”. Estas concepciones de la belleza no contradicen por cierto las ideas que Platón asoma sobre la misma en otros diálogos, en los que se hace sentir de un modo más directo la influencia de la estética pitagórica. (...)

En el *Político* (284b) sostiene asimismo... que todo lo bello lo bueno suponen “la medida”, mientras en el *Sofista* (228a) dice que la fealdad (lo contrario de la belleza) no es sino una falta de medida, que conduce dondequiera a la deformidad. Hay que tener en cuenta... que tanto en los pasajes mencionados como otros del *Timeo*, por ejemplo, donde el Universo aparece pitagóricamente descrito cual inmensa sinfonía de suprema belleza, Platón no pretende definir la belleza misma o sacar a la luz su esencia (su *eidós*), sino más bien caracterizarla a través de notas que, siendo inteligibles y no sensibles, se encuentran en la realidad sensible, es decir, tanto en la naturaleza como en el arte. Desciende de la pura Idea de la belleza, meta de la filosofía y del amor en el *Banquete*, el número de la Belleza. Baja –podría decirse– de lo metafísico a lo matemático.

El principio pitagórico de la “*kalokagathía*” (la vinculación del bien y de la belleza) no es negado en ningún momento por Platón, aunque pudiera parecer lo contrario. Tal vez alguien considere que hay contradicción en afirmar, por una parte, la Belleza como Idea suprema y como realidad absoluta (tal como se hace en el *Banquete*), y negar, por otra parte, el valor del arte y de la poesía como conocimiento (tal como se hace en el *Ion*) y como medio educativo y moral (como se hace en la *República*). Pero tal contradicción es más aparente que real, Platón entiende siempre la Belleza como afín al Bien y al Bien como algo inseparable del Conocimiento y de la Ciencia. Cuando desvalora el arte, está negando dignidad estética a una manifestación de la actividad humana que se aleja del Bien moral y del Conocimiento, y está diciendo, implícita o explícitamente, que el arte verdadero, el que encarna la Belleza de un modo óptimo, no es sino la Filosofía (...).

En el *Ion* el filósofo demuestra que la poesía no es una técnica o conocimiento práctico fundado en la ciencia, sino el producto de un movimiento irracional del alma, un efecto del *entusiasmo*, es decir, de una posesión divina o, como dice en el

Fedro, de una *locura* proveniente de las Musas. La poesía, por consiguiente, no puede ser enseñada y quienes la crean no sólo no tienen conciencia de su actividad artística sino que carecen de toda aptitud lógica. Nada más ajeno que ella a la filosofía. (...) Saber algo es, para Platón, tener el concepto universal de una cosa. Y si alguien tiene ese concepto, conoce todas las cosas que el mismo abarca. La ciencia (o en este caso, la técnica considerada como ciencia productora) se funda en la contemplación de la Ideas o Formas trascendentes; la poesía (o sea, el arte en el sentido corriente de las palabras) se basa en la *posesión* del alma por parte de un dios. Pero, por más distintos y opuestos que eso dos fundamentos sean, tienen algo en común. La ciencia y la filosofía tienen como objeto la Ideas, que por ser eternas e inmutables son divinas y, más aún, constituyen la verdadera Divinidad. La poesía y las artes tienen como causa eficiente la acción posesoria de un dios. Ciencia y poesía remiten, en última instancia, a lo divino. Se diferencian, sin embargo, ante todo, por los diversos grados de lo divino, y luego también por los modos de las relaciones entre lo divino y el alma. (...) De tal modo, el hombre de ciencia o el filósofo contemplan las Formas trascendentes y participan de ellas, el poeta no sólo se relaciona con ellas sino que es poseído o se convierte en sujeto pasivo de un dios inferior a las Formas; aunque en cierto grado superior a él mismo. El poeta viene a ser mero portavoz de una divinidad subordinada, instrumento de fuerzas divinas que invaden su alma no racional. No crea nada según normas y principios universales, sino que sirve de modo pasivo a la expresión de una entidad ajena. (...) No es fácil decir con precisión a qué se refiere el filósofo cuando habla de los dioses que se apoderan del alma del poeta. Lo que, en todo caso, pretende mostrar es que la poesía tiene origen en algo ajeno a la experiencia común (534e), que surge a través de la parte irracional del alma y no como obra de la razón (536b-c). En la poesía predomina absolutamente la emotividad. (...) Puesto que la poesía es irracional, no puede ser enseñada una técnica o una ciencia. A lo sumo puede ser transmitida por una especie de

contagio y mover como un imán. La técnica y la ciencia son universales en cuanto versan sobre un objeto que no es singular sino universal, y precisamente por eso son esencialmente comunes a todos los sujetos humanos y comunicables a todos por igual. En cambio, la poesía tiene un objeto particular y es particular también en su sujeto, ya que no llega sino a aquellos individuos aptos para ser impresionados o atraídos por ella. (...) La ciencia y la filosofía –dice tácitamente– son obras mucho más divinas que la poesía porque suponen la presencia de la más alta divinidad (la Idea o la Forma Trascendente), en la más alta región del alma humana (en el alma racional). En este sentido los verdaderos poetas son los filósofos. (...).

... Se comprende que en el Estado ideal, descrito en la *República*, los filósofos, guardianas perfectos, que representan el intelecto o la razón (428d) y cuya tarea consiste en comprender las Formas trascendentales y encarnarlas en la Sociedad y el Estado (487a; 529b etc.) ocupen el lugar supremo en la jerarquía social, mientras los poetas, “entusiastas” poseídos por las musas, ni siquiera tenga un rango determinado en la pirámide social y parezcan constituir una suerte de formación patológica que debe ser segregada del cuerpo político (605a) (...).

Por otra parte, al examinar la naturaleza misma de la actividad artística, Platón la caracteriza como *imitación* (*mimesis*), utilizando la misma palabra que usa para explicar la relación entre las cosas del mundo sensible y las Ideas o Formas Trascendentales. El arte, ya sea poesía, ya pintura, imita los objetos sensibles por medio de palabras, figuras, colores, etc. Pero estos objetos sensibles imitan, a su vez, a las correspondientes Formas Inteligibles. Por tanto, el arte es una imitación de segundo grado, una imitación de imitaciones. Supuesto que las cosas del mundo sensible son sombras del verdadero Ser inteligible, la obra de arte deberá ser apreciada como sombra de una sombra. Esto se relaciona con lo dicho en el *Ion* y en el *Fedro*, a saber, que los poetas hablan sin saber y sin poseer conocimiento de aquello sobre lo que hablan y se

vincula asimismo con lo expresado (o sugerido) en dichos diálogos acerca de la parte no-racional del alma, a la cual la poesía y el arte se dirigen (...)

El arte no constituye para Platón un fin en sí mismo. Está al servicio del bien y de la verdad (o del mal y del error). Y, en la medida en que lo está, se subordina necesariamente al saber filosófico, a quien le compete determinar la verdad y el bien. No debe olvidarse, sin embargo, que ese acatamiento a lo filosófico significa concretamente, para Platón, sometimiento a las leyes vigentes y subordinación al poder del Estado. En la *República* encontramos la primera formulación de una teoría del arte como instrumento del poder político o como órgano pedagógico del estado omnipotente. Un examen de los libros segundo y tercero de dicho diálogo nos revela el papel del arte y, particularmente de la poesía en el esquema platónico de la sociedad ideal.

(...)

...la educación de los guerreros o guardianes (que junto con los filósofos, aunque subordinados a ellos, constituyen la clase gobernante en el Estado ideal) debe basarse en la poesía (música) tanto como en la gimnasia. Ahora bien, la poesía (y particularmente la épica, a la cual se refiere en primer lugar Platón) relata mitos, que en su mayor parte no contienen sino mentiras, aunque entremezcladas con algunas verdades (*República*, 377a). Pero el alma de los jóvenes es blanda y fácilmente deformable. El Estado tiene, pues, la obligación de vigilar a los poetas y a los inventores de mitos (377b). A los funcionarios y gobernantes les corresponde aceptar sólo las fábulas moralmente buenas y rechazar las perjudiciales...

... De todos los inventores de mitos Homero y Hesíodo son los más importantes. A ellos precisamente los considera principales responsables del fraude y de la corrupción moral de la juventud,...

Los poetas épicos representan a héroes y dioses erróneamente, como cuando un pintor pinta cuadros que carecen de toda semejanza con el modelo. Pero lo más grave es, para el filósofo, que los representa además como individuos injustos y deshonestos. Hesíodo atribuye a Urano una serie de horribles crímenes. Nunca debió haber inventado esos mentirosos relatos de un venerable personaje del Olimpo, pero, aun cuando ellos fueran verdaderos, no debió haberlos presentado tal como los hizo. Esa clase de verdades no debe sacarse a la luz, en especial ante niños y jóvenes. Mejor es callarla o, cuando resultare indispensable hablar de ella, hacerlo en secreto, ante un auditorio lo más selecto posible. (...). El mero contacto con imágenes (verbales o gráficas) representativas del pecado y del vicio, induce al vicio y al pecado... Los mitos narrados por la poesía (o representados por la pintura) deben proporcionar siempre una imagen verídica de la divinidad. (...). Cualquiera sea el género poético (épico, trágico, lírico) en que intervenga la figura de un dios, éste habrá de ser presentado como esencialmente bueno, como causa de los bienes y no de los males. Pero Dios, por el hecho de ser bueno –reconoce Platón– no puede ser considerado como causa de todas las cosas que les suceden a los hombres. Las malas son siempre más que las buenas y es evidente que su causa habrá que buscarlas en algo diferente de Dios. (...)

Tampoco se tolerará que un poeta represente a los dioses como perjuros, tal como hace Homero, o que refiera el pleito entre Temis y Zeus o el juicio de las diosas (Hera, Atenea y Afrodita, juzgadas por Paris)...

(...)

Transformaciones y metamorfosis de los dioses, que constituyen uno de los recursos frecuentes de la fantasía poética antigua en su dimensión mágica (desde Homero hasta Ovidio y Apuleyo), son también reprobadas por Platón, en cuanto van en desmedro de la majestad divina. No es digno de un dios

disfrazarse, esconderse, encarnarse (...). Es claro que Platón tiende a suponer la inmutabilidad de los dioses. Esta tesis, bajo su forma teológica, equivale a la tesis metafísica y gnoseológica de la inmutabilidad de las Ideas y de la ciencia. En el fondo está siempre presente la convicción de que lo real y verdaderamente existente no cambia nunca y persiste para siempre como idéntico a sí mismo (...).

La inmutabilidad de los dioses que, según él, los poetas están obligados a exaltar, representa no sólo la inmutabilidad de los designios del guerrero-gobernante sino también la inmutabilidad misma del orden social y político, que el guerrero defiende con sus armas (...). Para Platón hay un orden ideal y eterno de la sociedad. Esta debe traducir (según una idea originada entre los pitagóricos) el orden del Cosmos (...).

En el libro tercero de la *República*, poesía y música son examinadas en un contexto pedagógico, y la pedagogía, a su vez, es considerada no sólo como órgano de socialización sino también como medio insustituible para fortalecer el Estado.

Entre las virtudes básicas de quienes deben defenderlo está, para Platón, la valentía. En esto los educandos de la *República* ideal podrían seguir tomando como modelos la *Iliada*, cuya virtud fundamental, aunque no única, es el coraje. Sin embargo, cuando Homero habla del más allá, no siempre contribuye a erradicar de los pechos infantiles el temor a la muerte (...). La mitología queda así subordinada al interés del Estado, y la poesía (inspirada, al fin, por genio y dioses inferiores) no menos que la mitología.

No se trata de que Platón vea en esos pasajes de Homero algo repudiable por el mero hecho de infundir temor a la muerte. En realidad ese temor puede ser a veces saludable... pero en cuanto dichos mitos son capaces de atemorizar o ablandar en exceso a los guerreros, custodios del estado, deben ser sustituidos, tanto en el lenguaje corriente como en la poesía, por otros que inspiren contrarias emociones (...). No acepta que

Homero ponga lamentos en boca de los héroes o llantos en sus ojos. Héroes y sabios son, par él, autosuficientes, llevan dentro de sí su propia felicidad y menos que nadie llorarán o se lamentarán por la pérdida de un hijo, de un hermano o de una fortuna (...). Peor todavía le parece que Homero muestre a los dioses librados al llanto, como cuando presenta a Tetis llorando por su hijo Aquiles o al mismo Zeus derramando lágrimas por Sarpedón (...), Platón reprocha a Homero el haber hecho a sus dioses “demasiado humanos”. Si no se puede tolerar que los guerreros rían a carcajadas (pues esto supondría en ellos un ánimo perturbado), mucho menos podrá admitirse que lo hagan los dioses (...) Las homéricas carcajadas” divinas resultan tan peligrosas como el miedo para la disciplina militar.

(...) Estos aspectos humanos y aun demasiado humanos de los dioses no son compatibles, según la crítica de Platón, con la poesía elevada y digna (...) Si a alguien le es lícito mentir, no es por cierto al poeta, incapaz de diferenciar las mentiras útiles de las nocivas, sino sólo al gobernante, el cual usará el fraude con el fin de engañar al enemigo o aun a los propios ciudadanos “cuándo el interés del estado así lo exija”. Lo que Platón le niega al poeta (...), se lo concede al filósofo (es decir, a sí mismo), en cuanto legislador y gobernante. (...)

Bien acogidos deben ser, en cambio, aquellos pasajes de Homero o de los demás poetas épicos que encomian la templanza entre los gobernantes y, sobre todo, la obediencia entre los gobernados (...). Pero de ninguna manera deben acogerse aquellos otros en que los inferiores replican con insolencia a los superiores. Estos episodios no contribuyen a formar a los jóvenes en la templanza, la cual supone sumisión ante los que mandan (...). El poeta debe contribuir a que el joven educando llegue a ser sobrio y obediente, porque, si no lo fuera ¿cómo podría ocuparse eficazmente en la defensa del Estado? (...).

(...)

En tiempos de Platón, los griegos seguían considerando los poemas homéricos como venerables monumentos del genio poético y, más aún, como fuente sagrada de la religión y de la moral. Platón propone saludar a Homero con respeto, reconocer en él el más excelente de los poetas y al primero de los trágicos, pero tener, al mismo tiempo, bien presente que en el Estado ideal sólo tienen cabida los himnos religiosos y las loas de los hombres justos. Si se admitiese en él cualquier clase de poesía (aunque fuera una tan venerable y bella como la de Homero), los sentimientos y el dolor ocuparían el lugar de la razón y la justicia.

Como la dureza de estas proscripciones no se le oculta, ensaya el filósofo una justificación: la Razón así lo ordena y la Razón es la suprema instancia. Según él, la contienda entre filosofía y poesía viene desde antiguas edades. (...) En el *Ion*, como vimos, la oposición, se plantea entre poeta y el aeda, *poseídos por un dios*, y el filósofo, *poseedor de la Ideas* (la suprema divinidad).

Por otra parte, a fin de ponerse a salvo de cualquier acusación de rigidez dogmática, no deja de añadir que, si la poesía, cuyo objetivo es la mera producción de placer, pudiera probar con razones que debe ocupar un sitio en el Estado, estaría dispuesto a admitirla de nuevo, ya que no puede pasar por alto el encanto ni olvidar el atractivo que sobre los hombre ejerce. Sin embargo, traicionar la Razón y la verdad sería impío. El conflicto entre lo estético y lo ético se torna así patente. Por una parte, la sensibilidad estética y la admiración espontánea por todas las modalidades de lo bello inclina a Platón... al goce del esplendor artístico-literario...; por otra parte, sus ideas metafísicas y morales, puestas al servicio de una concepción absolutista del Estado, lo obligan a repudiar la mayor parte de la poesía y el arte de su época. Pero es obvio que es este conflicto triunfa la moral (o, por mejor decir, la política) sobre la estética. Ni la gloria ni la riqueza, ni la poesía resultan para él, preferibles a la justicia y a la virtud.

(...)

La opción de la *República* no es modificada, ni siquiera parcialmente, en las *Leyes*, obra de la vejez, donde se supone que Platón atenúa su radicalismo utópico. En el libro VII establece precisamente una serie de normas para regular la creación poética: 1) El poeta no puede crear nada que no sea justo, bello y bueno. Lo justo, lo bello y lo bueno son allí sinónimos de lo legal; 2) Se establece la censura previa: El poeta no puede publicar su obra antes de que haya sido aprobada por los jueces designados al efecto (los censores) y por los guardianes de la ley (los magistrados); 3) Serán objetos de alabanza y de celebración poética los ciudadanos que hayan vivido virtuosamente. Pero vivir virtuosamente equivale aquí a “obedecer con docilidad las leyes” (*Leyes* 801b-e).

La música y la danza, vinculadas siempre, como se sabe, a la poesía, están también sujetas, en las *Leyes*, a una estricta regulación (...). [*Los músicos y los poetas*] se limitarán a interpretar la voluntad del legislador, a fin de que el canto y la música respondan a los designios de éste. Platón está extrañamente convencido de que la obra musical sustraída a la espontaneidad creadora del artista y sometida al ordenamiento moral del Estado resultará mil veces mejor, aun cuando al pueblo le guste menos. El gusto del pueblo ha sido moldeado por la costumbre. Si la gente hubiera sido educada escuchando un tipo de música sobria y regulada, de ninguna manera preferiría la dulce y corriente. Del gusto de la mayoría no puede ciertamente inferirse nada sobre el valor estético de una obra. Lo único que es posible determinar es su valor moral a través de los efectos que produce en el comportamiento humano (802 a-d).

(...)

El estudio de las letras y de la música (lira) es considerado indispensable para la formación de un “ciudadano equilibrado” (...). Las letras deberán ocupar al niño desde los

diez años hasta los trece; la lira, desde los trece a los dieciséis. La rigidez pedagógica resulta paralela al estrechamiento de la perspectiva estética; una y otra son efectos de una concepción totalitaria del Estado (...).

(...) La censura no recae sólo en el poeta sino también en el maestro que transmite y explica la obra poética. Y, naturalmente, también en el músico. Directores de coro y maestros de cítara deben poseer no sólo el sentido del ritmo y de la armonía sino también la capacidad de diferenciar las obras musicales que suscitan sentimientos buenos de aquellas otras que originan emociones negativas. Las unas deben ser escogidas, las otras rechazadas. Las escogidas se cantarán y encantarán. Servirán de guía para la adquisición de la virtud. La cítara debe ser tañida de manera que sus notas, claramente articuladas, acompañen con precisión la voz del cantor. No admite Platón que se la utilice independientemente del canto, como instrumento solista. Se opone también a la contraposición de intervalos breves y largos, de tonos rápidos y lentos, de notas agudas y graves. No quiere saber nada de la complejidad rítmica en el acompañamiento de la cítara. Tales búsquedas y experiencias deben ser, para el filósofo, desterradas de la enseñanza musical que, durante tres años, se imparte a los adolescentes. (...)

(...) Grave error sería, pues, para Platón, detenerse demasiado en el estudio de la música, porque quien así lo hace corre el riesgo de confundir los medios con los fines y puede llegar a creer que el arte es una meta de la vida humana y no un mero instrumento al servicio de la virtud y del Estado. (...)

En la *República* trata Platón no sólo de la poesía sino también de su forma. No se crea, sin embargo, que junto a la consideración política se encontrará otra exclusivamente estética, ya que la forma poética y la métrica son estudiadas también en estrecha conexión con la pedagogía y la política.

Distingue varias especies de poesía: 1) la que es completamente imitativa, como la tragedia y la comedia, 2) la que es directo discurso, como el ditirambo, y 3) la que es mezcla de las dos anteriores, como la epopeya.

(...) Platón era, como Aristóteles, gran conocedor del teatro antiguo y contemporáneo, y no sólo de la tragedia, a la cual pensó dedicar su talento literario durante su adolescencia, sino también de la comedia y del mimo (...)

Todo esto no le impide, sin embargo, plantearse el problema de la licitud, dentro del Estado ideal, de la poesía dramática, en sus dos formas, la tragedia y la comedia.

(...)

Un hombre “verdaderamente justo y decente” representará... con gusto el papel de un hombre justo y decente (no el de una mujer, el de un esclavo, el de un criminal, el de un loco, el de un artesano), pero lo hará cada vez con menos gusto cuando lo vea sucumbiendo ante la enfermedad, la pasión erótica, la temulencia, o cualquier otra debilidad, y no consentirá en imitar sino ocasionalmente a quien no está a su altura, cuando se trate de alguien que haya hecho algo bueno... En el fondo, el hombre libre y noble desprecia toda imitación (y por consiguiente, todo teatro) y no le atribuye más valor que el de un juego. (*República*, 349d-369e)

Por tal razón, cuando intenta narrar algo, utiliza la tercera clase de poesía, constituida por una mezcla de relato y directa imitación, y de tal modo que aquel ocupe más lugar que ésta. A pesar de todo, la poesía épica sigue siendo, pues, para Platón el género poético más digno (396e). (...) El menosprecio que siente por la imitación en sentido amplio (es decir, por el arte en general) y por la imitación en sentido directo o personificación (es decir, por el teatro) se funda, en última instancia, en la teoría gnoseológica-metafísica de la Ideas o Formas trascendentales. Según ésta, el modo de ser de las cosas

sensibles es la imitación (mimesis). Las cosas son en cuanto imitan las ideas. En el Universo (esto es, en la dimensión espacio-temporal) ser es imitar. Cabe suponer, entonces, que quien imite objetos malos, sucios o feos será, en cierta medida, malo, sucio o feo. Platón aplica a la creación poética el principio según el cual ser y conocer son correlativos y paralelos y cuanto más perfecto es el ser conocido, más perfecto es el conocimiento (...).

(...) En el Estado ideal se admitirá la poesía que sólo personifica y relata la virtud, esto es, la poesía épica, en la medida en que todos sus personajes (hombres y dioses) tengan una conducta digna y justa. Si ha dicho Estado llegara un poeta capaz de imitarlo todo, dice Platón con más lógica que ironía, lo veneraríamos como a un personaje sagrado, dulce y admirable, pero le haríamos entender enseguida que no hay sitio para él entre nosotros: después de haberlo rociado con perfumes y coronado con guirnaldas, lo expulsaríamos. (*República* 398a). Tiene presente, sin duda, lo que ha dicho en el *Ion* y considera por eso a los poetas como poseídos por los dioses. En cuanto tales, los venera, pero en cuanto atentan contra los más altos valores morales y tienden a socavar la seguridad y la fortaleza del Estado, por la cual trabajan filósofos y guerreros, los destierra (...).

Platón afirma la primacía del texto o discurso y opina que el ritmo y la armonía deben acomodarse a él. Según esto, puesto que llantos y lamentos quedan excluidos del texto poético, también deben excluirse los modos musicales plañideros, como los que denomina “lidio mixto”, “lidio intenso” y otros por el estilo. Estos deprimen a las mujeres y, con mayor razón, a los varones. Por otra parte, el texto poético no puede imitar o representar, como hemos dicho, ...vicios que la educación de los guerreros combate con ahínco. Por consiguiente, también deben ser proscritos los modos musicales voluptuosos y blandos, aptos para formar poltrones y borrachos, como el modo jónico y uno de los modos lidios, que suelen

llamarse “afeminados”, correspondientes a dicho texto poético. Los únicos modos aceptables son el dorio y el frigio, que representan al valiente guerrero empeñado en una batalla o embarcado en una aventura, despreciando el destino y marchando sin miedo hacia la muerte, o al hombre pacífico que emprende voluntariamente una obra, la lleva adelante por la persuasión y la enseñanza y, al triunfar, se muestra modesto y sereno. Estos modos musicales admisibles, representan adecuadamente, tal como conviene a la formación moral y cívica de los educandos, los aspectos positivos de la desdicha, de la felicidad, de la sabiduría y del coraje (*República* 398c-399c).

La acuciosidad político-administrativa de Platón lo lleva a determinar inclusive la clase de instrumentos musicales cuya fabricación, de acuerdo con las normas antes establecidas para los modos y las armonías, será permitida en el Estado ideal. Los compuestos de muchas cuerdas, aptos para producir todos los modos musicales, resultan evidentemente inútiles. No habrá, por eso, lugar para los fabricantes de arpas, de triángulos y de instrumentos capaces de emitir el mayor número de sonidos. Sólo se podrán tocar (y, por tanto, fabricar) liras y cítaras en el recinto urbano, y siringas fuera de él (*República* 399c-e).

(...)

...La belleza del texto poético, del modo musical, de la métrica, y aun la dignidad del estilo y el decoro de la obra literaria toda dependen así, en última instancia, del carácter y la condición del alma del poeta (...). El ideal de la *kalokagathía*, siempre presente en la estética platónica, encuentra su mediación en la rectitud y pureza del alma; ésta, a su vez, depende de que el modo de sentir, de pensar y de comportarse del individuo convenga a los superiores intereses del Estado (*República* 399e.400e). (...)

(...)

La danza, vinculada a la gimnasia y al arte militar, enseñada a los jóvenes de ambos sexos por maestros oficiales, tiene, para Platón, carácter imitativo, como la poesía y la pintura (...).

Hay dos clases de danza: 1) la que representa los movimientos más nobles...; 2) La que tiene un carácter frívolo y reproduce movimientos de los cuerpos más feos. La primera puede ser bélica o pacífica. La bélica o pírrica representa: A) los movimientos destinados a evitar los golpes del enemigo, ya provengan de un lugar próximo (lucha cuerpo a cuerpo), ya de uno lejano (dardos, proyectiles, etc.), B) Los movimientos destinados a golpear al adversario y a darle muerte. Ambas clases de movimientos nobles “propios de cuerpos hermosos con alma varonil” se concretan respectivamente en: A) Hacerse a un lado, retroceder, saltar, agacharse; B) Arrojar flechas, lanzar jabalinas, asestar un golpe cualquiera. (...)

...Una danza puede considerarse correcta y de buen tono cuando los miembros de los bailarines adoptan una posición digna y adecuada, es decir, propia de los guerreros. La danza pacífica, destinada a honrar a los dioses, se inspira en un sentimiento de gozo y representa: 1) la conquista de la felicidad, más allá de las dificultades y peligros, 2) la conservación del estado de dicha y el disfrute moderado de los placeres. En el primer caso los movimientos coreográficos serán más vivos, en el segundo, más templados. En el género lo que importa es averiguar si el bailarín adopta o no la aptitud propia de una bella y noble danza y si en su ejecución se comporta como conviene a individuos sujetos a leyes buenas y justas.

(...)

La danza está vinculada necesariamente al canto y a la palabra. Nadie, al emitir la voz, puede mantener su cuerpo totalmente inmóvil. De la imitación de las palabras por medio de gestos nace el arte coreográfico. Puesto que las palabras, por su parte, expresan el pensamiento, cabe inferir que, para Platón,

la danza es un pensamiento que se mueve a través del cuerpo humano.

Es claro, sin embargo, que cierto tipo de danzas no revela la actividad luminosa del alma racional sino, más bien, la oscura agitación del alma irascible o concupiscible, y, más que un pensamiento que se mueve, representa una pasión o un instinto que se desborda. En ningún arte resulta quizá tan patente, para Platón, el contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

(...)

Los poetas se dedican a componer obras que expresan las tendencias del alma irracional. Persiguen en sus composiciones el placer, más allá de toda intervención del entendimiento. Y a fuerza de proclamar que el gusto es la mayoría es el único criterio del juicio artístico acaban por convencer al público de la competencia crítica de los más. En consecuencia, ese público.. se torna locuaz, seguro de su derecho y de su capacidad para discernir lo bello de lo feo en las obras poéticas (...).

Si la democracia hubiera quedado restringida a la música y a la poesía (con tal que el público estuviera formado por hombres libres), el mal hubiera sido tolerable. Lo grave, para Platón, fue el surgimiento de una generalizada y amorfa democracia, basada en la convicción de que, igual que cobre poesía o música, el hombre podía opinar sobre cualquier cosa. La consecuencia última de tal negación de un orden estético y de una ortodoxia poética fue así, para el filósofo, la rebelión universal contra el orden jurídico y el libertinaje general. (...) Después de esto viene la anarquía. (...)

(...)

...Lo estético queda subordinado enteramente a lo ético y, lo que resulta más grave, lo ético a lo político. Una obra artística es tanto más valiosa y apreciable cuanto más contribuye

a fomentar la virtud y a combatir el vicio. La virtud, por su parte, igual que su contrario, aunque tiene un último fundamento metafísico, inmediata y fácticamente se basa en el supremo interés del Estado: una acción o una conducta es buena en la medida en que contribuye a promover y consolidar el poder de la sociedad política (*Polis*). Quienes deben juzgar sobre la virtud (o el vicio) y, por consiguiente, también sobre el valor de la poesía no son, por eso, los poetas ni tampoco el pueblo sino los funcionarios designados para ello por el Estado.

...Platón no ignora que algunas poesías inmorales y subversivas producen intenso placer estético, pero cree que el disfrute del placer debe subordinarse, dentro de una sociedad justa y racional, a la práctica de la virtud, así como ésta debe subordinarse al bien del Estado. Es imposible suponer que fuera ciego a los valores de la poesía lírica o insensible a la vigorosa hermosura de los versos de Alceo, de Píndaro o de Safo. El mismo era un gran poeta y sus diálogos... son intensas tragedias de ideas. Sin embargo, el bien moral, interpretado desdichadamente como bien del Todo político, prevalecía en él por encima de cualquier emoción, de cualquier placer y de cualquier valor.

(...)

La educación, en su sentido más fundamental y estricto, es la que forma al hombre para el correcto uso del placer y del dolor, la que hace amar lo que se debe amar y odiar lo que se debe odiar desde el principio hasta el fin, antes de que pueda intervenir el juicio y el raciocinio. La dialéctica, que conduce a la Idea de Bien y de la Belleza, presupone la formación del gusto y de los sentimientos...

Lo que distingue a un hombre bien educado del que no lo es se reduce a la capacidad de captar la belleza de las formas, de las melodías, del canto y de la danza. (...) En la poesía y la música, constituidas esencialmente por el ritmo y la armonía, hay sin duda formas y melodías. Puede afirmarse, pues, que

cuando las formas y las melodías están dotadas de un ritmo adecuado y de una buena armonía, la poesía y la música son bellas. (...) [Platón] Sostiene que el valiente y el cobarde tienen formas y melodía propias, que los caracterizan. Y concluye que lo correcto es considerar bellas las formas y melodías propias de los valientes; feas las propias de los cobardes. Tal conclusión se encuadra en una tesis muy general: un arte o una ciencia son determinados siempre por su objeto. De ahí la definición axiológica que propone: *Todas las formas y melodías, ya pertenecientes al cuerpo, ya al alma, ya correspondan a la naturaleza, ya al arte, son bellas si se relacionan con la virtud; feas, si se vinculan con el vicio.* Tal definición impone un criterio estético eminentemente objetivista, ya que identifica la belleza con la virtud, y la virtud, en última instancia, con la sabiduría, que no es otra cosa sino la aprehensión de la Formas trascendentales, fundamento de todo ser. Pero el objetivismo estético tiene siempre sus límites en la ineludible presencia del gusto y del placer en quien aprecia el objeto bello (tanto si éste pertenece a la naturaleza como si es producto del arte). Y Platón no deja de plantearse los problemas que tal presencia suscita (...). Nadie podrá sostener que la poesía o la danza que expresa el vicio es más bella que la que expresa la virtud, si reconoce que la belleza es algo objetivo vinculado con el bien (...)

(...)

...La fijación de arquetipos y de reglas estrictas y universales se explica no tanto por la subordinación de lo estético a lo ético cuanto por una subordinación de lo estético y lo ético a lo político. No sólo el arte sino también la moral se constituyen medios para lograr los fines del Estado, que no son sino la conservación y el auge del poder, el sometimiento de la persona, la consolidación de una estructura socio-política a imagen y semejanza de las pirámides inmovibles del desierto.

Por eso con certera adjetivación el filósofo considera al régimen egipcio más que “asombroso”, “legislativo y político en grado extremo”, porque, aun cuando no carece de aspectos discutibles, su reglamentación de la poesía “es verdadera y digna de consideración”. Lo importante para Platón (...) es que la antigua y venerable cultura del Nilo demuestra la posibilidad de establecer leyes estrictas para la creación poética y de imponer, como inviolables arquetipos, las melodías (esto es, las formas poéticas, a las cuales va unido el texto) que están de acuerdo con la ley (...).

(...)

La vigilancia del Estado (por medio de los filósofos gobernantes) no debe limitarse, para Platón, al teatro, a la música y a la poesía en general. Es preciso que también evite representaciones de los vicios y las bajas pasiones en las obras de los demás artistas. La pintura de seres vivos, la arquitectura y todas las artes que llamaríamos hoy figurativas han de quedar sujetas a las mismas normas ético-políticas que rigen a la literatura y a la música. Pintores, escultores y arquitectos serán expulsados, no menos que poetas y músicos, al transgredir tales normas (...).

No por esto, sin embargo, deja Platón de reconocer clara y explícitamente que poesía y música constituyen las disciplinas centrales en la educación... la razón principal del primado de la música y la poesía está, para el filósofo, en el hecho de que el ritmo (la métrica) y el modo musical resultan factores especialmente aptos para llegar a penetrar en el alma juvenil y conmovirla. Su peculiar belleza contribuye a embellecer el alma, cuando la educación es adecuada, y a afearla, cuando no lo es. El estudio de la poesía y la música, cuando se desarrolla de acuerdo con las reglas fijadas, capacita al educando tanto para percibir la fealdad en el arte y en la naturaleza y para detestar los vicios como para acoger la belleza, amar las cosas hermosas y convertirse en un virtuoso ciudadano (...). Músicos

y poetas están obligados, por tanto, a reconocer las “formas” de la templanza, de la valentía, de la generosidad y de las demás virtudes...

(...)

En el libro X de la *República* varía su perspectiva y en vez de limitar la creación artística de acuerdo con principios ético-políticos, tiende a desvalorizarla a partir de consideraciones psicológico-metafísicas (...).

La necesidad de proscribir enteramente la poesía imitativa (la que personifica la fábula, o sea, el teatro y, en parte, la épica) se fundamenta en la distinción de las partes del alma. Tal tipo de poesía arruina el entendimiento de oyentes y lectores cuando éstos no están dotados del necesario antídoto del saber, es decir, cuando no se ha elevado aún al nivel de la filosofía y a la contemplación de las Ideas.

(...) El problema de la poesía se replantea sobre otros fundamentos. Si la poesía es imitación, es preciso averiguar, ante todo, qué significa “imitar” en general. Hay, por ejemplo, muchas camas. Todas ellas responden a una única Idea (la Idea de cama). El artesano construye las camas, pero no la Idea de cama, la cual precede a todas las camas. Ni siquiera el Gran Artesano (el Demiurgo)... que hizo todas las plantas y los animales y se hizo a sí mismo, que plasmó la tierra y el cielo, los dioses y los abismos, ha creado las Ideas de todas las cosas. Ellas preexisten a toda creación (o, por mejor decir, a toda producción o fabricación) y constituyen los Arquetipos de la misma. No solo el modesto carpintero que construye una cama sino también el Gran Arquitecto del Universo imitan así Ideas o Formas naturales, eternas y necesarias. Hay por consiguiente, una Idea de cama que es natural (hecha por nadie), eterna, inmutable, única y sin segundo; hay una idea sensible de la cama, temporal, variable y múltiple, que ha sido producida por el carpintero y existe en su mente; hay, por fin, una idea artística de la cama, concebida por el poeta o el pintor, que surge en el

entendimiento y en la fantasía de éste y se concreta en una pintura o poema.

(...)

La obra de arte (pictórica o poética) viene a ser así la imitación de una imitación, una imitación de segundo grado. Y puesto que la realidad en sí es la Idea eterna o Forma natural (no diferente, por lo demás, de Dios mismo), la realidad de la idea o forma sensible es una realidad de segundo orden, y la idea o forma artística ocupará un tercer nivel y será una realidad de tercer orden, casi una mera ilusión.(...) La realidad involucre y marcha desde arriba hacia abajo, de lo superior a lo inferior. El arte representa nada menos que la última degradación del Ser absoluto.

La Realidad absoluta la constituyen las Ideas eternas, ontológicamente sintetizadas en la Idea de Bien... El poeta y el pintor son remotos secuaces del Demiurgo... La obra de arte.. no refleja directamente la Idea sino un reflejo de la misma en las cosas naturales y artificiales...

(...)

...La conclusión no puede ser más negativa para la pintura y la poesía: 1) No supone sino un mínimo y despreciable conocimiento de la realidad; 2) No constituyen sino un juego o entretenimiento indigno de gente seria. Se trata... de una imitación alejada, en tres grados, de la realidad, la cual, por lo demás, está dirigida a la parte más débil de nuestra alma, a los sentidos que fácilmente pueden ser burlados. En nuestra alma contamos, sin embargo, con los instrumentos necesarios para rectificar tales engaños y para disipar las ilusiones creadas por el arte..

La tesis resulta confirmada... por el análisis de la poesía trágica. La parte del alma que se ve afectada por el dolor y que promueve el llanto, la que no puede ser controlada y se abandona a los lamentos, no es ciertamente la parte racional

sino la irascible... He aquí la fuente psicológica de la tragedia y también su meta, ya que las pasiones sacadas a la luz por ella... no se dirigen sino al alma irracional de los espectadores. La serenidad, resultado del predominio del alma racional, resulta difícilmente imitable y no constituye materia para la escena... En la utópica ciudad de los filósofos reyes no habrá lugar para el poeta que alimenta las pasiones y fortifica los movimientos del alma irracional, que atenta contra la razón y contribuye a instaurar en el interior de cada individuo un mal gobierno, que no sabe distinguir lo grande de lo pequeño, que suscitará fantasmas y vanas ilusiones, que se distancia de la verdad tanto como es posible hacerlo (*República* 602c-605c).

CAPPELLETTI, Ángel. 2000. "Platón", en *La estética griega*. Ediciones FAHE U. L. A. Mérida-Venezuela.
PP: 29-123

Selección de textos platónicos

Sobre la belleza

“Pon atención: si se dijera algo que nos hiciera gozar, no toda clase de deleites sino los que por la vista y oído nos vienen, y dijéramos que ese algo es lo bello. ¿Cómo iría la discusión? Que por cierto, Hippias, nos agrada ver hombres bellos, adornos bellos, pinturas y esculturas que sean bellas; y tanto los sonidos bellos como la música entera, los razonamientos y las mitologías hacen eso mismo... lo bello es lo que nos deleita haciendo de medianeros oídos y vista”. (*Hippias Mayor*, 297e)

“Ahora bien: lo divino es bello, sabio, bueno y todo cuanto hay por el estilo; y de esto se nutre y con esto sobre todo se desarrolla la aleamenta⁶ del alma; mientras que por los contrarios –la fealdad y lo malo– se deteriora y perece”. (*Fedro*, 246e)

“Cuando, pues, en materia de amor uno haya llegado, guiado cual niño, hasta aquí, habiendo contemplado paso por paso y por orden las cosas bellas, en marcha ya hacia la meta de sus amorosos intentos descubrirá, cual golpe de luz en los ojos, algo maravillosamente Bello por naturaleza: aquello precisamente, Sócrates, por lo que se dieron antes tantos y tan trabajosos pasos: Belleza, ante todo y sobre todo, eterna en su ser, no engendrable, no perceptible, sin crecientes ni menguantes; y, además, no bella por una cara y fea por otra, ni bella unas veces sí y otras no, ni relativamente bella o relativamente fea, ni bella aquí y fea allá, ni bella para unos y para otros fea; ni se dará ya a imaginar fantasiosamente para lo

⁶ En el sentido de *darle unidad* al alma, *darle integridad*, se trata de la *unificación o la fundición* de sus partes.

Bello rostro, manos ni otra cosa alguna en las que entran a partes el cuerpo, ni tan sólo alguna manera de palabras o de conocimiento científico, ni que lo Bello se halle diverso –pongo por caso: en animal, en tierra, en el cielo o en alguna otra cosa–; que lo Bello está de por sí mismo consigo mismo en eternamente solidaria unidad de eidos, mientras que todas las demás cosas bellas participan de Él según modo tal que, por el engendramiento de unas o por la pérdida de otras, en nada resulta Él acaecido, en nada disminuido, impassible en absoluto.

Cuando, pues, alguno, ascendiendo desde las cosas de acá, mediante enderezado amor a los donceles, comience a ver con sus ojos la Beldad aquella, estará ya a un paso del fin. Porque en esto consiste ir derechamente en cosas de amor o dejarse guiar así por otro: en comenzar por las bellezas de acá y, sirviéndose de ellas como de peldaños, ir ascendiendo con aquella Beldad por meta, desde un cuerpo bello a dos, y desde dos, a todos; desde todos los cuerpos bellos, a todas las bellas hazañas para, desde éstas, terminar en aquella otra Enseñanza que no lo es de otra cosa alguna, sino de aquella Belleza en donde, por fin, se conoce lo que es en sí mismo”. (*Banquete*, 210e - 211d)

“...los amantes-de-oír y los amantes-de-espectáculos préndanse de las bellas voces, colores, figuras y de todo lo artísticamente elaborado con ellos; mas su mente resulta imponente para ver y prendarse de la naturaleza de lo Bello mismo”. (*República*, 476b)

“...mensura y conmensuración son, por cierto y siempre, origen de belleza y de toda clase de virtud... si no podemos cazar con una sola idea lo Bueno, captémosla con tres: belleza, conmensuración y verdad; y digamos que tomando cual si fuera una estas tres, correctamente haríamos de ella, de entre los componentes de la mezcla, causa; y diríamos que la mezcla ha resultado buena por ser la causa”. (*Filebo*, 64e – 65a)

“En efecto: lo bueno es bello; mas lo bello no es desmesurado; así, pues, viviente que haya de ser bello tiene que ser con-mesurado. Empero, de las conmensuraciones, unas, las pequeñas, las discernimos sensiblemente y sobre ellas razonamos; pero con las más importantes y grandes nos comportamos irracionalmente. Porque, respecto de salud y enfermedad, virtud o vicio no hay con-o-des-mesura mayor que la del alma misma respecto al cuerpo... el viviente, en cuanto todo, no es bello, porque está desmesurado respecto a las máximas con-mensuraciones. Empero, el viviente que se haya de opuesta manera resulta para quien pueda mirarlo el más bello y amable de todos los espectáculos... El matemático o cualquiera de los que se ejercita en algo cuidadosa e intensamente mediante el entendimiento ha de proporcionar al cuerpo movimiento, tratado según gimnástica; mas quien modele solícitamente el cuerpo, ha de recompensar, a su vez, los movimientos del alma, sirviéndose de música y de toda clase de filosofía, si quiere ser, con justicia, llamado ‘bello’, y, a la vez, con rigor, ‘bueno’.” (*Timeo*, 87c - 88c)

“*Bello*: lo bueno. *Bueno*: Causa conservadora de los seres; causa de todo lo que es para uno mismo; aquello de que proviene lo a escoger”. (*Definiciones*, 414e)

Sobre la Mimesis

“...hay que comenzar por distinguir entre lo qué es lo que está siendo siempre, mas sin tener advenimiento, y qué es lo que está adviniendo siempre, mas nunca está siendo. Aquello, por estar siendo siempre e idénticamente, es captable con pensamiento razonante; estoto, por adviniendo y pareciente, es, a su vez, opinable propiamente con no raciocinante sensación; mas, en realidad jamás está siendo. Además, todo lo adviniendo

viene al ser necesariamente por virtud de alguna causa, pues es imposible que, sin causa tenga advenimiento. Cuando, pues, el Artífice, mirando constantemente a lo que se ha de idéntica manera, y sirviéndose de ello cual de paradigma, enrealice la idea y virtud de tal paradigma, todo resultará de este modo necesaria y perfectamente bello; mas cuando mire a lo adviniendo, sirviéndose de adviniendo paradigma, nada resultará bello”. (*Timeo*, 28a-b)

“...¿qué tiene la pintura por meta en cada obra?: imitar lo ente, tal cual se ha, o lo aparential, tal cual aparece, por ser imitación de qué: ¿de apariencia o de verdad?

De apariencia, dijo.

Luego, al parecer, lejos de lo verdadero está la arte imitativa; y llega a reproducir todo lo precisamente porque toca bien poco de cada cosa; y esto, *éidolo*⁷. Ejemplo: el pintor, diremos, nos pinta lo de un zapatero, carpintero o cualquier otro artesano, sin saber nada de tales artes. Sin embargo, si fuera un buen pintor, pintando lo de un carpintero, y mostrando de lejos la pintura, engañaría a niños y hombres ignorantes, porque parecería ser verdaderamente carpintero.” (*República*, 598b-c)

El poeta (Homero), “si fuera sabedor en verdad de las cosas que imita, se esforzaría más en obras que en imitaciones, y trataría de dejar de sí mismo muchas bellas obras, y preferiría más bien ser encomiado que encomiador.” (*República*, 599b)

“Parece, pues, que nos hemos honorablemente convenido en esto: que el imitador no sabe nada digno de mención acerca de lo que imita; y que la imitación es, por otra parte, cosa de juego y no seria, y que todos los tratantes la poesía trágica... son, más que nadie, imitadores”. (*República*, 602b)

⁷ Simulación, falsificación de Idea, apariencia.

“Queriendo, pues, llegar a convenirnos en esto decía que la pintura y, en general, la imitativa, hace que su obra esté siendo lejos de la verdad; mas que por estar lejos de la sapiencia se trata y sea compañera y amiga de lo que en nosotros nada tiene ni de sano ni de verdadero...”

De todo en todo, dijo.

Luego la imitativa, por ser vil y tratarse con lo vil, engendra lo vil.

Parece.

¿Sólo, proseguí, la imitativa para la vista, o también la para el oído, que denominamos ‘poesía’?

Verosímilmente, dijo, también ésta”.

(*República*, 603b)

“Lo mismo diremos del poeta imitador: que introduce un mal régimen en el alma de cada individuo, favoreciendo lo insensato en ella y sin discernir entre mayor y menor, sino teniendo a veces a las mismas cosas por grandes, otras por pequeñas, es hacedor de ídolos y más ídolos; más bien alejado de lo verdadero”. (*República*, 605 b)

Sobre la actividad artística

“Y es que eso de hablar bien y bellamente sobre Homero no es en ti arte (...) sino virtud divina que te mueve, a la manera que acontece con la piedra que Eurípides llamó Magnética y los más Hercúlea. Que esta piedra no sólo guía hacia sí los anillos de hierro, sino que les comunica virtud para que ellos a su vez puedan hacer lo mismo que hace ella, atrayendo hacia sí tales anillos a otros anillos, de suerte que a veces se eslabonan, de unos con otros anillos, de hierro con hierro, larga y grande cadena. Y tal virtud de aquella piedra les viene a todos eslabón por eslabón. De parecida manera es la Musa quien, por sí

misma, torna endiosados a los poetas y por intermedio de tales endiosados entusiasmados otros, se eslabona una cadena, que todos los buenos poetas de épicos cantos no por parte alguna sino por endiosados y posesos dicen sus bellos poemas y por semejante modo los poetas líricos. Y así como los coribantes, mientras están en sus cabales, no bailan, por parecida manera tampoco los poetas líricos componen, mientras están en sus cabales, estos cantos bellos; empero, cuando se les suben los pies a la armonía y al ritmo, entran en báquicas conmociones, se vuelven posesos, cual las bacantes están posesas y mentecatas mientras sacan para sí de los ríos leche y miel; y no otra cosa ni de otra manera obra el alma de los poetas líricos, de creer en sus palabras. Porque los poetas nos dicen, y de alguna parte lo sacan, que de meli-fluyentes manantiales, allá en ciertos jardines y bosquecillos de las Musas, nos traen, libándolas como abejas y volando como ellas, sus poéticas melodías. Que el poeta es cosa sagrada, alada y ligera, y es incapaz de hacer poéticamente nada hasta que se ponga endiosado y mentecato, tanto que no se halle en él inteligencia alguna. Pero hasta que no llegue a estar así poseso no hay hombre que pueda hacer poesía ni dar oráculos en canto. Puesto que, según esto, no se poetiza por arte, no se dicen por arte tantas y tan bellas cosas sobre los poemas, cual tú las dices sobre Homero, sino por gracia divina, no será uno por cierto capaz de hacer bellamente sino aquello sólo a que le empuje la Musa (...). Ahora que en todo lo demás esos mismos no harán cosa de provecho. Porque, en definitiva, lo que decían no lo decían por arte, sino por virtud divina; que si sobre una sola cosa supieran hablar por arte, hablaran también según arte de todas las demás. Por estos motivos dios, volviéndolos mentecatos, se sirve de los poetas cual de ministros, como echa mano de los oráculos y de los buenos adivinos para que, oyéndolos nosotros, se nos entre por los ojos que no son ellos los que dicen palabras de tanta dignidad, puesto que sus mentes no están entonces en sus cabales, sino que dios mismo es el que habla, y ellos hacen tan sólo de resonadores de sus palabras para nosotros (...). Y en esto, más que en otra cosa

alguna, me parece que dios quiere darnos a entender manifiestamente, sin que nos quede duda, que no son cosa humana u obra de hombres tales bellos poemas, sino cosas divinas y obras de dioses, y que los poetas no son sino intérpretes de los dioses, y mentecatos: capturados en sus mentes cada uno por su dios”. (*Ion*, 533d-534e)

“...hay una tercera clase de posesión y locura- adivinatoria: la que de las Musas viene. Si se apodera de un alma delicada y pura, la despierta, la embriaga de odas y de todas clases de poesía; ella fue quien embelleció tantas y tantas obras, por miles de miles, de los antiguos, y quien educa a su posteridad. Mas quien se llegase a las puertas de la poesía sin estar tocado de locura de Musas, confiado en que el arte le bastará para ser poeta, es un fracasado, aparte de que la poesía de quien está poseso de sí mismo palidece frente a la de quien está poseso de locura de Musas”. (*Fedro*, 245a)

“*Justicia*: Concordia del alma consigo misma y buen orden de las partes del alma respecto de otras y unas para las otras; hábito de distinguir lo debido a cada uno; hábito según el cual quien lo posee elige lo que le parece ser justo; hábito de obedecer en la vida a la ley; igualdad comunitaria; hábito de someterse a leyes”. (*Definiciones*, 411e)

“Pero se ha de buscar aquellos artífices, los bien nacidos, que sean capaces de seguir las huellas de la naturaleza de bello y bien parecido, a fin de que, cual si vivieran en lugar sano, los jóvenes se aprovechen de todo: de cuanto las obras bellas les saltan a los ojos o al oído, cual aura que lleva salud de saludables lugares y que, ya desde niños, los conduzca insensiblemente a semejanza, amistad y sinfonía con el razonamiento bello. De manera grandemente bella se los educaría así”. (*República*, 401c-d)

“...¿por esto precisamente es la música el más importante: por calar máximamente hasta la intimidad del alma, el ritmo y la armonía, y tocarla fuertísimamente aportándole el embellecimiento que la hace bella, si de ella se alimenta uno correctamente; pero si no, lo contrario? ¿Y por qué quien esté criado en ella, como se debe, advertiría agudísimamente lo descuidado y no bellamente ejecutado o no bellamente nacido, y no se le hace dificultoso alabar correctamente lo bello, alegrarse, acogerlo en el alma, alimentarse de ello y hacerse bello-y-bueno; mas vilipendiaría correctamente lo feo, lo odiaría, ya desde joven, aun antes del uso de la razón; mas al llegar a la razón abrazaría reconociéndolo, por la grandísima familiaridad, lo que así lo crió? Me parece, dijo, que por todo esto la educación ha de hacerse por la música”. (*República*, 401d-402a)

“Terminó donde había de terminar, porque el arte de la música ha de terminar en amor de lo Bello”. (*República*, 403c)

“...a los cuidadores de la Ciudad hay que inculcarles esto: que nada de lo corrompido se les pase por alto; sino que, contra todo, guarden esto: no innovar ni respecto de gimnástica ni de música contra lo ordenado... porque en parte alguna se trastornan los modos de música sin que se transformen las leyes políticas máximas”. (*República*, 424b-c)

“Si advirtieras que esa parte del alma que violentamente reprime en las calamidades domésticas –y aún doliéndonos–, el llorar, el lamentarse hasta saciarse, y la que de natural desea todo esto, es ella precisamente la satisfecha y halagada por los poetas. Mas la mejor de nosotros, por estar suficientemente educada en razón y costumbres, afloja la vigilancia de la llorona, por considerar que son de otro los padecimientos, y no ser para él mismo una vergüenza el alabar y compadecer a otro varón que se tiene por bueno y se lamenta intempestivamente,

sino piensa ganar precisamente eso: el placer, y no aceptaría verse privado de él, despreciando el poema entero. A pocos, creo, les es dado caer en cuenta de que, necesariamente, al gozarse de algo pasa de ser ajeno a propio, y que a quien haya alimentado y fortalecido la compasión en los padecimientos ajenos, no le será fácil dominarlos en los propios.

Verdaderísimo, dijo

¿No vale el mismo razonamiento respecto al ridículo? (...) Porque lo que con razón reprimiste en ti mismo al querer hacer reír, temiendo pasar por bufón, lo sueltas entonces, y lo que allí hiciste por novelero lo haces, frecuentemente sin caer en cuenta, en privado, tanto que resultarás comediante.

Y grande, dijo.

Y respecto a lo Venéreo, cólera y todas las apetencias del alma, penosas o deleitables, de las que decimos acompañan a todas nuestras acciones, la imitación poética ¿no las produce?; porque las alimenta, regándolas, cuando habría de desecarlas, y elévalas a gobernadoras nuestras, cuando habrían de ser gobernadas, a fin de que llegáramos a ser, en vez de peores y más desgraciados, mejores y más bienaventurados.

No podría decirlo de otra manera, dijo.

Pues, bien, Glaucón, proseguí; cuando por caso te encuentres con ensalzadores de Homero que digan que el tal poeta ha educado Grecia, que es digno se lo tome de maestro en cuestiones de administración y educación humana, y que se ha de organizar la vida de uno a tenor del poeta, hay que besarlos y abrazarlos por ser tan bueno tanto como pueden, y conceder que Homero es el mayor y primero de los poeta trágicos; mas hazle de saber que en la Ciudad solamente se admite de la poesía la que sea himnos a los dioses y encomios a los buenos. Pero si admites en lírica o en épica a la Musa placentera, reinarán en la Ciudad placer y pena en lugar de la ley y de la razón que la comunidad tenga siempre por mejor”. (*República*, 606a - 607a)

“No obstante, quede dicho que si la poesía de placer y la imitación tuvieran algún razonamiento para probar que han de

existir en Ciudad de buenas leyes, nosotros, gustosos, las recibiríamos, porque bien que nos notamos encantados por ellas. Mas no es pío traicionar lo que uno cree es verdad. Porque, querido, ¿no te sientes aún tú encantado por ella, sobre todo cuando la ves a través de Homero?” (*República*, 607c-d)

“Mas porque las almas de los jóvenes no pueden soportar el esfuerzo, llámaselo y practícaselo cual juegos y cantos... eso mismo persuadirá el buen legislador al compositor en eso de bello lenguaje y alabanzas; y, en caso de no persuadirle, lo forzará a que en ritmo y armonías ponga figuras y melodías de los morigerados, varoniles y varones totalmente buenos, componiendo así correctamente.” (*Leyes*, 660a)

Aristóteles

de Ángel Cappelletti
(fragmentos)

Ninguna obra dedica Aristóteles a la idea de lo bello. En eso se diferencia de su maestro Platón, quien, como hemos visto, le consagra tres de sus diálogos: (...). Ni siquiera puede decirse que el estagirita⁸ ofrezca una definición de dicho concepto. Supone, al parecer, como todos los griegos, una afinidad genérica entre lo bello y lo bueno. A veces identifica el bien con la belleza, pero no con una belleza cualquiera sino con la que podríamos llamar “belleza moral”, que agrada por sí misma precisamente porque es buena (*Retórica*, 1366a). En realidad, considera la belleza como una noción más extensa que la bondad, ya que sólo pueden denominarse “buenas” determinadas acciones (comportamientos), esto es, ciertas formas de la praxis (o del obrar), mientras “bellas” no sólo son ciertas acciones sino también ciertas realidades inmóviles: “Pues diferentes son lo bueno y lo bello; lo uno, en efecto, se da siempre en una acción; lo otro, también en las cosas sin movimiento” (*Metafísica*, 1078 a 31). La matemática, por ejemplo, cuyo objeto es inmutable, se vincula muy especialmente con lo bello. Pero si esto se tomara al pie de la letra, nos encontraríamos con que al Primer Motor Inmóvil, que es la Divinidad, Aristóteles lo podría considerar bello pero no bueno, cosa que, por otra parte, no sería muy ilógica si se tiene en cuenta que dicha Divinidad no es creadora ni providente, no se ocupa del mundo ni del hombre, no juzga ni apremia ni castiga las acciones humanas. Si por “bueno” se entiende lo moralmente bueno, el Acto Puro estaría más allá del bien y del mal. Se lo podrá llamar “bueno”, sin embargo, como de hecho lo hace Aristóteles, si por tal se entiende lo “ontológicamente perfecto”. Pero en este sentido lo bueno coincidirá otra vez con

lo bello. Podría inferirse, pues, que el estagirita distingue lo moralmente bueno de lo bello, idea esta a la cual atribuye mayor extensión (en el libro XIII de la *Metafísica*), pero que identifica implícitamente lo bello con lo ontológicamente bueno (que sería el género de lo moralmente bueno).

Lo bello, nunca definido, aparece, sin embargo, descrito o caracterizado por Aristóteles como dotado de “orden, simetría y determinación”, en el citado pasaje de la *Metafísica*, XIII.

El orden implica que todo objeto bello constituye un “cosmos” y no un “caos”, es decir, un todo unificado por un principio y no un todo anárquico. La simetría supone una proporción o correspondencia entre las partes. La determinación o delimitación se refiere a la existencia de límites fijos, tanto cuantitativamente como cualitativamente.

Esta caracterización no difiere mucho de la que encontramos en *Poética* (1450b), donde se dice que lo bello consiste en la magnitud y el orden, ya que la “magnitud” no es diversa de la “determinación”...

De todas maneras, el uso que Aristóteles hace de tal caracterización en su teoría del arte y de la poesía es muy limitada y de ningún modo se la puede considerar como fundamento de la misma teoría...

Aristóteles ubica al arte en un contexto epistemológico y lo considera un momento de la escala del conocimiento. Ocupa, para él, el quinto peldaño, por encima de la sensación, de la memoria, de la experiencia y del concepto universal; por debajo sólo de la ciencia. Las múltiples sensaciones, conservadas en la memoria, permiten adquirir experiencia del mundo sensorial o espacio-temporal, mediante la captación de relaciones constantes entre las cosas. Tras la experiencia se produce un salto cualitativo con la abstracción, que da como resultado el concepto universal. Este salto es obra del entendimiento, llamado después “agente” (*De anima*, 408 b 18-25). No es mera

⁸ Estagirita: Nacido en Estagira, ciudad de la antigua Grecia, situada en la península de Calcídica.

casualidad que de este entendimiento agente o “poético”, que echa las bases del mundo del espíritu, surjan precisamente el “arte” y, como su manifestación más preclara, la “poesía”.

De igual modo que la experiencia nace de la comparación de una diversidad de sensaciones que se efectúa gracias a la memoria, de una diversidad de experiencias comparadas y unificadas en el concepto universal nace el arte (*Metafísica*, 981 a 1-7). La idea de que la experiencia produce el arte había sido anunciada ya por Platón (*Gorgias*, 488c), pero Aristóteles la explica y desarrolla, examinando las relaciones que median entre una y otro. A primera vista parecería –dice– que la experiencia está por encima del arte, ya que los “empíricos” dan en el blanco con más frecuencia que los “artistas”, si éstos, dotados de conceptos universales, no poseen bastante experiencia. Tal superioridad de los meros empíricos se funda en el hecho de que, siendo el arte por naturaleza una actividad productiva, no puede quedarse en lo universal sino que debe llevar lo universal (del concepto, de la norma, etc.) a los entes singulares, que caen en el campo de la experiencia. Se trata, por lo demás, de una superioridad práctica circunstancial, porque el arte, por su “status” epistemológico, es sin duda superior a la experiencia.

Los médicos son más sabios que los curanderos (aunque éstos curen a veces enfermedades que aquéllos no logran aliviar), porque conocen *la causa* de la enfermedad y no sólo su modo de aparecer; porque saben el *por qué* y no sólo el *cómo*; porque pueden establecer un nexo constante y universal entre la enfermedad y el remedio y no sólo una vinculación temporal entre dos fenómenos o series de fenómenos. Que el arte es superior a la experiencia se demuestra por el carácter “enseñable” (transmisible) del primero y “no enseñable” (intransferible) de la segunda. Poseer un arte quiere decir poder comunicarlo a otro a través del lenguaje. Quien domina la arquitectura puede dar lecciones de arquitectura, haciendo que sus oyentes lleguen a ser arquitectos. Quien tiene una

experiencia cualquiera no puede comunicarla por medio del lenguaje, puesto que éste supone la abstracción y el concepto universal. De ahí que toda experiencia, en cuanto tal, resulte intransferible. Inclusive si hubiera una experiencia de lo suprasensible (esto es, una experiencia mística o metafísica), cosa que desde luego Aristóteles no admite, podría decirse que la misma es intransferible (no por situarse por debajo del lenguaje humano sino precisamente por ubicarse por encima del mismo). La experiencia no constituye, pues, para el estagirita, una especie de sabiduría, en la medida en que no accede a las causas de las cosas y sigue formando parte del conocimiento sensorial (*Metafísica*, 981 b 10-13). El arte, por el contrario, es ya una suerte de sabiduría, porque implica el concepto universal y el establecimiento de nexos causales entre los entes (...).

(...)

Distingue, en particular, dentro de las artes, las que tienden a satisfacer una necesidad o apetencia material y las que satisfacen exigencias espirituales o estéticas. A las primeras, las llamaríamos hoy “técnicas”; y a las segundas, simplemente “artes”. Las primeras han surgido antes en el tiempo, pero las segundas son superiores a ellas desde un punto de vista epistemológico y axiológico, según la apreciación aristotélica.

Pero, para comprender bien la naturaleza del arte en general, como modo de conocimiento, conviene tener presente el libro VI de la *Metafísica*. Todo conocimiento intelectual puede dividirse en tres clases: 1) práctico, 2) poético, 3) teórico. El conocimiento práctico se refiere al *obrar* específicamente humano, esto es, a la acción del hombre como sujeto libre y capaz de elegir. Este conocimiento genera las ciencias que hoy llamaríamos “normativas”, como la ética, la política, etc. El conocimiento teórico tiende al entender por el entender mismo, y no tiene meta alguna que trascienda al puro saber o contemplación de la verdad. Origina las ciencias puras o especulativas, como la metafísica, la matemática, la física. El

conocimiento poético o constructivo busca *hacer*, esto es, la modificación de las cosas para beneficio o placer del hombre. Hoy se lo podría llamar “ciencia aplicada” o “técnica”, y comprende disciplinas tales como la medicina, la ingeniería, la metalurgia, la poética (*Metafísica*, 1025 b).⁹ Conviene tener particularmente en cuenta la distinción que Aristóteles establece en la *Ética a Nicómaco* entre *saber práctico* (que es una disposición de la razón para la acción libre moral) y el *saber técnico* (que es una disposición de la razón para la creación o producción de objetos nuevos). Esta creación comprende tanto la producción de un cuerpo sano y bello, que logran el médico y el gimnasta, como la de un viñedo cargado de uvas, que consigue el agrónomo, como la de una cratera de oro adornada de escenas mitológicas, que hace el orfebre. Pero, por encima de todo, según puede deducirse del nombre mismo que se le asigna (*poitiki*), se refiere a la obra del poeta, epopeya o tragedia.

El saber técnico comprende dos especies de artes: 1) las utilitarias, 2) las imitativas. En nuestro tiempo llamamos “técnicas” a las primeras, ya que toda técnica produce en el mundo una modificación útil para el hombre. A las segundas las llamamos “artes” y su fin es lo agradable o placentero. Estas artes eran, para los griegos, la poesía, la música, la danza, la pintura y la escultura. La arquitectura, en cambio, ocasión y substrato de la pintura y la escultura, ámbito de la poesía, la música y la danza, era incluida entre las técnicas. La esencia del arte es, para Aristóteles, la imitación (*mímesis*). Sin embargo, el arte, en cuanto se identifica con el conocimiento constructivo o poético, es también creación (*poiesis*). Y ambos conceptos parecen contradictorios, ya que “imitar” significa “copiar”, esto es, “reproducir”, mientras “crear” quiere decir sencillamente

“producir” (y, en su sentido prístino y radical, “producir de la nada”). Quien imita necesita un modelo o arquetipo, previamente creado. Quien crea no supone nada sino la potencia o la capacidad para producir algo. El *productor* es, por naturaleza, anterior y superior al *reproductor*; el *creador* precede al *imitador* y está por encima de él.

Tal contradicción se plantea con toda su fuerza cuando el concepto de “imitación” es asumido en su sentido más estricto. Esto es precisamente lo que hace Platón, para quien la actividad del artista (pintor, poeta, etc.) no va más allá de una mera copia de objetos sensibles. Y como tales objetos son, a su vez, una copia de otros objetos no sensibles (esto es, de Formas subsistentes o Ideas), la obra artística (poesía, pintura, etc.) no será jamás sino la copia de una copia (*República*, 598; 602a-b). Tendrá siempre algo de ilusorio y de servil. Ilusoria sería en cuanto realidad de tercer grado, sombra de una sombra. Servil en cuanto, lejos de exhibir la libertad propia del verdadero hacedor, se limita a seguir detrás de lo que ya está hecho. De ahí el escaso aprecio que muestra Platón por los artistas. Ese Gran Artista que es el Demiurgo, autor del Universo, puesto que no es creador sino imitador de las Ideas trascendentes y eternas, no debe ser considerado como suprema deidad. Sin embargo, Aristóteles no toma el término “mímesis” en este sentido y le atribuye un significado mucho más amplio. El arte imita, sin duda, las cosas naturales (*Física*, II 8), pero esas cosas no constituyen su objeto principal. No son los montes, los ríos, las plantas y los animales sino el hombre lo que más le interesa al artista. Este hecho, que hace del ser humano el objeto privilegiado de la pintura y de la poesía, basta para demostrar que el estagirita no concibe al arte como mera imitación de las cosas sensibles, puesto que imitar al hombre no quiere decir representar sólo su figura o aspecto exterior sino también su carácter y su forma interior, y, más aún, su naturaleza y su esencia.

⁹ En realidad, tanto lo que aquí se llama *conocimiento práctico* como el *conocimiento poético* implican, ambos, la actividad humana, es decir, son conocimientos activos con diferentes resultados, a saber: a) las ciencias de la acción (ética, política) y b) las ciencias de la producción (técnica). (Nota del Prof. H. O. B.)

La naturaleza o esencia de una cosa no se conoce mediante la sensación o la fantasía sino mediante el entendimiento. El arte tiene, pues, como objeto lo universal, aunque no lo universal abstracto, sino lo universal que existe en los seres singulares y en los individuos. Para medir la distancia que separa la concepción aristotélica del arte de la teoría de la imitación literal o copia, es preciso tener en cuenta que, para el estagirita, el artista no sólo puede representar las cosas como son sino también mejores o peores de lo que son (*Poética*, 1448a 1-9). Puede, en consecuencia, idealizar o degradar a sus arquetipos, sin otra limitación más que la impuesta por la verosimilitud artística. Considerado en esta tan amplia acepción, el concepto de *mimesis* no contradice la idea de *poiesis*.

El arte es imitación, pero no sólo de las cosas tales como ellas son, sino también de las cosas tales como las concibe la tradición y el mito, y, sobre todo, de las cosas tales como deberían ser (*Poética*, 1460b 7-11).

Ya el hecho de que el artista pueda representar el mundo imaginario creado por el mito lo libera de cualquier servidumbre fotográfica, sobre todo porque se le concede la libertad de utilizar el mito a su arbitrio y, más aún, de construir nuevos mitos y nuevos personajes que traduzcan la naturaleza humana. Pero, para Aristóteles, la imitación de las cosas tales como deberían ser constituye la finalidad más importante del arte. El estagirita concibe, sobre todo, la imitación artística como un proceso por el cual la realidad se presenta en su forma ideal. (...) Y cuando representa una acción verosímil, aunque construida o arreglada por él, los dos términos “crear” e “imitar”, lejos de excluirse, se complementan.

La diferencia que hay entre el concepto de *mimesis* de Platón y el de Aristóteles se funda, en última instancia, en el hecho de que, para el primero, la *mimesis* es anterior al Cosmos (puesto que la construcción del mismo por obra del Demiurgo constituye un acto imitativo), mientras que para el segundo es

posterior al Cosmos (que existe desde toda la eternidad). Esto implica que Platón debe concebir la obra artística e inclusive el Cosmos o Mundo sensible como una degradación de las Ideas (realidad absoluta y plena), mientras Aristóteles la entiende como un intento de perfeccionar los entes sensibles para aproximarlos al Acto Puro (realidad absoluta y plena). Platón separa la poesía, cuyo ámbito es lo singular y lo contingente, de la filosofía, que sólo se ocupa de lo universal y necesario. Aristóteles, por el contrario, aproxima filosofía y poesía porque cree que también ésta última tiene por objeto lo universal, mientras niega la condición filosófica de la historia precisamente porque ella sólo versa sobre lo individual y contingente (*Poética*, 1451a36-b11)...

La imitación constituye para el estagirita, como dijimos, la esencia del arte (esto es, de las bellas artes, por oposición a las artes útiles o técnicas). Precisamente porque el arte no busca lo útil sino lo placentero, su esencia consiste en algo que de por sí agrada y causa placer, como es la imitación de la realidad. El origen del arte ha de buscarse en una inclinación natural del hombre, que es la tendencia a *imitar* las cosas que percibe y a *representar* cuanto los sentidos y el entendimiento *presentan*. La satisfacción de esta tendencia produce siempre gozo. El hombre se diferencia así de los animales por sentir una inclinación natural a *reproducir* el mundo, más allá de cualquier propósito utilitario, y a experimentar placer y alegría en esa *representación inútil*. Podría pensarse que los animales tienen artes útiles o técnicas (aunque no, sin duda, en sentido estricto, ya que la técnica implica siempre el concepto universal); lo que de ninguna manera poseen son las bellas artes o artes propiamente dichas. Los animales son capaces de imitar (y muchas especies lo hacen con gran habilidad), pero la imitación responde en ellos a un propósito utilitario y no al puro placer de imitar por imitar. Este puro placer, este placer que tiene en sí mismo su finalidad, es el placer estético. (...)

El placer estético responde, en primer lugar, al artista; en segundo término al que contempla la obra artística. El origen de tal placer debe buscarse en la comprobación de la semejanza entre la citación y lo imitado, entre la obra y el modelo (*Poética*, 1448b 1-9). Pero asimismo es causa del placer estético el conocimiento que produce la imitación, no sólo en los filósofos sino también en los hombres vulgares, ya que cuando se contemplan las imágenes (con la vista o con el oído), se aprende qué objetos representan y cómo éstos han de ser imitados (con colores o sonidos) (*Poética*, 1448b 12-19). Aristóteles atribuye la invención del arte poética a hombres dotados de un alto instinto de citación. Las tentativas que espontáneamente hicieron de representar las cosas, sus ensayos e improvisaciones miméticas constituyeron el inicio de todos los desarrollos posteriores de la poesía (*Poética*, 1448 b 20-24).

En su perdido diálogo *De poetis* Aristóteles se refería, en especial, a dichos desarrollos, tanto desde un punto de vista histórico como desde una perspectiva teórica. En la *Poética*, sin embargo, no trata sino de la tragedia y, en relación con ésta, de la epopeya. De la comedia hablaba, al parecer, en el segundo libro que se ha perdido. Aunque demuestra mucho interés por el origen y el desarrollo de la poesía, sería inútil buscar allí una definición formal de la misma. Ni siquiera se preocupa por ofrecer una precisa clasificación de los géneros poéticos. Tampoco se refiere a la poesía lírica... Ello se explica, no obstante, con facilidad, si se tiene en cuenta que Aristóteles, como todos sus contemporáneos, asociaba el término “poesía” principalmente con la epopeya y con el drama (tragedia y comedia), y sólo de un modo secundario con la lírica (...). Para Aristóteles, para Platón y para los griegos en general, la palabra “poeta” se asocia inmediatamente con Homero y con Hesíodo, y luego con Esquilo y con Sófocles. De ahí que el libro primero (y único conservado) de la *Poética*, el cual se ocupa sólo de la tragedia y de sus relaciones con la epopeya, concluya con una

demostración de la superioridad de aquella y en cierta medida una caracterización negativa de ésta (*Poética*, 1449b 24-31).

Como toda poesía, la tragedia es, para Aristóteles, *imitación*. (...). Pero lo que caracteriza a la tragedia, en tanto imitación, es la *acción elevada* que desarrolla, a diferencia de la comedia, desarrolla. En el capítulo I había explicado ya que ella no imita la naturaleza humana en sí misma, en una perspectiva estética, sino la vida y la actividad de los hombres, en un enfoque dinámico. En el capítulo II aclara, sin embargo, que la tragedia no representa cualquier clase de actividad y de vida, sino sólo la actividad noble y la vida elevada, lo cual supone un rechazo de los hechos vulgares y de los caracteres viles. Por otra parte, la acción trágica es perfecta, en el sentido etimológico del término, es decir, acabada y completa, no fragmentaria... Exige, por eso, cierto *tamaño* o *magnitud*, lo cual implica no sólo una determinada extensión (número de versos) sino también cierta *grandeza* cualitativa o nobleza de sentimientos e ideas. Como antes hemos dicho, la belleza no se da, según Aristóteles, sino en un objeto que tiene magnitud adecuada o determinación. Pero la elevación de los sentimientos y la grandeza de las ideas exige un medio de expresión cónsono, un *lenguaje apto* para manifestarlos, y este lenguaje supone un *estilo ornado*, no desprovisto de ritmo y armonía, adecuado a cada uno de los momentos de la obra dramática y a la naturaleza de los pensamientos y emociones que ella representa. Al exigir grandeza en las acciones y en la elocución, Aristóteles caracteriza a la tragedia por oposición a la comedia. Pero como lo que más le interesa es diferenciarla de la epopeya (que también exige acciones nobles y estilo elevado), se ve en la necesidad de recurrir a otro elemento: la contraposición entre la *acción*, directamente representada, y la *narración*. La tragedia desarrolla la acción poniendo delante del espectador (o del lector) a los personajes mismos, los cuales hablan, se expresan y obran. La epopeya, en cambio, hace escuchar la voz del poeta que, por sí mismo o por boca de otro, relata la acción. En la

tragedia hay *personificación*; en la epopeya, *narración*; en la tragedia hay *diálogo*; en la epopeya, *relato*; en la tragedia la acción se revela a sí misma; en la epopeya es revelada por boca del vate. En esta oposición encuentra Aristóteles un criterio valorativo. La tragedia es superior a la épica porque la personificación y el diálogo le confieren mayor densidad y fuerza expresiva. Otras razones aduce para demostrar tal superioridad: el hecho de que la tragedia logre su meta utilizando menos palabras que la epopeya y el hecho de tener una unidad más perfecta que la misma. El diálogo unido a la acción directa suele ahorrar muchas explicaciones y anotaciones de las cuales la narración épica no puede prescindir. La unidad trágica surge de la unidad del mito y de la acción, cuya lógica interna impone siempre un conflicto y un desenlace; la unidad épica es menos estricta, ya que el relato admite peripecias y aun digresiones múltiples.

El rasgo más sobresaliente de la tragedia, el que le presta un significado profundo y confiere a la creación poética una dimensión dianoética y moral, es la *catarsis* o purificación. Sobre sus alcances y su concreto significado mucho se ha discutido desde la Antigüedad y, sobre todo, desde el Renacimiento (...).

En primer lugar, es preciso dejar claro que al hablar de la purificación de las pasiones, el filósofo no se refiere a las pasiones en general sino únicamente a la compasión y al temor (...).

En segundo lugar, se debe precisar que “purificar las pasiones” no quiere decir aquí destruirlas o anularlas. (...): las pasiones no son en sí ni buenas ni malas, se convierten e vicios cuando se sobreponen al alma racional.

En tercer lugar, tampoco resulta satisfactoria la interpretación hedonista, que reduce la *catarsis* a una transformación del dolor producido por una compasión y un temor extremos en un placer causado por una compasión y

temor moderado. La *catarsis* trágica resulta, en todo caso, más trágica que cualquier proceso de edulcoración literaria. (...).

En cuarto lugar, las interpretaciones basadas en conceptos médicos-higiénicos, (...) presentan el inconveniente de estar desconectadas de todo el sistema filosófico de Aristóteles, quien provenía sin duda de una familia de médicos pero era, ante todo, un filósofo.

La *catarsis* se relaciona con la imitación, que es la esencia del arte y de la poesía. Pero la imitación se vincula, a su vez, con el aprendizaje, ya que para Aristóteles todos los hombres (y no sólo los filósofos) sienten gusto en aprender, por lo cual se complacen en imitar y en contemplar lo imitado (*Poética*, 1448b 12-14). De donde resulta que la *catarsis* debe relacionarse con el conocimiento. Por una parte, establece el filósofo la siguiente equivalencia: imitación = aprendizaje. Por otra: imitación = *catarsis*. De donde se sigue que: *catarsis* = aprendizaje.

Según antes dijimos, la “imitación” (*mimesis*), tal como Aristóteles la entiende, no excluye la “creación” (*poiesis*). Más aún, la “mimesis” pasa a ser un modo de la “poiesis”. Ahora bien, el entendimiento agente o creador, que produce el *concepto universal*, será denominado precisamente “entendimiento poético”. Aristóteles considera a la poesía afín a la filosofía porque, como ésta, se ocupa de lo universal y necesario (y no, como creía Platón, de lo singular y contingente). El fin de la poesía es, pues, el gozo que produce la representación de lo universal. En la forma más elevada de la poesía, que es la tragedia, esa representación causa la *catarsis* de la compasión y del temor. La *catarsis* trágica se produce cuando se sustituye lo singular por lo universal, cuando al dolor de cada espectador se sobrepone el dolor del género humano. La obra del poeta trágico viene a ser así análoga, ya que no idéntica, a la del filósofo. La iluminación mediante la cual el entendimiento agente despoja a los “fantasmas” de sus rasgos

individuales resulta análoga a la purificación mediante la cual los personajes y los espectadores son despojados por el arte poética de sus pasiones particulares. Ni la filosofía ni la tragedia destruyen o atemperan directamente las pasiones. Ambas iluminan o purifican el dolor, universalizándolo. Al contemplar las pasiones humanas en su esencia, esto es, en lo que tienen de universal y necesario, el individuo reemplaza sus propias pasiones por el gozo del conocimiento. Es preciso aclarar, sin embargo, que tal contemplación teatral no implica una asimilación plena de la teoría o contemplación filosófica. Aristóteles sobreentiende, más bien, una analogía mediante la cual el espectador es comparado con el filósofo. La contemplación pura (*theoría*), que constituye el más elevado de los bienes a que pueden aspirar los hombres, queda reservada para unos pocos de ellos; la contemplación trágica, en cambio, es accesible a todos. Pero éstos tampoco alcanzarán conceptos universales en sentido propio, aunque se aproximarán a lo universal lo bastante como para olvidar su propia individualidad en la contemplación de las vicisitudes del género humano. (...).

Por otra parte, es preciso hacer notar que el ascenso del conocimiento hacia lo universal trae consigo una elevación de los sentimientos y de la voluntad. La *catarsis*, que se logra en esencia por el conocimiento (esto es, por el concepto universal o por el mito que lo envuelve) afecta a los sentimientos y a la parte volitiva del alma, por lo cual indirectamente la *catarsis* se vincula también con la moral. La *Poética* de Aristóteles no tiene un carácter meramente descriptivo o fenomenológico; es un “arte” y como tal reviste carácter normativo o preceptivo. (...).

(...)

Al definir a la tragedia como la representación de una acción completa, el estagirita le atribuye un principio, un medio y un fin, esto es, una magnitud determinada (no demasiado grande no excesivamente pequeña) y un orden en sus partes (*Poética* 7). El orden alude a la obra como una unidad orgánica

en acción. La magnitud se refiere a la duración de la obra, la cual tiene sus límites en la capacidad del espectador para percibir la unidad de la trama. Es claro que la unidad más importante –y la única que Aristóteles exige absolutamente– es la de la acción, puesto que la del tiempo está condicionada por ella.

La unidad de la trama es objeto de una discusión especial, referida principalmente, sin embargo, a la epopeya. Lo que confiere unidad a un argumento no es el hecho de que se teja en torno a un personaje único. La unidad debe nacer del objeto mismo que la poesía imita, que no es sino la acción. Esta debe ser, por consiguiente, única y perfecta en sí misma; sus partes han de estar de tal modo entrelazadas que la supresión o el desplazamiento de cualquiera de ellas afecte a la totalidad de la obra. La tragedia o la epopeya, (y en general, toda obra artística) es concebida así como un ser vivo y su unidad esencial (que es la unidad de acción) aparece como una unidad orgánica (y no meramente mecánica) (*Poética* 8). Al oponer la epopeya y la tragedia, señala el intento de la segunda por desarrollar su acción en el término de un día y en el no reconocimiento de límites temporales por parte de la primera. Esta comprobación no comporta una regla general. La “unidad de tiempo” es más bien una tendencia y así parece corroborarlo el hecho de que el filósofo, cuando quiere concretar la duración trágica, sostenga que debe ser lo suficientemente extensa como para hacer posible un giro de la desgracia a la felicidad o de la felicidad a la desgracia. (*Poética*, 1451a 1-6)

Sinteticemos, pues, el pensamiento de Aristóteles acerca del arte. El arte es un modo de hacer, una manera de producir y por tanto una técnica. Se diferencia de las demás “técnicas” en que no implica un hacer utilitario; su fin es el placer o el goce. Pero ese placer, que se da tanto en el artista como en el que contempla la obra artística, deriva esencialmente de la imitación de la realidad. Ahora bien, puesto que imitar la realidad supone conocerla, resulta que el placer estético es una forma de placer

intelectual que se produce en todo aprendizaje. En tal sentido, el arte propiamente dicho se aleja del arte utilitario o técnica para acercarse, más bien, a la teoría. La poesía tiene por objeto lo universal, a diferencia de la historia que se ocupa de lo singular. La *catarsis* se produce en la tragedia mediante la sustitución del miedo y la compasión individuales por el miedo y la compasión universales, en una operación análoga a la del “entendimiento poético”. La poesía, como arte o técnica no utilitaria, imita las acciones humanas. Sus especies o clases se diferencian: 1) por los medios con que imitan, 2) por los objetos que imitan, 3) por los modos en que imitan. Así como la pintura se vale del dibujo y el color para representar las cosas, así la poesía utiliza el ritmo, la palabra y la armonía, a veces separada, a veces simultáneamente (*Poética*, 1). El objeto que la poesía imita es el hombre actuante. Pero los hombres pueden ser representados como mejores de lo que en realidad son (...), como peores de lo que son (...) o como iguales (...). Pero dentro del género dramático, la tragedia intenta representar a los hombres como más perfectos de lo que son y la comedia como menos perfectos (*Poética*, 2). También el modo de imitación distingue las clases de la poesía. Aun contando con que los medios y los objetos sean iguales, mucho se diferencian entre sí la epopeya, donde el poeta en parte narra y en parte asume el papel de los personajes de la narración, y la tragedia, donde los personajes son presentados como si ellos mismos hablaran y actuaran (*Poética*, 3).

Dos causas de la poesía reconoce el estagirita: *la capacidad de imitar* o de representar la realidad (que es innata en el ser humano y lo diferencia de los otros animales) y *la capacidad de sentir placer* en la imitación (esto es, la aptitud para el goce estético). Tanto la imitación como la armonía y el ritmo son propios de la naturaleza humana, y aquellos hombres que al principio estaban mejor dispuestos que los demás para la imitación, el ritmo y la armonía, a partir de sus espontáneas actividades, fundaron y desarrollaron la poesía.

Los géneros poéticos dependen del carácter de los poetas. Los más serios imitan acciones serias y nobles; los más vulgares acciones vulgares y bajas. (...) Se supone que el perdido libro segundo de la *Poética* se ocupaba particularmente de la comedia. Algunas ideas sobre ella expresa, sin embargo, ya en el libro primero. La comedia -dice- representa acciones de gente vulgar, pero no imita cualquier vicio o defecto sino únicamente aquel que causa risa, en cuanto es parte de lo feo. Su objeto es, pues, lo risible, si se entiende por tal aquel error que no causa dolor ni tiene fatales consecuencias. (...) La tragedia es definida...: 1) como imitación de una acción noble y completa, 2) con una extensión determinada, 3) con un lenguaje que se adapta a cada una de sus partes, 4) que se desarrolla directamente en el diálogo y no en la narración, 5) que lleva por medio de la compasión y el temor, a la purificación de dichas pasiones. Los elementos de toda tragedia son: 1) el argumento, 2) los caracteres, 3) el lenguaje, 4) el pensamiento, 5) el espectáculo, 6) el canto. El lenguaje y el canto corresponde a los recursos mediante los cuales se realiza la representación; el espectáculo, al modo como está se lleva a cabo; el argumento, los caracteres y el pensamiento a las cosas mismas que son representadas. De todos ellos el más importante es el argumento (...) y no los caracteres. La razón de ello es que la tragedia no es una representación de los hombres sino de la acción que los mismos desarrollan, es decir, de su vida, de su felicidad y de su desdicha. La meta del poeta trágico es imitar cierta especie de acción y no determinados caracteres. Estos son revelados a través de la acción. Puede decirse, pues, que los hechos organizados en el argumento, constituyen el fin de la tragedia, y es sabido que el fin es lo más importante. Sin acción no podría haber tragedia, sin caracteres sí. (...).

(...)

El alcance cognoscitivo que Aristóteles reconoce a la poesía se pone de manifiesto, sobre todo, cuando le atribuye como objeto lo posible y no lo puramente fáctico. Ubica a la

poesía por encima de la historia, al decir que ésta relata lo que sucedió y aquella lo que podría suceder. Aquella resulta así más filosófica que ésta; aquélla se refiere a lo universal, ésta a lo particular (*Poética*, 9). Los argumentos son simples o complejos: *simples* cuando la acción es continua y unitaria y el cambio se produce sin peripecia y sin reconocimiento; *complejos* cuando la acción implica un cambio producido por reconocimiento, por peripecia o por ambas cosas a un tiempo. El cambio debe darse, en todo caso, como efecto de la trama y nacer, necesaria o probablemente, de los acontecimientos previos, ya que gran diferencia media entre nacer a *causa* de algo y nacer *después* de algo (*Poética*, 10).

Dos elementos de la trama trágica, la *peripecia* y el *reconocimiento*, son objetos de cuidadosas análisis por parte de Aristóteles. (...) El reconocimiento supone un cambio desde la ignorancia hacia el saber, cambio que produce amor u odio en quienes el destino ha preparado la felicidad o la desdicha. De todos los posibles reconocimientos el más bello es, según Aristóteles, aquel que se produce simultáneamente con la peripecia, tal como sucede en *Edipo Rey* de Sófocles, porque ese modo de reconocimiento y de peripecia produce compasión o temor, sentimientos esenciales en la tragedia. Un tercer elemento forma parte del trama: la *acción pasional*, esto es, la acción que destruye y causa dolor, como la muerte ante los espectadores. (*Poética*, 11).

(...)

...La más bella tragedia no puede tener una trama simple sino compleja. Debe representar además hechos terribles y dignos de compasión. Por consiguiente, en ella los hombres justos no pueden pasar de una condición feliz a una desdicha, porque eso no sería terrible ni digno de compasión sino sencillamente infame. Menos aún, los malvados se han de representar pasando de la desdicha a la felicidad, porque sería la menos trágica de las situaciones posibles, ya que no produce

compasión ni temor ni siquiera simpatía por los hombres. Esta simpatía podría surgir cuando personajes enteramente malvado caen de la felicidad en la desdicha, pero la compasión y el temor no, porque la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo y el otro por alguien que se asemeja a nosotros mismos. El personaje trágico ideal viene a ser así el que ocupa una posición intermedia entre los antes mencionados; el hombre que no sobresale por su virtud pero que no cae en la desdicha por su maldad sino por algún error propio de personas nobles y de elevada condición. (...)

...El personaje ideal de la tragedia no es el santo ni el criminal, sino el individuo corriente, que, desde el punto de vista moral, representa a la mayoría. (...) El acierto estético consiste en vincular el dolor (y, por tanto, la compasión y el temor) con factores ajenos al libre albedrío, con lo meramente casual o, en todo caso, con el desino (aunque Aristóteles no crea en él). (...)

Aun cuando considera a la compasión como el fin de la acción trágica, ninguna concesión hace al sentimentalismo, que no sólo le parece anti-trágico sino también propio de mentalidades débiles. (...) El temor y la compasión han de nacer del argumento antes que del espectáculo. Un buen poeta no necesita de trucos ni de escenografía para producirlos en el espectador. (...) La acción debe desarrollarse entre “amigos”, entendiéndose por tales, en primer lugar los parientes y consanguíneos, y, en segundo término, a aquellos que se quieren como hermanos, como hijos, etc., esto provoca necesariamente compasión y temor.

(...)

Si el éxito de la obra poética se mide por la magnitud para conmover al oyente, al espectador o al lector, habrá que inferir que la poesía es propia de quien posea una naturaleza adaptable y capaz de situarse en el molde de las almas ajenas o de un enajenado, capaz de salir de sí mismo, para entrar en el

alma de los demás. No olvida el estagirita que su maestro Platón consideraba al poeta como un poseído por un dios o por un genio, y él mismo dice en su *Retórica* (1408b 19) que un dios habita en el alma del mismo. Sin embargo, Aristóteles reconoce, además de la locura, otra fuente de la poesía. Junto a los vates extáticos existen otros, que se adaptan al ser de las cosas y captan sus formas. (...)

Para el estagirita, que muy pocas veces se refiere en la *Poética* al aspecto ético o político de la obra de arte, contra la corrección estética atentan dos clases de errores: uno sustancial y otro accidental. Si el artista intenta imitar un objeto y no lo logra, la falta es sustancial, puesto que compromete su capacidad creativa. Pero si se equivoca en algo que no afecta su arte sino otro arte u otra ciencia cualquiera (...), el error debe estimarse accidental...

Hay falta sin duda, cuando se representan cosas imposibles, pero si con ello se logran las finalidades del arte y se contribuye a dar brillo y maravilla a la obra, el procedimiento ha de considerarse correcto. (...)

En todo caso, el error accidental debe considerarse menos grave que el sustancial (...) Sin embargo, lo que puede parecer un error desde un punto de vista realista, no lo es desde una perspectiva idealista o imaginativa. Una obra que no representa las cosas como son puede ser verdadera imitación en cuanto las representa como deben ser o como la tradición y el mito dicen que son. (...)

En términos generales, lo imposible se justifica como exigencia poética de embellecimiento de la realidad, de imitar lo más excelente, de atender a la tradición y el mito. (...) Las creencias populares acogen numerosos hechos inexplicables. Pero lo inexplicable e irracional a veces sólo lo es en apariencia, porque es verosímil y racional que sucedan cosas inverosímiles e irracionales. Aristóteles está convencido, sin duda, de que en el fondo de los mitos yace una verdad escondida, por la cual

también el “mitólogo” tiene algo de “filósofo” (*Metafísica* 1074b 1-13). (...)

(...)

De las artes plásticas no se ocupa sistemáticamente Aristóteles. Nos quedan sólo esporádicas ideas sobre la pintura. (...)

(...)

Mientras Platón, al hablar de la educación, vincula siempre la música con la poesía, Aristóteles, en el mismo terreno, se refiere a la música en sentido estricto. A diferencia de la pintura, la música careció desde su origen de toda vinculación con lo utilitario. (...)

(...)

Es evidente que los hombres encuentran en la música un juego que les brinda placer. Pero ella, además de ser placentera, resulta útil, en cuanto proporciona la diversión y el descanso necesario para la vida. Su naturaleza es, sin embargo, demasiado valiosa como para agotarse en lo placentero y lo útil. Su uso no sólo resulta agradable para todos los hombres, sino que también se extiende el alma y al carácter. Esto queda demostrado por el hecho de que afecta nuestro modo de sentir y de conducirnos (...) La influencia que ella ejerce sobre el carácter puede considerarse, en verdad, como la función más trascendente. Mucha más que las otras artes imita las cualidades morales y representa las pasiones, los vicios y las virtudes, lo cual despierta en las almas de los oyentes las correspondientes emociones. La clave para comprender la importancia de la música en la educación moral consiste en que, habituados a experimentar placer o displacer ante ciertos hechos, los oyentes (especialmente los jóvenes) se conducirán más tarde, en la vida, conforme al modo como hayan reaccionado ante aquello que los sonidos representan de la vida. (...) En conclusión, puesto que la música es capaz de modificar el carácter, debe utilizarse en la

educación de los jóvenes, tanto más cuando ella es por naturaleza placentera y los jóvenes no toleran sino lo que les resulta agradable. Pero, más allá de estas consideraciones ético-pedagógicas, Aristóteles recuerda una vieja hipótesis psico-metafísica: al parecer hay en nosotros algo de la misma naturaleza que la armonía y el ritmo, por lo cual muchos sabios dicen que el alma es armonía o tiene armonía (*Política*, VIII 5) ... establece que los fines del estudio de la música (ya que dicho estudio no tiene un único fin) son: 1) la educación (moral), 2) la *catarsis*... 3) la diversión y el descanso necesario después del trabajo.

(...)

CAPPELLETTI, Ángel. 2000. "Platón", en *La estética griega*. Ediciones FAHE U. L. A. Mérida-Venezuela. PP: 125-194.

Selección de textos aristotélicos

Sobre la belleza

“Puesto que el bien y lo bello son cosas diferentes (pues el primero siempre es relativo a las acciones, mientras que el segundo se da también en los seres inmóviles), los que afirman que las ciencias matemáticas no se refieren en modo alguno a la belleza o al bien están en un error. Pues en sus discusiones y demostraciones tratan en grado sumo acerca de lo bello, y el hecho de que no lo mencionen no autoriza a decir que no hablan de él. Pues demuestran sus efectos y las proposiciones que se refieren a él. Las más grandes formas de la belleza son el orden, la simetría y lo delimitado, temas que son objeto preferente de las demostraciones matemáticas. Y puesto que estas formas (me refiero al orden y a lo delimitado) son evidentemente causa de muchas otras, es obvio que los matemáticos deben tratar en algún sentido de la causa que es precisamente la considerada como belleza.” (*Metafísica*, 1078b)

“En efecto, lo bello es lo que, siendo preferible por sí mismo, sea laudable, o lo que, siendo bueno, sea agradable, porque es bueno”. (*Retórica*, 1366a 33))

“Además, lo bello, ya se trate de un ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas sino también, y no por accidente, una determinada dimensión. Porque lo bello se encuentra en la magnitud y en el orden. Por eso, ni un animal demasiado pequeño podría ser bello (pues la visión se torna confusa cuando se produce en un instante próximo a lo imperceptible), ni uno demasiado grande (ya que, al no ser percibido todo al mismo tiempo, se pierde para los espectadores la unidad y la totalidad de la visión, como sucedería si hubiera un animal de diez mil estadios). Y así como un todo o un animal deben alcanzar cierto

tamaño para ser bien abarcables con la vista, así también los argumentos han de tener determinada extensión, para ser fáciles de recordar.” (*Poética*, 1450b)

“Aprender y admirarse es cosa en general placentera, pues en la admiración está implicado el deseo de aprender y en consecuencia lo admirable es deseable, y aprender significa también una vuelta al estado natural.

También son cosas placenteras hacer un bien y ser bien tratado, pues ser bien tratado comporta alcanzar lo que deseamos y hacer un bien implica que estamos en disposición de hacerlo y que somos superiores, cosas ambas que se desean. Y dado que es placentero hacer bien, también lo es enmendar a las personas allegadas y acabar lo inacabado. Y como es placentero aprender y admirarse, es forzosamente placentero tanto lo que imita, como ocurre con la pintura, la escultura y la poesía, como todo lo que está bien imitado, incluso si lo que imita no es placentero, pues no es con esto con lo que se goza, sino que hay un razonamiento de tipo “esto es aquello”, y en consecuencia resulta que se aprende.” (*Retórica*, 1371b)

Sobre la Mimesis

“La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámbica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con cítara, vienen a ser todas en general imitaciones. Difieren, sin embargo, entre sí por tres razones: imitan por medios en su género diversos, objetos diferentes y con modos no iguales sino distintos.

Así como algunos, ya por arte, ya por experiencia, imitan muchas cosas, representándolas con colores y figuras, y otros lo hacen con la voz, así también todas las artes antes nombradas llevan a cabo su imitación con el ritmo, la palabra y

la armonía, utilizándolos ya separadamente, ya en conjunto. Utilizan, de tal modo, sólo la armonía y el ritmo las artes de la flauta y de la cítara y cuantas resultan semejantes a ellas con respecto a la capacidad, como la de las siringas. Por medio del mismo ritmo, pero sin armonía, imitan las artes de los bailarines, pues a través de figuraciones rítmicas representan tanto los caracteres como las pasiones y las acciones. Tanto el arte que sólo emplea la prosa como el que utiliza el verso, ya sea combinando diversos metros, ya usando uno solo, carece hasta hoy de nombre propio. (...)

Algunas artes hay que usan todos los medios mencionados, a saber, el ritmo, la melodía y el metro, como la poesía ditiámbica y la nómica, la tragedia y la comedia. Se diferencian, sin embargo, porque algunas los usan todos a un tiempo y otras en momentos diversos. Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes, en cuanto a los medios con que logran la imitación.” (Poética, 1447 a - 1447 b)

“Puesto que los imitadores imitan a sujetos que actúan, es preciso que [dichos sujetos] sean honestos o deshonestos (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos, porque todos se diferencian entre sí por su maldad o su virtud), ya sean mejores, ya peores, ya iguales a nosotros mismos. Igual cosa sucede con los pintores: (...). Es evidente que cada una de las mencionadas artes imitativas comprenderá estas diferencias y se hará diferente al imitar de tal manera diferentes objetos. También en la danza, en la flauta y en la cítara pueden hallarse dichas desemejanzas, e igualmente en los discursos y en los puros versos.

(...). La diferencia entre la tragedia y la comedia consiste precisamente en esto: la segunda intenta representar a los hombre peores de lo que hoy son; la primera, mejores.” (Poética, 1448 a)

“Una tercera diferencia entre estas artes está dada también por el modo en que imitan cada una de estas cosas.

Porque, con los mismos medios y al representar las mismas cosas, es posible narrar en parte y en parte asumir el papel de un personaje distinto, como hace Homero, o presentarse como uno mismo sin transformación alguna, y si es posible también presentar a los personajes mismos, como si ellos todo lo hicieran y lo crearan.

El arte imitativo se funda pues,...en las tres diferencias siguientes: en el *medio por el cual*, en el *objeto que* y en el *modo cómo* se imita. De manera que, desde cierto punto de vista, Sófocles sería un imitador igual que Homero, pues ambos representan a hombres honestos; desde otro punto de vista, sin embargo, sería igual a Aristófanes, pues ambos representan personajes que actúan y obran. Algunos dicen que [tales representaciones] son llamadas “dramas” precisamente porque representan personajes que obran. (...). (Poética, 1448 a)

“En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de las imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones. Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horribles y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud. La causa es asimismo que el aprender no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos en ello. Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan, aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello. Pues cuando no ha habido una visión previa, la imitación no produce placer por sí misma, sino por su perfección, por el color o por alguna otra causa semejante.

Puesto que son propios de la naturaleza humana la imitación, la armonía y el ritmo (porque es evidente que los

metros son partes de los ritmos), quienes desde el principio estaban mejor dotados al respecto los desarrollaron poco a poco, y, a partir de sus espontáneas actividades, crearon la poesía. Esta se divide así de acuerdo con el carácter propio de cada poeta, porque los más serios representan acciones nobles y propias de quienes son nobles, mientras los más vulgares las de hombres ordinarios, y componen ante todo vituperios, como los otros, himnos y encomios”. (*Poética*, 1448 b)

“Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del terror, a la purificación de estas pasiones. Llamo ‘lenguaje ornado’ al que tiene ritmo, armonía y canto. ¿Diversamente... en cada parte? Quiere decir que ciertos efectos se logran sólo a través de los versos, otros, en cambio, a través del canto.” (*Poética* 6, 1449b)

Sobre la actividad artística

“A lo que puede ser de otra manera pertenece tanto lo que se puede fabricar como lo que se puede realizar –una cosa es “fabricar” y otra “realizar”.¹⁰ Se entiende que fabricar y realizar son muy diferentes una de la otra. De manera que son también diferentes la disposición racional relativa a la fabricación y la relativa a la realización. Y no se incluyen una a la otra, pues ni la realización es fabricación ni la fabricación realización. Y puesto que la construcción es un arte (técnica) –lo cual es una disposición racional relativa a la fabricación–; y

¹⁰ “Realizar” está aquí referido a la acción espiritual, es decir, a las acciones que involucran principalmente la participación espiritual y la movilidad anímica. (Nota del Prof. H. O. N).

puesto que no hay ningún arte que no sea una disposición racional relativa a la fabricación ni una disposición de esta clase que no sea un arte, “arte” (técnica) sería lo mismo que “disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación”. Todo arte se ocupa de la generación, y trabajar técnicamente (artísticamente) es considerar la manera de que se origine alguna de las cosas que pueden ser y no ser –cuyo principio reside en el fabricante y no en lo fabricado. Pues el arte no es de las cosas que son y se originan por necesidad, ni tampoco de aquellas que lo hacen por naturaleza. Y es que éstas tienen el principio en sí mismas. Y dado que fabricar y realizar son cosas diferentes, necesariamente el arte pertenece al fabricar y no al realizar [*la acción propiamente dicha*]. (...) Por tanto, tal como se ha dicho, el arte es una disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación, y la carencia de arte, por el contrario, es una disposición acompañada de razón errónea relativa a la fabricación –en lo tocante a aquello que puede ser de otra manera.” (*Ética a Nicómaco*, 1140 a)

“Todos los hombres, por naturaleza, desean conocer. Prueba de ello es el deleite que causan las sensaciones, pues, al margen de su utilidad, nos deleitan por sí mismas; y, por encima de todas, la sensación visual.” (*Metafísica* 980 a)

“Mientras los animales viven con el auxilio de imágenes y recuerdos, participando escasamente de la experiencia, el género humano se vale del arte (técnica) y del raciocinio; mas en los hombres la experiencia nace del recuerdo. Muchos recuerdos referentes a una misma cosa dan por resultado una experiencia. Y pareciera que la experiencia es casi semejante a la ciencia y a la técnica, empero, ciencia y técnica arriban a los hombres a partir de la experiencia. Pues la experiencia engendró el arte (la técnica), (...), y la inexperiencia el azar. Nace la técnica cuando, de un cúmulo de nociones empíricas se elabora un único juicio universal válido para todos los casos semejantes.

(...).

Con relación al obrar, pareciera que experiencia y arte (técnica) en nada difieren, pues a menudo comprobamos que los empíricos aciertan más que quienes poseen la teoría sin la experiencia. La razón de esto reside en que la experiencia es conocimiento de lo particular, mientras el arte (técnica) es de universales, y que el obrar y el devenir pertenecen por entero al dominio de lo particular.

(...). Entonces, si se posee la teoría sin la experiencia, y si se conoce el universal pero se ignora el individuo subsumido bajo él, se incurrirá en errores de tratamiento, pues es el individuo el que debe ser tratado. [*El ejemplo de Aristóteles es la diferencia entre curanderos y médicos, los primeros sería empíricos y los segundos manejaría el conocimiento técnico y la teoría*]

Sin embargo, creemos que en general el saber y la capacidad de comprender pertenecen más bien al arte que a la experiencia, y reputamos más sabios a los artistas (a los técnicos) que a los empíricos, pues la sabiduría, en todos los hombres, está vinculada al saber más estricto. Y esto ocurre porque unos conocen la causa y otros no. Los empíricos saben que una cosa es, pero ignoran el *porqué*; los artistas, en cambio, conocen el por qué y la causa. Por esto pensamos que los maestros de obras son más dignos de consideración, y son más sabios que los obreros manuales, porque están al tanto de las causas de lo que hacen, mientras que los otros, como ocurre con algunos seres inanimados, obran sin saber lo que hacen, al modo como el fuego quema. Los seres inanimados efectúan cada una de estas cosas por alguna tendencia natural, los obreros manuales, en cambio, lo hacen por tenencia. Así, los maestros de obras no son más sabios por su destreza práctica, sino porque tienen la teoría y conocen las causas.

En general, el signo más distintivo del sabio y del ignorante es la capacidad de enseñar, y por esto estimamos que el arte es en más alto grado ciencia que la experiencia, porque los artistas pueden enseñar y los otros no.

Además, consideramos que ninguna de las sensaciones constituye la sabiduría. Pues, por importante que sean para el conocimiento de lo particular no nos suministran el por qué de nada, como, por ejemplo, por qué el fuego es caliente, sino sólo que es caliente.

Por eso es probable que antaño el inventor de una técnica cualquiera, emancipada de las sensaciones ordinarias, despertara la admiración entre los hombres. Esto no sólo habría ocurrido a causa de la utilidad de sus invenciones, sino por su sabiduría y superioridad de los demás. Y como fueron inventadas cada vez más técnicas, teniendo unas por mira las necesidades y otras el agrado, los inventores de estas últimas fueron tenidos por más sabios que los primeros, porque sus ciencias no estaban enderezadas a la utilidad. De ahí que una vez constituidas todas las técnicas, se descubrieron las ciencias que no tienen por objeto ni el placer ni la necesidad. Se originaron, en primer lugar, en los países donde los hombre gozaban de ocio. Por esta razón las matemática nacieron en Egipto. Porque en este país le fue concedido el ocio a la clase sacerdotal”. (*Metafísica*, 981 a – 981 b)

“Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero el historiador y el poeta difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular.

Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. De allí parte la poesía, al atribuir nombres a los personajes. Lo particular es lo que hizo o padeció Alcibiades. En lo relativo a la comedia esto resulta ya evidente, pues los poetas al construir sus argumentos

según lo probable, imponen a sus personajes los nombres que se les ocurren y no tratan, como los poetas yámbicos, de los individuos. En lo que toca a la tragedia, por el contrario, conservan nombres reales. La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían.” (*Poética*, 1451 a – 1451 b)

“Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta. Es necesario, en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que aun prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo. Conseguir tal efecto a través de la vista es menos artístico y supone auxilio extrínseco. Quienes a través de la vista no logran producir temor sino sólo asombro nada tienen en común con la tragedia. No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo, es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos.” (*Poética*, 1453 b)

“Admitimos la división de los cantos hecha por algunos filósofos y distinguimos, con ellos, el canto moral, el animado y el apasionado. Dentro de la teoría de estos autores, cada uno de estos cantos corresponde a una armonía especial, que es análoga a él. Partiendo de estos principios creemos que de la música se puede sacar más de un género de utilidad, puesto que puede servir a la vez para instruir al espíritu y para purificar el alma, (...). En tercer lugar, la música puede emplearse como un solaz y servir para distraer el espíritu y procurarle descanso después del trabajo. Igual uso deberá hacerse, evidentemente, de todas las armonías, pero con fines diversos en cada una de ellas. Para el estudio se escogerán las más morales; y para los conciertos,

en los que uno oye pero no toca, se escogerán las animadas y apasionadas. Estas impresiones que ciertas almas experimentan de un modo tan poderoso, alcanzan a todos los hombres, aunque en grados diversos; porque todos sin excepción, se ven arrastrados por la música a la compasión, al temor, al entusiasmo. Algunos se dejan dominar más fácilmente que otros por estas impresiones; y así puede verse cómo, después de haber oído una música que ha conmovido su alma, se tranquilizan de repente al escuchar los cantos sagrados, que vienen a ser para ésta una especie de curación y purificación moral. Estos cambios bruscos tienen lugar también necesariamente en aquellas almas que se dejan arrastrar por el encanto de la música a la compasión, al terror, o a cualquier otra pasión. Cada oyente se siente conmovido según estas sensaciones han influido más o menos en él; pero todos han experimentado una especie de purificación y se sienten aliviados de este peso por el placer que han experimentado”. (*La Política*, Libro Quinto, Capítulo VII).

Evaluación de la estética medieval

de Wladyslaw Tatarkiewicz

La estética medieval comprende un período muy largo, de casi mil años, siendo, desde sus comienzos hasta el final, una estética cristiana. Así, aún cuando sus ideas provenían de otras fuentes y sistemas, siempre los acomodó y concilió con su doctrina religiosa, aunque no fue, en cambio, una estética puramente escolástica: se hizo escolástica a partir del siglo XII y además sólo parcialmente, pues no se puede aplicar este calificativo ni a la estética de los místicos, ni a la de las artes florecidas en las últimas centurias del medioevo.

Tanto en la antigüedad como en la Edad Media no existía una estética en el sentido de ciencia independiente. Así fueron muy escasos los tratados dedicados exclusivamente a esa disciplina, pero sus problemas quedaron abordados en los comentarios de los filósofos y en las sumas de los teólogos, ya que la belleza era considerada una cualidad importante y universal del mundo. También trataron acerca de ella escritos de los músicos y arquitectos, ya que sus teorías, incluso las de carácter técnico, estaban estrechamente vinculadas con los problemas generales de metafísica y estética y cuando no se cultivó la estética propiamente dicha, hubo puntos de vista estéticos, tanto en la metafísica como en la técnica.

La estética medieval se caracteriza por una excepcional uniformidad. Sus tesis fundamentales fueron establecidas muy temprano, pasando de generación en generación, lo cual se debe a que fue una estética subordinada a la ideología de la época. Las diversas corrientes que se dieron en ella diferían más por los métodos que por los resultados. Unos eran los métodos aplicados por los filósofos estéticos y otros los de los artistas; pero tanto unos como otros tenían presupuestos comunes y llegaban a las mismas conclusiones.

En toda la estética medieval hubo solamente una gran disputa doctrinal, la querrela iconoclasta, que dividió a los hombres de los siglos VII y IX en dos bandos y para la solución de la cual se convocaron varios sínodos. Pero tampoco aquella disputa hubiera sido tan encarnizada caso de haber sido puramente estética. Después ya no tuvieron lugar polémicas de este tipo, y no se dieron sino divergencias respecto a detalles y cuestiones de segundo orden.

Las tesis estéticas medievales pueden dividirse en dos clases: unas que podríamos llamar convicciones y otras observaciones. Las primeras eran fijas, y pasando de generación en generación, eran repetidas constantemente y decidían sobre la uniformidad de la estética medieval. Además eran tesis de carácter general, fundamentales, a juicio de los pensadores de la época. Pero más que contenidos, constituían marcos para los estudios e investigaciones, siendo, en gran parte, ideas que la metafísica transmitió a la estética y no el acervo propio de la misma.

Las tesis del segundo tipo eran distintas, atañendo a cuestiones específicamente estéticas y siendo menos generales. No contaban, en cambio, con una aceptación universal, en tanto que ideas individuales de resonancia limitada, entre otras cosas porque los problemas estrictamente estéticos resultaban en el medioevo menos atractivos que los estético metafísicos.

A continuación ofreceremos una ordenada relación de las “convicciones” medievales concernientes a la teoría de lo bello y a la teoría del arte:

I. Principales convicciones de la estética medieval concernientes a lo bello:

1. Son bellas las cosas que gustan, que causan admiración y fascinan; su belleza consiste en su capacidad de complacer, de provocar fascinación.

Este concepto de lo bello, muy extendido en los siglos medios, había sido heredado del pensamiento antiguo, siendo un concepto amplio y genérico. Tan sólo Santo Tomás¹¹ lo precisó, definiendo lo bello más detalladamente, y explicando que no son bellos los objetos que provocan cualquier complacencia, sino sólo los que causan una complacencia directa, procedente de la contemplación. Santo Tomás formuló su definición en la última etapa del medioevo, pero expresó lo que había sido la intención de la época en su conjunto.

2. Dada esta concepción tan genérica de lo bello, su alcance era muy amplio: así se dice que algunas cosas bellas son contempladas por los ojos, otras captadas por los oídos y otras percibidas sólo por la razón. Existe, además, una belleza corpórea y otra espiritual; la que mejor conocemos es la corpórea, pero la espiritual es superior.

Estos axiomas prevalecieron en toda la estética medieval, desde sus comienzos, desde que en el siglo IV se pronunciaron sobre ellas los Padres de la Iglesia. Así, lo que en la Edad Media se comprendía por belleza se desborda de los marcos de la belleza sensible:

a) Primero, porque el concepto comprendía a la belleza espiritual, entendida casi exclusivamente como belleza moral. Ya antiguamente la habían interpretado así los estoicos y Cicerón tras ellos, quien tradujo el *kalón* griego por *honestum*. San Agustín¹² recogió esta interpretación ciceroniana y la transmitió a la Edad Media.

b) Segundo, porque englobaba en el concepto de lo bello la belleza sobrenatural, la más verdadera y perfecta, frente a la cual la belleza sensible resultaba insignificante.

Este trascendentalismo estético que presuponía que la verdadera belleza era directamente inaccesible, constituía una

tesis específica de la estética medieval. En consecuencia, para algunos pensadores de la época, frente a la belleza espiritual e ideal, la corpórea dejó de ser belleza.

La mayoría de los escolásticos hacía una distinción entre la belleza en sentido amplio y la belleza exclusivamente sensible, diferenciando incluso la exclusivamente visual.¹³ (...).

En la Edad Media, el concepto de lo bello era asociado con el concepto del bien, prevaleciendo la opinión de que lo bello y el bien sólo difieren conceptualmente: todas las cosas bellas son buenas y todas las buenas son bellas, y el mundo, en su totalidad, es bello a la par que bueno. La unión de lo bello con el bien no fue una idea medieval, pues lo mismo se creía ya en la era antigua. La diferencia entre estos dos conceptos quedaría claramente definida por Santo Tomás: lo bello es lo que admiramos y el bien, a lo que aspiramos.

3. La belleza se realiza en el mundo.

a) Esa fue otra de las convicciones profesadas desde los comienzos de la estética cristiana, aduciendo siempre el *Libro del Génesis*. En el pensamiento de los Padres griegos nació así la tesis de la *pankalía*, de la panbelleza. Más que el resultado de observaciones este optimismo estético era fruto de un presupuesto religioso apriorístico. Para explicar la *pankalía*, los Padres en general y San Basilio¹⁴ en particular, sostenían que el mundo había sido creado con una finalidad.

b) Los estéticos cristianos no creían que todo detalle en el mundo fuera bello. Algunas de sus partes, tomadas por separado, incluso resultaban feas, pero en realidad no deben

¹¹ Tomás de Aquino, 1225-1274.

¹² Agustín de Hipona, 354-430.

¹³ Santo Tomás, por ejemplo, entiende la belleza sensible como un placer contemplativo y desinteresado de las formas ofrecidas a la visión. (Nota Prof. H.O. B)

¹⁴ Basilio el Grande, 330-379. Santo de la Iglesia Ortodoxa. Uno de la Padres Capadocios (venerados tanto por el catolicismo como por la Iglesia ortodoxa).

contemplarse por separado. “Del mismo modo que nadie puede advertir la belleza de un poema si no lo conoce íntegramente, nadie ve la belleza que reside en el orden del universo si no la contempla en su totalidad”, afirmaba San Agustín y, tras él, San Buenaventura.¹⁵

Asimismo, la belleza del mundo es imperceptible en un momento dado, debiéndose buscarla en el conjunto de la historia. Esta era la clásica aventura de la teodicea aplicada a la estética, conforme a la cual la fealdad de los detalles o bien era necesaria para la belleza de la totalidad o bien no era real, considerándola simple ausencia de lo bello.

Este “integralismo estético” fue, igual que el medieval, un “optimismo estético”, un concepto apriorístico, religioso-metafísico.

c) A lo largo de los siglos medios, el optimismo cristiano sufrió una evolución: al principio, se consideró bello el mundo, y después el ente. La misma idea había empezado a germinar ya en la doctrina de Plotino¹⁶ y de Seudo-Dionisio,¹⁷ pero fue claramente expresada por la escolástica del XIII. Las cualidades universales del Ser eran llamadas “trascendentales”, y el primero, según nos consta, en enumerarlas fue un escolástico conocido bajo el nombre de Felipe el Canciller.¹⁸ Este Felipe habló de tres cualidades: (...) unidad, verdad y bondad. Como vemos, la belleza no figuraba aún entre ellas.

La *Summa Alexandri*¹⁹ conservó aquella enumeración, mas señaló que lo bello y el bien eran lo mismo, *idem sunt*. Luego, San Buenaventura habló ya de las cuatro cualidades trascendentales, siendo la cuarta precisamente la belleza. Y

Alberto Magno²⁰ escribiría que no hay cosa existente que no participe del bien y de lo bello (...).

Esta tesis fue una gran paradoja que sólo pudo admirarse con una interpretación muy específica de lo bello. Así Tomás de Aquino, a pesar de que profesaba la identidad real del bien y de lo bello, y de que el bien fue para él una cualidad trascendental, nunca habló de la trascendencia de lo bello.

d) En la Edad Media se explica la belleza del mundo por ser éste obra de Dios o –en espíritu neoplatónico– por ser belleza del mundo reflejo de la divina, siendo ésta una convicción dimanada de presupuestos teológicos metafísicos.

4) En los tiempos medios, se advertía la belleza tanto en la naturaleza como en el arte, y se prestaba más atención a la afinidad de ambas que a lo que las separa. Así se creía que las artes toman sus modelos de la naturaleza, siendo ésta tratada, a semejanza de las artes, como obra del divino artista. No obstante, las dos bellezas no eran iguales entre sí, y la de la naturaleza era considerada superior. Y otro axioma medieval sostenía que el arte no puede alejarse de la naturaleza.

5) ¿En qué consiste la belleza? Al responder a esta pregunta, en la Edad Media no hubo divergencias. Para los pensadores de la época, la belleza consistía en armonía (proporción) y resplandor. Estas dos cualidades habían sido establecidas por Seudo Dionisio y el medioevo no hizo más que repetir las. No constituían en realidad la definición de la belleza, ya que ésta era definida mediante contemplación y complacencia, pero, en cambio, constituían la teoría fundamental de lo bello: para que en la contemplación haya placer, son precisas la proporción y el resplandor. Era ésta una tesis más completa que la antigua, que solía citar una sola fuente de belleza. En efecto, en la era clásica el origen de la belleza había sido atribuido a la proporción, y luego la luz fue añadida

¹⁵ Buenaventura (Juan) de Fidanza, 1221-1274.

¹⁶ Plotino, , 204-270 d. C. Filósofo griego neoplatónico, no cristiano.

¹⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, entre los siglos V y VI.

¹⁸ Felipe el Canciller, 1160-1236.

¹⁹ Obra de Alejandro de Hales, 1185-1245.

²⁰ Alberto Magno, 1193-1280.

por Plotino. La tesis de Seudo Dionisio y en consecuencia de toda la Edad Media, fue un intento de compaginar la proporción platónica con la luz neoplatónica.

a) El concepto de proporción aparecía bajo diversa terminología, no sólo como *proportio* sino también como armonía (*convenientia, commesuratio, consonantia*), así como *ordo* y como *mensura*. En sentido cualitativo, proporción significaba selección y disposición de las partes, y en sentido cuantitativo una sencilla relación matemática.

En su variante cuantitativa, la concepción de lo bello en cuanto proporción aparece en el *Libro de la Sabiduría*, en los Padres griegos y latinos y en Boecio,²¹ quien formuló sus conceptos basándose en la música. Pero como sólo era aplicable a la belleza visible y a la audible, en la Edad Media resultó poco útil, por lo que se optó por la variante cualitativa, que era a la vez metafísica. Esto sucede así en la doctrina de Seudo Dionisio y en la de San Agustín, quien –bien es verdad– habló de la *numerosa aequalitas*²² como fórmula de lo bello, pero fuera de la música entendía la proporción de otra manera.

Ya en el siglo XIII, debido en parte al impacto de los estudios árabes, hubo una vuelta a la estética matemática, como fue, por ejemplo, el caso de Robert Grosseteste²³ o el de Roger Bacon.²⁴ (...). Y como dicha *commensuratio* se asociaba no sólo con las “partes” sino también con las “fuerzas”, pudo aplicarse este término a la belleza espiritual. Tomás de Aquino, a su vez, aunque conocía la concepción cuantitativa de la proporción, utilizó en su estética casi exclusivamente el concepto cualitativo.

²¹ Boecio, 480-524/525. Filósofo romano, (no fue cristiano pero sí fue muy influyente en la posterior teología cristiana).

²² “Igualdad en la variedad”.

²³ Robert Grosseteste, 1175-1253.

²⁴ Roger Bacon, 1214-1294.

b) El concepto de *claritas*. Había varios términos latinos para designar la “proporción”; *claritas*, en cambio, tiene varios equivalentes en el lenguaje moderno, pudiendo traducirse como resplandor, esplendor, luz, claridad. Sin embargo, lo más importante es que designara el fenómeno físico de la luz y claridad cuando, por ejemplo, se refería a las estrellas o a un color nítido e intenso; pero también simbolizaba el “resplandor de la virtud” o la *lumen rationis*, y para los escolásticos este uso no tenía nada de metafórico.

El papel que la *claritas* desempeñó en la estética medieval fue significativo. En la definición tradicional este concepto señalaba que la belleza no reside únicamente en la proporción de las partes, pues hasta en los objetos corpóreos deciden también sobre ella la forma, la esencia y el alma, cuyo “esplendor” luce en el cuerpo.

Esta definición fue en ocasiones desarrollada y ampliada. En la escolástica del siglo XIII, por ejemplo, encontramos una variante que consta de cuatro elementos: “Cuatro son las causas de la belleza: la magnitud, el número, el color y la luz (*magnitudo et numerus, color ex lux*)”.

6) En la Edad Media, se entendía la belleza como cualidad de los objetos que causa admiración. En la escolástica del siglo XII, empero, surgió la idea de que si la belleza era objeto de admiración, era preciso considerar al sujeto que la contemplaba, en el que ésta despertaba admiración. Esta idea fue expresada primero por Guillermo de Auvergne,²⁵ y más tarde por Tomás de Aquino. En vista de tal interpretación, la belleza adquiriría dos aspectos: objetivo y subjetivo. Y el aspecto subjetivo –la psicología de lo bello, que trataba de la contemplación de lo bello y la complacencia por ello producida– ocupó un puesto importante en la estética de los pensadores escolásticos.

²⁵ Guillermo de Auvergne, 1190-1249.

7) En la Edad Media se sabía que para percibir la belleza el hombre había de cumplir ciertas condiciones. Primero, y dado que la belleza es una cualidad de los objetos, el hombre debe conocerla, y adoptar ante ella una postura cognoscitiva: *pulchrum respicit ad vim cognoscitivam* [se ve hermosa en tanto objeto para el conocimiento]. En segundo término es preciso adoptar una postura contemplativa, debiéndose contemplar el objeto y no razonar sobre él. En tercer lugar, es necesario cumplir con ciertas condiciones emocionales: si se quiere aprehender la belleza de una cosa, debe sentirse hacia ella cierta simpatía, contemplarla desinteresadamente, tener dentro de sí un adecuado ritmo interno.

Estas deliberaciones psicológicas que efectuó San Agustín fueron después abandonadas, y en el siglo XII las resucitaron los escolásticos, de los cuales Vitelio²⁶ y Santo Tomás de Aquino describieron detalladamente las condiciones y el proceso de percepción de la belleza.

8) La evaluación de lo bello fue en la Edad Media un problema difícil y complejo. La belleza es atributo de Dios, por lo cual es perfecta. Pero la belleza sensible del mundo, que el hombre tiene ante sus ojos, es imperfecta y provoca sentimientos indeseables como la curiosidad (*curiositas*) y la apetencia (*concupiscentia*). Algunos estéticos medievales, guiándose por razones religiosas y morales, recomendaban adoptar ante la belleza una postura ascética. Otros, como San Buenaventura, matizaban distinguiendo dos actitudes: si el hombre trata la belleza sensible como meta final, obrará mal; pero si mediante la belleza sensible aspira a la belleza superior, obra correctamente. Para San Francisco,²⁷ por su parte, en toda belleza existen vestigios de la belleza divina, añadiendo San Buenaventura que en las cosas bellas veía al que es Bellísimo: (...).

²⁶ Vitelio, filósofo y estudioso del siglo XIII.

²⁷ Giovanni di Pietro Bernardone de Assisi, 1181/1182-1226.

La mayor parte de las convicciones medievales que acabamos de exponer eran de carácter metafísico, y constituían no tanto el contenido de la estética como sus líneas generales y sólo la definición de lo bello y su teoría no cabían dentro de los marcos religiosos ni metafísicos.

Las convicciones que conducían al hombre medieval en busca de la belleza trascendente, le distraían de una detallada observación estética, y sólo a los Victorinos²⁸, Guillermo de Auverges, San Buenaventura, Santo Tomás y Vitelio, la belleza trascendente no les eclipsó la belleza terrestre.

No faltaron, sin embargo, en la Edad Media observaciones y distinciones conceptuales de carácter puramente estético, cabiendo en este grupo: la distinción entre la belleza y la conveniencia, la utilidad y el placer (a partir de San Agustín); la distinción entre varias clases de belleza, sensible y simbólica (los Victorinos y Guillermo de Auvergne); la distinción entre la belleza consistente en la armonía y la consistente en la ornamentación; la enumeración de los diversos factores de la belleza (Vitelio); la descripción de la experiencia estética (San Buenaventura) o la separación de los placeres estéticos y biológicos (Santo Tomás).

II. Convicciones medievales acerca del arte.

Las convicciones medievales acerca del arte tenían otro carácter que las relacionadas con lo bello, ya que las primeras eran fijadas casi exclusivamente por los filósofos y teólogos, mientras que en la elaboración de las segundas también intervinieron los artistas.

²⁸ Los Victorinos: miembros de la Escuela de san Víctor, con sede en la Abadía de san Víctor ubicada fuera de los muros de París. Se atribuye su creación a Guillermo de Champeaux en (1070-1121) en 1108.

1) El medioevo conservó la definición del arte antiguo: así es arte la habilidad de producir cosas conforme a reglas. (...).

Era este un concepto viejo, asumido por los pensadores antiguos, que subrayaba aún más los conocimientos indispensables en el arte, de modo que también las ciencias podían ser consideradas como tal. Y fue tan sólo Santo Tomás quien trazó una línea divisoria entre artes y ciencias.

2) Los pensadores medievales eran conscientes de que todo arte aspira a la belleza (entendida, por supuesto, de manera medieval, amplia y ambigua), lo que fue una de las razones por las que no se llegó a diferenciar el grupo específico de las “bellas” artes.

La otra razón fue que en la teoría del arte de entonces muy poco se tomaba en cuenta la belleza (entendida en su sentido puramente estético). A comienzos de la era cristiana, en la estética de San Agustín, hubo cierta aproximación a los conceptos de lo bello y del arte, mas este proceso no fue desarrollado en los siglos medios. La teoría fijaba para el arte ciertos fines religiosos y morales, hasta cierto punto prácticos y didácticos, y sólo incidentalmente estéticos. Y en muy contadas ocasiones la teoría exigía que el arte embelleciera las paredes teniéndose al poeta, según dijo un historiador, por teólogo o por mentiroso.

Nada parece indicar que la teoría medieval del arte tomase en consideración el arte coetáneo. Fue en efecto demasiado apriorística para hacerlo. En cambio el arte sí que reparaba en la teoría, y bajo la influencia de ésta –no tanto de la estética como de la teología y de la ética– los artistas estaban convencidos de que su objetivo no era la belleza misma, sino que su designio era servir a Dios, educar a los hombres moralmente, reproducir las leyes del ente (en el campo de la música), y simbolizar el cielo (en la arquitectura religiosa).

Y fue San Agustín quien encontró la solución para determinar la relación entre el arte y la belleza: el arte debería descubrir en la realidad los vestigios de lo bello. La posterior teoría medieval no solía recordarlo, pero el arte, desde luego, se atuvo a esta máxima.

3) A la luz de la teoría medieval, y conforme a sus objetivos, el arte tuvo un carácter simbólico: no pudiendo hacerlo directamente, debía expresar la verdad y la belleza eternas mediante símbolos; y además debía ser demostrativo: mostrar la belleza mediante imágenes, y ejemplar: proporcionar modelos para vivir. Y en efecto, en manifestaciones tales como los ministerios escénicos o la música eclesiástica, aquel arte cumplía dichos fines y estaba al borde del rito religioso.

4) La teoría medieval hizo que el arte tuviera varios niveles diferenciados: así se esperaba que representara cosas espirituales y divinas, pero sólo podía hacerlo mediante cosas sensibles; la música reproducía las leyes del universo, pero también deleitaba directamente los oídos. La poesía debería ser *gravis et illustris*, pero ostentando al tiempo una forma elegante, (...). Así el tema del arte lo establece el teólogo, pero la forma, el artista.

Pero además, la interdependencia entre dichos niveles no era fija: el nivel espiritual era esencial para los místicos iconoclastas bizantinos, mientras que los iconoclastas racionalistas lo rechazaron frontalmente.

5) La Edad Media no tuvo un concepto de “verdad artística”, pero como el mundo era considerado como un ente perfecto, era natural que la tarea más digna del artista fuese representar el mundo. Toda disidencia de la verdad cognoscitiva era, pues, injustificada desde el punto de vista de la teoría del arte. Y dado que el arte debía representar al mundo espiritual, para hacerlo, espiritualizaba, idealizaba y deformaba nuestro mundo sensible. Al parecer de los teóricos medievales, la verdad era universal, por lo que el arte, sin escrúpulo alguno,

generalizaba y esquematizaba las formas del mundo e incluso, siguiendo el espíritu de la filosofía sustituía las formas por los signos convencionales y los símbolos que las representan.

Por estas razones, el arte figurativo del medioevo osciló siempre entre un realismo radical y un idealismo radical. En principio, hubo una sola teoría del arte, pero éste, aunque se atuviera a ella, se manifestaba de diversas maneras.

6) Lo más frecuente era evaluar el arte desde un punto de vista moral, pero los resultados de tales evaluaciones eran divergentes. Por un lado, se produce la condena del arte por ser perjudicial (lo que empezó muy temprano, ya con San Agustín, San Jerónimo²⁹, Tertuliano³⁰ y Gregorio Magno³¹, y se reveló más tarde en las corrientes ascéticas). En el polo opuesto figuraba el amor por el arte, profesado por el movimiento franciscano. Mas los que lo censuraban lo hacían como predicadores y no como estéticos.

En el presente panorama resulta excepcional la postura de los iconoclastas, que apoyaron el arte profano y combatieron el religioso. La teoría ascética no fue sino una simple teoría, que no contó con un equivalente en el campo del arte, y en ningún momento, a lo largo del medioevo, dejó el arte de ir desarrollando sus propias conclusiones.

7) Tanto en la antigüedad como en los siglos medios, el concepto del arte no se redujo al de las “bellas” artes, que no fueron separadas como grupo diferenciado, ni aisladas de las ciencias y de la artesanía.

La clasificación de las artes, elaborada por Hugo de San Víctor³², la más completa de las clasificaciones medievales,

²⁹ Jerónimo de Estridón, 340-420.

³⁰ Quinto Septimio Florente Tertuliano, 160-220. Siglo II.

³¹ Gregorio Magno, 540-604. Primer monje en alcanzar la dignidad pontificia (ser Papa).

³² Hugo de San Víctor, 1096-1141.

distinguía las artes teóricas (las ciencias) y las mecánicas (la artesanía), mas no las bellas artes. Y tampoco los pensadores medievales tuvieron a las bellas artes por superiores a las demás. Cuando tenían que citar las artes superiores, se referían a las liberales, es decir, a las teóricas. Y entre éstas, de las hoy conocidas bellas artes sólo figuraba la música. La arquitectura, por ejemplo, era incluida entre las artes mecánicas, mientras que la pintura y la escultura no estaban asignadas a ningún grupo concreto y en la práctica social eran tratadas como artesanales. La poesía perdió la posición excepcional de la que había gozado en la antigüedad: el poeta dejó de ser un vate, pero conservó, sin embargo, un puesto muy elevado, ya que la poesía fue incluida en la retórica, es decir, en la ciencia.

A parte de estas convicciones, referentes al arte y más o menos divulgadas, en la teoría medieval aparecieron ciertas observaciones e ideas incidentales que a veces eran más acertadas y modernas que las mismas convicciones, pudiendo ser consideradas sin embargo como adorno de la estética medieval. Nada más que un adorno, ya que no caracterizaban en realidad la estética de este período, ni sobrepasaban los límites de ideas individuales, ni penetraron en definitiva en la mentalidad e ideología medievales.

La mayoría de aquellas observaciones provino de San Agustín y de Escoto Erígena³³ y, más tarde, de los Victorinos, de San Buenaventura y de Santo Tomás, concerniendo a la psicología del artista y del espectador, al origen y a las diversas posibilidades del arte, y figurando entre ellas idea tales como la tesis agustiniana del realismo, según la cual el arte saca de la realidad los *vestigia pulchri*³⁴, o la distinción de San Buenaventura que afirmaba que la belleza de una obra de arte es la belleza de las cosas representadas o la belleza de la propia representación.

³³ Juan Escoto Eriúgena o Erígena, 810-877.

³⁴ “las huellas de lo bello”.

En realidad, resulta de lo más natural que el arte y la teoría del arte de una época dada sean coincidentes. Son, en efecto, dos fenómenos paralelos, una la expresión práctica y la otra la teórica de la actitud ante el mundo típica de una época. Amén de que la teoría suele nutrirse de las experiencias del arte y el arte se guía por las indicaciones teóricas. Así pues, además de ser fenómenos paralelos, se influyen mutuamente.

Dicha situación tuvo lugar en la antigüedad, pero en la Edad Media la relación entre el arte y su teoría fue distinta. La teoría medieval del arte se inspiró en la filosofía y en la teología más que en el arte mismo, mientras que en el arte, a su vez, llegaron a manifestarse autónomamente las necesidades puramente estéticas de la belleza, la forma, el color, el ritmo y la expresión. Es ésta la razón por la que la estética implicada en el arte medieval no coincide con la estética expresada por los teóricos de la época.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. 1987. "Evaluación de la estética medieval", en *Historia de la Estética*. Akal, Madrid. PP: 299-306.

La estética de la Edad Media

de Edgar de Bruyne

La definición del arte

Casiodoro³⁵ resume las definiciones clásicas del arte en el umbral de la Edad Media. Algunas se remontan a Platón y Aristóteles y hacen hincapié en el arte como saber, otras derivan de los estoicos y ponen de releve el arte como creación. Pudo ser Cicerón quien transmitiera la tradición anterior a los autores posteriores, pues él plantea la oposición entre la ciencia y el arte, en parte porque la ciencia tiende a conocer y el arte a hacer: “lo esencial y propio del arte es crear y producir”, dice traduciendo a Zenón y, en parte, porque la ciencia tiene por objeto lo inmutable y lo necesario, en tanto que el arte actúa con lo imprevisible y lo contingente. Casiodoro lo resume en una cuantas palabras: “Que el arte es disposición práctica de cosas contingentes, las cuales también pueden presentarse de otro modo; pero la ciencia [*disciplinam vero*] (es decir, el conocimiento especulativo) se ocupa de esas cosas que no pueden suceder de otra manera”.³⁶

En el siglo XII encontramos la misma doctrina en Hugo de San Víctor, que hace una transcripción literal de Casiodoro, en traducciones como Gundisalvo³⁷, en chartrianos³⁸ como Guillermo de Conches³⁹, y en todos sus epígonos identificados o anónimos.

³⁵ Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, 485-580.

³⁶ Todas las referencias que hace De Bruyne remiten a su *Estudio de Estética Medieval*, Tomo I: *De Boecio a Juan Escoto Erígena*, Tomo II: *Época Románica*, Tomo III: *El siglo XIII*, Madrid. Gredos, 1958-1959.

³⁷ Domingo Gundisalvo, 1115-1190. Traductor Toledano.

³⁸ De la Escuela de Chartres, escuela catedralicia fundado en el 990 y tuvo su esplendor en la primera mitad del siglo XII. Escuela creadora de la universidad de París.

³⁹ Guillermo de Conches, 1080/1090-1145/1150.

Hugo comenta en modo irreprochable las fórmulas de Casiodoro. El arte se realiza en una materia sensible que se supedita y se define por la elaboración de una forma, por ejemplo, la arquitectura. La ciencia consiste en la contemplación de las formas y se explica mediante la sola actividad racional, que es de orden formal, por ejemplo, la lógica. El artista que no actúa como una fuerza ciega de la naturaleza sin duda *sabe* lo que hace y cómo lo hace, por lo que podemos compararle, en mayor o menos medida, al hombre de ciencia que también *sabe* de dónde proviene su ciencia. Pero, incluso desde este punto de vista, el arte es un conocimiento de normas a seguir para producir un efecto exterior y la ciencia es un conocimiento de estructuras y de leyes positivas que son lo que son y se imponen como tales en su necesaria inmutabilidad. Las normas artísticas, esto es, las reglas de la elaboración se aplican además a una materia de la que no es previsible la reacción, el conocimiento que un artista puede tener de la obra que piensa realizar o en la que está trabajando, no es en absoluto comparable, teniendo en cuenta las reglas de la creación, a la ciencia que tiene el matemático de los principios que ve y de las conclusiones a sacar. El artista sólo cuenta con una *opinión* siempre en movimiento relativa al tema de una obra que quizás sea diferente a lo que había proyectado, deseado y previsto. En cambio, el sabio tiene un *juicio* seguro e indudable en relación a las deducciones a las que llega partiendo de los principios inmutables que conoce.

Pero es preciso abstenerse de limitar el arte al puro conocimiento de las reglas abstractas de la técnica. Esta es indudablemente la opinión de Mario Victorino⁴⁰, pero no todos están de acuerdo. El arte, dicen algunos, es un saber hacer y, como tal, conciencia de la manera de aplicarlas reglas *hic et nunc* a una determinada obra (...). La tendencia fundamental es clara, tanto si oponemos “ars in sciencia” [el arte en la ciencia]

⁴⁰ Caius Marius Victorinus o Victorino el Africano, siglo IV. 300?- después de 382.

a “ars in actu” [el arte en acto], como en Victorino, como si aproximamos “angere per atrem” [preocupación por el arte] a “agere de arte” [preocupación desde el arte].

Y también es constante. Vigente en occidente con anterioridad a las nuevas traducciones de Aristóteles, se concreta en el contacto con la literatura peripatética. Citaremos como demostración a Santo Tomás de Aquino, sin olvidar por ello que sus inmediatos predecesores, Grosseteste, Hale y Juan de la Rochelle⁴¹, lo mismo que sus contemporáneos, Buenaventura, Albero Magno y Ulrico de Estrasburgo⁴², piensan exactamente igual que él, pues, como él, se inspiran en la *Ética a Nicómaco*.

¿Qué dice Hales? “La ciencia se orienta hacia el conocimiento, así como el arte se orienta a la realización”. Por tanto, el arte es el principio que preside la elaboración de una forma reflexionando sobre lo que hay que hacer. (...) El filósofo y el artesano se dedican a la misma materia, que es la verdad; pero el filósofo se limita a considerar especulativamente las causas de la verdad, en tanto que el artesano se ocupa del modo de laborar mediante la aplicación de las verdades transmitidas y propuestas. “La ciencia considera las causas de la verdad; el arte, sin embargo, se ocupa más del modo de trabajar de acuerdo con la verdad transmitida”.

Así pues, el arte es un saber técnico, y también tiene algo de prudente y de sabio. Está, como la prudencia, orientado a la acción y dispone de medios enfocados a un fin. Pero como la prudencia (que también se basa en la experiencia de los hombres, en su juicio práctico, y se expresa mediante opiniones probables antes que a través de proposiciones científicas) se define en función del bien del hombre como tal, el arte se determina según el género particular de los resultados que apetece. La medicina y la escultura son técnicas particulares.

⁴¹ Juan de la Rochelle, 1200-1245.

⁴² Ulrico Engelberti, 1225-1277.

Otra cosa son la composición musical y la poética. Se puede ser un buen médico sin ser buen escultor y buen compositor, sin ser buen poeta. Pero en el plano humano, por ejemplo, en el dominio de la vida conyugal, o de la justicia, o de la honestidad, el médico, el músico, el escultor y el escritos se rigen por los mismo preceptos de prudencia moral como tal. El arte no es la prudencia, por mucho que se le parezca.

El arte no es tampoco la sabiduría, aunque los Antiguos calificaran de “sabio” a Fidias y a Policeto; se trata simplemente de reconocer que una forma de saber hacer particular han alcanzado los principios últimos y la perfección suprema, de la misma manera que los sabios logran elevarse a los que la contemplación tiene de más noble y fundamental.

La definición del arte como técnica permite comprender mejor la tradición de la que se hace eco Hugo. Mucho tiempo antes de la existencia de la lógica y de la retórica sistematizadas, los hombres razonaban con exactitud y se expresaban con elocuencia. Calculaban antes de saber aritmética, cantaban antes de elaborar la música y pintaban antes de recibir una enseñanza académica. Actuaban por instinto, espontáneamente, sin una conciencia reflexiva, antes de construir deliberadamente sistemas codificados. Todo lo que sabe la humanidad lo ha adquirido o por un *elan*⁴³ instintivo o por casualidad; lo ha desarrollado mediante la práctica que ha engendrado el hábito empírico; solamente en la última fase, al reflexionar sobre la práctica, hizo una abstracción de las reglas y las agrupó en técnicas. “Todas las ciencia antes de ser artes han sido uso”.

En un principio, la transformación del mundo se efectuó sin reglas, en forma desordenada, a tientas. Al comprobar que unas tentativas daban mejor resultado que otras se descubrieron normas útiles y se formaron ciertos hábitos. Lentamente se tomó conciencia más clara de la leyes de la técnica: se economizó el pensamiento al renunciar a los gestos inútiles o menos

⁴³ *Impulso vital*.

fructíferos; lo que faltaba se amplió con nuevos descubrimientos; se suprimió lo que se reveló estéril y así es como se crearon las técnicas pensadas, depuradas y comprobadas.

Ahora bien, a esta evolución del arte en la especie humana corresponde en parte el saber cómo hacer del individuo. El arte surge de dones innatos a la naturaleza. Principia con múltiples ejercicios que producen hábito. Se acaba en un sabiendo cómo hacer que se acerca a la ciencia. Tres cosas son necesarias en el artista: naturaleza, ejercicios y conocimientos. A la naturaleza corresponde el genio, al hábito la repetición de los actos y a la memoria y al arte un cierto saber intelectual.

Hugo se limita aquí a repetir la tradición grecorromana resumida por Isidoro:⁴⁴ “La habilidad para hablar se basa en tres (condiciones): naturaleza, talento; formación teórica, ciencia; práctica, constancia. Estas se esperan no sólo en un buen orador, sino en todo artista”.

La Edad Media conoce la existencia y el significado del genio innato, por lo que no se preocupa por investigaciones y explicaciones psicológicas. “El genio –dice con acierto Hugo de San Víctor- es una fuerza de la naturaleza, innata en el alma y válida en sí misma. Surge de la naturaleza, pero puede desarrollarse mediante el ejercicio, fatigarse por un esfuerzo excesivo y atrofiarse por la inacción”.

Consultando las obras más técnicas, o la más burdas, anteriores al siglo X, todas dicen lo mismo. En poesía, el *Arte poética* de Horacio⁴⁵ les revela la teoría democritiana⁴⁶ de la inspiración. “Vale más el genio que el arte reflexivo”. Los autores no se deciden por esta doctrina contraria a la inteligencia; tampoco recuperan la teoría extrema de Victorino,

según el cual el genio no es nada y la técnica lo es todo: “Si falta la técnica, el talento natural... no sirve para nada”. La tesis carolingia⁴⁷ es sintética: para hacer un gran poeta hacen falta genio y arte: no puede existir una sin la otra, por eso una exige el trabajo de la otra. El genio sin el arte sólo será naturaleza bruta, en cambio, la razón es fuente de innumerables medios: ¿es un pedazo de hierro bruto superior a los variados utensilios que el arte extrae de la naturaleza?.

En los talleres de pintura, de orfebrería y de mosaico se enseña la misma doctrina. “La razón por la que los romanos nos aventajan es la fuerza y el esplendor de su genio. Gracias al genio, es decir, a una enorme potencia natural de su espíritu, descubrieron las artes que nos han transmitido”. En música también se atribuyó al genio de Pitágoras no la creación pero sí el descubrimiento de las leyes de la armonía.

Obviamente es el genio el que soporta la influencia de esa fuerza misteriosa que llamamos inspiración. Parece que la Edad Media, al preferir la razón manifiesta a los impulso irracionales, no le prestó gran atención. Señalaremos, sin embargo, que en ocasiones atribuye el carácter genial y engañoso de la poesía antigua a la inspiración de fuerzas diabólicas (y no demoniacas): “A los poetas les estimula un espíritu impuro... escriben poesía inspirados por espíritus impuros”. El artista cristiano se encuentra, por el contrario, bajo la influencia del Espíritu Santo; sin su inspiración no es posible hacer nada bello: “que sin inspiración nadie puede hacer nada así”. El arte es, por tanto, la plenitud de los siete dones:⁴⁸ “Te manifestaré que la gracia del Espíritu te proporcionará lo que de las artes puedes aprender, comprender o inventar”.

Si se desea tener una idea más o menos exacta de algo que la Edad Media incluía en el concepto de “arte”, no debe uno

⁴⁴ San Isidoro de Sevilla, 556-636.

⁴⁵ Horacio, poeta romano 55 a. C - 8 a. C.

⁴⁶ De Demócrito, filósofo griego pre-socrático 460 a. C.-370 a. C.

⁴⁷ Reino franco que dominó a Europa entre el siglo VIII y el siglo IX.

⁴⁸ Los siete dones del Espíritu Santo: sabiduría, inteligencia, consejo (discernir sobre el bien), fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios.

limitarse a conciliar el arte con la ciencia, como si el artista fuese una especie de sabio y el oficio un conjunto de reglas abstractas cuyo conocimiento teórico bastara para hacer un creador. La realidad, de la que los autores medievales son perfectamente conscientes, es mucho más matizada: no es posible comprenderla sin una disposición natural, sin incitaciones e impulsos preconscientes del genio, en ocasiones, sin tener la impresión de fuerzas buenas o malas que nos exceden, si las necesidades y los deseos de lo necesario, de lo confortable, del lujo y del placer, sin los conocimientos habituales y experimentales adquiridos y vividos en la práctica.

Lo que queda claro es que lo fundamental en la técnica o en el arte es el saber hacer siguiendo las reglas ya experimentadas. El criterio general que servirá en todas las artes para distinguir lo artístico de lo que no lo es será es *opus subtiliter factum*, es decir, la obra bella, realizada con maestría, aplicando un saber general a un caso concreto.

Comprobamos así que, en lugar de incidir excesivamente en las analogías del arte y la ciencia, ante todo hay que subrayar las diferencias. Según Santo Tomás, es evidente que la razón primera y original de las artes es la de transformar la materia sensible. Dicha transformación supone una intervención corporal. Por ello, las artes fundamentales, las artes en su más estricto sentido, son las artes serviles u oficios. Si se habla de artes liberales es porque éstas, en cierto modo, se asemejan a las técnicas materiales, “por una cierta similitud se llaman artes liberales a diferencia de las serviles”. Incluso las artes liberales difieren de las ciencias que llevan el mismo nombre. La ciencia geométrica estudia las leyes inmutables del espacio con el fin de saber, el arte del geómetra consiste en saber cómo aplicar esta ciencia abstracta a un caso concreto de medición a fin de obtener un resultado práctico. Y la misma diferencia existe entre el conocimiento teórico de la dialéctica y el arte de razonar bien, entre la ciencia abstracta y profesoral de la literatura y la facultad de componer hermosos discursos.

Y, por supuesto, ya que Santo Tomás es aristotélico en bastante mayor medida que otros escolásticos, que, como el, estudiaron la *Ética a Nicómaco*, “traducirá” la definición tradicional del arte en términos peripatéticos. En arte se trata de realizar obras. Las obras suponen un fin. No se llega a un fin sin la acertada utilización de ciertos medios. “El arte no es sino la concepción y la creación, mediante la razón, de un determinado orden gracias al cual la actividad poética, siguiendo unos medios determinados, conduce a la realización de un fin”.

Esta definición debe, obviamente, entenderse en un marco más amplio, un marco a la vez metafísico y psicológico.

Metafísica y psicología del arte

La metafísica del arte es netamente neoplatónica; cristianiza y personaliza la doctrina de Plotino. Pese a que subyace a lo largo de toda la Edad Media y que aparece claramente en los escritos de Boecio y de Erígena, la primera vez que se presenta con amplitud es en el siglo XII, en la Escuela de Chartres.

El artista crea a imagen de Dios. Dios es potencia, sabiduría, amor. Es espíritu y, consecuentemente, creador del orden. Como es todopoderoso, crea el orden universal: como sabio, hace que resplandezca y resuena como una magnífica armonía; como bueno, da a cada elemento aquello que necesita para realizar su fin, colaborando al fin de Todo.

Hugo de San Víctor señaló que el orden como expresión de Sabiduría no coincide con el orden como manifestación de Bondad: en otros términos, una armonía objetiva no implica necesariamente la obtención de un fin práctico. Esta idea reaparece en el siglo XII con Alejandro de Hales y Alberto Magno: el orden aparece simultáneamente como bello y bueno. Si, en consecuencia, la actividad humana imita la operación divina, la obra del hombre también presentará un doble aspecto,

y el arte, que de ella surge, aparecerá bajo dos formas: creará la armonía en la diversidad y, asimismo, el orden como adaptación de los múltiples medios a un fin práctico. En su primer sentido, el arte crea la variedad partiendo de la unidad, en el segundo, realiza la unidad a partir de la multiplicidad: “El arte como regla que trabaja en un fin único (no es) el arte del que trabaja en la diversidad y la armonía de los diferente”. Por desgracia, la tesis no fue desarrollada. Podríamos preguntarnos si fue comprendida.

En cualquier caso, todos los autores coinciden en que Dios crea el Universo representándose en el intelecto. El universo es múltiple, Dios en uno: lo que en el mundo es innumerable, indiferentemente variado y variable, se funde en la unidad, simplicidad e imperturbabilidad de Dios. El arte de Dios radica precisamente en esta intuición absolutamente indivisible de su propia belleza, lo mismo que ésta se ve indefinidamente imitable por las formas bellas limitadas. La unidad en la multiplicidad constituye uno de los aspectos de la belleza en Dios; según Buenaventura, arte y belleza se identifican en él.

Las formas individuales en las que la Belleza puede reflejarse indefinidamente cumplen unas leyes específicas; en la simplicidad de Dios, a cada una de estas leyes corresponde una idea indisolublemente armonizada a todas las otras ideas. Supongamos que en vez de elevarnos trabajosamente de la comparación de una serie limitada de obras de arte a la noción del estilo creador de un artista, pudiéramos tener la intuición concreta de su poder creador convertido en diáfano para él mismo: es evidente que nuestra visión del *arte*, único pero incomparablemente fecundo, produciría más deleite que la contemplación sucesiva de los *artificiata*, es decir, de obras limitadas en su número e imperfectas en su materialización.

Consideramos al propio artista. Trabaja a imagen de Dios. Como Dios, se hace una representación de la forma a realizar, esta representación, aunque perfectamente

determinada, es intelectual en Dios y solamente imaginación de contornos fluidos en el hombre. Como todo el universo se absorbe en la simplicidad del Arte divino, podemos decir que el arte del hombre sintetiza, separándola, todas las obras que tiene capacidad de concebir, Pero, en tanto que Dios lo obtiene todo de su superabundancia y crea gratuitamente por lujo de belleza, el hombre, originariamente, todo lo concibe y produce bajo la presión de la necesidad.

Es una doctrina constante en la Edad Media: “Toda actividad humana –dice Hugo de San Víctor- está dominada por el mismo y único fin: “ut defectuum temperetur necessitas” [defectos que deben de ser ajustados] . El hombre solamente trabaja por necesidad (...) para protegerse contra el clima concibe la arquitectura, por necesidad social crea la oratoria, la poesía y el canto. En nada cambiará este principio, aunque la multiplicidad o agudización de las necesidades se explique teológicamente por el pecado original. Poco importa también la división de necesidades que encontramos tanto de Grosseteste como en Hugo. Aun más notable es el complemento que los autores añaden a la doctrina a partir del siglo XIII. El aspecto fundamental del arte es, sin lugar a dudas, su utilidad, aunque debemos olvidar que ésta se va determinando a lo largo de la historia de la civilización. Se identifica en un principio con lo necesario, abarca después lo confortable extendiéndose a continuación hasta lo conveniente para abarcar el lujo y el puro placer. Tampoco debe sorprendernos que Gundisalvo, ya en el siglo XII, atribuya al arte un triple origen: si bien el arte responde al deseo, el deseo no es tan sólo de lo necesario, sino de todo aquello que satisface la voluptuosidad y la curiosidad

Dios concibe el ideal del mundo por pura espontaneidad espiritual y por un desbordante lujo, las ideas artísticas del hombre, que nacen dominadas por el deseo, están sugeridas por su naturaleza. En esto participa en gran principio de la imitación. El siglo XVII, está siempre presente en los chartrianos y en Hugo de San Víctor, en los traductores y en las

crónicas: “Es obra del artista imitar la naturaleza”. El hombre imita la naturaleza en todo lo que hace (...). Cuando hace un vestido, “dispone” la forma conforme a la estructura de los miembros. El primer escultor imitó la forma humana, el primer pintor –dice Isidoro a imitación de Plinio⁴⁹–, dibujó el contorno de las manos o de las sombras. Según Alano de Lille⁵⁰ incluso el poeta describe personajes humanos al estilo en que los dibuja el pintor.

Pero la imitación es algo más que una mera copia material, es también una trasposición y una prolongación de la actividad de la naturaleza. El hombre observa cuáles son las leyes que permiten a la naturaleza alcanzar ciertos resultados y, siguiendo estas leyes, se esfuerza mediante su trabajo en obtener resultados análogos. Por ejemplo, el arte culinario, que hace cocer los alimentos en el fuego, imita la actividad del estómago que los somete a la acción de la sequedad y la humedad interna. Del mismo modo, el primer arquitecto descubrió contemplando una montaña como se desagua, mientras el agua permanecía estancada en los terrenos llanos y pudría la madera, así creo el techo inclinado. El primer fabricante de ropa observó cómo la naturaleza defendía a los seres contra los peligros externos: a la médula del árbol con la madera y la madera con la corteza, al pez con las escamas y al pájaro con las plumas. Antes de cortar el vestido o de forjar la armadura siguiendo la forma del cuerpo o imitando una *figura*, reprodujo en su orden de movimientos el mecanismo de la naturaleza.

Partiendo de la consideración de la naturaleza el hombre elabora la idea de lo que desea realizar mediante el arte. La obra exterior debe corresponder a la idea concebida: ésta es la fuerza organizadora del cuerpo artístico realizado en la materia. En la creación divina el ser, al menos por su fuerza específica, responde en principio al pensamiento de Dios; en la fabricación

humana, la concepción de lo que se desea ejecutar no va instantáneamente acompañada de su realización. La idea tiene, por tanto, un carácter temporal de previsión, es diferente de la producción: “arte es previsión”. Tampoco es todopoderosa en el espacio, puesto que choca con la enorme resistencia de la materia externa y con la debilidad del cuerpo humano. No sabría cómo llevar a cabo lo que quiere y, como veremos en seguida, es la Edad Media la que paga todas las consecuencias.

Al modelo (*exemplar*) que el artista construye en su imaginación, no responde necesariamente la obra sensible, que no es otra cosa que un reflejo del *ideal-imagen*. Nos encontramos ante un nuevo aspecto de la imitación. La obra material no copia necesariamente y con fidelidad la forma visible –el techo no reproduce la pendiente de la montaña–, pero expresa inevitablemente la representación de lo que el artista crea en su alma. *Es ese modelo espiritual el que la forma imita antes que nada*. “La forma es el modelo en el que piensa el artista para, a imitación y semejanza de él, crear su obra”.

De lo que se trata es de saber si el artista, en la concepción de su “obra representada” se inspira en la ley inteligible e ideal de las cosas o, por el contrario, en su realidad individual y sensible. Para Grosseteste está fuera de duda: podemos considerar la naturaleza de las cosas bajo la clara, total y noble luz de su estructura ideal –y en tal caso el *ejemplar* del artista se modela sobre el *ejemplar* de Dios–, o podemos detenernos en la percepción de las cosas al amparo de la materia –entonces, a la *imagen* que tiembla en la creación corresponde una imagen pasiva en la memoria reproductiva.

Es más o menos lo mismo que dice San Buenaventura al insistir en el carácter estético de las obras de arte, *artificiata*. También para él, el “modelo” que vive espiritualmente en la imaginación creadora es con mucho superior a la “imagen”, que es tan sólo una sombra de la cosa material en la memoria sensible. El modelo, “*exemplar*”, se define en la idea-fuerza que

⁴⁹ Plinio el Viejo, 23- 79, filósofo romano.

⁵⁰ Alano de Lille, 1116/1117-1202/1203, teólogo y poeta.

expresa el poder creador: “el arte, en cuanto modelo, refleja parcialmente al que lo crea”, la imagen, “*imago per modum passivi*” [la forma en su modo pasivo], es simplemente la representación experimentada por la acción de la realidad sensible. En todo caso, se trata de saber si el artista, cuando concibe la idea de la obra, se eleva hasta el ideal suprasensible o se rebaja a la configuración material.

Según San Buenaventura, se puede conjeturar que el artista quiere alcanzar con sus obras belleza, utilidad y permanencia: “Así pues, todo artista tiende a crear una obra hermosa, útil y duradera y cuando posee estas tres condiciones es querida y aceptada”. Como sabemos, la Edad Media sentía, como las otras grandes épocas, la nostalgia de “*monumentum aere perennius*” [monumentos de bronce] y, como los otros, sus poetas prometían la inmortalidad a las mujeres a las que celebraban. (...).

El arte tiende a lo útil, a lo bello, a lo eterno, pero, por desgracia, nos encontramos lejos de la verdad. Ya lo hemos dicho, el arte en sí tiende a la permanencia: “todo lo que procede de la naturaleza y el arte es permanente”, decía Boecio. Pero es evidente que, de hecho, sólo perduran [*sin ser del todo eternos*] los elementos físicos de los monumentos, de las estatuas y de las pinturas. “La obra del hombre pasa... acaba quebrándose como un vasija de barro”. Este pensamiento resume toda la melancolía de la Edad Media.

En lo que respecta a la belleza, ninguna obra de artes es comparable a la naturaleza. Toda obra es expresión de la idea que la concibió. La sabiduría del artista se mide por la armonía interna de lo que crea: “en la composición y disposición de la imagen puede apreciarse la calidad y la grandeza de la sabiduría”. El mundo es magnífico, “una representación honesta y bella”, porque demuestra una sabiduría perfecta, eterna e inmutable que procede de su sustancia espiritual. El genio humano nace y muere, es cambiante e imperfecto, ¿cómo podría

su obras expresas mayor sabiduría y más armonía que la forma de ser natural?.

San Buenaventura se pregunta: puesto que la intención subjetiva del artista participa de la vanidad universal, ¿cuáles son los móviles que inspiran al artista humano? En primer lugar, la gloria: “de manera que con ella trabaja y se enriquece, y en ella se delita”. Pero ¿qué gloria es esa que tantos artistas buscan en la Edad Media, lo mismo que sus sucesores del renacimiento?. El artista práctico quiere obtener éxito y provecho e influir en su entorno; los señores y reyes serían conscientes de ello en esos siglos de la fe. El esteta crea por placer y ahí es donde interviene la moral...

De todo ello se desprende que el artista es humano, demasiado humano. No es Dios. No sabría extraer sustancia nuevas de nada, únicamente hace nuevos arreglos de cosas preexistentes. El artista no produce ni las piedras ni el mármol. “Disponiendo” las primeras construye una casa; arrancándole trozos, talla una estatua, dice San Buenaventura. La forma que saca la naturaleza de la materia primera y amorfa es sustancial, la del artista crea partiendo de cosas ya formadas y, consecuentemente, dotadas de belleza natural, es accesoria. Es natural que una estatuilla de madera arda con una vulgar tea, es accidental que la madera sea tallada en estatua y gracia a ello influya en la conciencia. El arte no llega al principio de las cosas, solamente las utiliza. No consigue procrear la vida, como la naturaleza. Sin embargo, si el artista pudiera, haría obras que le amarían y reconocerían como padre (...).

Aunque en ocasiones hayamos citado a los autores del siglo XIII, la doctrina a la que acabamos de referirnos ya estaba plenamente elaborada en el siglo precedente. Los comentarios sobre Aristóteles precisan de algunas nociones y, fundamentalmente, permiten algunas nuevas observaciones sobre la psicología del arte. A este respecto, la lectura de Santo Tomás de Aquino resulta sugerente. Parece partir del principio

de que el arte es un conocimiento creador. El fin del artista no será el crear una bella obra, sino realizarla en la materia: “El fin de la edificación es el edificio construido”. La perfección de la obra y del arte del que emana se medirá por las cualidades utilitarias, la belleza y la duración del monumento: “La perfección del arte consiste en que la obra es buena en sí misma”. Así, pues, hay que juzgar por la calidad del arte al artista y no por sus intenciones poéticas –y, desde luego, no por sus intenciones morales o humanas-, sino por las cualidades objetivas de la obra que efectúe: “La perfección del arte no se juzga por el artista, sino por la propia obra”.

De lo que se deduce que un buen cuchillo es un cuchillo que corta bien y no un cuchillo fabricado por un cuchillero virtuoso. Al hacer el elogio de un artista se debe examinar su obra y no cuál es su intencionalidad. Pero se debe tener en cuenta otra cosa: puesto que en último término la perfección del arte deriva de la perfección de la obra realizada, habrá que admitir que, en el plano de la conciencia artística, la perfección del genio se evalúa por la perfección del ideal, del plan y del modelo pensado. Cuanto más coincide la representación con la forma de realización, más perfecta es el arte: “La forma artística que el constructor tiene en su mente es la forma de la casa edificada”.

El conocimiento artístico está esencialmente vinculado al sentido de lo concreto y de lo particular. Concluye con la representación de una impresión netamente determinada en el mundo de la experiencia. Se fundamenta en determinados principios generales de los que existe un conocimiento científico: hay reglas en las que todo pintor debe inspirarse. Pero, considerándolo bien, las reglas de la producción concreta son más empíricas que abstractas y científicas. La experiencia tiene mayor importancia que la demostración y esto se hace aún más evidente cuando no se trata de aprender *in abstracto* el funcionamiento de un oficio, sino de aplicar las directrices generales a un determinado caso de producción. En semejantes

circunstancias, el buen pintor “sabe” o “ve” cómo debe plasmar su oficio general. Se trata de un juicio intuitivo completamente distinto al del sabio. Toda conciencia del artista está orientada al hacer y la del sabio al saber. El sabio opera con conceptos, el artista con representaciones concretas. La ciencia del primero llega a certezas concretas y demostrables racionalmente, el saber hacer del segundo es el resultado de la opinión personal y de la experiencia técnica. Antes de la creación, el técnico no puede jamás predecir con certeza lo que en realidad hará con una hipótesis, ya que el caso presupuesto puede presentarse de modo distinto a como se había previsto.

El artista no puede gozar plenamente del arte, es decir, del conocimiento técnico o de su capacidad creadora: no encuentra verdadera satisfacción más que en la obra acabada, pues solamente cuando la obra ha sido un éxito puede verificarse el acierto y la fuerza de su arte.

En esto difiere de Dios: estrictamente hablando, el Creador no se regocija con su obra, se da por satisfecho disfrutando de su arte, pues dirigir al mundo nada añade a su potencia, creadora de belleza. El goce del artista incluye indudablemente cierta satisfacción de sí mismo, pero el artista no solamente disfruta por aquello que cree *poder*; no se siente completamente feliz más que con lo que *hace*: “Pues no le complace sólo su arte el artista, que es la causa de la obra, sino que el artista creador se complace con su obra”. La facultad creadora del escultor es una “previsión” de formas posibles, en tanto que la potencia creadora de Dios ejecuta cuando quiere y como quiere, mediante una simple operación de la visión. El arte es uno, las obras múltiples: el genio no aumenta a medida que se multiplican sus creaciones; sin embargo, a través de éstas, aprende a conocerse y nosotros a descubrirlo.

Queda aun por subrayar la diferencia entre el artista y el profano. Según Plinio, los Antiguos sabían que el placer artístico supremo es una cuestión de experiencia técnica y no de

pura contemplación: (...) Razón por la que el verdadero crítico, decía Quintiliano,⁵¹ no juzga de acuerdo con su propio placer, sino según los criterios objetivos de las reglas: “los críticos entienden las reglas del arte, los profanos, el placer”. La conciencia artística, dice Hale, está orientada hacia la creación y la del que contempla, sólo hacia la percepción: “Esta a la ejecución de la obra; aquélla a la complacencia”. La primera es la conciencia de una potencia real sobre la que se decidirá si llegará a expresarse y en que forma deseará manifestarse: “El artista tiene conocimientos para hacer la casa antes de que se haga”. La conciencia puramente estética sirve para apreciar la visión en las que no ha intervenido: “Quien observa las casas hechas adquiere el conocimiento a partir de las casas”. Distinción que los escolásticos repiten incesantemente: el conocimiento de dios es comparable al del artista, aunque de otra naturaleza que el del hombre, que evoca la visión del contemplador: “El saber de Dios se manifiesta respecto a las cosas creadas como el saber del artista se manifiesta respecto a las obras..., pues las cosas naturales derivan de la inteligencia divina como las cosas artificiales derivan de la inteligencia humana”.

DE BRUYNE, Edgar. (1987) *La Estética de la Edad Media*. Visor: Madrid. PP: 169-187.

⁵¹ Marco Fabio Quintiliano, 35-95.

Selección de textos medievales

Sobre la belleza

“Volví los ojos a las otras cosas que están debajo de ti, y hallé que no del todo son, ni del todo dejan de ser. Existen, porque proceden de ti. Pero no tienen existencia en cuanto no son lo que tú eres. Sólo lo que permanece inmutable existe de verdad.” (San Agustín: *Confesiones*, VII, 11)

“De aquí pasó al dominio de la vista y, recorriendo la tierra y el cielo, advirtió que nada le agradaba sino la hermosura, y en la hermosura las formas, y en las formas las proporciones, y en las proporciones los números.” (San Agustín: *El orden*, II, 15, 42)

“Volví después los ojos hacia las otras cosas y comprendí que te deben el ser que tienen. Vi que todas las cosas finitas están en ti, pero no como en un lugar, sino de manera diferente. Están en ti porque tú las sostienes con la mano de la verdad...” (San Agustín: *Confesiones*, VII, 15)

“Me dijiste también, Señor, con voz fuerte en el oído interior, que tú creaste todas las naturalezas y sustancias que no son lo que tú eres, pero que existen. Y que solamente no tiene ser recibido de ti lo que no existe. El movimiento de una voluntad que se aparta de ti, ése no procede de ti. Tal movimiento es pecado y delito...” (San Agustín: *Confesiones*, XII, 11)

“Existen, pues, el cielo y la tierra, y en alta voz nos dicen que fueron hechos, porque se mudan y cambian. En todo lo que existe y no ha sido hecho no hay nada que no existiera ya antes. Y en esto precisamente consiste el cambio y la mudanza. (...)

Eres tú, Señor, quien los hiciste. Tú, que eres hermoso y por quien ellos son hermosos. Tú, que eres bueno y por quien ellos son buenos. Tú que existes y por quien ellos existen. Pero ni ellos son tan hermosos, ni tan buenos, Creador de ellos. Comparados contigo ni son hermosos, ni buenos, ni tienen existencia.” (San Agustín: *Confesiones*, XI, 4)

“Y, por tanto, todo lo que existe es bueno. Y el mal - cuyo origen trataba yo de encontrar- no es una sustancia, porque si lo fuera, sería un bien. Pues, o sería una sustancia incorruptible -y, por tanto, un gran bien- o una sustancia corruptible -que, de no ser buena, tampoco podría ser corruptible.

De esta manera vi y claramente conocí que todo lo que has hecho es bueno y que no existe sustancia alguna que tú no hayas hecho. Y porque no hiciste todas las cosas iguales, por eso son todas y cada una de ellas buenas y todas ellas muy buenas. Nuestro Dios hizo todas las cosas muy buenas.” (San Agustín: *Confesiones*, VII, 12)

“Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales éstos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cual es el motor de los miembros del propio artista: será el número.” (San Agustín: *El libre albedrío*, II, XVI, 42)

“Toda la belleza del cuerpo consiste en la proporción adecuada de las partes, acompañada de un colorido agradable.” (San Agustín: *Ciudad de Dios*, XXII, 19)

“...Pero para muchos el fin último es el deleite humano, y no quieren aspirar a las cosas superiores para juzgar por qué nos agradan las visibles. Así pues, si pregunto a un arquitecto por qué, cuando fabrica un arco, construye otro igual enfrente de él, responderá, en mi opinión: “Para que los miembros iguales del edificio se correspondan entre sí”. Si continúo indagando por qué elige esa simetría, dirá: “Esto es lo armonioso, esto es lo bello, esto deleita a los espectadores”. No oír nada más: tiene los ojos vueltos hacia la tierra, y no sabe cuáles son las causas de las que depende. Pero a un hombre que mira hacia el interior, y que observa las cosas no visibles, yo insistiré en preguntarle por qué le agradan éstas, para que se convierta en juez del propio deleite humano, pues se sobrepone a él de tal manera, sin dejarse dominar, que no lo juzga según sus normas, sino objetivamente. Y primero le preguntaré si las cosas son hermosas porque gustan o si, por el contrario, gustan porque son hermosas. Él, sin dudar, me responderá que gustan porque son hermosas. Y después le preguntaré por qué son hermosas, y si titubea, añadiré: “¿Será acaso porque sus partes son semejantes entre sí y gracias a su conveniencia crean la armonía?” (San Agustín: *La verdadera religión*, XXXII, 59)

“...Por tanto, si Dios es el mismo ser subsistente, no puede faltarle nada de la perfección del ser. Las perfecciones de todas las cosas pertenecen a la perfección del ser; pues son perfectos en tanto tienen de algún modo ser. De ahí se sigue que ninguna perfección de las cosas le falta a Dios...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.4 a.2)

“Todas las perfecciones que se encuentran en las cosas han de existir necesaria, original y superabundantemente en Dios. Todo ser que comunica la perfección a otro posee ya en sí esta misma perfección, a la manera que el maestro posee la ciencia antes de enseñarla a los demás; y como Dios es el primer motor que comunica a todas las cosas las perfecciones que les son propias, debe poseer y tener en sí

superabundantemente las perfecciones de todas las criaturas. Además de esto, todo ser que posee una perfección y carece de otra, es limitado, o en el género, o en la especie, porque cada cosa está constituida en el género o en la especie que la forma, que es la perfección del ser: es así que lo que está constituido bajo una especie o bajo un género no puede tener una esencia infinita, porque es necesario que la diferencia última que constituye su especie limite su esencia (...) luego; si la esencia divina es infinita, es imposible que posea solamente las perfecciones de un género o de una especie, y esté privada de las demás, y es, por el contrario, esencial que reúna las perfecciones de todos los géneros y de todas las especies” (Santo Tomás: *Compendio de teología*, XXI)

“Aquí debemos considerar que, así como entendemos por bien la perfección del ser, por mal se entiende la privación de esa perfección.” (Santo Tomás: *Compendio de teología*, CXIV)

“No puede haber nada que sea esencialmente malo, porque es siempre necesario que el mal esté constituido en otro sujeto bueno, y, por consiguiente, nada puede haber que sea malo en sumo grado, como puede suceder que haya cosas buenas en sumo grado, porque son sumamente buenas.” (Santo Tomás: *Compendio de teología*, CXVII)

“La proporción se define de dos maneras. Por un lado, es la relación determinada de una cantidad con otra, y en este sentido el duplo, el triple y lo igual son formas de la proporción. Por otro lado, se define la proporción como cualquier relación de un miembro con otro, y así puede existir proporción entre una criatura y Dios, puesto que se relaciona con Él como el efecto con la causa y como la potencia con el acto.” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.12 a.1)

“Decimos que algo es bello porque posee la claridad propia de su género, espiritual o corpórea, y porque está construido conforme a proporciones adecuadas.” (Santo Tomás: *Sobre “Los nombres divinos” de Dionisio*, 302)

“Llamamos bello al hombre cuando sus miembros guardan las proporciones adecuadas en sus dimensiones y disposición, y cuando su color es claro y nítido. Así pues, se debe también llamar bella a una cosa cuando posee la claridad -espiritual o corporal- propia de su género, y cuando está construida con adecuada proporción.” (Santo Tomás: *Sobre “Los nombres divinos” de Dionisio*, 362)

“...para la belleza se requiere lo siguiente: Primero, integridad o perfección, pues lo inacabado, por ser inacabado, es feo. También se requiere la debida proporción o armonía. Por último, se precisa la claridad, de ahí que lo que tiene nitidez de color sea llamado bello...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.39 a.8)

“...Dios es llamado bello como causa de la armonía y del brillo del universo. Por eso la belleza del cuerpo consiste en que el hombre tenga los miembros corporales bien proporcionados, con un cierto esplendor del color conveniente. De igual modo, la belleza espiritual consiste en que la conducta del hombre, es decir, sus acciones, sea proporcionada según el esplendor espiritual de la razón...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, II-a II- a e q.145 a.2)

“...la belleza, como ya dijimos, consiste en cierto esplendor y debida proporción (proporción y resplandor físicos y metafísicos). Pero ambos se hallan radicalmente en la razón, a la cual pertenece ordenar en las cosas la claridad y la proporción...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, II-a II- a e q.180 a.2)

“...Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma. Por eso *se canta al bien por bello*. Pero difieren en la razón. Pues el bien va referido al apetito, ya que es bien lo que todos apetecen. Y así, tiene razón de bien, pues el apetito es como una tendencia a algo...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.5 a.4)

“...Lo bello es lo mismo que el bien con la sola diferencia de razón. En efecto, siendo el bien lo que apetecen todas las cosas, es de la razón del bien que en él descansa el apetito; pero pertenece a la razón de lo bello que con su vista o conocimiento se aquiete el apetito. Por eso se refieren principalmente a lo bello aquellos sentidos que son más cognoscitivos, como la vista y el oído al servicio de la razón, pues hablamos de bellas vistas y bellos sonidos. En cambio, con respecto a los sensibles de los otros sentidos no empleamos el nombre de belleza, pues no decimos bellos sabores o bellos olores. Y así queda claro que la belleza añade al bien cierto orden a la facultad cognoscitiva, de manera que se llama bien a lo que agrada en absoluto al apetito, y bello a aquello cuya sola aprehensión agrada.” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I-a II- a e q.27 a.1)

“...Los deleites de los otros sentidos se manifiestan de modo distinto en el hombre y en los demás animales. En efecto, en los demás animales los otros sentidos sólo producen deleite en relación con el sentido del tacto. Así, el león siente gozo al ver al ciervo o al oír su voz, pero sólo porque puede ser luego su alimento. El hombre, en cambio, encuentra deleite en los otros sentidos no sólo bajo este aspecto, sino también por las sensaciones agradables que encuentra en su objeto. Por eso la templanza se ocupa de los deleites de otros sentidos en cuanto que hacen referencia a los deleites del tacto, no de un modo esencial, sino tan sólo como algo que se deriva de ello. Pero en cuanto que las impresiones de los otros sentidos son agradables por su propia excelencia, como sucede cuando el hombre se

deleita en un sonido armonioso, este deleite no es esencial en orden a la conservación de la naturaleza...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, II-a II- a e q.141 a.4)

“...Lo bello, por su parte, va referido al entendimiento, ya que se llama bello a lo que agrada a la vista. De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. Y como quiera que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza va referida a la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal.” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.5 a.4)

“En efecto, no es bella una cosa porque nosotros la amemos, sino que la amamos porque es bella y buena.” (Santo Tomás: *Sobre “Los nombres divinos” de Dionisio*, 398)

Sobre la imitación (Imitatio)

“Porque una cosa es querer ser falso, y otra no poder ser verdadero. Así pues, las obras humanas, como comedias, tragedias, farsas y otras de este género, podemos asimilarlas a las obras de los pintores y escultores. En efecto, tan imposible es que sea verdadero un hombre pintado, aunque imite la forma del hombre, como lo que está escrito en los libros de los cómicos. Y esas cosas no intentan ser falsas ni por alguna tendencia suya lo son, sino por cierta necesidad de poder seguir la imaginación del artista. Ahora bien, Roscio en el escenario representaba voluntariamente a una falsa Hécuba, siendo por naturaleza un verdadero hombre; pero por aquella voluntad resultaba un verdadero actor, precisamente porque lo imitaba

bien; ahora bien, era un falso Príamo, porque se parecía a él, sin serlo en realidad.

De donde resulta algo maravilloso... todas estas cosas son verdaderas en algunos en tanto son falsas en otros, y con respecto a su verdad, sólo les sirve el ser falsas en relación a los demás... En efecto, ¿cómo podría ser éste que he mencionado un verdadero actor, si no consintiera en ser un falso Héctor...? O ¿cómo podría ser una verdadera pintura, si no fuera un falso caballo?” (San Agustín: *Soliloquios*, II, 10, 18)

“Todo lo natural ha sido hecho por el arte divino; por eso, en cierto modo, es obra artesanal de Dios mismo...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.91 a.3)

“El arte imita a la naturaleza; ahora bien, puesto que el arte imita la naturaleza, es lógico que el principio de la acción sea la cognición artística. Por eso el arte puede imitar los elementos naturales, pues un principio intelectual ordena toda la naturaleza hacia su finalidad, de modo que la obra de la naturaleza parece obra de la inteligencia, al proceder por determinados medios para fines concretos, porque también en la manera de actuar el arte imita a la naturaleza.” (Santo Tomás: *Sobre la “Física” de Aristóteles*, II, 4)

“Vemos que se considera bella una imagen si representa correctamente a su modelo, aunque éste sea feo.” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.39 a.8)

“Nadie se preocupa por reproducir o representar algo, a no ser para crear una obra bella.” (Santo Tomás: *Sobre los “Nombres divinos” de Dionisio*, 366)

Sobre la actividad artística

“Aman los ojos las formas bellas y variadas, los colores claros y agradables. No posea estas cosas mi alma: poséala Dios, que ciertamente hizo esas cosas muy buenas, pero mi bien es Él... Cuán innumerables cosas, con variadas artes y elaboraciones, en vestidos, calzados, vasos y productos semejantes, en pinturas y diversas invenciones que van mucho más allá del uso necesario y conveniente y de la significación religiosa, han añadido los hombres a los atractivos de los ojos... Las bellezas que a través del alma pasan a las manos del artista proceden de aquella hermosura que está por encima de las almas, por la cual suspira mi alma día y noche. Pero los artífices y seguidores de las bellezas externas toman de allí su criterio de aprobación, y sin embargo no toman de allí el modo de usarlas.”

(San Agustín: *Confesiones*, X, 34)

“En efecto, si analizamos el arte rítmico o métrico que usan los que hacen versos, ¿no piensas que tendrá unos números según los cuales construyen los versos? - No puedo pensar de otra manera. - Cualesquiera que sean estos números, ¿crees que desaparecen con los versos o que permanecen? - Que permanecen, evidentemente. - Luego hay que admitir que a partir de unos números permanentes se crean otros pasajeros.”

(San Agustín: *De musica*, VI, 12, 35)

“En el arte la mente aspira a un fin particular... mientras que la moralidad se propone un fin común a toda la vida humana.” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I-a II- a e q.21 a.2)

“...El bien del arte se considera no en el mismo artista, sino más bien en la misma obra de arte, ya que el arte es la recta razón de lo factible, y la producción que no se plasma en una materia exterior, no es perfección del productor, sino de la obra

hecha, como el movimiento es acto del sujeto móvil; y el arte versa sobre lo factible. (...) De ahí que para el arte no se requiera que el artista obre bien, sino que haga una obra buena. Se requeriría, más bien, que el producto del artífice obrase bien; por ejemplo, que el cuchillo cortase bien o que la sierra serrase bien, si estos instrumentos fuesen capaces de actuar por sí, y no más bien ser movidos, ya que no tienen dominio de su acto. Por tanto, el arte no es necesario para que viva bien el mismo artífice, sino tan sólo para hacer una buena obra de arte y conservarla...” (Santo Tomás: *Suma teológica*, I-a II-a e q.57 a.5)

“Ahora bien, cualquier artista trata de dar a su obra la mejor forma posible, no por ella misma, sino respecto a su finalidad. Y si esta forma conlleva algún tipo de fealdad, el artista no se preocupa: por ejemplo, el artista que fabrica una sierra para cortar la hace de hierro, para que sirva a su misión, y no se molesta en hacerla de cristal, que es un material más bello, porque esta belleza es un impedimento para su función.”

(Santo Tomás: *Suma teológica*, I q.91 a.3)

“Pero así como, si viéramos en algún sitio unas letras hermosas, no sería suficiente que alabáramos el arte del escritor por hacerlas semejantes, proporcionadas y hermosas, si no leyéramos lo que a través de ellas nos indicó, del mismo modo el que sólo mira este hecho desde fuera se deleita con su belleza hasta admirar al artífice, pero el que lo entiende es como el que lee. Una pintura se ve de manera distinta a una escritura. Cuando ves una pintura, ya lo has visto todo, ya lo has alabado: cuando ves letras, no es todo verlas, pues intentarás también leerlas.” (San Agustín: *Tratados sobre el evangelio de San Juan*, XXIV, 2 p. l. 35, c.1593)

“...en todas las artes agrada la conveniencia, que por sí sola salva y embellece todo, pero exige a su vez igualdad y unidad, bien en la semejanza de partes iguales, bien en la

proporción de las desiguales...” (San Agustín: *La verdadera religión*, XXX, 55)

“La causa del placer que es el amor. Cada uno se deleita en aquello que posee el objeto de su amor.” (Santo Tomás: *Sobre la “Ética a Nicómaco” de Aristóteles*, III, lectura. 19, n. 600)

“Todas las criaturas consiguen la perfección de la bondad de un fin extrínseco; y como la perfección de la bondad consiste en llegar al fin último, el fin último de toda criatura está fuera de él mismo, que es la bondad divina, la cual no se ordena, en efecto, a un fin ulterior; luego necesario es decir que Dios de todos modos es su bondad, que es esencialmente bueno; pero no las criaturas simples, porque no son su ser, y porque se refieren a alguna cosa extrínseca como a último fin [...] Dios sólo es, por consiguiente, su bondad, y es esencialmente bueno; por el contrario, los demás seres son llamados buenos en razón de la participación que tienen de esta bondad divina.” (Santo Tomás: *Compendio de teología*, CIX)

“Nadie se preocupa por reproducir o representar algo, a no ser para crear una obra bella.” (Santo Tomás: *Sobre los “Nombres divinos” de Dionisio*, 366)

El nacimiento de la ciencia exacta

de Ernst Cassirer

En el relato que Sócrates nos hace, en el *Fedón*, acerca de su trayectoria filosófica, se contrastan con toda nitidez y toda fuerza dos modos fundamentales distintos de considerar y enjuiciar la naturaleza.

El uno se orienta directamente hacia las *cosas*, tratando de captarlas en toda su determinabilidad sensible y de agotarlas en cuanto a sus características y cualidades de hecho, “de apoderarse de los objetos, escrutándolos con los ojos y dirigiendo sobre ellos todos los sentidos”.

Ahora bien, por este procedimiento no alcanzaremos nunca la meta del saber; el alma se ciega ante la estampa abigarrada y multiforme del mundo, si intenta contemplarla directamente. Se trata, por tanto, ante todo, de forjar el instrumento que permita al espíritu soportar de un modo sostenido el espectáculo de esta plétora y esta variedad de las cosas: el camino le conduce nuevamente de los objetos a los *conceptos*, en los que tenemos que esforzarnos por intuir la *verdad* de lo que es, antes de que intentemos llegar a comprender su forma y su concreción empíricas. O, dicho de otro modo: tenemos que recurrir a los postulados primeros y originarios del pensamiento para poder decidir, según que coincidan o no con ellos, acerca del valor o carencia de valor, de la verdad y la realidad de los objetos.

Tal es, según Sócrates, la relación fundamental existente entre los *λογοι* y los *πραγματα*⁵², sobre la que constantemente hay que volver. Platón —cuyo pensamiento se identifica aquí

más claramente que nunca a través de la imagen de Sócrates— no sólo pone de manifiesto en esta fórmula la trayectoria del pensamiento que le llevó a descubrir la *teoría de las ideas*, sino que con ella señala al mismo tiempo el camino por el que tantas veces habrá de progresar la cultura espiritual de la humanidad hacia el descubrimiento de la ciencia deductiva.

Esta relación histórica aporta la prueba indirecta convincente de la fuerza interior y la profundidad objetiva que sostiene los pensamientos fundamentales del idealismo. La bifurcación de los dos caminos que Platón señala por boca de Sócrates caracteriza con una gran fidelidad histórica la pugna que desde el primer momento se abre entre la *investigación metodológica* moderna y la filosofía renacentista de la naturaleza.

El “sentido” —el exterior y el interior—, al llegar a esta época, se esfuerza de nuevo en fundirse con la esencia de las cosas para descifrar el misterio de éstas. Y volvemos a encontrarnos con que, por este camino, no logra captar la *experiencia*, la ordenación y la estructuración del ser con arreglo a leyes, sino solamente la sombra de la realidad, un fantasma de ella. No es la observación exacta, sino una vaga *analogía* basada en las impresiones de los sentidos, lo que decide acerca de las conexiones entre los fenómenos.

Tratábase de desplazar el concepto de fin por el *concepto de fuerza*, pero el contenido objetivo de éste se mantenía por entero dentro de los límites de la concepción antropomórfica. Un ejemplo típico de esta relación y de las limitaciones de esta manera de pensar lo tenemos en el modo como explica Telesio la aceleración de la velocidad de los cuerpos en la caída: así como el hombre procura desembarazarse rápidamente de una necesidad desagradable, así

⁵² La relación fundamental existente entre las razones (pensamientos) y las cosas.

también los cuerpos tienden a acelerar su movimiento hacia el centro de la tierra, que sienten como una gravosa coacción.⁵³

La sensación se transporta directamente al objeto; solamente penetrando en la esencia de las cosas con nuestros propios impulsos y nuestras propias apetencias podemos confiar en llegar a comprenderlas. La ciencia comienza por la solución de este problema: la aceleración se convierte en objeto para ella en cuanto que no se la enfoca como un estado interior de los cuerpos, sino como una relación y una *ley* puramente numérica que cabe comprender y exponer independientemente de las “sustancias” en que se manifiesta. El camino hacia la naturaleza pasa por los *λογoi*⁵⁴ en un doble sentido, ya que éstos significan tanto los fundamentos racionales como las relaciones matemáticas. La trama confusa de las sensaciones no puede ser directamente objeto de investigación: el problema del que arranca la ciencia nace con la elaboración mental de aquéllas, es decir, con la reducción de las cosas existentes a funciones y procesos matemáticos.

Claro está que, en sus comienzos, este resultado no podía manifestarse inmediatamente con la claridad y la nitidez con que ahora se nos revela a nosotros, teniendo ya delante la ciencia matemática de la naturaleza en su forma acabada. Los rasgos simples de la imagen se complican y hacen cambiar la fisonomía de ésta por la acción de una serie de influencias de distinto carácter nacidas de la especial situación histórica de los problemas de la época.

El pensamiento no se enfrenta ya directamente, como en Platón, a la naturaleza misma, sino que se encuentra con un *sistema de conceptos* fijo y plasmado, que pretende contener y circunscribir de antemano dentro de sus límites toda futura observación. Frente a este imperio del concepto escolástico se

invocan los datos de los sentidos y de las percepciones. Es la *experiencia* y sólo ella la que permite al pensamiento llegar a la conciencia y a la comprensión de sí mismo; sin ella no podría éste nunca cerciorarse de cuál es su misión de principio ni de su carácter inagotable. Vistos a la luz de esta auténtica realidad, que sin cesar se renueva a sí misma, los conceptos ontológicos quedan reducidos a simples “nombres”.

Por todas partes, del escepticismo y de la filosofía de la naturaleza, del humanismo y de la física matemática, vemos alzarse la misma exigencia: hay que volver de las palabras a las cosas, de las relaciones entre los silogismos a los nexos mismos de la naturaleza. Todo el valor y toda la responsabilidad del saber se transfiere, así, a las sensaciones como al testimonio más originario y más verídico.

En la fijación del contenido mismo de las sensaciones, en la comprobación y en la delimitación de las observaciones descubre ahora el pensamiento su nueva fuerza y su nueva función metodológica. Ya ventilada y decidida la lucha, se ve claro que la divisa levantada por los partidos contendientes no ha valorado plenamente ni agotado la verdadera significación del problema. Lo que se debatía era la razón de ser de las *percepciones* pero el resultado al que se llega es una nueva concepción y una nueva sistemática del *concepto*. La nueva manera de apreciar la realidad ha conducido, pues —llevada de una necesaria concatenación, con la que ya nos hemos encontrado en las diferentes etapas históricas—, a una reforma de la lógica.

Podemos también comprobar esto a la luz del problema concreto y fundamental que aparece en el centro de todo lo relacionado con el nacimiento y el desarrollo de la nueva concepción de la naturaleza. La lucha en torno a los nuevos principios de la investigación coincide en el tiempo y en cuanto al contenido con la lucha por la moderna concepción astronómica del universo. Ambos problemas se condicionan

⁵³ Telesio (1509-1588) *De merum natura*, II, 12. Filósofo y naturalista italiano.

⁵⁴ *Las razones, los pensamientos.*

entre sí, necesaria e interiormente: en Galileo, sobre todo, podemos observar cómo la defensa del sistema copernicano se convierte para él en el centro y la palanca de todos los puntos de vista abstractos a que va llegando en el campo de la mecánica y en el de la filosofía.

Y el primero que expone de un modo claro e inequívoco los fundamentos de la ciencia empírica, se adelanta también a la nueva concepción de la estructura del universo: Leonardo da Vinci señala la importancia relativa de la tierra como un astro entre otros y sitúa al sol en el centro inmóvil del cosmos.

El entronque entre ambos problemas tiene su raíz en el fundamento *lógico* común. Ya Galileo consideraba como la verdadera gloria del descubrimiento copernicano, más que el resultado mismo, el camino que con él se abría al pensamiento: la fuerza y la vitalidad con que el espíritu afirma y sostiene los fundamentos de la razón, sin dejarse engañar por las apariencias falaces de los sentidos. En la imagen moderna del mundo se ha conquistado un nuevo lugar y un nuevo derecho para la razón. La *intuición* viva de la naturaleza como un todo, su unificación en un “cosmos” armónico: tal es la meta fundamental de todas las nuevas consideraciones.

Pero, al mismo tiempo, se ve claro ahora que esta concepción unitaria no se alcanza directamente por los sentidos, sino que tiene que elaborarse mediante los recursos racionales y matemáticos del conocimiento: la aprehensión de la realidad se logra por medio de una serie de eslabones que sólo puede acreditar el pensamiento, nunca la percepción directa.

La teoría astronómica se da la mano, así, con la metodología general de la ciencia moderna en la misma nota característica: se orienta hacia una profunda interdependencia de lo racional y lo sensible, la cual no conduce, sin embargo, a la confusión de ambos factores, sino, por el contrario, a la afirmación de cada uno de ellos por separado.

Leonardo da Vinci

Para poner de manifiesto la mentalidad científica de Leonardo da Vinci no basta con señalar una por una las nuevas y abundantes concepciones teóricas que su espíritu proclamó en una serie de campos: en la matemática y en la ciencia descriptiva de la naturaleza, en la astronomía y en la historia de la evolución, en la teoría general de la ciencia y en todo un conjunto de aplicaciones técnicas especiales. El *quattrocento* dio al mundo figuras comparables a la de Leonardo por la universalidad de sus intereses y de sus afanes, aunque no por la profundidad y la libertad del pensamiento.

Pero lo que hace de Leonardo un heraldo del futuro de la filosofía y de la ciencia es la unidad del pensamiento *metodológico* fundamental que sirve de hilo de engarce a esta variedad de intereses y la circunscribe y domina. Los apuntes y fragmentos de Leonardo pertenecen por igual a la historia de la ciencia y a la historia del problema del conocimiento, ya que, a la par que nuevos resultados, traen y acusan una nueva conciencia de la forma y del fundamento del saber.

La concepción leonardiana de la naturaleza, en sus comienzos y en sus primeros atisbos, aparece todavía claramente enlazada a las especulaciones de los filósofos de la naturaleza de su tiempo. Y sólo teniendo presente estos nexos podemos medir el camino que el pensamiento hubo de recorrer, en Leonardo, antes de llegar a sus últimos y más altos resultados.

El alma de este gran artista capta intuitivamente la naturaleza como un gran organismo vivo y la plasma y desarrolla en imágenes de gran claridad plástica. La tierra es, para él, un ser animado, cuyo aliento y cuyas pulsaciones percibimos en el flujo y el reflujo de las mareas y cuyo calor vital se desborda en las explosiones volcánicas. El impulso vital

y amoroso del hombre es la clave y la quintaesencia de la naturaleza toda: lo mismo que el hombre arde continuamente en el ansia de la nueva primavera y vive impacientemente espoleado por la esperanza del porvenir, aun sabiendo que no hace más que empujarle a su propia muerte, así también los elementos pugnan todos ellos por salir de la sujeción y del aislamiento a que se ven condenados, para retornar al todo y reintegrarse en él. Nuestro espíritu es el “modelo”, el trasunto en que se nos revela la acción de la naturaleza. Toda fuerza es, por su concepto y por su origen, una entidad espiritual, “la hija del movimiento material y la nieta del movimiento del espíritu”. Pero todas estas imágenes, que empiezan dominando la consideración de la realidad en su conjunto, quedan inmediatamente relegadas a segundo plano cuando se trata de explicar o derivar los fenómenos concretos. El único postulado que aquí prevalece, para Leonardo, es el de la *necesidad*. “La necesidad” —nos dice— “es la maestra y la tutora, el pensamiento central y la descubridora de la naturaleza, su eterno lazo y su perpetua ley”. La necesidad opone su sencillez y riguroso rasero a todas las cavilaciones de la fantasía, a cuantas explicaciones se apoyan en el juego caprichoso de las causas espirituales.

Y el único medio por el que puede aplicarse y ponerse en práctica este rasero son los conceptos de la matemática. Lo decisivo, en la concepción leonardiana de la matemática, es que esta disciplina no sólo empuña el cetro por razón de su certidumbre interior e inmanente de su “certezza” subjetiva, sino que es, además, la premisa obligada para fijar el concepto de las reglas y las leyes de la *naturaleza*. Si nuestro pensamiento se fija en ésta por sí sola, sólo verá en ella un confuso conglomerado de fuerzas ocultas y de efectos maravillosos. Es el criterio de lo matemático el que deslinda la ordenación inquebrantable y sujeta a ley, sin margen para la menor excepción quimérica, de cualquier clase de formas de la

fantasía o del antojo, levantando por tanto una barrera entre la *sofística* y la ciencia.

“Quien rehúse la suprema certeza de la matemática, nutrirá su espíritu con la confusión y jamás podrá imponer silencio a los sofismas, los cuales sólo conducen a interminables disputas en torno a palabras”.

Leonardo destruye con unas cuantas frases el fundamento de las artes y las doctrinas mágicas, sobre las que seguía descansando por entero el conocimiento de la naturaleza de los hombres del *quattrocento* y del *cinquecento*. Todos los fenómenos físicos estriban, según Leonardo, en un conjunto de cambios físicos, que, por serlo, tienen necesariamente que ponerse de manifiesto ante nuestra intuición y poder observarse en sus detalles. Desaparecerá, así, toda acción de las fuerzas espirituales sobre el acaecer material, toda influencia directa de las fuerzas del espíritu sobre la materia: las fuerzas, para poder ser objeto de estudio matemático, tienen que aparecer vinculadas necesariamente a los órganos de la materia y a las condiciones materiales. Ahora bien, en la materia ningún movimiento puede engendrarse de la nada: Leonardo equipara expresamente con los alquimistas y buscadores de la piedra filosofal a quienes se empeñan en descubrir un “*perpetuum mobile*”.

La influencia de los métodos *matemáticos* se revela primordialmente, por tanto, en el hecho de que conduce a una nítida determinación, y a un claro análisis del *concepto de causa*. Rige también en este sentido puramente lógico el juicio que Leonardo emite acerca de la mecánica, cuando dice que es el paraíso de las ciencias matemáticas, por ser en ella donde la matemática “da sus frutos”.

No hace falta que nos detengamos, pues son sobradamente conocidos, en los diversos descubrimientos mecánicos de Leonardo, tales como la formulación de la ley de la gravedad en el plano inclinado y su anticipo del principio de

las velocidades virtuales. Pero, además de esto, Leonardo perfila y formula con gran nitidez y claridad, en el plano de los principios, los *conceptos fundamentales* puros de la mecánica. Discute, ante todo, el concepto del tiempo, que, aun siendo un ejemplo y una modalidad de la magnitud constante, no entra de lleno, sin embargo, en el campo de la geometría (sotto la geometrica potentia). Ciertamente que es el mismo tipo de relación el que existe entre el punto y la línea, de un lado, y el momento indivisible y la extensión infinita del tiempo, de otro; la misma ley fundamental de la divisibilidad infinita es la que domina por igual el espacio y el tiempo y todas las cantidades continuas. Pero el hecho de que pertenezcan a un género común y superior, no debe llevarnos a perder de vista y a esfumar las particularidades específicas que entre estos diversos fenómenos existen. Leonardo postula expresamente la necesidad de describir lo que el tiempo tiene de propio y peculiar, desgajándolo de los criterios de la geometría.

Y con esta afirmación específica del contenido propio del tiempo guarda una relación íntima el significado que, dentro de la concepción total de Leonardo, se atribuye al concepto de la *evolución*. El conocimiento de la historia evolutiva constituye, según él, el ornato y el alimento del espíritu humano.

Vemos ahora, de un modo general, cómo el mismo concepto de la matemática se ensancha y cómo, saltando por encima de la simple geometría, incorpora a sus dominios nuevos campos de problemas. Con ello, y al mismo tiempo, cambia la pauta del valor del conocimiento: la valoración del saber no depende ya de su objeto, sino del grado de certeza objetiva que encierra.

Para darse cuenta de cuán esencial y decisivo es el cambio operado, basta fijarse en la literatura de la época: así, por ejemplo, Fracastoro,⁵⁵ coetáneo de Leonardo más joven que

él, pone en tela de juicio el valor de la matemática, porque ésta, aun conteniendo “cierta seguridad” en cuanto a su argumentación, versa sobre objetos de rango inferior y poco estimables. Las siguientes palabras de Leonardo parecen la respuesta a tales ideas:

“Tan despreciable es la mentira, que aunque diga cosas buenas acerca de las cosas divinas, quita todo valor a lo divino, como excelente la verdad, que ennoblece las cosas más pequeñas que ensalza. Por eso la verdad, aun cuando trate de lo pequeño y lo inferior, está infinitamente por encima de todas las opiniones vacilantes y falsas acerca de los problemas discursivos (*discorsi*) más altos y sublimes... Pero tú, que vives de sueños, te complaces más en las razones y argucias sofisticadas sobre cosas grandes e inciertas que en las conclusiones seguras y naturales, aunque no se remonten a tales alturas”.

Leonardo cifra, pues, su concepto ideal de la verdad y de la razón en el fecundo “pathos de la experiencia”, a la par que, en sentido inverso, el concepto mismo de la experiencia deriva su valor de su necesario entronque con la matemática.

La invocación de la *experiencia* es, ante todo, la expresión viva de la rebeldía contra la autoridad y la tradición. La experiencia es la grande y eterna maestra: la maestra de todos los maestros de la escuela a la que constantemente tenemos que volver los ojos. Si queremos aprehender la naturaleza y comprenderla, tenemos que nutrirnos, no de los pálidos y tergiversados resúmenes que de ella nos ofrecen los libros y los autores, sino en su fuerza y en su vida originales.

Cuanto más nos adentramos en esta realidad originaria, más van esfumándose en ella todas las apariencias de lo arbitrario y lo fortuito: más profundamente se revela ante nosotros la trama de los engarces y los fundamentos necesarios. La experiencia no es otra cosa que la forma exterior de manifestarse las relaciones y las leyes de la razón.

⁵⁵ Girolamo Fracastoro, 1779-1553. Médico y erudito veronés.

La experiencia “nos enseña, como intérprete y mediador entre la naturaleza creadora y el género humano, el modo como aquélla actúa entre los mortales; y nos revela, al mismo tiempo, cómo esta acción, gobernada por la necesidad, sólo puede desarrollarse tal y como se lo ordena la razón, su timonel”.

Toda ciencia nos es descrita, por tanto, como la interdependencia entre estos dos factores fundamentales que son la observación y la razón. El experimento rompe la marcha; pero él mismo no es, de momento, sino un problema que nos empuja a descubrir los fundamentos necesarios de los fenómenos. El pensamiento tiene que invertir la relación de causa a efecto establecida por la naturaleza: mientras que ésta procede de lo simple a lo complejo, de las condiciones al efecto, aquél debe comenzar por el fenómeno complejo que la observación pone ante nosotros, para reducirlo analíticamente a sus elementos fundamentales.

Con estos criterios, se adelanta Leonardo al “método resolutivo” de Galileo y a la ciencia natural moderna. Se revela claramente, además, que el problema aquí planteado jamás puede llegar a resolverse de un modo completo y definitivo: el número de “ragioni”⁵⁶ que jamás se hayan presentado en la experiencia es infinito, sin que pueda, por tanto, llegar a agotarse en ninguna de las futuras etapas del saber.

No existe, a la vista de todo este contexto del pensamiento de Leonardo, ninguna contradicción entre el hecho de que, por un lado, se insista en que todo saber arranca de la sensación y el de que, por otra parte, se atribuya a la razón una función propia, por encima de la percepción y al margen de ella. La tendencia va claramente dirigida a encontrar un concepto intermedio entre estos dos factores fundamentales. No debemos perdernos en la consideración de lo concreto, sino, por el contrario, esforzarnos en llegar a comprender la ley general que planea por sobre ello y lo domina. Pero, al mismo tiempo, no

basta con expresar esta ley simplemente en una fórmula abstracta, sino que debemos aspirar a captarla en su acción viva y en sus manifestaciones *intuitivas* y concretas. La geometría nos señala el camino para conseguir este doble objetivo: encarna, por así decirlo, y pone plásticamente ante nuestros ojos el imperio de las leyes generales de la razón. Y también, y en no menor medida, son un medio para llegar a idéntico resultado y un campo analógico al de la auténtica “filosofía” las artes plásticas, en las que vemos cómo se plasma plenamente el mundo geométrico de las formas del espacio, dominándolas hasta en sus últimos detalles. “Quien desprecia la pintura es también enemigo de la filosofía y de la naturaleza”.

Vemos, pues, cómo los diversos rasgos que informan la naturaleza espiritual de Leonardo convergen hacia una meta armónica y última. La fuerza creadora de la fantasía es para él, al mismo tiempo, un recurso fundamental y una condición de la investigación teórica: sólo podemos gloriarnos de *comprender* aquello que nosotros mismos sabemos proyectar y bosquejar en nuestro espíritu, y no lo que la naturaleza misma nos ofrece espontáneamente y sin darnos a elegir. Pero esta potencia interior de configuración y de creación, con la que nos adelantamos a la observación de los hechos, tiene al mismo tiempo sus reglas y sus límites en el modelo ideal trazado por la matemática. La auténtica intuición y las verdaderas especulaciones del investigador se diferencian de una vez para siempre de la vaga y voluble fantasía de los “espíritus soñadores” (vagabondi ingegni). También en el descubrimiento del concepto de la naturaleza se hace valer aquel *idealismo* estético de Leonardo expresado por él en el principio de que sólo es duradera y estable la belleza que el espíritu del artista traslada a la materia, y no la que aparece adherida a ésta en cuanto tal.

El destacar y deslindar la función y el valor especiales de la “imaginación” dentro del conjunto del conocimiento humano, constituye un empeño general del Renacimiento, que podemos

⁵⁶ *Causas, razones.*

seguir paso a paso hasta llegar a Descartes. En su clasificación de las “potencias del alma”, Campanella⁵⁷ coloca en último lugar, junto al entendimiento discursivo y por encima de la mera reproducción de los sentidos, la actividad propia de la “imaginación”. Ésta, según él, no aspira simplemente a entrelazar los elementos suministrados por la representación para formar nuevas combinaciones, hasta ahora desconocidas, sino, conjuntamente con esto, a algo más: a hacer brotar y a modelar las ciencias mediante el establecimiento de principios y el desarrollo de conclusiones. Y este rango descollante de la “imaginación *espiritual*”, que expresamente se distingue de lo que es la fantasía de los sentidos, no se manifiesta tan sólo en el campo del pensamiento, sino también en los dominios de la voluntad y de los actos. Y no deja de ser significativo el hecho de que Campanella reivindique el papel de la imaginación, sobre todo, en el campo de la política, es decir, en aquel en que con mayor pureza hubo de acusarse la capacidad ideal de plasmación de este pensador. En cambio, no creía que esta nueva función espiritual que él se esforzaba en situar sobre fundamentos generales pudiera llegar a ser fecunda en cuanto al problema del conocimiento de la naturaleza.

Será Képler⁵⁸ quien hará brotar el nuevo concepto de la *experiencia* por la fusión de los dos elementos fundamentales que caracterizan también el pensamiento de Leonardo: la libertad y la vitalidad de la fantasía estética y la profundidad y la pureza de la especulación matemática.

CASSIRER, Ernst. 1993. “El nacimiento de la ciencia exacta”, en *El problema del conocimiento*. F. C. E., México. PP: 289-300.

⁵⁷ Tommaso Campanella, 1568-1639.

⁵⁸ Johannes Kepler, 1771-1630. Astrónomo y matemático alemán.

Selección de textos sobre la Pintura

de Leonardo da Vinci

Sobre la belleza

“La luz deleita más a los contempladores que ningún otro estudio acerca de las causas y razones de la naturaleza. De entre todas las grandezas de las matemáticas, la demostración es la que, evidentemente, premia el ingenio de los investigadores...” (Proemio: Proemio)

“Si el pintor desea contemplar bellezas cautivadoras, es muy capaz de crearlas, y lo mismo si desea ver cosas que espanten, monstruosas, risibles y bufonescas e incluso conmovedoras; puede ser señor y dios de ellas. Si quiere crear desiertos y parajes, lugares sombríos en la estación cálida, es capaz de hacerlo, al igual que, en la estación fría, lugares calurosos. Si desea valles, o descubrir un vasto campo desde las elevadas cumbres de los montes o, desde allí mismo, avistar el horizonte del mar, es libre de hacerlo; y también lo es si desea ver las altas montañas desde los profundos valles o, a su vez, desde las montañas los valles profundos y las playas. Todo lo que es en el universo, ya sea por presencia, esencia o ficción, en efecto, primero lo será en la mente del pintor y sólo después en sus manos. Y tales esas son tan excelentes que engendran, con solamente contemplarlas por un instante, una armonía proporcionada, tal cual sucede en la naturaleza.” (Parangón: “Acerca de cómo es el pintor, señor de toda clase de gentes y de las cosas todas”)

“El ojo, que refleja a los contempladores de la belleza del universo, es de excelencia tal que, aquél que consiente su

pérdida se priva de la contemplación de las obras de la naturaleza todas, que consuela al alma en su prisión humana. Dicha alma, por gracia de los ojos, se representa todas las variadas cosas de la naturaleza; y debido a esto, quien pierde los ojos, deja su alma en una prisión oscura, donde pierde toda esperanza de ver nuevamente el sol, luz que ilumina el universo todo. ¡Cuántos son aquéllos que sienten profundo odio hacia las tinieblas de la noche pese a ser ellas tan efímeras! ¿Qué harían tales personas si tuvieran que habitar allí de por vida? En realidad, no existe nadie que desee perder la visión en lugar del olfato o el oído. La pérdida del oído acarrea la pérdida de aquellas ciencias que tienen las palabras como fin, pero esta pérdida no implica perder la belleza mundana, la cual radica en la superficie de los cuerpos, tanto naturales como accidentales, que se reflejan en el ojo humano.” (Parangón: *Acerca del ojo*)

“En los animales es mayor el daño causado por la pérdida de la visión que por la pérdida del oído, y esto obedece a varias razones: la primera de ellas es que encuentran su alimento con la vista, y éste es necesario para todos ellos; en segundo lugar, que se aprecia por la visión la belleza de las cosas, y, con más razón todavía, la de aquellas cosas que inducen al amor. De este modo, quien ha nacido ciego no puede prenderse la belleza mediante el oído, pues nunca tuvo noticia acerca de que algo fuese bello. En cambio, sí le queda el oído, mediante el cual sólo percibe las voces y el lenguaje, que se compone de los nombres de las cosas a las que se ha dado nombre. Si ignorara tales nombres podría vivir alegre, tal como podemos verlo en aquéllos que nacieron sordos, o sea, los mudos, a causa del dibujo, con el que se deleita gran número de ellos. Y si afirmas que la visión impide la reflexión sutil y detenida con la que deben penetrarse las divinas ciencias, y que dicho impedimento hizo que el filósofo se privara de ver, yo responderé a esto afirmando que dicho ojo, como rey de los sentidos que es, cumple su tarea obstaculizando los discursos falsos y oscuros, que nos son ciencias, en los cuales se disputa

siempre con gran clamor y amplio gesticular de las manos. Dicho filósofo aun debió privarse del oído, y esto no lo habría ofendido, ya que, seguramente, anhelaba el acuerdo en que los sentidos todos se enredan. Y si ese filósofo se quitó los ojos para liberar su discurso, cree en consecuencia que tal acción era compañera de su razón y de su discurso, ya que fue todo locura. ¿Acaso no tenía la posibilidad de cerrar sus ojos en el momento en que lo poseía tal frenesí, y mantenerlos cerrados mientras tal furor perdurable? Sin embargo, el hombre estaba loco, y loco fue su discurso, y enorme estupidez fue quitarse los ojos.” (Parangón: *Acerca de qué es más perjudicial para el hombre, si perder la vista o el oído*)

Sobre la imitación (la relación arte-naturaleza)

“Quien reprueba a la pintura reprueba a la naturaleza, dado que el pintor, con sus obras, representa las obras de dicha naturaleza. Debido a esto, carece de sentimientos quien así censure.” (Parangón: *Acerca de cómo quien menosprecia la pintura no ama ni a la naturaleza ni a la filosofía*)

“Se debe alabar más la pintura que guarda con lo que imita mayor semejanza. Esto afirmo contra los pintores que tienen la pretensión de corregir la obra de la naturaleza; de esta suerte, a modo de ejemplo, cuando representan un niño de apenas un año de edad, cuya cabeza debería caber en su altura cinco veces y la hacen que quepa ocho, mientras que el ancho de sus hombros debe ser el mismo que el de su cabeza, hacen ésta menos ancha que la mitad de sus hombros, de modo que dan proporciones de un hombre de treinta años a un chiquillo de sólo un año de edad. Ellos han visto incurrir y han incurrido en tal error, y su ejercicio ha penetrado en ellos alojándose con tal

fuerza en su juicio corrupto, que se hallan convencidos que quienes imitan a la naturaleza, y ella misma, grandemente se equivocan al no hacer lo que ellos.” (Técnica de la pintura: *Acerca de qué pintura es más digna*)

“Precisa el pintor de las matemáticas que ocupan a los pintores, una mente que cambie según se le presenten distintos objetos y se halle libre de mayores cuidados, y evitar compañeros que no compartan sus estudios. Y si hallándose en la contemplación de una cuestión se interfiere alguna otra (tal como sucede cuando nuestra atención es atraída por un objeto), debe considerar entonces cuál de ellas es de más difícil descripción y ocuparse de ésta hasta aclararla, que más tarde habrá de ocuparse de la descripción de la otra. No obstante, principalmente, debe la mente del pintor poseer naturaleza similar a la del espejo, que se transforma en colores tan diversos como los objetos que en él se reflejan. Y sus camaradas deben dedicarse a estudios semejantes a los suyos, mas de no encontrarlos, debe atenerse a sus propias especulaciones, que, sin duda alguna, no hallará compañía más útil.” (Técnica de la pintura: *Acerca de la vida del pintor*)

“Cuando deseas comprobar si se corresponde tu pintura exactamente con el cuerpo tomado del natural, debes tomar un espejo y hacer que el objeto se refleje en él. Entonces, compara la imagen refleja y tu pintura, observando si guarda la debida conformidad el sujeto de ambas imágenes. Debes tener por maestro al espejo, ya que los cuerpos se asemejan en mucho sobre su superficie a la pintura. De tal modo, podrás ver cómo las cosas aparentan tener relieve en la pintura realizada en un plano, tal como sucede en un espejo plano. Tanto el espejo como la pintura sólo conocen una superficie, siendo impalpables sus imágenes, y todo lo que se ve acabado y redondo no puede ser abarcado por las manos. Ya que el espejo, tal como ves, representa siguiendo líneas, luces y sombra, los cuerpos con relieve, tu arte, que cuenta con colores, luces y sombras más

intensas que las que posee el espejo, podrá incluso, en caso de que sepas combinar estas cosas acertadamente, simular una gran escena natural que se refleja en un enorme espejo.” (Técnica de la pintura: *Acerca de cómo debe ser un espejo maestro para los pintores*)

“En muchas ocasiones los pintores desesperan copiando del natural, al ver que no poseen sus obras relieve ni vivacidad semejante a la que poseen los objetos reflejados en un espejo, alegando no contar con colores que superen en oscuridad o luminosidad a la naturaleza de las sombras y de las luces de los objetos que se reflejan en tal espejo.

En estos casos acusan ignorancia y no razones, ya que las desconocen. Jamás la cosa pintada tendrá un relieve como la reflejada, por más que sean tanto la una como la otra superficies planas, salvo que se las vea con un solo ojo. Esto se debe a que dos ojos ven una cosa detrás de la otra...” (Técnica de la pintura: *Por qué la pintura nunca puede parecer tan exenta tal como las cosas naturales*)

“La música debe ser llamada hermana menor de la pintura, ya que depende ella del oído que, en comparación con el ojo, es un sentido segundón...” (Parangón: *Acerca de cómo ha de ser la música llamada hermana menor de la pintura*)

“La pintura sirve a un sentido más digno que la poesía [que sirve al oído], y representa las obras de la naturaleza con verdad mayor que el poeta...” (Parangón: *Acerca del pintor y el poeta*)

“...aventaja la pintura a la música y señorea sobre ella, a causa de que no perece al instante de su creación, como la desafortunada música, sino que en sí se mantiene, enseñándote aquello que es sólo superficie como si tuviera vida. ¡Oh maravillosa ciencia!, tú atesoras la belleza transitoria de los mortales, que, de este modo, perduran más que las obras de la

naturaleza, que son continuamente modificadas por el tiempo y empujadas a la senectud final. Y guarda dicha ciencia tal acuerdo con la gloriosa naturaleza como sus obras con esta última. Por lo que es adorada.” (Parangón: *Acerca de cómo ha de ser la música llamada hermana menor de la pintura*)

“La pintura se presenta al espectador sin retraso, exactamente como fue producida por su autor, y produce tanto placer al más noble de los sentidos como puede hacerlo alguna cosa creada por la naturaleza. El poeta, en cambio, que acerca al sentido común cosas semejantes pero a través del oído, un sentido inferior, no brinda al ojo un placer más intenso que si escucháramos un simple relato. Ahora verás cuál es la diferencia que existe entre oír un relato acerca de algo, que da placer al ojo a largo plazo, y contemplarlo con la rapidez con que se aprecian las cosas de la naturaleza; y verás también que las obras de los poetas no son entendidas, incluso cuando se las lee en un intervalo de tiempo prolongado. Efectivamente, se necesita acompañarlas con comentarios de distinta índole, e incluso con esta contribución, sólo en rarísimas ocasiones los comentadores comprenden el alma del poeta. En lo referente a los lectores, con frecuencia sucede que, por falta de tiempo, no leen más que una pequeña parte de las obras, mientras que las del pintor son comprendidas inmediatamente por aquéllos que las contemplan.” (Parangón: *Acerca de las diferencias entre pintura y poesía*)

“...A través de la pintura vuélvense los amantes hacia las simulaciones de lo amado, hablando con las pinturas que representan. A través de ella los pueblos, a su vez, se encaminan a buscar las imágenes de sus dioses fervorosamente; sólo por ellas y no por las obras de los poetas, que sólo los pueden describir mediante palabras. Finalmente, con ella son burlados los animales. En cierta ocasión, pude ver como un perro era engañado por el retrato de su amo, a causa de su semejanza, haciéndole éste fiestas grandísimas. Del mismo modo, vi perros

que pretendían morder y ladraban a perros pintados, y también, vi a una mona hacer tonterías infinitas frente a otra representada, así como golondrinas que pretendían posarse en rejas pintadas.” (Parangón: *Acerca del pintor y el poeta*)

“En circunstancias adecuadas y a la distancia apropiada el ojo se engaña menos que ningún otro sentido, ya que (...) ve a través de líneas rectas que forman una pirámide, cuyo vértice apunta sobre el ojo y su base se apoya ya en el objeto contemplado. El oído, por el contrario, se engaña muchas veces acerca del lugar y la distancia de la fuente de los sonidos, porque éstos no le llegan a través de líneas rectas, como las de los ojos, sino a través de ondas quebradas y tortuosas, así, muy a menudo, sucede que parecen más cercanas que las próximas algunas voces lejanas, debido a su recorrido; de suerte que solamente el eco se desplaza en línea recta. Aún con mayor dificultad localiza el olfato la fuente de un perfume. El gusto y el tacto, por su parte, deben tocar un objeto para conocerlo.” (Parangón: *Acerca de cómo el ojo se engaña menos que cualquier otro sentido*)

Sobre la actividad de la Pintura

“Las ciencias imitables son de condición tal que el discípulo puede imitar al maestro y obtener, de este modo, similares frutos. Éstas son útiles para el imitador, pero no se pueden equiparar en cuanto excelencia con aquéllas que, como otras materias, no pueden ser dejadas en herencia. La primera entre aquellas ciencias inimitables es la pintura; a diferencia de las matemáticas, donde el discípulo obtiene tanto cuanto le lee al maestro, no se la puede enseñar a aquéllos que están negados a ella por naturaleza. No se la puede copiar, como a las letras, en las que el original y la copia valen por igual. Tampoco se

produce por medio de moldes, como la escultura, en la que, en lo referente al mérito de la obra, lo poseen por igual tanto el original como el molde. Ni da origen a infinitos vástagos como los libros de imprenta. Solamente ella se mantiene noble, honrando a su autor y manteniéndose única y preciosa, sin dar a luz hijos semejantes a ella misma. Tal particularidad, la hace más perfecta que aquéllas publicadas por doquier. ¿No vemos pues a los grandiosos reyes del Oriente que, creyendo que disminuiría su fama si su aspecto se divulgase, andan cubiertos y velados? ¿No vemos acaso cómo las pinturas que representan a las deidades divinas son muchas veces cubiertas con mantas de precio elevadísimo? Y cuando son descubiertas, ¿no se hace acaso, antes, una gran solemnidad eclesiástica con variados cantos y diversas músicas, y al descubrirlas la multitud que acude representando en ellas para recuperar la salud y obtener la salvación eterna, tal como lo harían si dicha deidad estuviese allí viva y presente efectivamente? Con ninguna otra ciencia ni obra humana sucede esto, y si afirmas que todo esto no es solamente mérito del artista, sino virtud de lo reproducido, yo contestaré que, en este caso, la mente del hombre podría ser satisfecha permaneciendo en el lecho, en lugar de realizar peregrinajes a sitios difíciles y peligrosos de la manera como continuamente lo vemos. ¿Qué necesidad los empuja a trasladarse, entonces? Seguramente reconocerás que la causa debe encontrarse en dicha simulación de Dios, y que incluso la totalidad de las escrituras serían incapaces de fingirlo en este modo. De modo que, pareciera que la divinidad ama a dicha pintura y ama también a quienes la aman y honran, y se deleita más al ser en ella adorada que en cualquier otro tipo de figura que la reproduzca, y que por medio de ella otorga gracia y salvación, de acuerdo con la creencia de quienes concurren a tales lugares.” (Parangón: *Acerca de las ciencias imitables*)

“Abarca la pintura los diez atributos que posee el ojo: sombra, luz, cuerpo, color, forma, posición, proximidad, lejanía,

reposo y movimiento”. (Proemio: *Acerca de los diez atributos del ojo que interesan a la pintura*)

“Debe ser llamado ciencia aquel discurso mental que se origina en últimos principios, más allá de los cuales nada se puede hallar en la naturaleza que sea parte de tal ciencia, del modo que sucede con las cantidades continuas, o sea: la ciencia de la geometría, que, partiendo de la superficie de los cuerpos, halla en la línea, que es el límite de dicha superficie, su principio. No quedamos, sin embargo, satisfechos con ello, ya que sabemos que la línea tiene como límite el punto y que no existe nada que pueda ser menor a él. De allí que sea el punto el primer principio para la geometría, y no haya ninguna otra cosa, tanto en la naturaleza como en la mente humana, que pueda ser el principio del punto. Y si tú afirmas que con el contacto de la pluma más afilada con una superficie se crea un punto, te responderé que no es verdad, y que dicho contacto produce un área alrededor de un centro, y que el punto se ubica en ese centro. Tal punto no tiene participación en la materia de dicha superficie, y aunque se reunieran todos los puntos del universo, tampoco podrían tener parte alguna. Suponte tú, imaginar un todo que se halle compuesto por mil puntos, y que dividieses algunas partes de dicha cantidad por mil, entonces muy bien puede afirmarse que la parte obtenida sería igual al todo. [...] el punto en sí mismo no vale nada, y la totalidad de los puntos del universo equivalen, en sustancia y valor, a uno solo.

Ninguna investigación humana puede recibir el nombre de ciencia sin pasar antes por demostraciones matemáticas, y si dices tú, entonces, que participan de la verdad aquéllas ciencias que tienen en la mente su principio y su fin, yo no te lo concederé, pues tengo muchas razones para negarlo. La primera de ellas, porque en dichos discursos propios de la mente no se llega a la experiencia, sin la cual no se produce certidumbre alguna.” (Parangón: *Acerca de si es o no es una ciencia la pintura*)

“El punto es el primer principio de la ciencia de la pintura; lo siguen la línea, luego la superficie y el cuerpo, que se viste de tal superficie. Esto conviene a lo representado, es decir, el cuerpo, dado que, sin duda alguna, no comprende la pintura otra cosa sino la superficie en la que las figuras de cualquier cuerpo son representadas.” (Parangón: *Primer principio de la ciencia de la pintura*)

“La superficie plana halla en su simulación perfecta en cualquiera otra superficie plana que se sitúe frente a ella. Demuéstrese de este modo: sea la primera superficie plana rs , y sea una segunda superficie plana oq . Afirmando que dicha superficie rs se encuentra comprendida en su totalidad en la superficie oq , y que lo está también en o , en q y lo mismo en p , debido a que rs es base del ángulo o , del ángulo q , del ángulo p y de los infinitos ángulos que tracemos a partir de oq .” (Parangón: *Principio de la ciencia de la pintura*)

“La sombra es segundo principio de la pintura, ya que los cuerpos se fingen por su medio; daremos los principios de dicha sombra y podremos modelar la superficie con ellos.” (Parangón: *Segundo principio de la pintura*)

“Sé muy bien que, debido a que no soy literato, a algún fatuo le parecerá razonable condenarme. (...). Afirmarán que no puedo expresar acertadamente aquello de lo que deseo ocuparme por carecer yo de letras. ¿Acaso no saben que mis cuestiones han de ser tratadas, más que por las palabras, por la experiencia? Ella fue maestra de aquéllos que escribieron bien; la tomo como maestra de este modo, y en toda ocasión apelaré a ella.

Si yo no supiera, cual es su caso, referir de otros autores testimonios, aduciré una cosa mucho mayor y más digna, maestra de los maestros: la experiencia. Tales pomposos engreídos van y vienen, arreglados y revestidos no con fatigas propias, sino, ajenas; y quieren, además, regatearme las mías. Y

si me desprecian a mí, inventor de profesión, cuánto más deben ellos ser execrados, que nada inventan, y no son otra cosa que pregoneros y fanfarrones de obras que tampoco les pertenecen.”

(Proemio: Proemio)

“Acerca de un saber, decimos que es mecánico cuando surge de la experiencia, científico, cuando su inicio y finalización se hallan en la mente, y semimecánico cuando surge de la experiencia y desemboca en la operación manual. En mi opinión, sin embargo, tales ciencias son vanas y rebosan de errores, dado que no nacieron de la experiencia, fuente de todas las certezas, así como tampoco son confirmadas por ella; y que ni su origen, vía, ni fin pasan jamás a través de alguno de los cinco humanos sentidos. (Y si dudamos nosotros de alguna cosa que nos llega a nuestros sentidos, cuándo más habremos de dudar de cosas extrañas a tales sentidos, como el alma, la esencia de Dios, y otras semejantes que son objeto de constantes debates y disputas. Ciertamente, sucede que cuando falta a razón, los gritos toman su lugar, cosa que no sucede con las cosas ciertas. Entonces, diremos que no puede haber verdadera ciencia allí donde se grita, ya que la verdad posee una única meta, la cual, una vez proclamada, destruye el pleito para siempre; y en el caso de que dicho litigio resucitara, es tal ciencia poco clara y mentirosa, y no renovada certeza).

Verdaderas ciencias, por el contrario, son aquéllas que han penetrado en los sentidos gracias a la experiencia; silenciando de esta suerte toda disputa, las cuales no adormecen a los investigadores, y que proceden siempre partiendo de primeras verdades y principios evidentes, punto por punto, sin interrupciones, hasta el final; de la forma en que es comprobable en las fundamentaciones matemáticas, según sabemos: número y medida o, incluso, aritmética y geometría, que toman como verdadera suma la cantidad continua y discontinua. En matemáticas no argumentaríamos que tres más tres da aproximadamente seis, ni que fuera inferior a dos rectos la suma de los ángulos de un triángulo. Toda argumentación es reducida

al silencio eterno, y pueden así estas ciencias ser disfrutadas en paz por sus devotos, cosa que no sucede con las ciencias falaces de la mente...” (Parangón: *Acerca de cuáles ciencias son mecánicas y cuáles no*)

“Están comprendidos en la ciencia de la pintura los colores todos de la superficie y las imágenes de los cuerpos que se revisten de ellos, su lejanía y proximidad de acuerdo a la proposición entre las distintas disminuciones y las distancias diversas. Dicha ciencia es madre de la perspectiva, es decir, la ciencia que estudia las líneas de la visión, la cual se divide en tres partes. La primera de éstas comprende solamente la construcción de los cuerpos mediante líneas; la segunda, el difuminado de los colores de acuerdo a las diferentes distancias, y la tercera, es la pérdida de definición de los cuerpos de acuerdo a las distintas distancias...” (Parangón: *Qué abarca la ciencia de la pintura*)

“La pintura solamente abarca la superficie de los cuerpos; la perspectiva que presentan, el crecimiento y el decrecimiento de tales cuerpos y de sus colores, ya que un objeto que se aleja del ojo pierde color y tamaño proporcionalmente al aumento de dicha distancia. De aquí se deduce que el arte de la pintura es filosofía, dado que la filosofía se ocupa del crecer y menguar de los cuerpos a causa del movimiento, según se afirmaba en la proposición anterior, que bien podría invertirse diciendo: los objetos percibidos por los ojos adquieren mayor tamaño y nitidez en el color según disminuye la distancia que los separa de los ojos que los perciben.” (Parangón: *Acerca del modo en que la pintura abarca todas las superficies de los cuerpos y se extiende en ellas*)

“La pintura abarca la forma, la superficie y el color de todas las cosas de la naturaleza, mientras la filosofía penetra los cuerpos y considera sus propiedades intrínsecas, aunque no

queda satisfecha con tales verdades. El pintor, en cambio, sí se satisface, dado que atrapa la verdad primera de dichos cuerpos, ya que el ojo engaña menos.” (Parangón: *Acerca de cómo, en tanto la filosofía sólo considera las propiedades de los cuerpos naturales, la pintura abarca las superficies, los colores y las formas de los cuerpos naturales*)

“La luz deleita más a los contempladores que ningún otro estudio acerca de las causas y razones de la naturaleza. De entre todas las grandezas de las matemáticas, la demostración es la que, evidentemente, premia el ingenio de los investigadores. Ha de ser la perspectiva, entonces, el discurso preferido frente a todos los demás discursos y disciplinas humanas. En su ámbito, la radiante línea se combina con métodos demostrativos que son, no sólo gloria de la matemática, sino también de la física, y con flores tanto de la una como de la otra se embellece. En vista de la gran amplitud que alcanzan sus axiomas, los reduciré yo a conclusiones breves, presentándolos según su demostración matemática y orden natural...” (Proemio: Proemio)

“Las perspectivas son tres: la primera entre ellas se ocupa de las razones por las cuales menguan los objetos en la medida en que se alejan del ojo, y se la llama perspectiva menguante; la segunda trata de la variación que sufren los colores según se alejan del ojo, y la última de ellas entraña la afirmación de que los objetos resultarán más indefinidos según se alejen. Sus nombres son los siguientes:

Perspectiva menguante.

Perspectiva del color.

Perspectiva lineal”.

(Proemio: *Acerca de las tres perspectivas*)

“La pintura utiliza tres partes de la perspectiva; la primera de ellas se ocupa de la pérdida de tamaño, a medida que se alejan del ojo los cuerpos opacos. La segunda entre éstas se ocupa de la pérdida de contorno definido de tales cuerpos

opacos. La tercera, de la pérdida de tamaño y color a grandes distancias.” (Proemio: *Acerca de pintura y perspectiva*)

“De las partes de la pintura, la primera de ellas se ocupa de que los cuerpos por ella representados aparenten sobresalir, y que las campiñas que los rodean, contrariamente, parezcan hundirse en la pared sobre la que están pintados de acuerdo con las distancias. Todo esto se realiza con la ayuda de las tres perspectivas, o sea, la mengua de los límites de los cuerpos, la mengua de sus tamaños y la mengua de su color. De tales tres perspectivas, la primera de ellas resulta de la conformación del ojo, mientras las otras dos tienen su causa en el aire que se interpone entre los objetos y el ojo que los contempla. Se ocupa la segunda parte de la pintura de que las actitudes de las figuras sean adecuadas y variadas, de modo que no parezcan los hombres todos hermanos, etc. (...)

Dichas reglas hacen que tengas un juicio libre y recto, ya que nace el juicio del comprender correctamente; y el comprender correctamente surge de la razón, la que deviene de reglas concretas; y tales reglas provienen de la experiencia, única madre de todas las ciencias y todas las artes. De este modo, teniendo presentes los preceptos de dichas reglas, serás capaz, con juicio acertado, de reconocer toda obra desproporcionada, sea bien por causa de la perspectiva, o por las figuras o por otras causas.” (Proemio: *Acerca de las partes de la pintura*)

“La pintura tiene su fundamento en la perspectiva, que no es otra cosa que el conocimiento exacto de los procesos de la visión, que solamente entienden de la recepción de los colores y las formas de todos los objetos que se sitúan frente al ojo mediante una pirámide. Digo que por medio de una pirámide ya que no hay objeto, por más pequeño que éste sea, que tenga un tamaño menor que el lugar en el ojo donde convergen dichas pirámides. Ya que si trazas líneas a partir de los límites de cada cuerpo y las haces converger como un haz en un solo punto,

tales líneas darían lugar a una pirámide.

La perspectiva no es otra cosa que una demostración por medio de la razón, que se utiliza para considerar cómo los objetos frente al ojo transmiten a éste su imagen mediante una pirámide lineal. Entendemos por pirámide un conjunto de tales líneas que convergen desde una distancia determinada en un solo punto del ojo, partiendo de los límites de cada cosa.

La perspectiva es demostración por medio de la razón que permite comprender mediante la práctica cómo transmiten lo objetos su propia imagen mediante pirámides lineales convergentes en el ojo”. (Perspectiva lineal: *Acerca de la pintura lineal*)

“Si a una distancia muy corta los contornos acabados de los cuerpos oscuros son invisibles, más lo serán a distancias muy grandes. Y si conocemos las formas de todos los cuerpos oscuros, por su contorno, y dicho conocimiento del cuerpo como un todo desaparece a grandes distancias, más aún desaparecerá el conocimiento de su contorno y de sus distintas partes.

Entre los cuerpos oscuros de magnitud semejante, la disminución en la apariencia de su forma es tal según la distancia del ojo que las contempla. Sin embargo, esta proporción es inversa, ya que cuando la distancia es más grande, dichos cuerpos se ven menores, y cuando la distancia es menor parecen mayores...” (Perspectiva menguante: *Acerca de la perspectiva menguante y el contorno de los cuerpos oscuros*)

“...Sabes que en un aire de densidad pareja y uniforme, las cosas más lejanas vistas a través de él, tal como lo son las montañas lucen, debido a la gran cantidad de aire que se interpone entre tu ojo y ellas, de color azul, y casi del mismo color que el aire cuando el sol se halla al este. Deberás pintar entonces, el primer edificio sobre el muro de color real, y menos definido y de un tizne azul el más lejano. Al que desees ver como cinco veces más alejado deberás hacerlo cinco veces más

azulado. Siguiendo esta regla lograrás que los edificios que, situados sobre una línea, parecieran poseer dimensión semejante, se pueda saber cuál de ellos es el más lejano y cuál el de mayor tamaño.

El medio que la halla entre el ojo y la cosa observada la tiñe con su color, al igual que el cristal rojo hacer ver rojo a todo lo que se ve detrás de él.

Guárdate de que la perspectiva del color no se halle en desacuerdo con los diferentes tamaños de los cuerpos, esto es, que decrezca la viveza de los colores tanto como el tamaño de los cuerpos según la distancia.” (Perspectiva del color y perspectiva aérea: *Acerca de la perspectiva aérea*)

“Como los escritores no tuvieron noticia alguna de la ciencia pictórica, no han podido describir sus grados y sus partes. Por culpa de la ignorancia, ya que ella no tiene su fin en las palabras, ha quedado, de este modo, relegada de las ciencias mencionadas, sin que disminuya por ello su naturaleza divina. No sin razón se olvidó su nobleza, que se ennoblece a sí misma sin la asistencia de otras lenguas y no de otro modo, al igual que la grandiosa obra de la naturaleza. Y no se debe culpar a la pintura si los pintores no han escrito acerca de ella y no la han reducido a ciencia, ya que no es menos noble por ello, aunque algunos pocos artistas hagan de hombres de letras, ya que sus vidas no les alcanzarán para comprenderlas. ¿Acaso afirmaríamos que no hay virtudes en las piedras y en las plantas, sólo porque éstas hayan sido ignoradas por los hombres? Por cierto que no. Por el contrario, diremos que tales piedras y plantas tienen su nobleza en sí mismas, sin necesidad de las palabras de los hombres.” (Parangón: *Acerca de por qué no se cuenta a la pintura entre las ciencias*)

“...Y si tú sostienes que esas ciencias verdaderas y evidentes deben considerarse mecánicas, ya que no pueden concretar su objetivo sin recurrir al trabajo manual, te responderé que lo mismo sucede a todas las artes que se

deslizan por las manos de los escritores, similares todas ellas al dibujo, parte constitutiva de la pintura. La astrología y las demás ciencias recurren a operaciones manuales, aunque en su origen sean mentales; de la misma manera la pintura, aunque primero se plasma en la mente de su hacedor, sin la operación manual no puede lograr su perfección. Los principios verdaderos y científicos de la pintura determinan, en primera instancia, qué debe ser un cuerpo que posee sombra y qué debe ser sombra primitiva y qué sombra derivada y qué debe ser luz, o sea: oscuridad, luz, color, figura, cuerpo, distancia, posición, cercanía, reposo y movimiento. Cosas que se pueden comprender con la sola mente, sin necesidad de tarea manual. Todas ellas componen la ciencia de la pintura, que reside en las mentes de los contempladores, y de la que más tarde nace la implementación manual, más digna, en cierto grado, que la contemplación o ciencia precedente.” (Parangón: *Acerca de cuáles ciencias son mecánicas y cuáles no*)

“Quienes realizan la práctica sin poseer la ciencia, actúan igual que el piloto que navega sin timón ni brújula: nunca conocerá su derrota con certeza. La práctica debe ser siempre construida sobre acabada teoría, de la cual la perspectiva es puerta y guía. Sin ésta, nada podrá hacerse correctamente en pintura.

El pintor que copia tan sólo a mérito de práctica y buen ojo, es como el espejo, ya que refleja en sí las cosas que observa, pero no tiene cabal conocimiento de ellas.” (Proemio: *Acerca del error de los que sin ciencia se sirven de la práctica*)

“Muchos hombres poseen por la pintura amor y afán, mas no disposición. Observamos esto en los muchachos que ignoran toda diligencia y dejan sus dibujos sin rematarlos, con sombras.

En primer lugar, el joven debe aprender perspectiva, y más adelante, las medidas de todos los cuerpos. Luego guiado por un buen maestro, acostumbrarse a los primorosos miembros.

Después debe acercarse a la naturaleza para corroborar lo que ha aprendido por razón. Luego, por un tiempo, deberá observar la obra de diferentes maestros. Finalmente, deberá acostumbrarse a llevar su arte a la práctica.” (Técnica de la pintura: *Advertencia hacia los jóvenes interesados en la pintura*)

“La ciencia de mayor utilidad será aquella cuyos frutos sean más comunicables y, contrariamente, será la menos útil la que sea menos comunicable. Dado que depende del sentido de la vista, el objetivo de la pintura es comunicable a todas las almas del universo, pues el sentido de la vista tiene un camino hasta el sentido común que es diferente que el del oído; en virtud del cual la pintura no necesita de intérpretes de las distintas lenguas, como sí lo necesitan las letras, ya que inmediatamente satisface al hombre de un modo similar al que lo hacen las cosas que son producto de la naturaleza; y no sólo al hombre, sino a los animales también, tal como pudo constatarse con el retrato de un hombre al que sus hijos pequeños acariciaban, así como lo hacían el gato el perro de la casa, y esto era algo grande de ver.

La pintura presenta las obras de la naturaleza a los sentidos con verdad y certeza mayores que las letras o las palabras, aunque éstas representan con verdad mayor a las palabras que la pintura. Sin embargo, también diremos que sea más admirable la ciencia que represente las obras propias de la naturaleza que aquélla que represente obras de artífice, o sea, obras propias del hombre, tales como las palabras o la poesía, expresadas por la lengua humana.” (Parangón: *Acerca de cuál ciencia es más útil y en qué radica su utilidad*)

“...La pintura conmueve más velozmente a los sentidos que la poesía; y si afirmas que puedes arrastrar con palabras a un pueblo ya hacia el llanto, ya hacia la risa, te contestaré que quien conmueve no eres tú sino el orador, merced a una ciencia que no es poesía. Sin embargo, el pintor, moverá a risa y no al

llanto, ya que éste es accidente más violento que aquélla. Un pintor realizó una pintura tal que bostezaba al instante quien la contemplaba, y dicho accidente se repetía mientras mantuviera la vista puesta en ella, que representaba a una persona bostezando. Otros pintaron escenas libidinosas tan lujuriosas que empujaban a quienes las contemplaban a idéntico desenfreno; y la poesía no producirá este efecto.” (Parangón: *El pintor disputa con el poeta acerca de qué diferencia hay entre pintura y poesía*)

“La pintura abarca y comprende todas las cosas visibles en sí misma; cosa que jamás logrará hacer, en su pobreza, la escultura, según lo que se sigue: el color de cada una de las cosas y su valor. Simula la pintura cosas transparentes, mientras muestra el escultor las formas de los objetos, despojados de su artificio. Sugiere el pintor la distancia, alterando el color del aire situado entre el ojo y los objetivos; muestra las brumas y cómo se ven difusos los objetos a través de ellas; también la lluvia que enseña detrás suyo las nubes, las montañas y los valles; el polvo que levantan los combatientes al moverlo; la transparencia cambiante de los ríos, así como los peces jugueteando entre la superficie y el lecho, la arena y los guijarros pulimentados de variados colores, la hierba verde que festonea sus márgenes bajo el agua; también las estrellas, situadas a alturas diferentes sobre nuestras cabezas; así como una cantidad innumerable de otros efectos que la escultura es incapaz de alcanzar.” (Parangón: *Parangón entre la escultura y la pintura*)

“Si debe ver el ojo un objeto situado demasiado próximo, no podrá verlo claramente; así le sucede al que pretende ver la punta de su propia nariz. Debido a esto, y a modo de regla general, nos enseña la naturaleza que nunca será visto claramente un objeto si la distancia entre dicho objeto y el ojo no es, al menos, pareja al tamaño del rostro. (...)

Más retendrá y conservará el ojo la imagen de los cuerpos luminosos que la de los cuerpos sombríos, debido a que

en sí mismo el ojo es oscuridad suma; de modo que, siendo imposible la distinción entre iguales, no podrá retener ni reconocer el ojo la noche o los demás objetos oscuros. Precisamente lo contrario sucede en el caso de la luz, que divide en mayor medida y brinda mayor variedad a la ordinaria oscuridad del ojo, donde su imagen imprime.

Todos los objetos que percibimos aparentan ser mayores a medianoche que al mediodía, a la vez que parecen mayores de mañana que al mediodía.

Sucede esto así porque es menor la pupila al mediodía que a cualquier otra hora del día...” (Proemio: *Acerca del ojo*)

VINCI, Leonardo da. 1979. *Tratado de la pintura*. Editorial Nacional, Madrid.

Bibliografía

ABBAGNANO, Nicola. 1985. *Diccionario de Filosofía*. F. C. E., México.

AGUSTÍN de Hipona. 1971. “El Orden”, “Las Confesiones”, “Naturaleza del bien”, “La verdadera religión”, “De música” en *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos. Tomos I-IV y XXXIX

ARISTÓTELES. 1978. *Poética*. Biblioteca U. C. V., Caracas.

ARISTÓTELES. 1984. *Poética*. Monte Ávila, Caracas.

BAYER, Raymond. 1984. *Historia de la Estética*. F. C. E., México.

BRUYNE, Edgar de. 1987. *La Estética de la Edad Media*. Visor, Madrid.

CASSIRER, Ernst. 1986. *El problema del conocimiento*. F. C. E., México.

CAPPELLE, Wilhelm. 1958. *Historia de la filosofía griega*. Gredos. Madrid.

CAPPELLETTI, Ángel. 2000. “Platón”, en *La estética griega*. Ediciones FAHE U. L. A. Mérida-Venezuela.

DIMITRIADES, Christiane. 2001. *Mínima antología de estética*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación U. C. V. Caracas.

GARCÍA BACCA, Juan David. 1981. “Estética”. *Elementos de Filosofía*. Ediciones de la Biblioteca U. C. V. Caracas.

GILSON, Étienne. 1989. *La Filosofía de la Edad Media*. Grados, Madrid.

PANOFSKY, Erwin. 1984. *Idea*. Cátedra, Madrid.

PLATÓN. 1981. “Banquete”, “Hippias Mayor”, “Fedro”, “La República”, “Ion” en *Obras Completas*. Biblioteca U. C. V., Caracas. Tomos III, VII-VIII y XI.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. 1987. *Historia de la Estética*. Akal, Madrid.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. 1995. *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid.

TOMÁS de Aquino. 1994. *Suma Teológica*. Biblioteca Autores Cristianos. 1994.

VINCI, Leonardo da. 1979. “El Parangón”, en *Tratado de la pintura*. Nacional, Madrid.

ZAMBRANO, María. 1993. *Filosofía y Poesía*. F. C. E., Madrid.